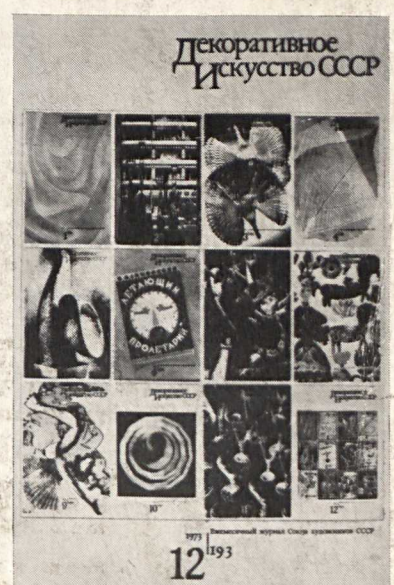
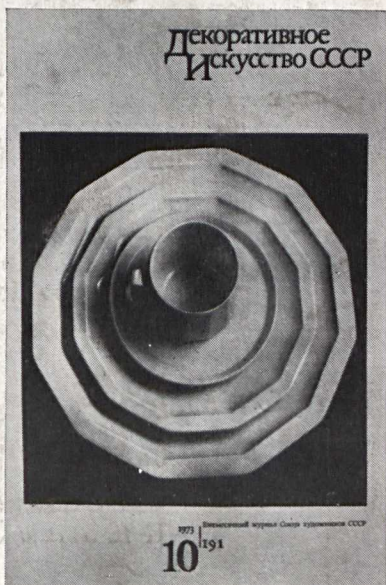
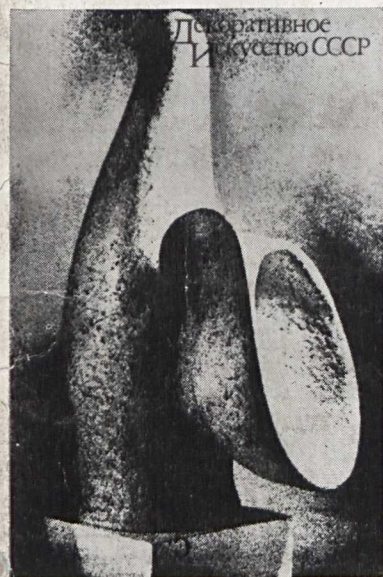
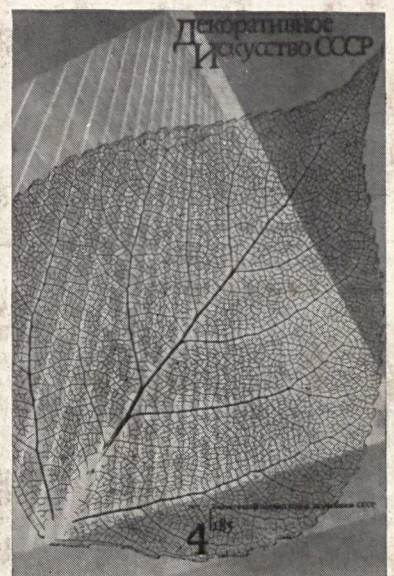
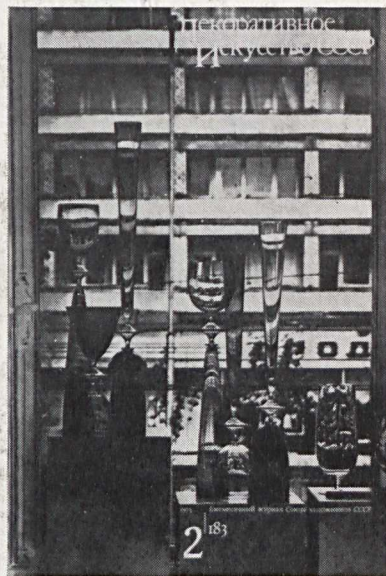


Декоративное Искусство СССР



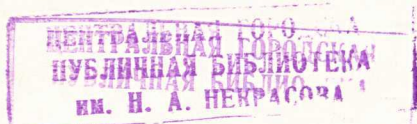
Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(193). 1973
Основан в 1957 году

Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Зам. главного редактора	Кантор К. М.
	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. Б.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Уварова И. П.
	Шкаровская Н. С.
Главный художник	Курбатов Ю. К.
Художник номера	Лифатов С. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Емельянова Т. Д.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фото	Буланова Г.
	Кудряшов Е.
	Онанов С.
	Полис И.
	Польское агентство
	Интерпресс
	Селиверстов И.



Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 10.X.1973
А 12318. 21.XI.1973
Бумага мелованная
Формат 70x90^{1/8}
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Зак. 4430. Тираж 24 780
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.

В номере:

1

«Художник и среда»:
итоги и перспективы

4

Н. Воронов

Армения: новые скульптуры
украшают древнюю землю

12

В. Римкус

Монумент в Крияккальнисе

14

В. Савицкая

Юозас Бальчиконис: цвет и ритм

19

К. Бондарев

Мозаика в городе Светлом

20

Е. Кудряшов

Юрьеveckие изразцы

24

С. Бескинская

«Современное чешское стекло»
в Москве

29

В. Толстой

Стандартизация
и духовный мир человека

32—37

З. Стшелецкий

Польская сценография
Современное декорационное
искусство Польши

34

Е. Луцкая

Жизнь — традиция — сцена

38

Д. Шмаринов

Вспомниная мастера...
К 70-летию С. Б. Телингатера

42

Т. Соколова

Русская мебель
середины XVIII века

47—55

Хроника

56

Страница коллекционера

Л. Булавина

Фарфор и фаянс из Архангельского

«Художник и среда»: итоги и перспективы

На исходе 1973 год; на обложке этого номера читатель привычно видит двенадцать обложек годового комплекта «ДИ СССР». Пестрая картина, но она отражает широту содержания многотемного журнала, посвященного всем жанрам декоративного искусства.

Какую тему, однако, мы могли бы считать главной темой года, так или иначе повлиявшей на все публикации? Безусловно, ту, которую мы называем «Художник и среда», а точнее: «Формирование целостной духовно-материальной среды социалистического общества и ответственность художника за эстетическое качество предметно-пространственного окружения».

Проблемы, связанные с ролью художника в создании гармонического окружения ставятся сегодня особенно остро. Коммунистическая партия считает одной из важнейших государственных задач неустанную заботу об охране природы и лучшем использовании природных ресурсов в целях создания наиболее благоприятных условий для жизни и здоровья, для работы и отдыха трудящихся. Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР приняли развернутое постановление, обеспечивающее эффективное решение этой проблемы.

Выдвинув в качестве главной задачи девятой пятилетки существенное повышение благосостояния трудящихся, XXIV съезд партии имеет в виду прежде всего «создание условий, благоприятствующих всестороннему развитию способностей и творческой активности советских людей, всех трудящихся...» Безусловно, что решение этой задачи включает в себя дальнейшее планомерное формирование предметно-пространственного окружения, в котором живет советский человек. Бурные аплодисменты, которыми делегаты съезда встретили слова Л. И. Брежнева: «Сделать Москву образцовым коммунистическим городом — это дело чести всего советского народа!» — говорят о том отношении, которое этот призыв встретил в сердцах народа.

«Преимущества социализма, — указал Л. И. Брежнев, — позволяют направлять естественный процесс роста городов...» Это теоретическое положение дает основания для принципиальной и практической постановки проблемы пространственного формирования среды, а также вопроса планомерного развития синтеза искусств.

Вот что говорил с трибуны проходившего в этом году IV съезда советских художников Председатель Союза художников СССР Н. Пономарев: «Плодотворность синтеза архитектуры и изобразительного искусства подтверждена самой жизнью. Зодчие и художники прекрасно сознают целесообразность совместной работы... Мы ощущаем настоятельную необходимость в установлении стройной системы, определяющей порядок ведения работ в области синтеза архитектуры и изобразительного искусства».

Участвуя и в культурной жизни, и в материально-технических преобразованиях, которые сейчас происходят в нашей стране, художники заботятся о том, чтобы развитие духовной и предметно-пространственной среды шло в ногу с ростом производства, науки и благосостояния народа. Синтезу искусств как одной из важных государственных задач было посвящено выступление секретаря Союза художников СССР Ю. Королева: «Нам ясно, что социалистическое общество имеет собственные законы формирования пространства, взаимопроникновения духовной и предметно-пространственной среды...»

Сегодня мы начинаем понимать, что тот принцип взаимодействия архитектуры с изобразительным искусством, который сформировался у нас, выявляет объективные потребности общества, все члены которого ориентированы на единые социальные идеалы».

Для журнала «Декоративное искусство СССР» обращение к проблеме «Художник и среда» было естественным и за-

кономерным. Со дня своего основания, то есть на протяжении 16 лет, журнал исследует особенности синтеза монументального искусства и архитектуры, пропагандирует работу художника на производстве, борется за эстетически полноценное предметно-пространственное окружение. Когда мы в 1960 году начинали движение «За культуру и красоту родного города», когда на наших страницах впервые была сформулирована необходимость института главных художников городов, когда мы поднимали проблемы городского ансамбля (представляя его как единство «большого» и «малого»), спорили о достоинствах и недостатках новых микрорайонов или магистралей, — все это были разные пути решения задачи художественного преобразования среды, в которой живет и работает советский человек.

На публикациях 1973 года мы не заканчиваем свою работу над проблемой «Художник и среда». Это скорее начало нового всестороннего изучения взаимосвязей в цепи «Человек — среда — художник». Сегодня художник и архитектор несут особую ответственность за качество материально-предметного окружения, каждый должен участвовать в его формировании своими профессиональными средствами. Провести границу между их деятельностью очень трудно. Лишь совокупность творческих усилий художников и архитекторов создает необходимые условия для формирования среды, соответствующей социалистическим принципам и идеалам. Этим объясняется появление на страницах журнала статей, которые трудно отнести к чисто архитектурной или чисто монументально-декоративной тематике. Подход к решению современных проблем с узко цеховых позиций невозможен не только в науке, где процесс интеграции охватил буквально все сферы знания, но и в творческой художественной деятельности. Поэтому многие статьи журнала так или иначе затрагивают вопросы архитектуры.

Мы хотели, чтобы наш читатель особое внимание уделил таким публикациям, как статья А. Иконникова «Мера пространства — человек», в которой автор раскрывает закономерности взаимосвязей между человеком и окружающей средой. Вот что он пишет по этому поводу: «Не оправдала себя и идея «простоты», «предельной лаконичности» материальных элементов, образующих пространственную структуру. Тотальное упрощение приемов формирования среды привело лишь к монотонности... На деле оказывают несомненное предпочтение сложному окружению перед элементарно простым».

Найти оптимальный уровень между недостаточностью и избыточностью ощущений, создаваемых окружением, которое должно обеспечить здоровое поведение людей и их плодотворную деятельность — вот вывод, которым сегодня не могут не руководствоваться архитекторы и художники в своей практической деятельности.

Именно эта тема получила более детальную разработку в статье Е. Беляевой «Городская среда и ее характер». Здесь утверждается: не только отдельные элементы, но и вся «архитектурная среда исторически сложившегося города — объект художественного творчества, формируемый не одновременно, а постепенно». Четкие характеристики среды средневековой улицы и современного жилого района дают возможность нашим специалистам — градостроителям, дизайнерам, художникам монументального искусства — задуматься над формами использования своего профессионального мастерства, для того чтобы обеспечить богатство, сложность и оригинальность архитектурной среды.

В другой статье того же автора — «Городская среда: простота или сложность» — делается ряд ценных конструктивных предложений по насыщению города такими элементами, которые определяют пространственное богатство и сложность зрительных впечатлений. «Произведения монументально-декоративного искусства внесут необходимую сложность в зримую картину городского интерьера... Газетная витрина у остановки общественного транспорта, скамья у дерева, дающего тень, или рядом с будкой телефона-автомата, информация о погоде в виде декоративного термометра, навес от дождя и снега, афишные тумбы, указатели, помогающие ориентироваться, даже заботливо расположенное мощение по протоптанным в необходимом направлении газонам — вот некоторые приметы «обжитости» пространственной среды жилого микрорайона, которые вносятся постепенно, иногда самими жителями и

подчас неумело. А ведь все это художественная задача, ждущая своего квалифицированного решения!»

Наши мастера монументально-декоративного искусства стремятся так участвовать в создании целостной художественно-осмысленной среды, чтобы города и поселки всем своим обликом, материальной и духовной своей сущностью стали бы выражением нового образа жизни, воплощением на деле тех социальных и эстетических идеалов, к которым мы стремимся.

Такие статьи, как «Работы становятся проблемнее» Н. Воронова, «Монументалисты — металлургам» В. Лебедевой содержат живую информацию о том, что уже сделано. Мозаики, фрески, витражи рассматриваются здесь не в качестве самостоятельных эстетических ценностей, а как элементы целостной среды. Нашему читателю, особенно архитектору, полезно напомнить критические замечания автора первой публикации: «Плоскостная, почти без пластической и цветовой игры архитектура, и на ней монументальное произведение, вынужденное выполнять не только идейно-смысловую роль, но и дополнять эту архитектуру теми формально-художественными средствами, которые в ней отсутствуют... Очевидно то, что художники-монументалисты настойчиво и разнообразно ищут путей синтеза с современной архитектурой. Но они не могут его искать один. Им нужно, чтобы архитекторы шли им навстречу. Тогда художники могли бы меньше думать о специально знаковой функции, о необходимости обогащения плоского и монотонного фасада здания и т. д., а больше сосредоточиваться на идейно-образных сторонах произведения».

И вот результат такого взаимодействия. «Благодаря металлургической скульптуре на фасадах, — пишет В. Лебедева о Дворце культуры в Темиртау, — дворец кажется цельной архитектурно-скульптурной конструкцией — не небольшой постройкой, а скорее большим монументом, памятником в городе».

Отталкиваясь от конкретной художественной практики, мы вновь и вновь обращаемся к теоретическим основам эстетических воззрений социалистического общества. Так, передовая статья на тему «Изобразительное искусство и предметная среда» содержит положения, которые проясняют современную ситуацию во взаимоотношениях изобразительного искусства и материально-практической деятельности.

Вот что там говорится: «Проявлению социалистического своеобразия предметной среды советского общества способствует также и советское изобразительное искусство — неотъемлемая часть единой социалистической культуры. Со временем изобразительное искусство должно будет пронизать буквально все проявления человеческой деятельности: не должно быть ни одного предмета в нашем окружении, удовлетворяющего индивидуальную или общественную потребность, служащего средством труда или социального общения, воспитания или образования, отдыха или творчества, эстетического созерцания или научного познания, которого не коснулась бы рука художника-станковиста или иллюстратора, монументалиста или оформителя, дизайнера или промграфика». И далее: «Ведущей тенденцией художественного творчества социалистического общества является тенденция к самому широкому и всеохватывающему синтезу, включающему в себя, помимо градостроительных комплексов, архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, памятников материальной культуры прошлого, произведений прикладного искусства, массовых промышленных изделий, также произведения станковой живописи, скульптуры и графики».

Действительно, сегодня практически нет такой предметной области, в формировании которой художник не принимал бы участия. Днем и ночью стоит он на страже «эстетического порядка» в городе. В статье «Пластика города при искусственном освещении» И. Азизян показала, каким образом искусственное освещение позволяет не только выявлять реальную пластику современной городской среды, но и дает возможность создавать собственную световую пластику, ритмические светостенописи, орнаменты, рельефы. А это позволяет говорить не просто об искусственном освещении, но об искусстве освещения...

Благодаря объединенным усилиям художников и инженеров «жизнь» города продлевается, архитектура становится не только обозримой в вечернее время, но и приобретает новые черты. Художественно решенное освещение зданий придает ночному облику города особое, ни с чем не срав-

нимое очарование. В век туризма и широких международных контактов хорошо освещенный город способен выполнять и «представительскую» функцию, особенно в часы, когда закрываются музеи и театры.

Нетрудно проследить непосредственную связь идейно-художественной программы, объявленной журналом, с проблемами, которые рассматриваются в статье «Зеленоград: город-эксперимент». Впервые на страницах «ДИ СССР» новый архитектурно-градостроительный комплекс рассматривается как явление культуры. Читатель не найдет в этой статье ни оценок конкретных произведений, ни рецептов, как исправить ошибки. Нам было важно разобраться в культурных характеристиках городской среды в ее соотношении с человеком, в культурной значимости различных ее элементов. Зеленоград — город-эксперимент. С самого начала он стал испытанием для архитекторов и художников.

На примере Зеленограда нам хотелось выяснить, можно ли заранее предвидеть и «спроектировать» тот неуловимый и всегда особый внутренний дух, который присущ как тихим провинциальным городам, так и шумным современным улицам и дворам в жилых кварталах. Ведь архитектурная среда — объект художественного творчества, формируемый постепенно. Поэтому с самого зарождения города нельзя не учитывать качеств, которые являются как бы основой: отношения физических объемов и пространств, ограничения и законы визуального восприятия человека, масштаб улиц и площадей.

Не осталась без внимания и «ближняя зона», или «зона пешеходного движения». Ведь пешеходная зона — это не просто асфальтированная дорожка, изолированная от транспортного движения. Это, в первую очередь, зона, где человеку нужен тот пространственный масштаб, который соответствует его размерам и силам, где богатство зрительных впечатлений соответствует скорости человеческого шага. Вот почему так важна функционально и эстетически полноценная разработка именно этой зоны.

«Своим создателям Зеленоград рисовался как небольшой, наделенный всем необходимым город, культурная атмосфера которого была бы сопоставлена с городской культурой Москвы... Существует не много городов, где архитектура так связана со столькими романтическими символами, бытовавшими в литературе, кино и живописи, десять лет назад. Очарование слов «протон», «электрон» и «антрон», в свое время заполнивших наши вывески, этикетки, эмблемы, было столь велико, что они в Зеленограде стали больше, чем названиями. Они повлияли даже на образный строй архитектуры называемых так зданий».

Но вот город построен. Теперь «создателям Зеленограда, возможно, впервые придется иметь дело с уже, казалось бы, завершенными его частями. Речь практически идет о том, как новый город должен перейти в нормальную для него полосу реконструкций и изменений, то есть, будучи рожден, начать жить... Это означает не замену одного другим, нового еще более новым, а добавление, причем добавление тактичное, не мешающее прочтению того, что уже сделано.

Дизайн — а руководить этим процессом должен, несомненно, дизайнер — может войти в центр города подобно тому, как цвет входит в полотна Леже: независимо и, в то же время, в неуловимой связи с рисунком. Дизайн принесет и новый язык, язык праздника — цвет и свет, игру уровней и экранов. С рекламой и плакатом он даст те ощущения, которые нельзя достигнуть использованием зелени и цветов». Использование и применение этих средств, делают вывод авторы, требует острой наблюдательности и любви к уже существующему городу. Иными словами, забота о формировании предметно-пространственного окружения разделяется художником наравне с архитектором. Разница в том, что зодчие в основном работают над «дальней зоной», над «крупным масштабом», а художникам поручается «зона ближняя», более камерная. Многообразие функциональных связей этой зоны, ее пространственное и пластическое богатство определяют яркость и сложность зрительных впечатлений человека.

Останавливаясь так подробно на художественных аспектах среды нового города, мы надеемся, что опыт Зеленограда поможет тем, кто трудится в Тольятти и Набережных Челнах, в Навои и Темиртау над аналогичными задачами. Если мы хотим, чтобы все, что создает народ своим трудом, — города, индустриальные комплексы, спортивные постройки, места отдыха — было не только полезным, но и

прекрасным, мы должны со всей активностью способствовать их формированию. Только в комплексном решении народнохозяйственных задач и задач художественно-идеологических, монументальных и градостроительных мы найдем верный путь к созданию гармонической среды, достойной человека социалистического общества.

Чтобы убедиться в том, как в действительности разнообразна деятельность художника, непосредственно участвующего в формировании среды, достаточно обратиться к таким материалам журнала, как статья А. Рыбачук «Архитектура и ритуал», где автор, художник, описывая свою работу, анализирует не только вопросы архитектурного образа нового сооружения, но и проблему создания новых гражданских обрядов и церемоний, придуманных или, вернее, продуманных художником и архитектором. «Есть еще вопрос, — пишет она, — об участии художника в строительстве, — вопрос, о котором не говорится на совещаниях и симпозиумах, хотя, мне кажется, с него надо начинать — вопрос об одном, иногда даже и двух процентах стоимости сооружения, которые могут быть использованы на художественно-монументальные работы. Это вопрос о заключительной части работы, части, которую художники должны будут выполнить своими руками — в натуре». В этих словах, в том, как они сказаны, мы ощущаем заинтересованность монументалиста в своем деле, его ответственность перед обществом за эстетическое качество жизненной среды.

С чем бы мы ни обращались со страниц нашего журнала к своему читателю, мы никогда не забываем о цели наших публикаций — пробудить желание сделать нашу землю прекрасней. Это не обязательно связано со строительством, с возведением чего-то нового.

Есть еще один аспект проблемы среды, который связан не с «возведением», а с «сохранением». Имеется в виду обширный круг забот по охране исторически ценных произведений архитектуры и монументально-декоративного искусства. Такие города, как Ульяновск, Псков, Владимир, Калуга, являясь крупными промышленными центрами, застраиваются особенно бережно, потому что в их среде сохраняются памятники прошлого. Здесь создаются обширные мемориально-исторические зоны, в решении которых непременно участвуют художники.

В деле охраны памятников материальной культуры нашего народа сделано очень много. Но границы охранных зон должны быть расширены, это подсказывает сама жизнь. Пристальное внимание к культуре прошлого — характерная черта культурной жизни нашего времени. Кажется, еще совсем недавно мы информировали нашего читателя о реставрационной и собирательской деятельности, которая велась в Кяхтах. Здесь создавался музей деревянной архитектуры под открытым небом, ставший местом паломничества туристов.

И вот уже на повестке дня новый вопрос — «как сберечь деревянную архитектуру Томска?» Л. Шкаруба пишет: «Говоря о проблемах охраны деревянного зодчества, мы не должны забывать о таких аспектах, как патриотическое и эстетическое воспитание подрастающего поколения через приобщение его к архитектурным ценностям. В Томске создан и действует клуб любителей архитектуры, членами которого является главным образом молодежь. Работа клуба строится на изучении богатейшего наследия, оставленного томскими мастерами деревянного зодчества. Но, к сожалению, в целом отношение к памятникам в Томске оставляет желать лучшего».

Итак, от общего к частному, от большого к малому, от настоящего к прошлому и будущему, — так строилась работа журнала на протяжении этого года.

Как и вся художественная общественность, мы испытали глубокое удовлетворение тем, что Ассоциация пластических искусств при ЮНЕСКО посвятила свой конгресс в Варне (1973 г.) проблеме «Художник и среда». Нам опубликована статья главы советской делегации Д. Шмаринова «Роль художника в формировании среды», в которой дается всестороннее освещение взаимосвязей между деятельностью художника и эстетическим преобразованием среды.

Мы бы хотели, чтобы читатель с особым вниманием отнесся к тем положениям статьи, где говорится о равноправном участии всех видов и жанров изобразительного искусства в создании целостной среды общества. Еще недавно роль художников в осуществлении основных жизненных процессов сводилась в основном к деятельности

монументалистов и дизайнеров. Было ясно, что монументальное искусство участвует в формировании всенародных праздников, крупных народнохозяйственных выставок, павильонов СССР за рубежом, в создании сооружений и интерьеров различного общественного назначения. Площади городов, Дворцы культуры, монументы в честь погибших, мемориальные ансамбли, памятники выдающимся деятелям революции и культуры стали той реальной художественно организованной средой, где происходят различные социальные акты.

Сегодня проблема среды получает более многозначное решение: в духовную среду предметно-пространственного окружения включается и изобразительное искусство.

«Ведь никто не отрицает, — утверждает Шмаринов, — что произведения станкового искусства имеют большое значение для формирования визуального облика предметно-пространственного окружения. Архитекторы, монументалисты, дизайнеры говорят об организующей роли живописного полотна в интерьере, о важности правильного размещения скульптуры на улицах или в парках. Но в подобных рассуждениях произведения станкового искусства берутся лишь с их предметной, формальной стороны, которую я считаю существенной, но вовсе не самой главной. Картина или скульптура, даже будучи размещенной не в интерьере и не на улице, а в выставочной экспозиции, имеет принципиальное значение для решения проблемы среды». Иначе говоря: «Все виды и жанры творческой художественной деятельности принимают равное участие в формировании целостной духовно-материальной среды социалистического общества, потому что образная структура каждого жанра определяется его местом внутри этой целостности».

Мы думаем, что этот вывод должен быть воспринят как руководство к действию не только художниками, но и теми ведомствами и организациями, которые направляют, планируют, организуют и финансируют работу художников. Немалую роль в осуществлении такого всеобъемлющего синтеза может и должна сыграть советская критика. Мы уже говорили в начале, что проблема «Художник и среда» в наше время имеет самое широкое международное значение. Сегодня практически нет такой страны, такой области или такого края, где бы вопросы сохранения и усовершенствования предметно-пространственного окружения человека не стояли в том или ином аспекте на повестке дня. Стремясь обогатить проблему новой, полезной для практики наших художников информацией, мы опубликовали ряд материалов, рассказывающих о том, как решаются эти вопросы за рубежом. Критический анализ и разбор явлений зарубежного искусства с позиций марксистско-ленинской эстетики мы будем продолжать и в будущем году.

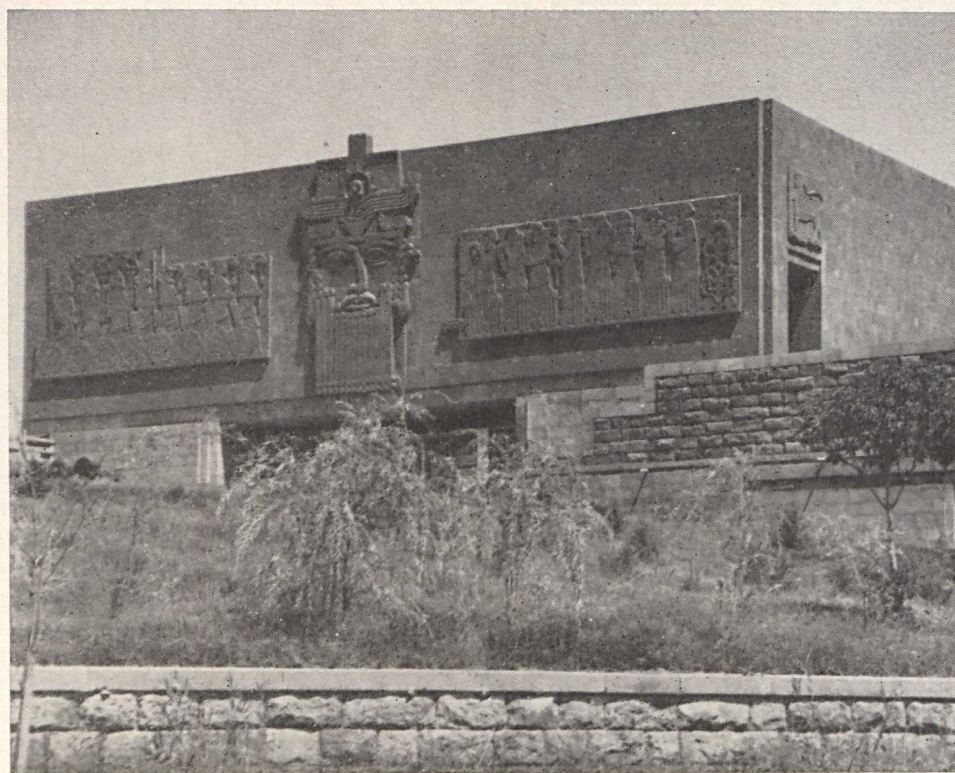
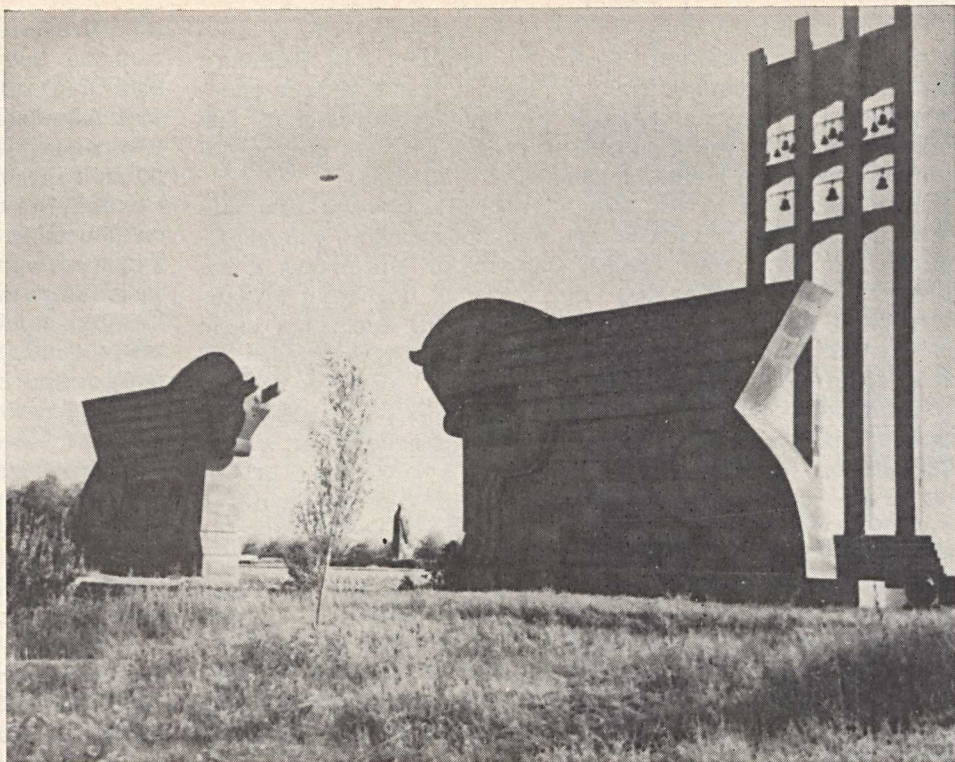
Итак, на исходе 1973 год; подводя итоги и строя планы на будущее, мы хотим, чтобы проблема «Художник и среда» и в 1974 году была в центре внимания нашего журнала, однако ее характер на страницах «ДИ СССР» должен приобрести ряд новых черт. Мы постараемся придать этой проблеме большую конкретность, оснастить новыми интересными фактами, взятыми из нашей жизни, подтвердить общие положения примерами из практики строительства таких городов, как Набережные Челны, Тольятти, Навои.

Мы посвятим свои страницы очень важной теме «Искусство и отдых». В нашей стране, где столько сделано для планомерного гармоничного отдыха трудящихся, накопился обширный материал для исследования работы художников в этой области. Идея организации такой среды, которая была бы способна восстановить физические и духовные силы советских людей за счет изменения привычного ритма жизни, ухода из повседневных условий пребывания, устранения напряженной атмосферы больших городов — несомненно, задача не только архитектурно-строительная, но и художественная.

От анализа проблем урбанистической среды мы перейдем к обсуждению другого, не менее важного вопроса — об облике советского села. Наша главная общая цель и задача — сделать советскую землю еще прекрасней.

Армения: новые скульптуры украшают древнюю землю

Н. Воронов

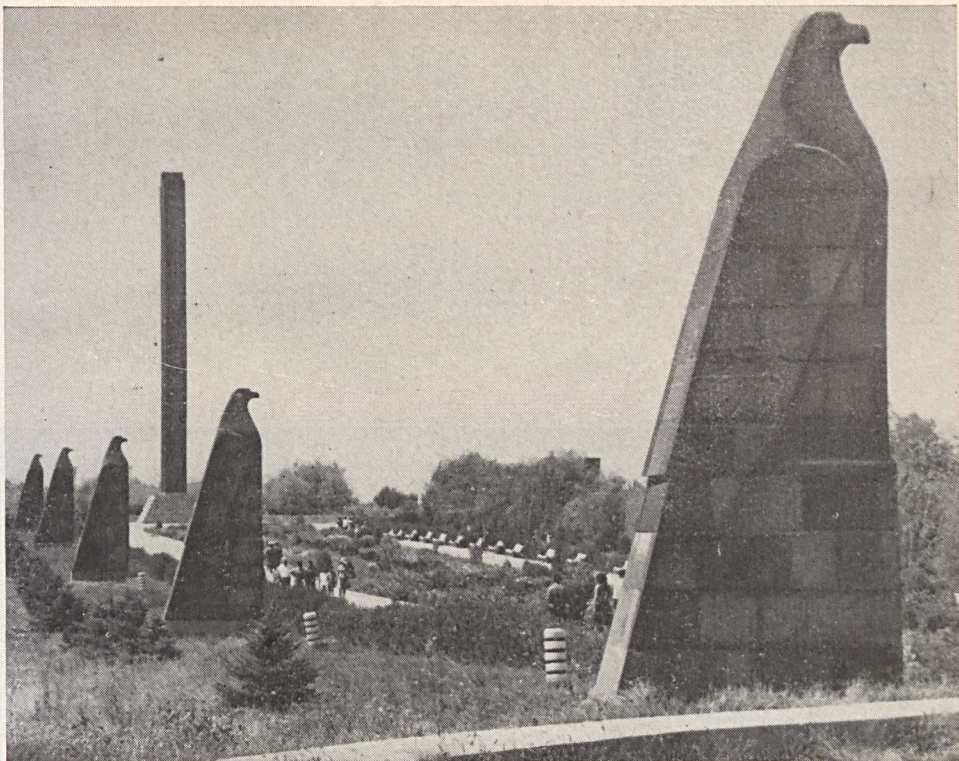


Архитектор Р. Израелян,
художники А. Арутюнян,
К. Егиазарян, С. Манасян,
А. Шагинян.

Мемориальный ансамбль,
посвященный Сардарабадской
битве.

Мемориальный ансамбль,
посвященный Сардарабадской
битве. Фрагмент.

Скульптор А. Арутюнян
Монументально-декоративное
оформление музея
«Эребуни» в Ереване.



Развитие армянской скульптуры в последние годы идет как бы в полюсных направлениях — максимально приближенном к человеку и, наоборот, максимально удаленном от него. Первое выражается в установке небольших бюстов и монументальных портретов непосредственно около зданий, второе — в сооружении величественных памятников, господствующих над большими пространствами. Третьим направлением является декоративная скульптура, упорно стремящаяся завоевать себе место в городе и на пленэре. Общим для всех этих трех направлений, особенно для двух последних, является все более активное внедрение в общую структуру памятников архитектурного начала и архитектурных элементов.

Мемориалы и монументы

О мемориальном ансамбле на месте Сардарабадской битвы (архитектор Р. Израелян, художники А. Арутюнян, К. Егиазарян, С. Манасян, А. Шагинян) писали много. У памятника действительно немало достоинств: интересна общая планировка, удачно здание гостиницы-ресторана, красива ажурная колокольня. Но вместе с тем есть и недостатки: слабо выраженный волнообразный рельеф центрального плато создает неровную и вялую линию скульптурных изображений орлов. Нельзя признать удачными также фигуры крылатых быков, фланкирующих центральную лестницу, ведущую к колокольне. Туловища их кажутся непропорциональными, а общий объем, как бы обструганный со всех сторон и лишенный пластической игры, выглядит несколько фанерным, не создающим необходимого впечатления мощи и силы. Интересны рельефы основной памятной стены ансамбля, здесь много традиционной символики. Крылатые кони, скачущие над змеями, символизируют победную битву. Над ней — небольшое изображение двух Араратов, Большого и Малого. Это — символ Родины. Еще один знак — молот — общепонятен. Свободу аллегорически изображает орел, рождающуюся Армению — девушка, Армению-Родицу или Мать-Армению — женское лицо и гроздь винограда. Графичность рельефа, хотя и является традиционной для армянского искусства, все же снижает его пластическую выразительность. Изображение строится только на силуэтах и контурах, от чего рельеф становится как бы одноплановым. С тыльной стороны стены рельефное изображение воспроизводит исторические эпизоды битвы. Наиболее интересна по пластике кричащая фигура, символизирующая зов, клич, призыв ко всему народу идти на борьбу. Недалеко от стены на более низкой отметке расположена гостиница-ресторан. Центральная, более высокая часть здания выдержана в формах, напоминающих древнюю храмовую архитектуру, а боковые крылья, образующие большой внутренний двор, придают сооружению сходство с караван-сараем. Более низкий уровень фундамента

здания подчеркивает его второстепенное, служебное назначение. Оно как бы идейно отделено от всего комплекса, но вместе с тем связано с ним образно. Эта связь подчеркивается не только цветом и материалом стен, особенностями архитектуры, но и мозаикой в банкетном зале, выполненной К. Егиазаряном. Она набрана из различных сортов камня, главным образом туфа.

Изображения женских фигур, сказочных птиц, деревьев, окрашенные в пастельные тона, создают ту слегка призрачную, «райскую» картину, которой и хотел добиться художник. Это словно пожелание и обещание вечной памяти тех, кто отдал свою жизнь за свободу Родины. Все выдержано в реалистических формах жизненно достоверно, но как бы покрыто дымкой времени.

В целом можно сказать, что архитектурная часть памятника, несмотря на некоторую геометризированность, создающую принудительную схему движения зрителя, выполнена весьма качественно и впечатляюще. Просты и величественны формы легкой звонницы. Торжественны входные лестницы. Человечны и заботливы питьевые фонтанчики двойной высоты с высеченными на них пословицами и изречениями (например, «Слово — старшим, воду — младшим»). Несомненной удачей представляет и мозаика Егиазаряна. Но как и во многих других современных мемориалах, архитектурная часть оказалась здесь интереснее и богаче, чем элементы изобразительного искусства, особенно скульптуры. Эта древняя закономерность — мощное и концентрированное воздействие архитектурных форм, их выразительная и сдержанная символика, особенно сильно проявилась в выдающемся мемориале «Егерн» (архитекторы А. Тарханян, С. Калашян, художник О. Хачатрян) — памятнике армянам — жертвам геноцида, погибшим в 1915 году. Об этом превосходном памятнике читателю несомненно известно, и его специальный анализ вряд ли необходим. Господствуя над Ереваном — одним из древнейших городов мира, — «Егерн» своей устремленной вверх игло-пирамидой образно говорит о наступившем, наконец, действительном и полном возрождении армянской нации, о восстановлении ее государственности, о расцвете науки и культуры. Сила воздействия архитектурных памятников, как и вообще неизобразительных объемных композиций — в пробуждении активности зрителя, в предоставлении ему значительной свободы в поисках ассоциаций и оттенков настроения. Архитектурная форма дает лишь основной толчок сознанию, лишь общий тон эмоций — как склоненные пилоны «Егерна» говорят о трауре, горести, вечной памяти и т. д. Но каждый волен этот общий тон оркестровать своими личными переживаниями, воспринимать его как общую трагедию, пережитую народом, или как личный траур по отцу, деду и т. д. Отсутствие изобразительных элементов не дает возможности возвышенным и обобщенным переживаниям опуститься

Архитекторы А. Тарханян,
С. Калашиян,
художник О. Хачатрян.
Памятник армянам —
жертвам геноцида, погибшим в
1915 г.



На стр. 8

Скульптор Г. Бадалян
Памятник писателю
А. Бакунцу
в г. Горисе.

Скульптор С. Багдасарян
Памятник рабочему-
кожевнику
на территории кожевенного
завода в Ереване.

Скульптор Г. Бадалян
Памятник-бюст великому
армянскому математику VII в.
Ананию Ширакаци. Ереван.

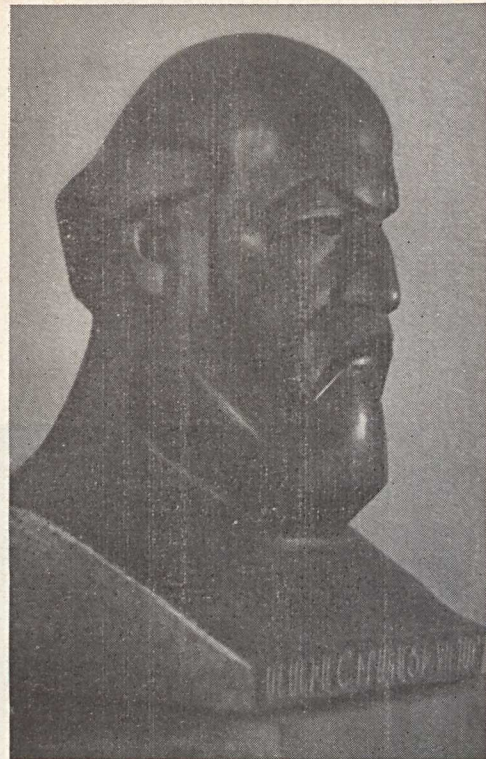
На стр. 9

Скульптор Г. Чубарян
Памятник создателю
армянской письменности
Маштоцу.

Скульптор А. Арутюнян
Памятник «Мать-Родина».

Скульптор Р. Екмалин
Въезд в г. Мартуни.





до четкой конкретности, оставляет свободу интерпретации и тем самым обеспечивает гораздо более широкий диапазон воздействия памятника. В отличие от живой речи, изобразительный язык не нуждается в переводе, он универсален. Язык же архитектурных форм, хотя, может быть, он семиотически и беднее изобразительного, обладает, тем не менее, еще большей универсальностью, его информативность богаче.

Все эти качества, превосходно проявившиеся в «Егерне», свойственны также и другому недавно появившемуся монументу — обелиску, посвященному 50-летию Октября (архитекторы Д. Торосян, С. Гурдзаян). Квадратный в плане обелиск расположен на большом каменном плато, откуда открывается широкий вид на город. У этого монумента есть своя тема. Она выражена в рельефной розетке — знаке Солища, в высеченных на камне словах поэта, в нескольких рельефах, расположенных в центральной части плато и выполненных в духе хачкаров — каменных памятных плит с рельефными изображениями. Эта тема — возрождение народа, вернее даже — неуничтожимость народа. Обелиск посвящен «всем тем, чьи души (или «чьи мысли») пламенеют», он утверждает, что народ Армении есть и будет «до тех пор, пока в мире есть солнце, труд и песня».

Завершение обелиска несколько дробное — архитекторы здесь пошли по пути изобразительности, что в данном случае представляется спорным. Однако использованные ими элементы архитектурного убранства старинных зиккуратов достаточно обобщены. Вставленный между двумя зубцами легкий объем из блестящего металла читается как цветок, распускающийся на древней и обновленной земле. Вместе с тем, это зубчатое завершение обелиска может восприниматься и в виде двух рук, между ладонями которых, словно защищенный ими, расцветает легкий и нежный лепесток невиданного растения.

В целом этот архитектурный монумент представляется значительно более цельным и удачным, чем установленное в том же парке «Ахтанак» («Победа») новое завершение ранее существовавшего монумента — скульптура «Мать-Родина» (скульптор А. Арутюнян, архитектор Р. Израелян). Это гигантская женщина с мечом, установленная на гигантском пирамидообразном постаменте величиной с многоэтажный дом. У ног фигуры расположен щит. Все эти военные атрибуты, господствующие над городом, воспринимаются сегодня не слишком современно. Армянская «Мать-Родина» неизбежно вызывает в памяти свой прообраз — «Картлис-Деда» Э. Амашукели, установленный над Тбилиси. И сравнение это, к сожалению, не в пользу армянского варианта.

Судя по новому рельефу А. Арутюняна на здании музея «Эребуни», по его оформлению входа в новый театр, по выполненным им стелам — въездам в город, ему лучше удаются рельефы, а не круглая скульптура. Он вполне

овладел техникой «однопланового» традиционного рельефа, удачно komponует изображения, нередко придумывает интересную и выразительную символику в своих рельефах, и его «каменная графика» выглядит выразительно. Четкость и свободный контурный рисунок придают его произведениям живость и заметную индивидуальность.

А. Арутюнян был одним из зачинателей возрождения традиционного армянского рельефа, и его успех был поддержан другими художниками. Конечно, каждый из них работает по-своему, но сегодня уже создалась общая стилистическая канва нового армянского рельефа. Можно вспомнить весьма выразительные рельефы Г. Бадаляна на памятнике Давид-Беку, более объемные и пластичные рельефы С. Багдасаряна на памятнике Аюцу Пароняну и стеле, посвященной основателю Эребуни Аргшти I, а также работы некоторых других художников.

Казалось бы, мы имеем все основания констатировать значительное развитие этого вида искусства в последние годы. Но следует задуматься над тем, что многим монументам и мемориалам не хватает знаковой символичности. Речь идет о том, чтобы монумент или какое-либо из сооружений мемориала являлись легко воспроизводимым, мгновенно узнаваемым знаком. Повышенной эмоциональностью обладает суровый «Егерн». Но он почти не воспроизводим даже на фотографии — его величие и скорбную силу ощущаешь только в непосредственном общении. Нет четкого и эстетически совершенного силуэта у «Матери-Родины». Двойственен по смыслу и несколько размельчен в верхней части силуэт обелиска в честь 50-летия Октября. И, пожалуй, лишь звонница Сардарабадского мемориала и его орлы имеют превосходные знаковые качества, хорошо запоминаются и символизируют весь мемориал.

Видимо, нужно заранее работать не только над общим, так сказать, «эмоциональным символизмом» своего произведения, но и над символизмом знаковым, над информативностью и семиотичностью проектируемого монумента.

Памятники

Памятники-бюсты устанавливаются обычно непосредственно у зданий, связанных с деятельностью увековечиваемого лица, или же там, где размещены какие-либо организации, носящие имя героя. Особенно много их у школ. Это бюсты А. Чехова, Г. Агароняна, Е. Чаренца, Г. Чубаряна, С. Шаумяна, С. Багдасаряна и ряд других. Небольшие бюсты во внешних или внутренних двориках имеются около музыкальной школы, носящей имя Спендиарова, у клуба имени Ф. Э. Дзержинского (автор Е. Кочар) и в других подобных местах.

Окруженные зеленью, лишенные оград, эти небольшие памятники, как правило, превосходно вписываются



в микросреду, придают ей эстетическое звучание, нотку торжественности и вместе с тем интимности. Это памятники людям и для людей. Особенно важно то, что многие из них установлены у школ и их эстетическое воздействие прямо направлено на молодежь. Это один из важных аспектов эстетического воспитания, и Армения здесь явно идет впереди других республик. К памятникам такого типа относится и интересная работа Г. Бадаляна, установленная на сей раз в интерьере — в холле четвертого этажа здания Вычислительного центра АН Армянской ССР. Это — бюст Анания Ширакаци, одного из великих армянских математиков, жившего в VII веке. Произведение выполнено в хороших реалистических традициях. Крупные, обобщенные формы, общая статуйная торжественность и несколько застылая каменная симметрия сделали возможным сосредоточить внимание зрителя на силе интеллекта Ширакаци. Его облик перекликается со статуарным изображением Ширакаци, установленным у Матенадарана и тоже выполненным Г. Бадаляном. Таким образом, постепенно складывается портретный типаж ученого, подлинных изображений которого не сохранилось.

Обращенность этих памятников прежде всего к обитателям микросреды, а не к случайным прохожим, усиливается местом установления бюста и его поворотом — например, не в фас к улице, а в профиль, лицом к дорожке, по которой идут школьники. Это особенно хорошо удалось Г. Чубаряну в памятнике поэту Е. Чаренцу. Тем самым подчеркнуто, что памятник, хотя он и виден с улицы, предназначен в первую очередь для школьников, для обитателей данного объекта. Это придает ему еще большую человечность и формирует личностное отношение к нему. Можно переезжать из города в город, менять квартиры и забывать безликие здания или типовые стены. Но бюст у школы, в которой учился всего, может быть, полгода, которая была, может быть, самой рядовой и в прямом смысле «средней», забыть нельзя. Это на всю жизнь «мой памятник» и «моя школа». Конечно, памятников-бюстов в соответствующей им микросреду в Армении не так уж много. К перечисленным можно добавить еще памятник писателю А. Бакунцу Г. Бадаляна. И все же мы обращаем особое внимание именно на эту область искусства, поскольку она наиболее перспективна и наиболее полно выражает дух армянского искусства с его пристальным вниманием и любовью к конкретному человеку, к неповторимости каждой личности.

Другим очень распространенным типом монументального произведения являются многочисленные монументы в честь погибших воинов. Несомненно, что сам характер монументов данного типа требует более обобщенных, символизированных решений.

Не секрет, что в деле установки подобных памятников нередко проявляется инициатива людей, которые мало



сведущи в вопросах искусства, и скульптура выполняется на уровне самодеятельности. Следует сказать, что в Армении для выполнения подобных работ приглашают профессионалов и о большинстве армянских памятников героям можно говорить как о произведениях искусства. В 1965 г. в селе Чардахлы С. Багдасарян выполнил памятник в честь 320 воинов этого села, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Рядом с гранитным обелиском стоит колонопреклоненная женщина, держащая опущенный меч и венок Вечной славы. «Рассказывающие» детали — венок, меч, львиная маска наряду с динамичностью фигуры создают беспокойное впечатление, ослабляющее траурную силу и благородную сдержанность, необходимые подобному произведению. Но одновременно нельзя не отметить общую удачную композицию, выразительный силуэт и хорошее сочетание гранита с ковандой медью, найденное в этом памятнике. Более торжественно-траурен памятник павшим воинам в Неркин Хатурнах К. Нуридджяна. Эта торжественность тоже создается преимущественно архитектурными средствами. Два фланкирующих пилона создают некое ограниченное пространство, в котором помещена фигура женщины с чашей в руках. Симметричность композиции, ее отдаленное сходство с надгробием обеспечивает ту статичную и молчаливую «памятниковость», которая здесь необходима. Использованные материалы — базальт и медь. К сожалению, последняя хорошо смотрится лишь в верхней части фигуры женщины. Все же остальное ее тело, сделанное нарочито плоским, выглядит чересчур облегченным, лишенным весомости и статуарной плотности. По-видимому, более тщательная пластическая разработка нижней части фигуры могла бы уничтожить этот назойливый недостаток интересной и свежей в целом композиции, тем более, что главная задача — создание атмосферы и настроения памяти, вечной славы, дани уважения погибшим — здесь удачно решена. Вместе с памятниками-бюстами, архитектурно и скульптурно оформленными источниками, тщательно и с любовью отделанными питьевыми фонтанчиками и декоративной скульптурой эти памятники Вечной славы способствуют глубокому проникновению пластического искусства в повседневную жизнь городов и сел, выполняют благородную миссию увековечивания памяти достойных и активно участвуют в эстетическом и нравственном воспитании молодежи.

Декоративная скульптура

Это направление в пластике также получило в последние годы значительное развитие. Кроме общих причин, вызвавших сейчас прилив творческих сил в монументальное искусство, следует отметить и процесс усиления декоративного начала в искусстве, что сказывается, в частности, и в гораздо большем внимании к декоративной скульптуре.



Скульптор С. Багдасарян
Монумент «Мы — наши горы».

Скульптор К. Нуриджанян
Памятник воинам, павшим
в Великой Отечественной
войне,
в Неркин Хатурнаке.

Скульптор А. Арутюнян
Декоративное оформление
здания театра им. Сундукяна
в Ереване.

Скульпторы Р. Екмалин,
О. Оганесян
Въезд в г. Варденис.

Скульптор С. Багдасарян
Памятник воинам, павшим
в Великой Отечественной
войне. Село Чардахлы.





Среди произведений последних лет можно отметить уже достаточно известные въезды в Ереван А. Арутюняна с применением характерного для него плоского рельефа, а также въезд в Мартуни Р. Екмаляна (1967) и въезд в Варденис Р. Екмаляна и О. Оганесяна (архитектор Р. Исраелян, 1968 г.).

Въезд в Мартуни представляет собой 7,5-метровую женскую фигуру с чашей в руке, стоящую на фоне снопов. Скульптура выполнена в чеканном алюминии, постамент — базальт. Плоские изображения снопов придают ей необходимую знаковость, внося в общую композицию статичный архитектурный элемент, четко говорящий о назначении произведения. Спокойная статуарность женской фигуры еще более подчеркивает это состояние окончания дороги и приглашения в населенный пункт. Рокайльные завитки в нижней части скульптуры, очевидно, должны символизировать воду (Мартуни стоит на горной речке Гетик), однако они несколько снижают торжественность общего замысла, придают ему излишнюю легкость, а фигуре — некоторую бутафоричность. Вместе с тем, общее декоративное начало в этой композиции выражено интересно и тактично. Ее служебная знаковость отнюдь не идет в ущерб общей серьезности работы и молчаливому достоинству фигуры.

Въезд в Варденис — более крупный населенный пункт городского типа — примечателен еще более четко выраженной двухчастностью общей композиции: четырехгранный каменный обелиск примыкает к постаменту, на котором установлена мощная фигура быка (алюминий). Такая композиция хорошо смотрится на фоне долины, окаймленной вдали отрогами Варденисского хребта. Но здесь меньше выражена семиотическая функция, в работе больше «памятниковости»: кажется, что это не въезд в город, а указание места какого-то события. Более декоративна здесь и скульптурная часть — бык несколько «выставочен» и, наверное, был бы более уместен в виде знака какой-либо сельскохозяйственной выставки или племенного совхоза. Как положительное качество нужно отметить общую впечатляющую объемность композиции, придающую ей элемент некоторой торжественности и материальной весомости.

К декоративной скульптуре принадлежит фигура К. Нуриджаняна «Обилие» в г. Дилижане (туф, 1968 г.) и его же чеканный орел, установленный на высоком обелиске в сквере алюминиевого завода (1969 г.).

Двойственное отношение вызывают и две чеканные медные работы К. Нуриджаняна — «Ваагн Вишапахак» («Змееборец», 1968 г.) и «Айк Наапет» (1970 г.). Это герои армянских легенд. Айк Наапет, душащий дракона, повелевал силами огня и солнца, а Вишапахак, стреляющий из лука, считается родоначальником армян. Композиция Айка Наапета менее запутанная, более ясная по силуэту. Обе вещи установлены прямо на улице — одна около Музея современного искусства, вторая — рядом с кино-

театром, гостиницей «Ереван» и помещением Союза художников Армении. Может быть, такая близость к зрителю несколько вредит скульптурам, так как слишком обнажается их чрезмерная театральность. Древний вымысел становится излишне приземленным, наделяется правдоподобием, перед которым отступает правда духа. На берегу вновь созданного Лебединого озера (архитектор Г. Мушегян) С. Багдасарян поставил аллегорическую фигуру «Мелодии» в виде сидящей девушки, играющей на арфе. Ее удлиненные пропорции должны образно выражать идею музыки. Однако в ней ощущается некоторая манерность и влияние модерна 1900-х годов. Интересная по замыслу и идее, эта «Мелодия» из литого алюминия не является все же достаточно удачным произведением скульптора. Более выразителен памятник рабочему-кожевнику, установленный в 1964 г. у кожевенного завода (базальт). Несмотря на, казалось бы, четко и почти симметрично построенный торс, на некоторую подчеркнутую лаконичность и лапидарность форм, эта скульптура действительно смотрится почти как памятник, достойно отмечающий память о людях, отдавших свои силы одной из самых древних специальностей на земле — выделке и обработке кож.

Наиболее же сильной и выразительной среди работ С. Багдасаряна является декоративный монумент «Мы — наши горы» (1967) — своеобразный памятник народу Нагорного Карабаха. Используя в основном средства архитектурного и орнаментально-декоративного языка, скульптор создал величественный образ немногословных и гордых людей своей родины.

Как видим, диапазон декоративной скульптуры исключительно широк — от питьевого фонтанчика, источника, знака, фиксирующего въезд в село или город до величественных монументов, несущих большие идеи. Декоративная скульптура значительно обогащает городскую среду, расширяет возможности авторов, делает пластику действенной, более созвучной окружающей среде, масштабности эпохи и особенностям современного мироприятия.

Скульптор К. Нуриджанян.
Памятники в честь героев
армянского эпоса.
Айк Наапет.
Ваагн Вишапахак.

Монумент в Крижкальнисе

В. Римкус

Архитектор
В. Габрюнас,
скульптор
Б. Вишняускас
Общий вид памятника-ансамбля
в Крижкальнисе



На перекрестке оживленных автомагистралей Литвы, близ Клайпеды, в Крижкальнисе, воздвигнут памятник-ансамбль Советской Армии-освободительнице. Его авторы — скульптор Б. Вишняускас и архитектор В. Габрюнас, К. Моркунас (витражи) и К. Симанонис (эмблематика из металла).

Уже издалека виден на холме силуэт статуи. Бронзовая скульптура молодой женщины олицетворяет Родину. К подножию холма ведет величественная, вымощенная бетонными плитами дорога, у начала которой две стелы с посвящением на литовском и русском языках: «Литовский народ — Советской Армии-освободительнице».

На вершине холма у основания пьедестала высится гранитная стена с четырьмя барельефами — образами Пехотинца, Моряка, Летчика и Партизанки, символизирующими армию и вооруженный народ.

В цокольной части памятника размещен мемориальный музей. Его стены облицованы серым мрамором и украшены витражами с естественным освещением, выполненными из нетолстого стекла. На металлических «книгах памяти» начертаны имена

воинов, получивших звание Героя Советского Союза в боях на территории Литвы.

У выхода из мемориального зала четыре радиально расходящиеся дорожки ведут к четырем гранитным кубам, символизирующим военные годы. На крайних из них даты: «1941» и «1945». За ними развеваются государственные флаги союзных республик.

Память о тяжелых годах войны, скорбь о погибших, благодарность за великий подвиг освобождения и торжество победы — вот общий идейно-символический смысл ансамбля; мемориальная нота перекликается с жизнеутверждающим пафосом, высокая обобщенность — с предметной наглядностью.

Образ женщины-Родины, женщины-Победы занимает центральное место в ансамбле. В работе Б. Вишняускаса чувствуется стремление найти свое, оригинальное пластическое решение. Скульптор, большой мастер лирической, парково-декоративной скульптуры, в сложной и новой для него задаче проявил глубокое понимание природы монументально-героического жанра. Строгая простота и монументальность фигуры в соче-

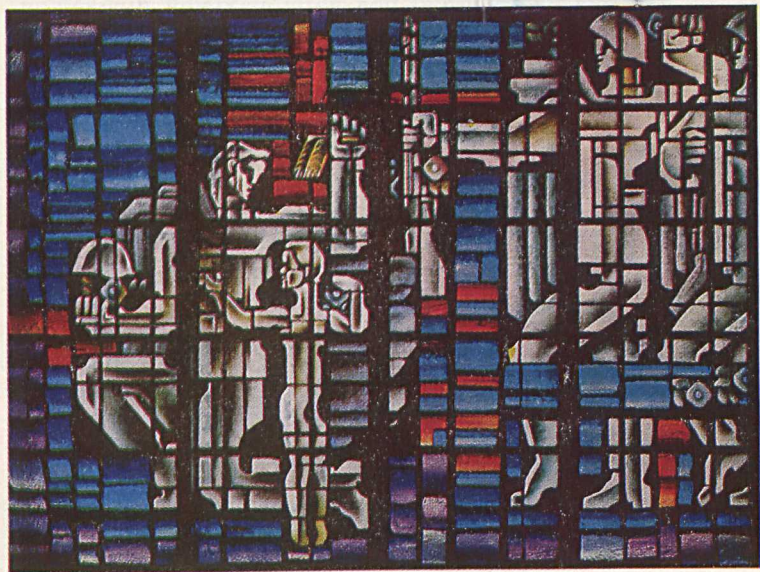
тании с пластической оживленностью отдельных ее элементов: силуэта головного убора, складок как бы развевающегося от ветра платья — создают образ величественный и динамичный одновременно, эпически обобщенный и характерно-конкретизированный, хотя мотив движения носит, на наш взгляд, несколько внешне-иллюстративный характер, не вполне сплавляясь с «внутренним содержанием» скульптуры, а некоторые детали (дубовая ветка в руках женщины) излишне подробны и мелки и не «читаются» на расстоянии.

Витражи Моркунаса красочностью и благородством цветовых сочетаний, ритмической повторяемостью изображительных мотивов, создающих эффект разворачивания сюжета во времени, вырастают (не нарушая при этом целостности ансамбля), в художественно самостоятельный образ. Следует, однако, отметить, что некоторые изобразительные элементы витражей несколько манерны в своих очертаниях, это придает всему оттонок театральности, неуместный в данном случае.

В ансамбле искусно срежиссирована последовательность его обозрения и восприятия. Планировка и конфигу-

К. Мокшис
«Герои возвращаются».
Витраж мемориального
музея-ансамбля.

Б. Вишняускас
Скульптурная часть ансамбля
(внизу деталь)



рация вспомогательных элементов — пандусов, лестниц и дорожек, приводящих, как к конечной цели, к главному — к мемориальному залу, способствует постепенному «вхождению» в образ, как бы подготавливает кульминацию переживания, которое охватывает в наполненном мерцающим витражным светом и торжественной музыкой-зале, внезапно предстающем перед глазами посетителя. Ансамбль Крижкальниса обладает многими самобытными чертами, хотя целый ряд величественных, а порой и грандиозных мемориальных комплексов последних лет не могли повлиять на его облик и характер. Но это воспринимается в ансамбле скорее как приобщенность к специфическому жанру, чем подражание. Синтез такого масштаба осуществлен в литовской монументалистике впервые. Общее архитектурно-планировочное решение, органическая сращенность всех элементов в единое целое, синтез искусства и природы — всем этим памятник-ансамбль продолжает лучшие традиции литовской монументалистики.

Юозас Бальчиконис: цвет и ритм

К 50-летию Юозаса Бальчикониса

В. Савицкая



Юозас Бальчиконис

Народный праздник.
Батик, лен. 1967

Есть художники, чьи имена становятся синонимами жанра, или художественного направления, или целой национальной школы. Но лишь немногим выпадает сочетать в одном лице столь многообразные проявления творческой натуры. Один из таких счастливых примеров — Юозас Бальчиконис. Основатель современной литовской школы художественного текстиля, один из ведущих мастеров гобелена у нас в стране, глубокий знаток батика, овладевший всеми тонкостями этого сложнейшего искусства.

Разумеется, под национальной школой литовского текстиля не следует понимать только подготовку множества выпусков художников, хотя педагогическая деятельность Бальчикониса и сама по себе достойна глубочайшего уважения. И все же главная его заслуга в том, что он сумел сломать устоявшуюся традицию готовить художников-текстильщиков только для уникального творчества. Сегодня десятки бывших студентов профессора Бальчикониса работают на ткацких фабриках и комбинатах республики, с благодарностью вспоминая своего учителя: он первый привил им интерес и вкус к работе над образцами для массового тиражирования. Вот этот отряд высококвалифицированных профессионалов и есть литовская школа художественного текстиля, успехи и завоевания которой неизменно связаны с именем Бальчикониса.

Думается, не последнюю роль сыграло здесь то воодушевление, с каким сам художник всегда обращается к изучению народного творчества. Его обширные познания и неутомимая энергия собирателя были неоценимы, когда писались моно-

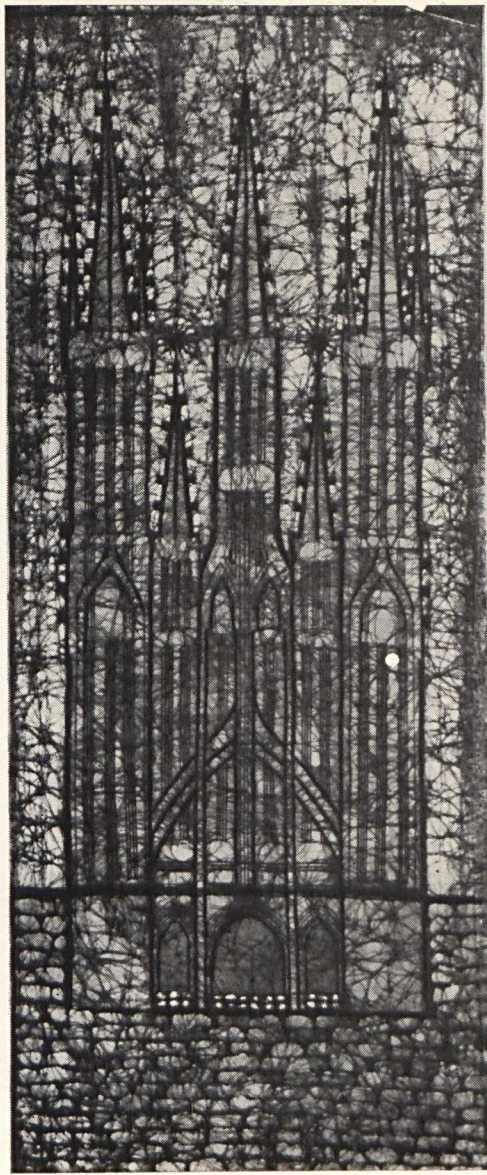
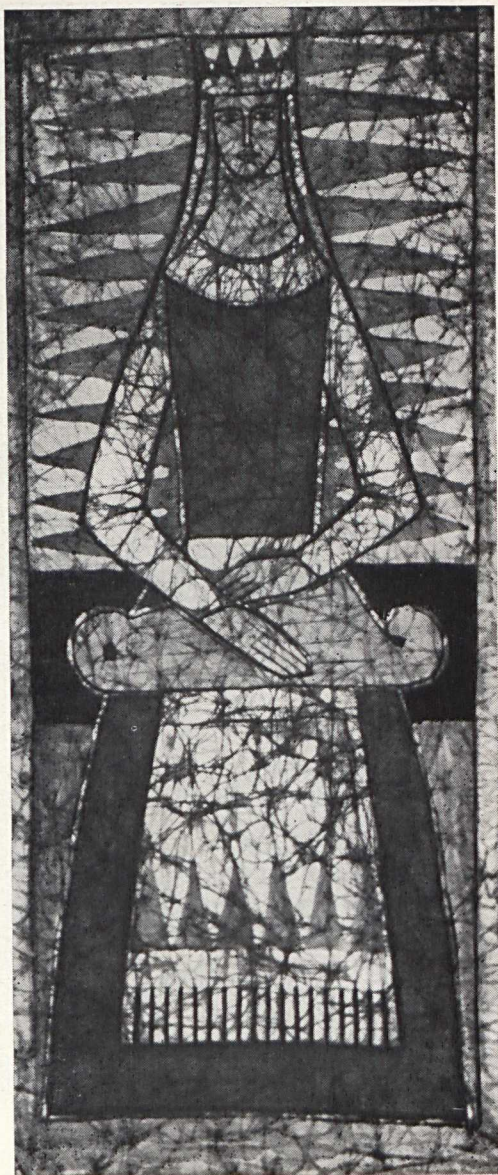


графия «Орнамент народных тканей» (1961) и капитальное многотомное издание «Литовское народное искусство», а особенно в работе над эскизами народных костюмов и тканей для участников республиканских Праздников песни (1955, 1960, 1965). Последние пять лет художник занят эскизами народных костюмов для многочисленных коллективов художественной самодеятельности и особенно — для Государственного ансамбля песни и танца «Лиетува» (в этой работе постоянным соавтором Бальчикониса выступает его жена Р. Сонгайлайте-Бальчиконене). Каждый, кому хоть раз удалось увидеть на празднике песни эти костюмы, невольно вспомнит те батиковые панно, ковры и гобелены художника, где в нехитром сюжете из народной жизни будни и праздники литовской деревни сплетаются в гармоничную, стройную мелодию, заставляя зрителя также настроиться на торжественно-приподнятый лад.

Да и как может быть иначе: ведь стихия народного творчества близка художнику с детских лет, когда он впервые научился своими руками мастерить деревенскую свирель или свистульку. Было бы слишком прямолинейным утверждать, что именно с пастушеского детства ведется отсчет вкусам и пристрастиям будущего художника. Однако и природная музыкальная одаренность художника, и житейские обстоятельства — Юозас вырос в деревне — несомненно сыграли значительную роль в формировании его творческой индивидуальности. Синкретизм восприятия «мастера из народа» (Юозас — сын потомственного гончара) позволяет ему достигать неразделимой цельности в своих работах,

столь же профессиональных в своей живописной основе, сколь традиционно-народных в структуре образов и концепции. И в этом — второй ключ к творчеству Бальчикониса, к его живописным исканиям в гобелене и в еще большей мере — в батике. Собственно говоря, пробуждение, вернее, высвобождение в художнике пристального интереса к живописным экспериментам состоялось еще в конце 1950-х годов, когда художник обратился к технике «рюйу». После жесткой регламентации рисунка и композиции ворсовых ковров, над которыми художник работал на протяжении 50-х годов, возможность извлекать из специфической техники «рюйу» колористические и фактурные эффекты, недоступные гладким ворсовым коврам, открыла перед Бальчиконисом истинно ошеломляющие перспективы. Панно «Зима» (1962), «Да будет мир» (1963), «Цветы — Родине» (1965) — в числе лучших работ литовского художественного текстиля.

Здесь проявились те качества творчества художника, которые в дальнейшем получили такое программное утверждение в его гобеленах и батиковых панно: склонность к сложным колористическим исканиям, удивительная слитность живописного и музыкального начал, тонкая и глубокая интерпретация литовского фольклора, которая всегда придает даже самым современным работам Бальчикониса неповторимый национальный колорит. Кстати, последняя особенность проявляется не только в прямых обращениях к темам народных песен и преданий (например, сказочные образы «ужи-короли» или «кони гнедые», проходящие через все творчество



Пряха. Батик, лен. 1966

Вильнюсская готика.
Батик, лен. 1967

художника). Это явственно ощутимо и в косвенном, «отраженном» выборе форм, рисунка деталей, колорита, и в самой структуре композиции, ритмы которой содержат далекие аналогии с орнаментальным строем народного творчества, с ритмами разговорной речи и музыкального фольклора литовского народа.

Весьма показательны в этом отношении гобелены последних лет: «Весенний поток» (1970), «Сумерки» (1970), «Лунная соната» (1971), «Весна поэзии» (1972), «Песни янтарного края» (1972), «Приморские отблески» (1973). Их объединяют прежде всего изысканные колористические находки, которые временами оказываются где-то на стыке живописи и графики. Художника здесь увлекает задача передать тончайшую игру не только оттенков цвета, но и отношений света и тени. Отсюда — обращение к гамме близких тонов (сочетание белого, светлых и темных оттенков голубого и серого в «Весеннем потоке» и «Песне янтарного края», розового и охристого — в «Весне поэзии»), а иногда и вовсе отказ от цветности («Лунная соната»). Отсюда — многообразие форм, фактур и плотностей цвета: неровные пучки черного сизаля на фоне ясной, спокойной гармонии светлых вертикалей и треугольников — как темнота, внезапно хлынувшая на смену дневному свету в «Сумерках». Отсюда — и общий для всех этих работ принцип построения, основанный на чередовании цветных полос: то сгущаясь, то разрежаясь, они образуют своеобразное «магнитное поле», куда притягивается и где формируется изображение.

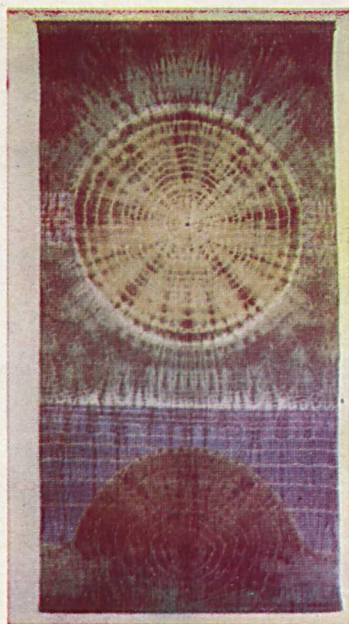
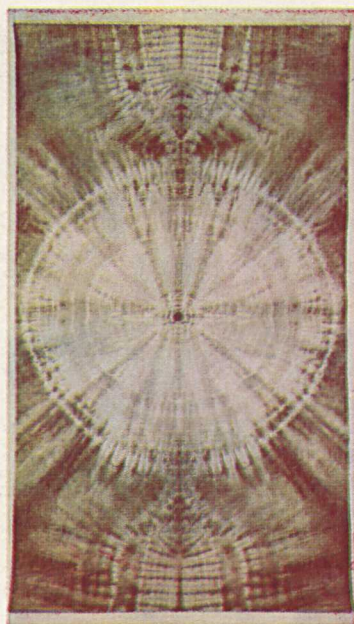
Бальчиконис явно увлечен здесь пробле-

мой передачи линии, ее вибрации на поверхности — и здесь он, как всегда, объединяет живописно-графические поиски с превосходным знанием текстильной техники. Шерстяная и льняная нить, окрашенная ровно или неровно (это диктуется пряжей), то бежит скромной, тоненькой ниточкой, то рассыпается неровным, дрожащим пунктиром, то вдруг вспухает и уплотняется, приобретая осязаемую рельефность. Первостепенную роль играет здесь, разумеется, виртуозное мастерство художника, который в эскизе намечает лишь самые общие контуры своего замысла, а воплощает его сам, своими руками. Потому так убедительны самые порой неожиданные эксперименты Бальчикониса — ведь они являются результатом сложного и увлекательного творческого процесса, в котором безудержный полет фантазии живописца постоянно дисциплинируется немолимой логикой технологии и в то же время поддерживается ее неисчерпаемыми возможностями.

Насколько велика степень поглощенности художника мотивом линии, видно и в том, что огромное батиковое панно «Легенда о Паланге» (1971) он также строит на игре узких и широких полос, создающих оптическую иллюзию вибрации поверхности — как будто складки старинного гобелена чуть заметно колыхнутся на стене. Здесь эта вибрация особенно уместна, передавая и таинственность шорохов старого леса, и захватывающее дух колдовство древнего предания.

Линия, вибрирующая, как туго натянутая струна, особенно красноречиво выдает постоянно живущую в душе Бальчикониса мечту о слиянности музыки и изображе-

Цикл «Солнце».
Батик, лен, 1970



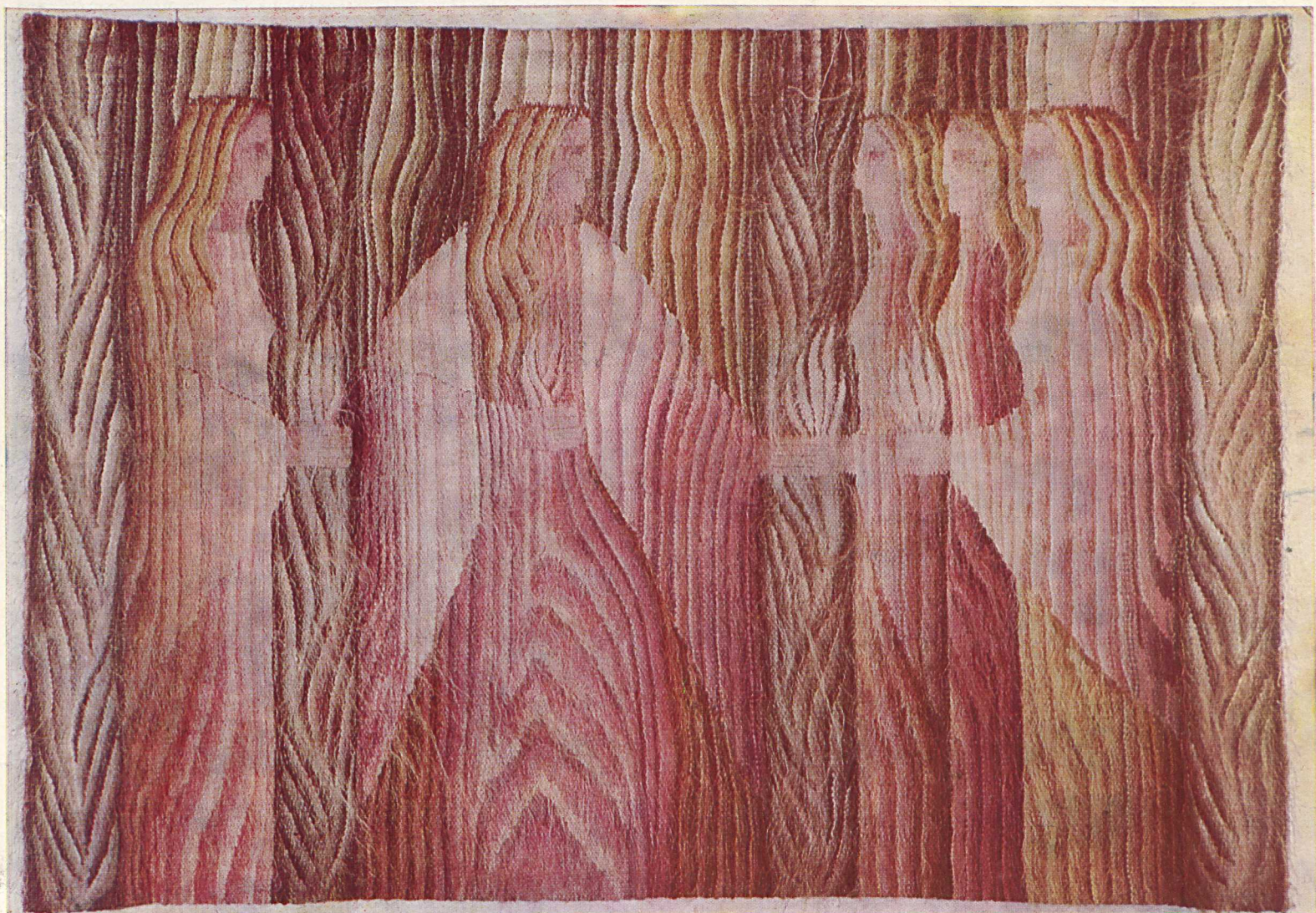
ния. Это подтверждает и зыбкий, расплывчатый рисунок гобелена «Весенний поток», как напоминание о живописно-симфонических фантазиях Чюрлениса, и синкопированность линий и форм в гобелене «Лунная соната», и композиция батиковых панно «Легенда о Паланге» и «Музыка», построенных на строгом чередовании сложных линейных и цветовых ритмов.

Батик — это та третья сфера, с которой нерасторжимо связано имя Бальчikonиса. Именно он в 1960-х годах первым в стране начал осваивать технику, интерес к которой был утерян на десятилетия. Начав с небольших этюдов, художник постепенно овладел мастерством настолько, что смог осуществить дерзкие по замыслу и исполнению батиковые панно. Огромная заслуга Бальчikonиса в том, что он не просто возродил прекрасную технику, дающую большой декоративный эффект, а создал качественно иной жанр, который с полным правом может именоваться совершенно новым художественным явлением, — монументально-декоративный батик. Если раньше эта техника служила украшению платков, шарфов и тканей для одежды и потому имела рисунок мелкий и организованный в раппорт, то теперь Бальчikonис осваивает большие плоскости, которые волею художника приобретают и особое, монументальное величие композиции, и особый пластически-живописный фон, обусловленный спецификой технологии. Отсюда — родство с фреской, витражом, мозаикой, сграффито. Разумеется, было бы нелепо утверждать, что новый жанр родился на пустом месте. Были и традиции, и история, были и по-

вые веяния в современной пластике. Никогда раньше в истории искусства художественный текстиль не использовал так широко новейшие достижения живописи, и, наоборот, сам он не раз превращался в экспериментальную лабораторию для станковой и монументальной живописи. Как и гобелены, батиковые панно Бальчikonис выполняет своими руками. От наброска на бумаге до законченного произведения лежит кропотливый путь выбора сырья и красителей, сложный технологический процесс, сулящий, как всегда в батике, массу неожиданностей. И здесь снова добрую службу сослужило художнику знание опыта народных мастеров. Красители он использует только натуральные и готовит их сам: коричневую краску — из дубовой коры, светло-зеленую — из травы и березовых почек, темно-зеленую — из брусничного листа, темно-серую — из ягод ивы. Это позволяет достигать цветовой гаммы необычайной тонкости и сложности.

В батике Бальчikonис прошел путь, сходный с его поисками в области гобелена: от подробной повествовательности (декоративные ткани на темы народных песен, 1962), через монументальные сюжетные панно, заставляющие вспомнить старинную стенопись («Не будет ни панов, ни бояр», 1963; «О чем в песне поется» и «Народный праздник», 1967; «Сутартине», 1968), к работам более камерным, в которых он поглощен решением в первую очередь задач философского и живописного плана. Таковы его работы 1970 года: «Вихри», где художник снова обращается к теме зарождения движения, и особенно

Весна поэзии.
Гобелен.
Шерсть, джут. 1972



серия «космических» работ: «Планета», «Галактика», «Солнце».

В этих панно художника занимала мысль живописно-декоративными средствами передать не только вечную тему борьбы света и мрака, но и бесконечность возрождения новой жизни («Галактика»), и своеобразие ритма, в каком пульсирует жизнь каждого живого существа, даже если оно живет отраженным светом («Планета»). Программное развитие тезиса «каждая форма имеет свою жизнь» наблюдается в серии «Солнце», состоящей из четырех законченных панно. Бальчиконис задался целью наряду с лейтмотивом «свет — мрак» передать здесь сложные ритмы возникающей и уходящей жизни: «Солнце-I» — восход, лучи только набирают силу, пронизывая каждый атом пробуждающейся или возникающей вновь жизни; «Солнце-II» — полуденное солнце над морем: два полюса, символизирующие вечность жизненных сил природы; «Солнце-III» — раскаленный шар, дающий и убивающий жизнь, могучий источник вечного и неизбежного движения; наконец, «Солнце-IV» — усталое, угасающее светило, постепенно теряющее свою живительную мощь.

Эта серия очень близка Бальчиконису, в ней он необыкновенно глубоко сумел выразить свой замысел, который столь же точно сформулировал и в словах: «Солнце — это свет, жизнь, поэзия, музыка. Это — мое солнце, источник добра и света». Недаром каждое из солнц обнаруживает очевидное родство со срезом ствола дерева, на котором явственно проступают круги жизни.

Совпадение двух образов отнюдь не случайно. Художник сознательно протягивает нить к изначальной, древней магии этих изображений: ведь недаром в народном творчестве столь популярны изображения и солнца-оберега, и древа жизни. И строгий симметризм композиций, отчасти обусловленный спецификой технологии батика, также продолжает неколебимую симметрию народного творчества (сам Бальчиконис утверждает, что мысль об этой серии пришла ему в голову, когда он рассматривал народные расписные сундуки). «В этом симметризме — а отрицать его нельзя — отражается не только творчески-преобразовательная художественная воля народных художников, но и объективно-космогонический характер мышления», — эти слова Г. К. Вагнера, сказанные им по поводу народного творчества в целом, как нельзя лучше подтверждают ход размышлений художника. Бальчиконис в поисках выразительности современной формы сумел безошибочно извлечь из национального наследия те художественные элементы, которые, поднявшись до уровня универсального значения, тем самым утверждают свою самобытность. Творчество Юозаса Бальчикониса многообразно и полифонично: в нем согласно сливаются гобелен и батик, природа и музыка, живопись и народное творчество, фигуративные произведения и декоративные композиции. В канун своего пятидесятилетия художник находится в расцвете творческих сил. И столько в нем молодого темперамента и обаяния, что в этом — залог многих успехов и удач, которыми еще не раз порадует нас этот большой, талантливый художник.

Кони запряжены,
кольца обменены.
Батик, лен. 1967

Вихрь.
Батик, лен. 1970



Мозаика в городе Светлом

К. Бондарев

Н. Смирнягина, Ю. Смирнягин
Мозаика на универмаге в
г. Светлом
Керамическая плитка.

Площадь перед универмагом
и кинотеатром
в г. Светлом.

Блестящее алюминием и стеклом очень «морское» здание. Мелкая «зыбь» междуэтажной алюминиевой рифленки бежит от крутых зеленых волн высокой мозаики с крупными фигурами рыбаков. Так начинается город Светлый.

Еще ничего не зная о нем, чувствуешь, что где-то здесь должна быть большая вода, что живут здесь волевые, красивые люди, что город отвечает своему названию.

Здание — вполне рядовое, и размещается в нем магазин.

Все впечатления — от мозаики.

Художники — и это первое достоинство их работы — украшали не магазин, а город, не здание, а с помощью здания. Им неважно было его назначение — они ему придали другое, свое. Здание стало для них материалом, выразительным средством. Оно хорошо стояло — на площади, при въезде, где и следует стоять монументу, приглашающему в город. Оно могло стать — и стало — для художника частью той образной «водной стихии», с которой днем и ночью — как о том говорят символические маски верхней части мозаики — отважно управляют рыбаки. Посмотрите на стоящего у штурвала — как он, охваченный кольцом волны, уверенно держит рыбацью шхуну на всем пространстве моря-фасада.

Посмотрите, как два рыбака прямо из-под сопротивляющихся вертикалей алюминиевой рифленки тянут сети с рыбой!

Монументальная роспись — так принято считать — должна подчиняться архитектуре. А перед нами поучительный пример обратного — художественно оправданного включения архитектуры в образный строй мозаики.

Мне понравились эти крутые напряженные линии волн и фигур, это столь органическое, но так трудно дающееся монументалистам сочетание в едином, не дробящемся, целостном пространстве картины разно-

пространственных и одновременных моментов фабулы, эта вихревая, плотная, безупречная кладка мелкой мозаичной плитки, этот густой и такой грозный зеленый, доминирующий в холодном колорите, эта пляска волн, эта качка, это богатство движений — вверх, вниз, влево, вправо, в глубину, из глубины, с разным ритмом и темпом, — которые, как из эпицентра, исходят из круга штурвала.

А какое свободное владение условным языком монументального искусства в этих рыбаках, упирающихся ногами прямо в волну, в этих вообще рыбах — не камбалах, не щу-

ках, — вполне декоративных, но таких несомненных.

Мозаика «Рыбаки» — лучшая из трех, сделанных на этой площади талантливыми художниками Ю. Смирнягиным и Н. Смирнягиной. Вместе с густой горячей мозаикой «Город» на торце того же здания и сверкающей на солнце мозаичной коралловой по цвету вставкой «Буревестник» — несоразмерно маленькой на громадной стене кинотеатра, расположенной на противоположной стороне улицы — она образует не вполне совершенный, но дерзко и свежо задуманный мозаичный ансамбль, сделавший бы честь любому городу.

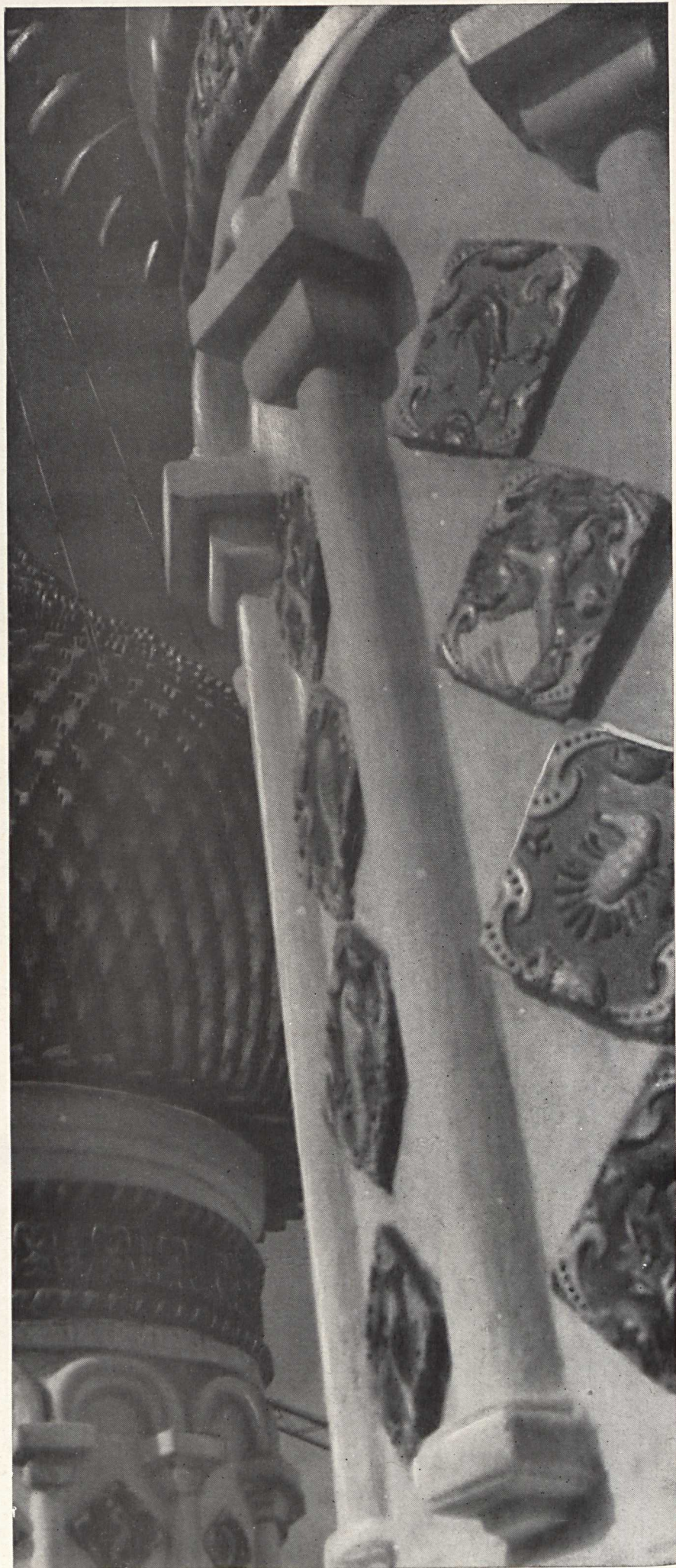


Юрьевецкие изразцы

Е. Кудряшов

Изразцы в декоре
барабанов и глав
Успенской церкви
на Ильинской горе. 1672
Горький

Изразцы на фасаде Успенской
церкви на Ильинской горе.
1672. Горький



Фрагмент наличника одного из окон Благовещенской церкви в г. Юрьевце Поволжском 1700

«Райская птица». Изразец с фасада Благовещенской церкви

«Сирип». Изразец с фасада Благовещенской церкви

«Голубь». Изразец с фасада Благовещенской церкви



Среди керамических изделий, распространявшихся на огромной территории Русского государства в XVII в., до сих пор значительная роль отводилась московской Гончарной слободе. Однако сейчас большинство исследователей приходят к заключению, что в это время несомненно существовали и провинциальные центры по производству архитектурной керамики — Ярославль, Ростов, Суздаль, Рязань, Кострома. В частности, о вероятном производстве ценных изразцов в Поволжье и о распространении этих приволжских изразцов вплоть до Иосифо-Волоколамского монастыря писали в свое время многие исследователи¹. Эти же приволжские изразцы можно дифференцировать и более четко, то есть связать их производство с конкретным поволжским посадом (Ярославль, Кострома, Балахна, Нижний Новгород).

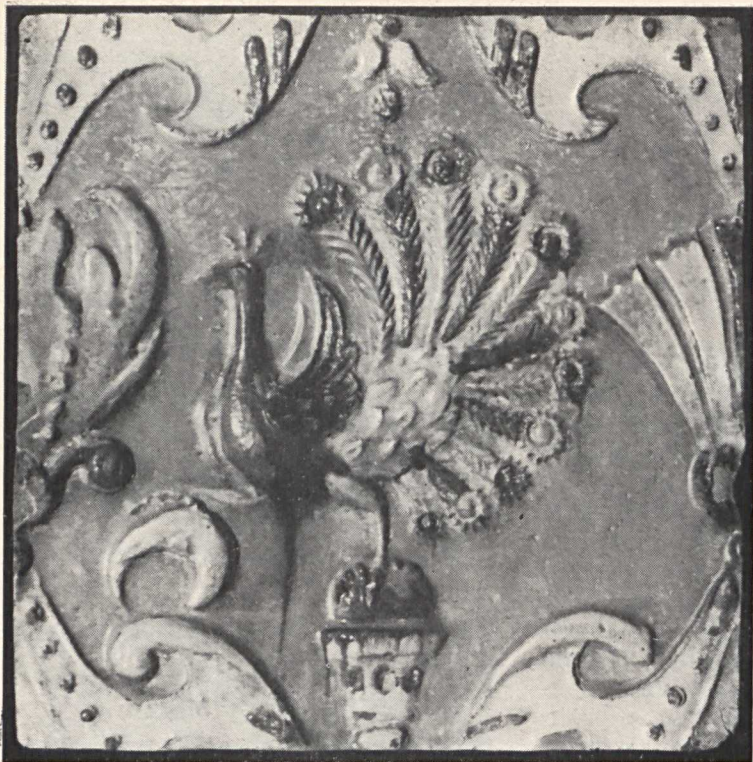
Своеобразными памятниками верхневолжской архитектурной керамики следует считать изразцы разобранной в 1955 году Благовещенской церкви города Юрьевца Поволжского. Благовещенский храм в Юрьевце был построен около 1700 года на средства «лутчего» юрьевецкого посадского человека Ф. К. Ситникова. Храм был поставлен на волжском берегу и оказался первым каменным культовым зданием в юрьевецком посаде. Благовещенская церковь была выстроена бесстолпной, пятиглавой, трапезной, с четырехскатным покрытием. С западной стороны заподлицо с четвериком была построена трапезная, на торце которой стояла ярусная колокольня. Сильно вытянутый в высоту четверик храма, выделенный спаренными и строеными окнами в два света, широким карнизом, лентой кирпичных балясин и глубокими подковообразными кокошниками, был перекрыт сомкнутым сводом с глухой шельгой. Углы четверика были укреплены лопатками. Купола церкви имели зеленое керамическое покрытие.

В Благовещенской церкви изразцами были украшены не только верхние части ее фасадов (на уровне карниза здания по всему его периметру проходил изразцовый фриз, составленный из крупноразмерных керамических плит), но и карнизы апсид и трапезной, а также наличники окон. Общим свойством этих изразцов является их ярко выраженная архитектурная функциональность — они не только декорировали здание, но и подчеркивали его отдельные архитектурные формы и детали (карнизы, наличники, тимпаны фронтонового завершения последних и т. д.).

Наиболее интересными были изразцы фриза, закатого в карнизе здания так называемыми городками с «витьем». Фриз был составлен из крупных по размеру (420×430 мм) керамических звеньев, объединенных общим сюжетным изображением. С тыльной стороны каждой из плит фриза была устроена румпа «ящичной» конструкции с глубиной в 83 мм. Она заполнялась паружными концами кирпичной кладки стен и заливалась известью. На зеленом фоне фриза четко выделялись рельефные растительные побеги, окрашенные поливой в желтый, белый, коричневый и синий цвета. Они ритмично поднимались и опускались из «рожков», которые были в свою очередь вставлены в узкое горлышко и в поддон массивных кувшинов. По сторонам этих сосудов располагались цепочки бусин и стилизованные изображения львиных голов, «дыхание» которых поднималось вверх спирально паподобие дыма. Полива городчатого пояса состояла из чередующихся полос белого и зеленого. Растительный орнамент фриза был достаточно крупным и хорошо просматривался с земли.

В карнизе апсид и трапезной Благовещенской церкви находились поставленные на ребро изразцы «малой руки» с зеленым матовым фоном. Рельеф этих изразцов уже плоский, а композиционное построение изображения мотива носит центропримитивный характер. Точно по геометрическому центру каждого такого изразца расположены в орнаментальном обрамлении изображения сиринов, неясителей, павлинов с распущенными веером хвостами, а также «райских» птиц с коронами на голове. Здесь же представлены попугаи, клюющие ягоды, и взлетающие с цветка голуби. Ближайшей аналогией этим изразцам являются сюжетные полихромные изразцы Сергиевской церкви в Нижнем Новгороде.

Оконные проемы Благовещенской церкви обрамлялись керамическими наличниками с растительным орнаментом. На зеленом поле этих изразцов эффектно выделялись синие, желтые, мутно-белые и коричневые растительные побеги, цветы и листья. Интересно и выразительно были решены композиции тимпанов в наличниках окон. Завершение каждого из наличников состояло из шести изразцовых плит, составлявших уравновешенную декоративную композицию. Ее строгую архитектуру подчеркивали изображение вазы с распустившимся стилизованным цветком и тесаные в кирпиче балясины в



«Павловск».
Изразец с фасада
Благовещенской
церкви



Часть
керамического
фриза
Благовещенской
церкви

нишах. По сторонам от вертикальной композиционной оси располагались в геральдическом противостоянии изображения разъяренных льва и единорога. Своего рода «зеркальность» их противостояния усилена симметрично расположенными по сторонам тимпана двумя изразцами с волютообразными завитками — декоративный мотив, который многократно встречался в XVIII веке в орнаменте кованых железных решеток и в силуэте дверных ручек-щеколд.

Изображение льва и единорога встречается еще на одном изразце из той же Благовещенской церкви². Размеры его сторон 285×280 мм, толщина — 12 мм; на тыльной стороне он имеет «ящичную» румпу. На лицевой поверхности изразца изображен распустившийся цветочный бутон, слева и справа от которого рас-

положены опять же в геральдическом противостоянии лев и единорог. У единорога выделены густо-синий круп, белый хвост и схематично прорисованная голова с длинным острым рогом. Хвост вставшего на задние лапы льва закинут на спину и оканчивается желтой шишкой, разметающаяся грива закрывает половину окрашенного в белый цвет туловища зверя. Рельеф изразца в разных частях изображения различный: если центральная часть плитки с распустившимся бутоном очень высокая (горельеф), то в очень низком, плоском рельефе исполнены рассеянные по зеленому фону изображения желтых, коричневых и белых цветков. Изразцы подобного типа встречались в декоративном убранстве церкви Николы Мокрого в Костроме и на трехпролетных Святых воротах толчковской церкви Иоанна Предтечи в

Ярославле (оба памятника датируются концом XVII века). Однако, если в Ярославле этот тип изразцов не получил почти никакого развития, то в Костроме его сюжет был особенно популярен — геральдические композиции со львом и единорогом встречались здесь в народной резьбе пряничных досок, в белокаменных рельефах Святых ворот Воскресенской церкви на Дебре и в крестьянской вышивке полотенец.

Сюжеты изразцов «малой руки» с трапезной и апсид юрьевецкой Благовещенской церкви восходят, несомненно, к соответствующим сюжетам зеленых изразцов, а через них — к весьма распространенным в XVII веке «азбуковникам». Слегка модернизованные и уменьшенные изображения на этих изразцах, отсутствие каких-либо надписей и т. п. позволило Н. Воронову и И. Сахаровой считать их в эволюции древнерусской керамики «...промежуточным звеном между сюжетными изразцами и изразцами с птицами»³. Как о повторении поливных многоцветных изразцов «малой руки» XVII века можно говорить об архитектурной керамике Казанской церкви города Юрьевца⁴. В тимпанах оконных наличников этого храма были выложены пятицветные изразцы с растительным и геометрическим орнаментом. Несколько таких печных изразцов (они были, конечно, предназначены для облицовки зеркала печи, а вовсе не для наружной декорировки храма) хранятся в собрании Юрьевецкого краеведческого музея.

Тот факт, что изразцовый фриз нижегородского Благовещенского собора 1697 года был идентичен юрьевецкому⁵, а полихромные сюжетные изразцы Благовещенской церкви в Юрьевце аналогичны архитектурной терракоте Сергиевской и Успенской церквей в том же Нижнем Новгороде, позволяет считать юрьевецкую ценную майолику привозной. Она была изготовлена, по всей вероятности, или в самом Нижнем или в Балахне.

Оставшиеся до сих пор малоизвестными, изразцы Благовещенской церкви в Юрьевце имеют принципиальное значение в истории русской средневековой майолики. Они образуют вместе с балахнинскими и нижегородскими изразцами вполне самостоятельную стилистическую группу и стоят несколько особняком как от ярославских изразцов, так и от московской ценины второй половины XVII столетия. Ярким и горячим цветом московской и ярославской «изразцовых» школ Балахна, Юрьевец и Нижний Новгород противопоставили приглушенные палевые краски, которые кажутся особенно уместными на травянистом, матово-зеленом фоне. Спокойным, каким-то умиротворенным цветом горят в юрьевецких изразцах желтые и коричневые растительные побеги и голубые чашечки полевых цветов, выделяя и подчеркивая центральное сюжетное пятно. Тонкая музыкальная гармония колористической гаммы юрьевецких изразцов роднит их со скромными, но глубокими красками местных

икон и с ковровой бархатистостью стенописи 1700 года той же Благовещенской церкви.

Сохранившееся в древнерусском искусстве цельное отношение к природе и к ее красоте отчетливо видно в тех же юрьевецких изразцах. В них фауна и флора образуют неразрывное целое, а сказочное переплетается с обыденным. В юрьевецкой архитектурной керамике мы встречаем не только клюющих ягоды голубей, но и павлинов, сладкоголосых сиринов, жертвующих собой неясителей, разъяренных львов и единорогов. Иногда растительный побег «прорастает» львиной головой, формы которой достаточно умело вписаны в общую декоративную композицию. Флора незаметно для глаза переходит в фауну и наоборот.

Поволжские изразцы не развились в некий трафарет или общую форму стандарта, как это случилось в Москве и Ярославле из-за утвердившейся там моды на изразцы с растительным и геометрическим орнаментом и с птицами. Красные, зеленые или полихромные поволжские изразцы в течение всего XVII века оставались типично сюжетными. Не менее устойчивой в XVII столетии была и конструкция этих изразцов, раз и навсегда сохранивших за собой свою «ящичную» румпу и свою тонкостенность. Поволжская архитектурная терракота была также очень тесно связана с народной резьбой по дереву (пряничные доски, детские игрушки, «манеры» для набоек и т. д.) и прямо или косвенно отражала художественные вкусы посадских людей XVII века.

В общем развитии древнерусской архитектурной майолики юрьевецкие изразцы, подобно балахнинским, нижегородским или ярославским, по праву занимают одно из ведущих мест.

«Неясыть пустынная». Изразец из фасада Благовещенской церкви в г. Юрьевце Поволжском. Около 1700. Юрьевецкий краеведческий музей.

«Попугай». Юрьевецкий краеведческий музей



Наличник окна Благовещенской церкви



¹ М. Г. Рабинович. Московская керамика. МИА СССР, № 12. М.—Л., 1949, стр. 82; Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. О датировке и распространении некоторых видов московских изразцов. МИА СССР, № 44. М., 1955, стр. 97; Н. В. Воронов и Н. Б. Блохина. Ярославские изразцы. «Краеведческие записки Ярославского областного краеведческого музея», вып. 1. Ярославль, 1956, стр. 113, 120; А. И. Суслов и С. С. Чураков. Ярославль. М., 1960, стр. 93.

² Находится в собрании Костромского областного музея изобразительных искусств.

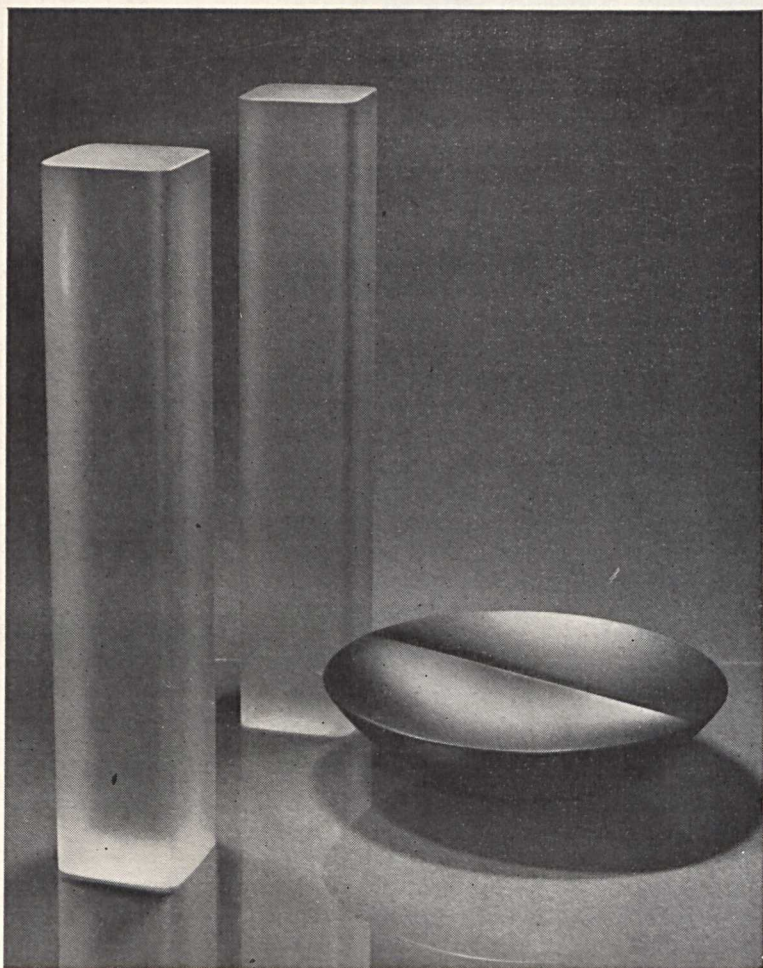
³ Н. В. Воронов и И. Г. Сахарова. Указ. соч., стр. 86.

⁴ Храм был выстроен в 1753 году (ГАКО, ф. 130, оп. 4 доп., ед. хр., л. л. 1—107).

⁵ См. С. Агафонов. Горький. Балахна. Макарьев. М., 1969, стр. 70, илл. 11.

«Современное чешское стекло» в Москве

С. Бескипская



Карел Вюнш
Вазы.
Прессованное стекло. 1966

Франтишек Визнер
Декоративная
композиция.
Шлифованное стекло. 1971

На стр. 25
Владимир Жагоур.
Ваза. Прессованное стекло.
1972

У чешского стекла богатые исторические традиции, оно располагает отличными кадрами специалистов стекла, первоклассными художниками и мастерами. Теоретическая мысль постоянно и неослабно анализирует процессы, происходящие в нем. Творчество художников сосредоточило, как в фокусе, все коренные проблемы времени в их взаимосвязи с экономикой и технологией. Вот почему выставка «Современное чешское стекло», проходившая в мае этого года в Москве, доставила нам и эстетическое удовольствие и интересный материал для серьезных размышлений.

Прежде всего хотелось бы отметить высокую культуру экспозиции, которая безусловно способствовала целостному восприятию выставки, позволяла ощутить единство творческих взглядов в разных жанрах искусства стекла и в то же время сосредоточить внимание на каждом отдельном экспонате.

Хотя экспозицией не было предусмотрено деление выставки на разделы, их можно было проследить. Они как бы олицетворяли три линии творчества художников, имеющие довольно четко сформулированную программу. Чешские художники показали нам промышленную продукцию, которая не создает иллюзии искусной и уникальной ручной работы; продукцию так называемой «малой серии», которую может выполнить квалифици-

рованный мастер, используя специфику ручного труда, и, наконец, уникальное творчество. Если в первых была четко выявлена практическая функция, бытовое потребительское назначение вещей и отпечаток личного вкуса автора не был самоцелью, то декоративные уникальные работы являли собой противоположные тенденции. Большое количество экспонатов, выполненных механизированным способом, позволило нам проследить некоторые общие черты в этом виде стекла. Однообразие, назойливость стандарта — неизменные спутники массового тиража. Чтобы избежать этого, машине поручается бытовая посуда, суть которой быть лишь фоном для содержимого, для которого она предназначена. Формы ее просты и утилитарно-продуманы. Им, как и декору, свойственна сдержанность, отсутствие броскости, нейтральность. Поверхность изделия, как правило, выявляется фактурой, представляющей как бы плоть самого материала. Цвет не применяется.

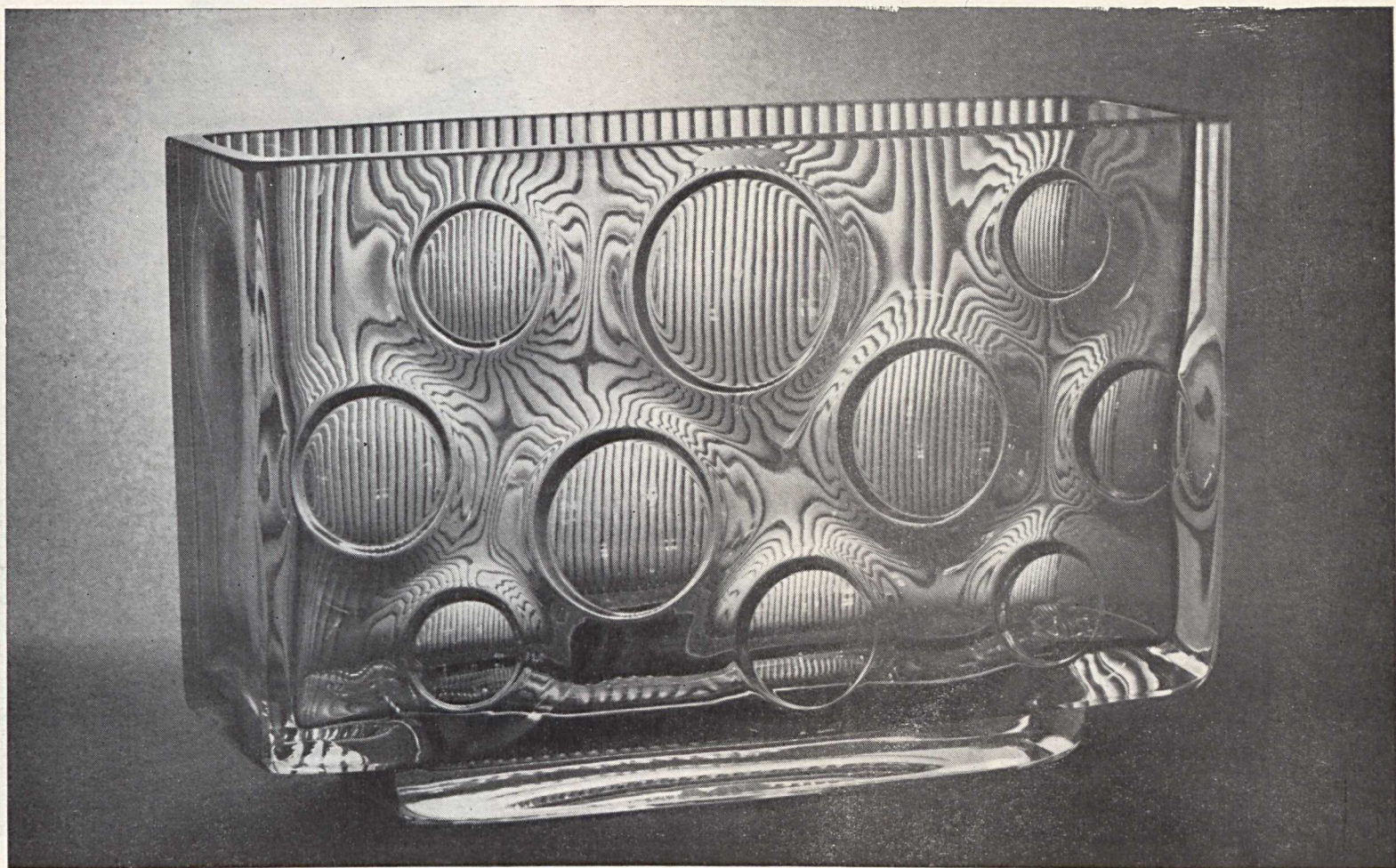
интервью, которое я взяла в 1963 году у художников предприятия «Борское стекло». Рене Роубичек, в то время главный художник производства, и другие художники поделились своими планами.

Рене Роубичек

Главная цель — очистить материал от декора. Мы даже хрусталь хотели бы иметь как чистое стекло. Форма должна быть конструктивно ясной, все равно, каким способом делается работа. Каждый художник делает по-своему, но единым должно быть чувство современности.

Ладислав Олива

Художник должен найти свое мнение, свой способ выражения мысли. Стекло — мягкий пластический материал, и я хочу сохранить это его свойство и закрепить в прессованном стекле. Металлическая форма навязывает остроту, а сам способ производства дает новые возможности декора и формы, например, асимметричные. Я думаю о том, чтобы прессованные изделия дорабатывать на огне.



Эту работу трудно рассматривать с точки зрения поисковых форм или видов декора, хотя последнее безусловно присутствует; это скорее принципиально новый подход к взаимосвязи художественных, технологических и потребительских качеств, поиск взаимообусловленного равновесия художественной выразительности и функциональных начал.

Сервиз А. Матуры, вазы Л. Оливы, Ф. Печены, Р. Юрнукла, посудное стекло П. Панека наиболее четко олицетворяют эту линию в творчестве чешских художников стекла.

Показательно то, что над этой проблемой трудятся опытные специалисты стекла, известные по работам иного характера и жанра, подготовленные к созданию массовых изделий не только в силу своей формальной принадлежности к производству, но своей многогранной творческой деятельностью.

Адольф Матура — сотрудник Института культуры жилищ и одежды в Праге; Ладислав Олива — профессор средней художественно-промышленной школы стеклоделов в Железном Броде; Павел Панек, Франтишек Печены, Рудольф Юрнукл — художники народного предприятия «Скло-Юнити» в Теплице, в прошлом выпускники Высшей школы в Праге.

В связи с выставкой вспоминается импровизированное

Но работы над прессом не было, если бы не было предварительных работ с песком и алмазом. Именно на них я понял, чего хочет стекло.

Богумил Чабла

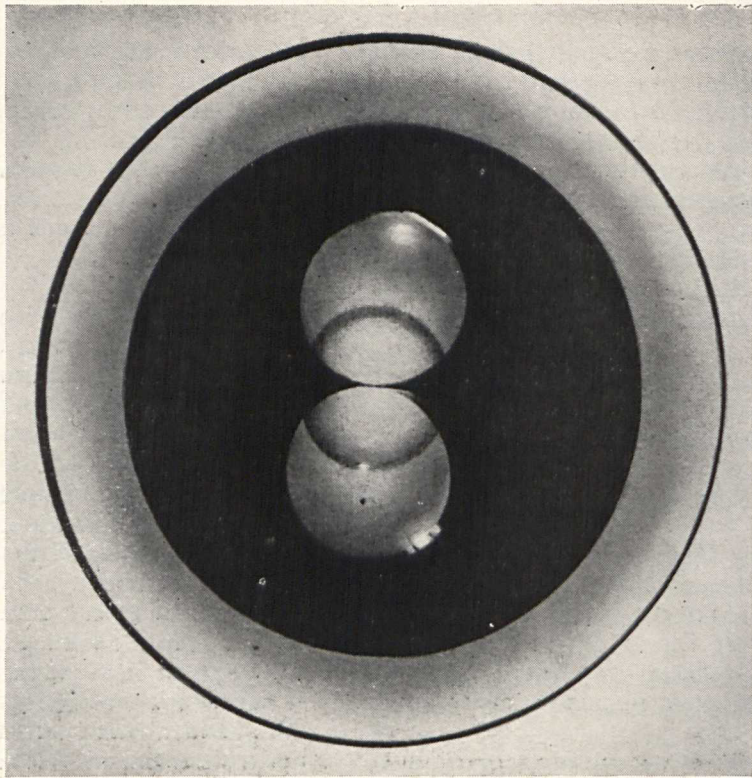
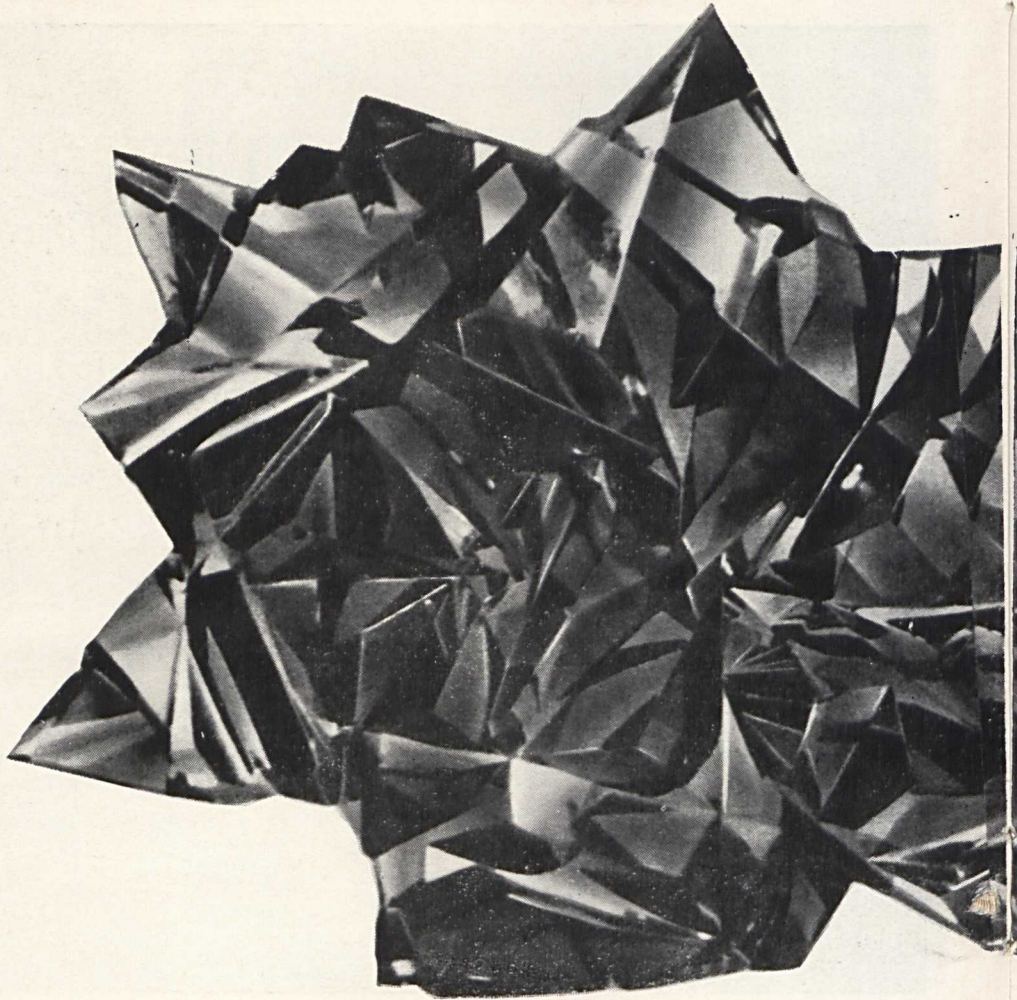
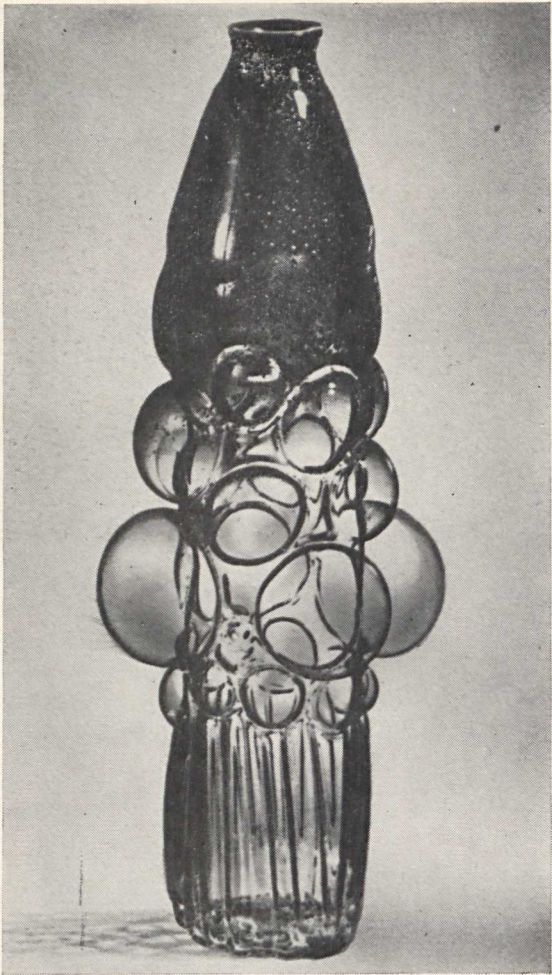
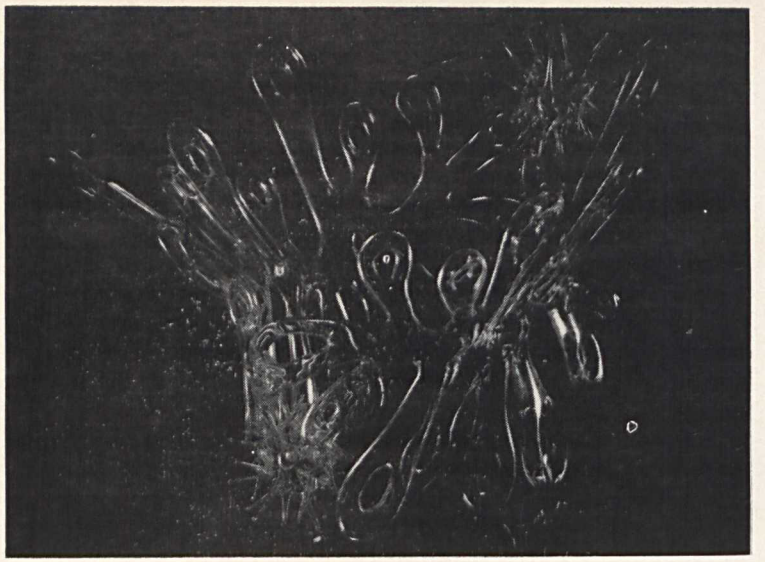
Самая большая радость — выполнить свою мысль в стекле. У человека должна быть большая любовь в сердце. Кто не любил в своей жизни, тот не может делать стекло.

Карел Вюнш

Меня интересует бытовое стекло и цвет в стекле. Бокалы и стаканы должны быть бесцветны, так как они принимают цвет содержимого материала. Форма их должна быть удобной для руки. К стеклу декоративному мы предъявляем несколько другие требования, чем к бытовому. Новую, социалистическую культуру не могут создавать только художники, необходимо их содружество с инженерами, технологами, экономистами.

Их точка зрения на искусство стекла и задачи художника остается актуальной и сегодня, спустя десять лет. Мы создаем новые ценности, говорят они, мы видим стекло XX века и хотим раскрыть те его качества, которые недоступны были прошлым эпохам.

Я вспомнила это интервью в связи с тем, что работы, с которыми я познакомилась тогда в стадии проекта, были представлены на выставке в материале, тем самым



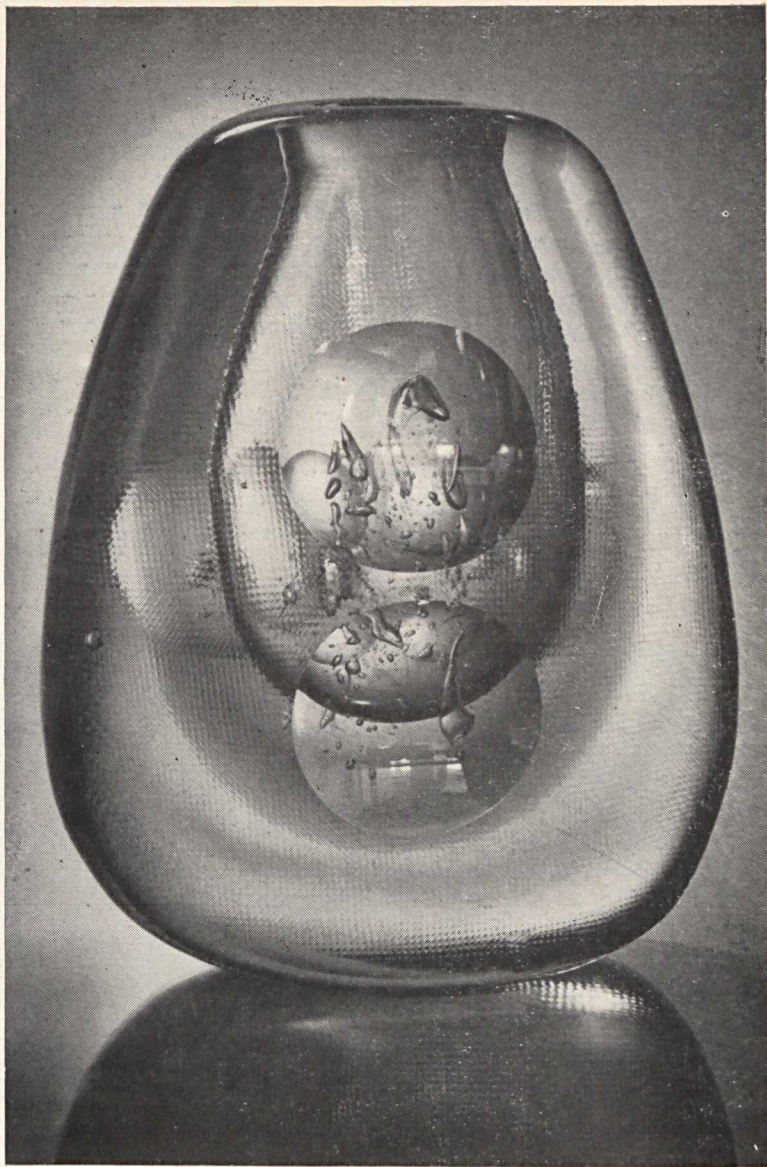
На стр. 26
Адо́льф Ма́тура
Сервиз «Прага»
Прессованное стекло. 1970

Ве́ра Ли́шкова
Декоративная пластика.
Стекло. 1970

Па́вел Гла́ва
Декоративная ваза.
Стекло. Гутная
техника.

Миросла́в Кли́нгер
Декоративная пластика.
Шлифованное стекло. 1970

Ка́рел Вю́ни.
Декоративное блюдо
Шлифованное стекло. 1966.



Владимир Елинек
Ваза. Стекло. Гутная техника,
шлифование. 1972



Франтишек Печены
Ваза. Прессованное стекло.
1972

Йозеф Соукуп.
Скульптура «Роза». Стекло,
пескоструйная обработка.
1973



утверждая стабильность точек зрения художников и теоретиков.

Большой интерес представляла на выставке работа художников над так называемыми изделиями для «малой серии», предназначенными для ручного производства. Отдав машине многие операции, которые ранее выполняли руки, владея высокой техникой выработки и обработки стекла, чешские художники сосредоточили внимание освобожденной мысли и рук на максимально полном использовании специфических особенностей стекла, наиболее полной реализации своей фантазии и мастерства стеклоделов.

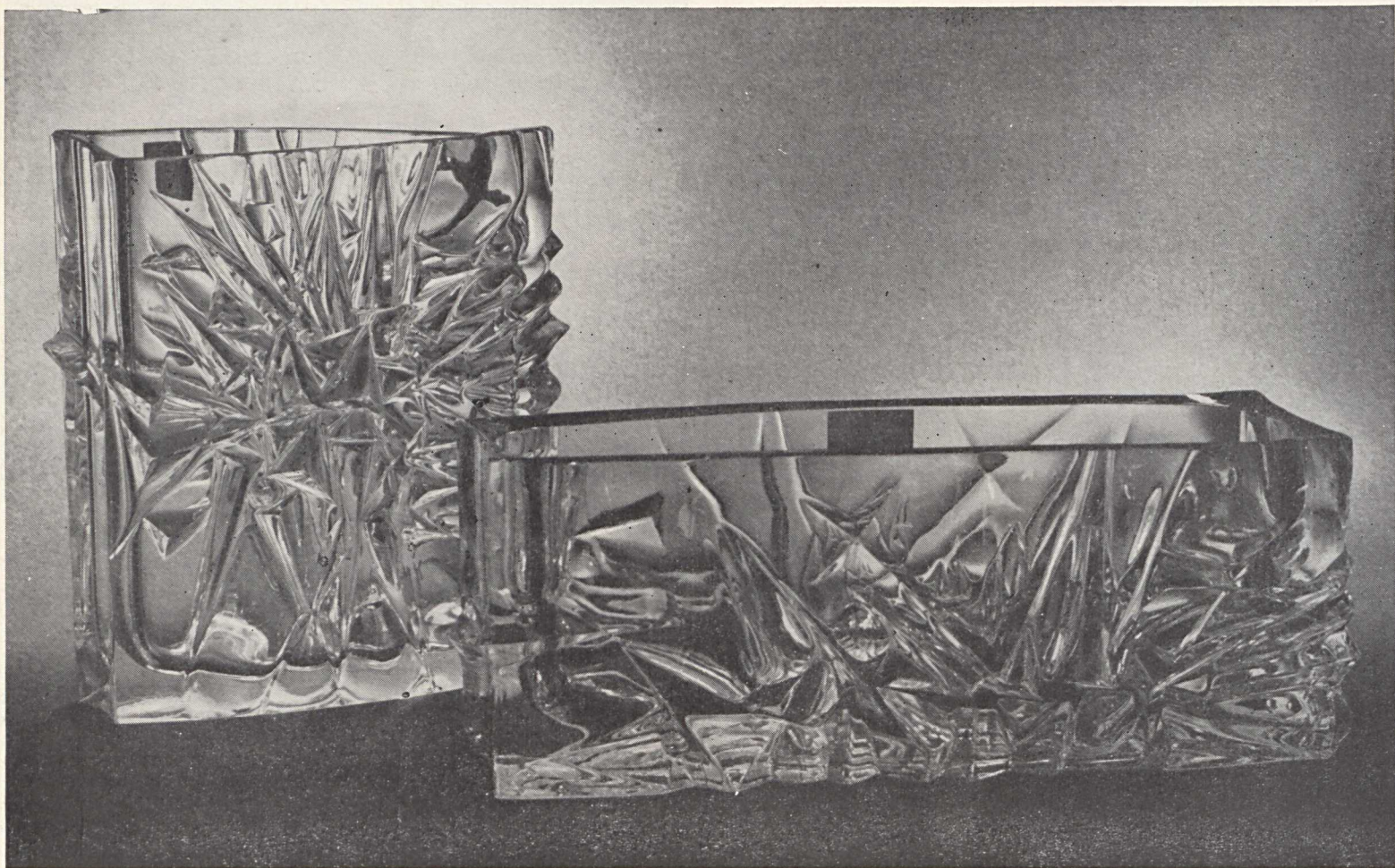
Предпочтение отдано гутной работе либо сочетанию выдувания в форму с доработкой от руки, меньше — шлифованному стеклу.

Вазы В. Елинка наиболее характерны в этом плане. Художник как бы учитывает индивидуальный почерк мастера и возможность некоторых отклонений при ручном

для специалистов интерес. Отточенные, элегантные работы А. Визнера, новые современные приемы в произведениях П. Главы, высокое мастерство исполнения в вещах М. Клишера, В. Лишковой, Р. Роубичка и др. Интересно и неожиданно свежо прозвучала работа Й. Соукуна. Мне она кажется более пластически наполненной и многозвучной, чем другие.

Этот раздел выставки поражал разнообразием и безусловно современным решением творческих задач, но нельзя не признаться, что нас все время не покидало чувство некоторой отчужденности авторов от своих работ. Художник, идя лишь по пути выявления стекла, сам остается холодно-спокоен. Сдержанность эмоций автора вызывает ответное спокойствие зрителя. Многие произведения смотришь рассудочно, отдавая дань виртуозному мастерству.

К сожалению, в Москве не было показано интерьерное стекло, в котором чешские художники достигли больших



выполнении проекта, последнее даже, видимо, поощряется, однако без искажения основной мысли автора. Отдавая дань ремесленному труду мастера-гутника, чешские художники, судя по выставке, предали забвению мастеров алмазной грани и гравировки. Алмазный декор дается деликатно и сдержанно, большей частью в виде отшлифованных ямок, как в работах А. Матуры, Л. Оливы и К. Вюнша. Художники как бы говорят нам: здесь все уже сказано, этим языком говорить о современности нельзя.

Думается, что это временное явление для чешского стекла, тот необходимый отход на дистанцию, с которой все смотрится в ином масштабе, и позволит, надеюсь, увидеть новые качества в забытых приемах.

Если первые две линии творчества художника едины в своей конечной цели, то есть ориентируются на тираж и, следовательно, на потребителя, имея четко сформулированные позиции, — машинная продукция не должна подражать ручному труду, а ручное производство должно использовать свою специфику и не подражать машине, то линия творческих работ в основном направлена на выявление индивидуальности художника.

Выставка дала возможность познакомиться с колоссальной палитрой нового стекла, решенного оригинально и разнообразно. Буквально каждая вещь представляла

успехов, и то, что в их камерных произведениях читается как прием, достигает масштабного звучания непосредственно в архитектуре.

В целом выставка показала, какую гигантскую работу проделали и продолжают вести чешские коллеги, как велика и значительна их роль в современном стеклоделии. Они не только провозгласили свои задачи, они их решают и идут дальше.

И не тайны стеклоделия позволяют их стране сохранять престиж ведущей стекольной державы, как это было в прошлом.

Сегодня у стекла тайн нет. Потому что тайна прекрасного — это большая культура, которая в каждом, кто создает стекло, это гражданская ответственность художника перед народом, страной, эпохой, это отношение к искусству стекла как к равному по значимости другим высоким искусствам.

Ладислав Олива.
Декоративные вазы.
Прессованный хрусталь.
1966

Стандартизация и духовный мир человека

В. Толстой

Научно-техническая революция, при всем ее глобальном размахе, представляет собой лишь часть более всеобъемлющих всемирно-исторических процессов нашей эпохи, знаменующих переход человечества в эру коммунизма. И хотя идеологи капитализма пытаются противопоставить научно-техническую революцию социальной, утверждая, что технические достижения обеспечили возможность капиталистическому обществу достичь многих целей без прохождения через социальную революцию, истина заключается в том, что научно-техническая революция неизбежно ломает тесные рамки капиталистического способа производства и еще больше обостряет общий кризис капитализма в его империалистической стадии. Поэтому научно-техническая революция ведет не к конвергенции двух противоположных социальных систем, а наоборот, к их идеологическому размежеванию.

В связи с этим как советские, так и буржуазные мыслители постоянно обращаются к проблемам массового производства, способного выпускать миллионы почти идентичных изделий, вследствие чего, как говорят на Западе, люди все больше окружены со всех сторон «стандартными» товарами, пробавляются «стандартизованной» культурой и вынуждены вести «стандартный» образ жизни.

И действительно, опасность стандартизации и нивелировки не только предметов окружения, но и образа жизни реально существует в современном мире. Она сказывается в неуклонном процессе «усреднения» облика городов, различных общественных сооружений, интерьеров жилья, мебели, одежды и т. д. Такая стандартизация и унификация внешних форм быта является следствием индустриальных методов производства товаров широкого потребления. Это на каком-то этапе, по-видимому, неизбежное явление, своего рода плата за массовость и общедоступность современных бытовых благ. Явление это следует не только осознавать, но и вырабатывать эффективные «противоядия», чтобы подобная стандартизация предметного мира и массовой информации не наложила рокового отпечатка на духовный мир людей. В социалистических странах архитекторы и художники, сознавая эту опасность, борются с ней путем развития творческого начала в проектировании и подчинения ему возможностей развитого промышленного производства. Ведь даже из типовых строительных элементов, из промышленных унифицированных изделий

можно создавать красивые и целесообразные ансамбли, отличающиеся неповторимым своеобразием, отмеченные печатью творческой личности и того, кто эти ансамбли создал, и того, кому они служат.

Совершенно по-иному отзывается на это объективное явление нашего времени буржуазный вкус, буржуазная коммерческая мода. Наряду со стихийным бунтом против всех проявлений современной промышленной цивилизации, отрицанием всяких общепринятых норм и стилей, проповедью опрощения и возврата в лоно нетронутой человеком природы, в современной «массовой» буржуазной культуре существует и другая крайность, являющаяся, по сути дела, оборотной стороной анархического отрицания машинной цивилизации. Принимая существующую тенденцию к унификации и нивелировке за фатальную неизбежность, сторонники этого направления в современной буржуазной культуре пытаются даже индивидуальное творчество живописца, даже самого человека со всей его природной неповторимостью уподобить безликому промышленному изданию. Вот почему наряду с проповедью крайнего субъективизма и культа случайного буржуазная коммерческая мода на рубеже 70-х годов преподнесла нечто «новое», эпатирующее своей необычностью: целые выставки живописных полотен, словно сошедших с конвейера, — совершенно одинаковых по формату, по манере и по предмету изображения! Такова выставка французского художника Оливье Моссе, открывшаяся в 1970 году в Париже. Картины эти представляли собой большие белые квадраты с черным кружком, похожим на яблочко мишени. В каталоге выставки говорится: «Все полотна Моссе одинаковы, они исключают само понятие совершенствования. В них не следует искать, какую иллюзию хочет предложить нам художник. Коммуникация отсутствует. Зритель предоставлен самому себе... Эти картины не стремятся взволновать людей. Они довольствуются тем, что просто существуют».

Другой пример. В 1970 году десятки крупнейших буржуазных газет и журналов опубликовали фотографии бритых и голых людей: такова полая мода американского модельера Руди Гернрайха. Он исходит из того, что борода и пивенья придают человеку индивидуальные черты, делают его непохожим на других. Одежда, по его мнению, превращает человека в раба условностей, отнимает много времени и денег. Таково идеологическое обоснование, даваемое модельером: в облике мужчин и женщин 70-х годов, по его словам, должно отразиться «стремление к полному единообразию». Мужчины и женщины (если они хотят «рая» — немедленно!) должны одинаково одеваться, одинаково вести себя... Итак, в то время, как машинная продукция, промышленный конвейер, нивелировка личности подчиняют себе хваленую «свободу творчества», искусство — само искусство! — рассматри-

вается идеологами нового направления как один из наиболее мощных способов «преодоления» индивидуального сознания и погружения человека в коллективный оргазм.

Возьмем, к примеру, широко рекламируемый сейчас в буржуазной печати «миним-арт». Это «искусство», которое создается минимальными средствами и отличается принципиальной рациональностью и безличностным характером произведений. Повторение одной и той же стандартной формы — одна из отличительных черт этого направления (поэтому иногда «миним-арт» называют еще «системным искусством»).

Так, например, у Ф. Стела живописные полотна заполняются геометрическими, ритмично расположенными элементами. К «миним-арту» иногда относят и такие разновидности «поп-арта», как, например, композиции Энди Уорхолла, где одинаковые консервные банки расположены в определенном орнаментальном ритме. Во всех этих случаях художником ставится задача создания совершенно безликих, освобожденных от всех признаков творческой индивидуальности автора, «дистиллированных» произведений. Главная цель здесь, как это ни парадоксально, — добиться того, чтобы в произведениях не было ни тени художественной образности, даже намек на какое-либо человеческое содержание. В стандартизации и деидеологизации искусства сторонники этого направления видят путь к тому, чтобы оно удержалось на уровне современного научно-технического века.

Принципиально иным является наше понимание роли и значения художественного творчества в современном мире. Социалистическая художественная культура активно участвует в воспитании всесторонне развитой личности. Поэтому-то мы отстаиваем принцип многообразия всех видов и жанров художественного творчества, щедрое богатство национальных школ и творческих индивидуальностей на основе единства идейно-художественных принципов социалистического реализма.

XXIV съезд КПСС вновь подчеркнул необходимость всемерно развивать духовное богатство и разнообразие социалистического искусства, отражающее расцвет наций, расцвет личности каждого человека при социализме. Это последовательную и принципиальную позицию, ориентированную на дальние перспективы общественного развития, ни в коем случае не следует отождествлять со сходными, казалось бы, точками в рассуждениях тех буржуазных идеологов, которые развешивают тенденции стандартизации и унификации, сопутствующие современной «индустриальной цивилизации».

Американский футуролог Олвин Тоффлер, критикуя современную цивилизацию, утверждает, что в будущем люди начнут страдать не от отсутствия выбора, а от такого чрезмерного богатства возможностей, которое, якобы, парализует волю и желание человека. «Придет такое время, — пишет он, — когда выбор обернется из-

бытком выбора, а свобода отрицанием свободы». В качестве примера он приводит выпуск фирмой Форд автомобиля «Мустанг», где самому покупателю предоставляется выбрать комбинацию различных вариантов основных частей машины (корпус, двигатель, приборы, внешний вид и прочее). Утверждение того же принципа «спроектируйте сами» Тоффлер видит в будущем и в системе образования, и в средствах информации, и в варьировании содержания газет, журналов, книг. Тоффлер прав, когда говорит, что стандартизация порождает лишь примитивная технология, автоматизация же, напротив, широко раскрывает двери для поистине ошеломляющего разнообразия, и что на смену нерассуждающим людям-роботам для выполнения бесконечно повторяющихся операций у конвейера в век кибернетики и автоматики потребуются не роботы, а люди, то есть непохожие друг на друга **личности**. Прав он и в том, что «поступательное движение технического прогресса неодолимо», что «большинство человечества все еще живет, фигурально выражаясь, в двенадцатом веке» и потому вместо реакционного вздора «о ниспровержении техники во имя туманных человеческих ценностей» нужно не прекращение технического прогресса, а дальнейшее наращивание технической мощи. Но хорошо видя все отрицательные стороны современной индустриализации американского типа, Тоффлер, в сущности, не находит реального выхода из этого тупика. Спасение он видит лишь в приспособлении человека ко все ускоряющимся темпам жизни и в необходимости вырабатывать у него «адаптационные механизмы», чтобы «шок от столкновения с будущим не стал для него роковым». Характеризуя тотальный процесс стандартизации в современном буржуазном обществе, Тоффлер утверждает, что не только в сфере производства товаров, но даже в образовании и массовой культуре имеется ряд симптомов, свидетельствующих о диалектическом отрицании этой стандартизации. Однако отрицание это мыслится им метафизически — как простое противопоставление: стандартное — нестандартное, массовое — индивидуализированное, отсутствие выбора — избыток выбора. На самом деле марксистское понимание развития по диалектическому закону отрицания отрицания подразумевает, что из предшествующего этапа в новую стадию развития переходят (пусть в «снятом виде», подспудно) некоторые важные качества предшествующего этапа. Иными словами, никакого развития не могло бы быть, если бы некоторые существенные ценности предшествующих этапов не входили в качестве составных частей в последующее развитие. Так, например, гуманистический принцип развития личности, утверждение ценности каждого человеческого индивида, столь активно проповедовавшийся в эпоху подъема капиталистических отношений, ныне, как мы видим, всячески отвергается и

развенчивается именно идеологами лево-буржуазного толка и, наоборот, входит неотъемлемым звеном в нашу, социалистическую концепцию гармонически развитого человека будущего. Вряд ли можно также признать правильной мысль, что все то, что принесла в культуру человечества, в духовный мир каждого человека великая эпоха промышленной революции и развитой индустрии, на последующей стадии будет отброшено как ненужное, примитивное, и только на этой основе в духовной культуре людей, как и в образе их жизни, наступит новый «золотой век» интеллектуального расцвета, превосходящего культуру античных полисов, ренессансных городских общин или французских салонов эпохи Просвещения (только материальной основой нового интеллектуального расцвета мыслятся на этот раз не трудящиеся, а новые «механические рабы» — компьютеры, автоматы, словом, современная техника). В противовес этому утверждению мы считаем, что большая историческая полуса так называемой «индустриальной культуры», начавшаяся со времен первой промышленной революции в Европе и продолжающаяся во всем мире по сей день, отнюдь не бесплодна для интеллектуального развития человека. Она наложила свою печать и на его познавательную способность, в частности, на систему эстетического восприятия окружающей предметной среды. Индустриальная система производства, массовая продукция, окружающая современного человека повсюду, принесла с собой и новую форму эстетического восприятия промышленных изделий, которую можно назвать **любованием предметом в множественности его экземпляров**. При восприятии архитектурного, скульптурного, живописного произведения или уникального изделия художественного ремесла мы имеем дело только с данным конкретным творением, только оно одно является предметом созерцания. Подходя к нему с разных точек зрения, в самые различные моменты жизни среды и нашего субъективного состояния, мы все равно имеем дело с одним и тем же объективным предметом. Изделия, которые созданы посредством промышленного тиражирования, мы воспринимаем по-другому. Образ этого предмета складывается в нашем сознании чаще всего в результате восприятия не одного, а целой серии идентичных экземпляров. Их мы тоже воспринимаем в самых различных жизненных обстоятельствах, и здесь, следовательно, происходит последовательное эстетическое восприятие различных качеств предмета во времени и пространстве. Но только познание это достигается не посредством созерцания уникама, существующего в единственном числе, а путем накопления впечатлений о данном типе изделий из множества заведомо одинаковых машинно-тождественных экземпляров. Например, одну и ту же ткань мы можем видеть в разных костюмах, на различных людях, в разнообразных

жизненных ситуациях — и это накладывает каждый раз свои оттенки на общее представление о данном изделии. Или мы можем любоваться совершенными линиями и формами новой модели автомашины, встречая ее то стоящей у обочины дороги, то мчащейся по шоссе, то сидя внутри этой машины. Причем этот тип изделия может представать перед нами в разное время, в различных расцветках, в разных ансамблевых комбинациях, как бы показывая себя во всем богатстве аспектов и точек зрения. При этом мы твердо знаем, что каждый увиденный нами экземпляр промышленного изделия — не репродукция, не копия, а **сам оригинал**. И в то же время — это не единственный, уникальный, а именно промышленно повторенный экземпляр. Такую форму эстетического восприятия предмета могла породить только индустриальная эпоха. И, несомненно, это по-своему обогатило духовный мир человека, как в свое время обогатили его восприятие принципы зеркальной симметрии, классической тектоники, гармонического контраста и многие другие эстетические завоевания в освоении окружающего мира, накопленные в предшествующие исторические эпохи. Здесь действует закон привычного стереотипа: восприятие знакомых и заведомо тождественных предметов быстро шаблонизируется, их внешний вид, форма, цвет, назначение «осваивается» не так, как если бы это было совершенно неизвестное, неповторимое творение. Облик и прочие важные качества стандартизованных изделий прочитываются мгновенно, угадываются «налету». Здесь чувственное восприятие, последовательное «ощупывание» взглядом предмета сведено к минимуму — в действие сразу же вступают априорные представления, привычные ассоциации, связанные с данной категорией предметного мира. Такое мимолетное, шаблонизированное и, следовательно, обедненное восприятие каждого отдельного экземпляра промышленной серии в какой-то мере восполняется многократностью и разнообразием ситуаций, в которых они воспринимаются. Так в сознании современного человека постепенно складывается достаточно полный образ-представление о данном типе изделий. Чем больше в нашем предметном окружении промышленных стандартизированных вещей, тем больше потребность в появлении среди них какой-то нерегулярной индивидуализированной формы, которая разбивала бы привычный стереотип восприятия и активизировала эстетическое восприятие не только уникальных, но и стандартизированных предметов нашего окружения. В сопоставлении с уникальной, индивидуально-неповторимой формой вещи тиражируемые, стандартные, выполняют роль нейтрального фона-аккомпанемента; предметный ансамбль строится по принципу контрастного взаимодействия уникальных и массовых изделий. В тех же случаях, когда такого про-

тивопоставления нет, и мы имеем дело только со стандартизированными однотипными предметными формами, вступают в действие иные механизмы восприятия.

Эстетическое восприятие предмета во множественности его промышленных экземпляров имеет особенность, которая роднит его со старым, средневековым восприятием. В отличие от уникальных произведений искусства новейшего времени, которые обязательно должны отличаться одно от другого, причем ценность и достоинство каждого измеряется степенью его неповторимости, непохожести на любое родственное ему произведение того же вида, жанра (пусть даже они принадлежат одному и тому же художнику), ценность и достоинство произведения в средние века измерялось, наоборот, близостью к определенному каноническому идеалу — и в иконографии, и в стилевой манере, и даже в технике исполнения. Но это вовсе не рождало стандартные, механические повторения одного образца. Наоборот, внутри большой типологической группы произведений, например, русских икон одного и того же иконографического типа, существовало бесконечное многообразие тонких и для непривычного глаза, казалось бы, несущественных, порой почти неуловимых отличий. Такой принцип творчества сродни искусству исполнительской интерпретации общеизвестного музыкального шедевра. Именно общность иконографических типов, художественных приемов и направляет внимание зрителя на понимание глубинных отличий, малейших оттенков смысла и стиля, тончайших нюансов интерпретации общеизвестного типа. Нечто сходное наблюдается и в промышленно тиражируемых изделиях. Определенность типологии промышленного предмета позволяет лучше оценить и заметить малейшие модификации предметной формы. При этом константность самого объекта, его промышленная стандартизация в какой-то мере компенсируется разнообразием условий, в которых отдельные экземпляры данного типа изделий воспринимаются различными людьми.

Однако эти особенности и специфические возможности восприятия массовых промышленных изделий далеко не всегда учитываются и верно используются. Во многих городах и поселках, под разными широтами строятся тысячи однообразных типовых зданий без всякой попытки создать какое-то художественное целое; промышленность выпускает немало безликих предметов бытового обихода — мебель, осветительные приборы, обои, одежду, посуду, не учитывая того, что они живут в тесном взаимодействии друг с другом. Простое увеличение тиражей и дальнейшая унификация производства ведут к снижению их художественного качества, якобы неизбежно сопутствующему всякой массовой продукции. Но для того чтобы служить наиболее полному удовлетворению материальных и духовных потребностей народа, недостаточно изготовить какой-то

минимум необходимого для всей массы населения, нужно при этом удовлетворить индивидуальные запросы и потребности **каждого** в отдельности. А это невозможно сделать, если руководствоваться принципом уравниловки, безликими стандартами.

Игнорирование законов восприятия серий массовых промышленных изделий, беззаботное отношение к весьма важной задаче — созданию художественно-гармоничной предметной среды — порождают стандарты мышления, культивируют пассивно-потребительское отношение к миру, глушат творческое начало в человеке. Вот почему мы ведем и будем вести непримиримую борьбу с мертвящим антигуманизмом «массовой культуры», порожденной буржуазным строем. И одним из средств в этой борьбе является наше декоративное искусство, помогающее создавать полноценную художественно-целостную предметную среду, воспитывающую нравственные качества гражданина социалистического общества.

Роль декоративно-прикладных видов художественного творчества в жизни общества гораздо более глубока и серьезна, чем это кажется на первый взгляд. Правда, влияние на психику, на духовный мир человека окружающей его предметной среды гораздо более опосредованно и, несомненно, уступает по силе и концентрированности воздействия таким могущественным средствам прямого идейного и художественного воздействия, как кино, театр, живопись, литература. Ведь, находясь в кинозале перед светящимся экраном — этим окном в какой-то другой мир или стоя перед захватившим нас живописным полотном, погружаясь в созданный художником мир образов и событий, мы как бы отрешаемся от окружающей нас обстановки, живя в эти мгновения жизнью героев этих произведений. Совсем по-иному обстоит дело, когда мы имеем дело с предметными видами творчества, образующими реальную среду повседневной жизни. Правда, и архитектурное сооружение, и предметы обстановки жилища, и декоративное изделие из керамики или ткани, представленное на выставке, можно сделать предметом такого же сосредоточенного и целенаправленного эстетического созерцания, как, скажем, живописное полотно. Но это будут исключительные, а не нормальные условия восприятия для произведений такого рода. Ведь по самой своей материальной, вещной природе они предназначены быть компонентами повседневной жизнедеятельности человека. И хотя даже лучшие из произведений этого рода по силе прямого воздействия значительно уступают произведениям кино или живописи, у них есть свои преимущества: они существуют всегда с нами рядом, мы вольно или невольно находимся в сфере их действия даже тогда, когда целиком погружены в свои дела и заботы. Мы постоянно чувствуем их присутствие. Они воздействуют на нас подспудно и подсознательно, мы воспринимаем их не только зрительно, но и други-

ми органами чувств — осязанием, слухом, обонянием. И все эти часто неосознанные ощущения и неоформившиеся образы создают то, что называется духовной настроенностью человека, вызывая у него чувство устойчивости и покоя, когда он находится в привычной для него обстановке, или, наоборот, рождая волнующее ощущение необычности, праздничной торжественности, ожидания чего-то неведомого...

Советское декоративное искусство, связанное с великим революционным преобразованием общества, — это прежде всего искусство, которое призвано давать людям радость, украшать жизнь, обогащать ее духовно.

К каким бы произведениям нашего декоративного творчества ни обратиться: будь то произведения чеканщиков Грузии, декоративные ткани Литвы, нежнейшие по краскам ворсовые ковры Эстонии, блистательные и разнообразные изделия из прозрачного и цветного стекла ленинградских, московских, белорусских художников или истинно русский по своему характеру конаковский фаянс, ивановские ситцы, дымковская игрушка — словом, любое произведение многонационального и разнообразнейшего по жанрам и творческим почеркам советского искусства, — не трудно убедиться, что при всем своеобразии они содержат нечто общее. Это общее порой трудно определить в какой-то формуле — его не объяснишь ни единством традиций, ни прямыми влияниями. Оно сродни той внутренней общности, которая существует между целым и каждой его частью.

Сходство это очень существенно, потому что коренится в общности исторических судеб советских народов, в единстве социально-экономических условий и художественных задач, встающих перед всеми нашими художниками на каждом новом историческом этапе. Именно поэтому такая явственная печать времени лежит на любом произведении нашего искусства. Именно время, преломленное через ту или иную традицию, национальную школу, индивидуальность художника, определяет лицо этих произведений, их основные типические черты. И дело здесь не просто в веянии моды — речь идет о глубинных процессах, знаменующих художественное выражение своей эпохи. Многонациональный отряд художников советского декоративного искусства вносит свой вклад в развитие социалистической художественной культуры, начиная с оформления революционных празднеств и выставок, кончая замечательными изделиями художественной промышленности и народных ремесел. Наше искусство пользуется большой популярностью во всем мире именно потому, что здесь с удивительной художественной силой и непосредственностью слились традиционные и новаторские черты, выражен дух и характер Октябрьской эпохи, запечатлен созидательный гений многонационального советского народа.

Польская сценография

Современное декорационное искусство Польши

Зепобиуш Стшелецкий (Варшава)

Чтобы понять принципы развития польского декорационного искусства, нужно помнить, что основатель «польской декорационной школы» С. Выспянский был великим мастером станковой живописи, его преемники тоже были живописцами. Много лет на польской сцене продержался стиль, сочетавший полноту иллюзии подлинной жизни с элементами фан-

Зепобиуш Стшелецкий (р. 1915) — театральный художник, в 1947—1956 гг. — преподаватель Государственной высшей театральной школы и Государственной высшей школы изобразительных искусств в Лодзи. В настоящее время председатель Польской организации театральных художников и техников, а также председатель секции сценического оформления в Союзе польских художников. Автор многочисленных теоретических и исторических работ по сценическому оформлению, изобразительному искусству и культуре.

тастики. В нем нашли пластическое отражение военные бедствия, он соответствовал стилю таких драматургов как Беккет, Мрожек, Жене, Рушкевич. Он способствовал успеху многих постановок из наследия Виткевича, Достоевского, Гоголя, Чехова, Шекспира и польских романтиков. Ныне это направление сохранилось главным образом в оперных и балетных постановках, но пугающий мир преобразился в иллюзорный, граничащий с шуткой. Мастер в этой области — Анджей Маевский, работающий преимущественно в варшавском Большом театре, однако оформляющий также постановки других отечественных и многих зарубежных театров. Работы Маевского получили золотые медали на quadriennale в Праге (1971), в Нови-Саде (1969) и приз в Париже (1971). Недавно вар-

шавский Большой театр показал «Бориса Годунова» Мусоргского, а лодзипский Большой театр — постановку «Генрик VI на охоте» по Войцеху Богуславскому. Оформление напоминает барочный мир XVIII века, работы Л. Бакста и других. В том же духе начинали свою деятельность в театре выпускники краковской Академии художеств Кшиштоф Панкевич, Войцех Краковский, Казимеж Висняк, Крыстына Захватович, Лидия и Ежи Скаржинские, Мариан Колодзей. Работы Висняка отличаются, пожалуй, наибольшей четкостью композиции.

Действие новейших работ Казимежа Висняка — «Проклятия» Выспянского и «Отче наш» Г. Кайзара — разгравается в мире, ограниченном прямоугольником домов и заборов, декорации выдержаны в блеклых тонах. Примерно так же можно охарактеризовать работы Войцеха Краковского, автора оформления лучших современных польских постановок. В «Войцехе» Бюхнера (краковский театр «Стары») сцена тоже решена в виде прямоугольника, а фактура стен подлинная (или имитирующая подлинность). Очень интересно решаются пьесы Шекспира и Виткевича. Любопытную рамку для шекспировских постановок создала Зофья Верхович («Ричард III», «Отелло», «Гамлет», «Генрих IV», «Буря»). Ее конструкция — двухъярусная и разделенная вертикальными столбами — напоминает елизаветинский театр. В фактуре декораций преобладают дерево и железо, костюмы преимущественно кожаные. За свой шекспиров-

Лукаш Бурнат
«Сапожники» в Театре
им. Богуславского в Калише



ский цикл Зофья Верхович в 1971 году удостоена Золотой медали на Международной выставке декорационного искусства в Праге, в 1969 — Золотой медали в Нови-Саде.

Пьесы Станислава Игнацы Виткевича, известного писателя-авангардиста межвоенного периода, оформил молодой театральный художник Лукаш Бурнат. В спектакле «Сапожники» — груды настоящих ботинок, настоящая сапожная мастерская, настоящие сапожничьи фартуки и неопределенное пространство, почти совершенно пустое, белое, распадающееся, как проваливающееся под землю (спуск по высоким ступеням). Это мир, где рождается недовольство, зреет революция.

На основании этих работ можно говорить о появлении в польском декорационном искусстве концепции, которую я несколько лет назад назвал новым натурализмом в связи с ее этимологией. На мой взгляд, это направление явно доминирует в оформлении постановок польских театров. Новые принципы художественного оформления спектаклей далеки от натурализма XIX века. Спектакль обычно характеризуется одной декорацией, которая определяет обобщенное место действия всей пьесы. Символом служит подлинная деталь — наиболее показательная, типическая, вызывающая отчетливые ассоциации. Благодаря этому постановка становится острее, резче, в ней больше экспрессии (но не экспрессионизма, поскольку нет деформации); она требует от зрителя раздумий и сопоставлений.

В противовес этому течению в декорационном искусстве предпринимаются попытки новых решений, в которых доминирует зрительная сторона, сильно обозначенная индивидуальность художника, затмевающая и автора, и актера. По этому пути идет Тадеуш Кантор. В «Нормальном театре» он создал незабываемые декорации к «Замку герцога Синяя борода» Бартока. Отметим также оформление пьес «В маленькой усадьбе» и «Водяная курочка» Виткевича, которые показал краковский театр, «Крико II» и «Мать» того же автора, поставленную в Париже.

«Классический» театр (со сценической коробкой, с декорациями и костюмами, более или менее соответствующими эпохе) стремится к переменам и в самой структуре сцены, в активизации публики, отделенной от сцены рампой. Художник организует все театральное пространство — актеров и зрителей. Наиболее ярким примером здесь служит вроцлавский Театр-лаборатория (Ежи Гротовский), где архитектор Ежи Гуравский (Золотая медаль в Праге) для каждой постановки («Дяди», «Кордиан», «Фауст», «Стойкий принц») реорганизовывает пространство в зависимости от того, какую роль отводит актерам и зрителям постановщик. Используются подлинные вещи: незамаскированное дерево подмостков и изгородей, настоящие больничные кровати...

Иного рода «атаку» на сценическую коробку предпринял режиссер Юзеф



Кишигоф Панкевич
«Гиубал Вахазар»
в варшавском
театре «Атенеум»

Груда, превратив в театр часовню замка Пястов в Щецине. Ее трехъярусные белые внутренние галереи были и замком Гамлета, и дворцом Сида, и собором святой Иоанны, и даже лесом из «Сна в летнюю ночь». Это создает новые проблемы при определении характера декораций, костюмов и мизансцен, поскольку актеры играют то в непосредственном контакте со зрителем, то, напротив, очень далеко от него.

Малая сцена театра «Атенеум» («Круг») давно используется для постановок без декораций — в непосредственной близости к публике они лучше «доходят» до зрителя.

В польском кукольном театре следует назвать видного художника Казимежа Микульского. Недавно он очень интересно оформил постановку пьесы Анджея Бурса «Звери графа Калиостро» в театре «Куклы и маски Гротеска». В спектаклях режиссера и художника Яна Дормана, работающего в Бендзине, в качестве кукол выступают предметы повседневного пользования — тарелки, щетки, половники, которым придается символическое значение. В варшавском театре «Кукла» действие спектакля разыгрывается одновременно в нескольких помещениях: фойе, коридоре, зрительном зале, в гардеробе. Это как бы разные формы театра: ярмарочный, интимный и камерный. Нельзя не упомянуть об оформлении спектаклей в «подвалах», студенческих театрах, театрах поэзии, сатиры, в любительских театрах гротеска. Там зачастую рождается новый театр, там дебютировали Потворовский, Кантор, Захватович, там широ-

ко используются возможности творческого эксперимента. Стоит в Варшаве заглянуть в «Стодолу» и в СТС (Студенческий театр сатириков), во Вроцлаве — в «Каламбур», чтобы посмотреть лучшую постановку «Сапожников», а в Кракове побывать в «Крико II» и в подвале «Пивница под барабанами».

Наконец, еще одна ветвь польской сценографии — Анджей Стопка, Адам Килиан, Ян Бердышак и другие, положившие в основу своих исканий народное творчество. Если Стопку очаровали старые характеры, амбары, деревянные костелы («История о преславном воскресении господнем», «Жизнь Иосифа»), то Адама Килиана увлекают народные картинки на стекле, вырезанные из бумаги красочные узоры.

Лидия Серафимович (Познанский кукольный театр) обращается к деревянным фигурам, подобным народной игрушке, у Бердышака в «Свадьбе» Выспянского куклы сделаны из снопа соломы, из множества разноцветных лент. Автор этих строк работал над декорациями, созданными на основе польской «шопки» с ее типичным делением на два яруса и три части (назову здесь «Кордиана» и «Жизнь Иосифа» во Вроцлаве и «Старопольский триптих» в Люблине).

Конечно, художники никогда не идут по одному пути, каждый из них своим воображением по-своему освещает действительность. Направления не умиротворяют, уступая место новым. Разные концепции соседствуют друг с другом, образуя богатую картину искусства.

Е. Луцкая

Откуда бы им взяться (да еще взять такую власть) — многовековым традициям в творчестве польских художников театра? Вроде бы достаточно здесь мастеров самого «авангардного плана». Вроде бы сценография Польши (не в термине суть, а все же не новейшее определение «сценография», а доброе старое «декорационное искусство» напращивается при знакомстве со здешними спектаклями) занимает одно из ведущих мест в Европе. Своей сценической культурой, современностью изобразительных концепций Польша точно отвечает нынешнему уровню мировой сценографии. Почему же именно сегодня появляются решения, корни коих действительно уходят в седую старину?

Работы, которые непосредственно смыкаются с традицией творчества народного, с образцами декоративно-прикладного фольклора, множатся с каждым годом. В числе бесценных коллекций Краковского этнографического музея — две абсолютно уникальных. Первая — картинки на

стекле, совершенно особый род, особый жанр и особая техника живописи со своими правилами: тут и самые неожиданные цветосочетания и масштабные смещения, которые позволяют орнаментальным цветам и листьям многократно обрамлять фигуры «дзивчин» и «збуйников» — легендарных горских разбойников и их подруг, и перспектива, выражаемая символически прихотливым соединением пейзажного фона — Польских Татр и наряженного в алое героя — Яношика.

Вторая коллекция — шопки, кукольные вертепы от давних до создаваемых в наши дни. Поньше в Кракове на рождественские праздники устраиваются конкурсы кукольников, а творения победителей поступают в музей. Можно часами любоваться этими сооружениями. В них непременно (при всей хитроумной вымышленности) увидишь реальные мотивы памятников польского зодчества. «Коронованная» готическая башня Марицкого костела появляется во множестве шопок. А некоторые мастера даже изготавливают

механическую куклу — фигурку «трембача», ежечасно играющего мелодию в память о своем коллеге, давным-давно убитом татарской стрелой.

Архитектурные мотивы доминируют в облике польской шопки не ради одной красоты, но и в силу самого происхождения кукольного театра: он родился здесь, в храмовом интерьере. На рождество в костеле сооружали ясли. Младенец, Мария, Иосиф, волхвы и пастухи «макетировались» с весьма высокой степенью достоверности и с наивностью, свойственной народным апокрифам. Так возникли истоки спектакля, вышедшего затем на городские площади и снискавшего небывалую любовь массового зрителя. Зрелищное, режиссерское начало, заложенное в самых ранних, изначальных формах, обеспечило шопке долгую плодотворную жизнь.

Зрелищность и театральность — в лучшем смысле слова — были ли данные качества неповторимым преимуществом шопки? Видимо, нет. Немые, но полные озорства и юмора спектакли разыграны в картинках на стекле. Безмолвные, но полные страсти и человечности спектакли разыграны в средневековой деревянной скульптуре — в поразительных композициях, собранных в краковском музее Шовайских, в гданьских резных образах, экспонированных в национальной галерее Варшавы и, наконец, в великом творении Вита Ствожа.

...Когда алтарь закрыт, величавое, изукрашенное живописью и изваяниями, осененное огромным распятием,

Анджей Стопка
«История о преславном
воскресении господнем»
в варшавском театре
«Народовы»



«взлетающее» к синим, усыпанным золотом звезд матейковским сводам, пространство костела выглядит обезглавленным, лишенным сокровенной своей сути. Но вот створки вздрогнув, словно вздохнув, медленно расходятся в стороны. Свет постепенно нарастает. Золото горит все жарче. И среди золотых одежд, золотого резного декора, среди звонкой лазури фона совершается остановленное рукой скульптора «Действо об усении Марии». Ее девически-тонкий, уже нездешней бледностью покрытый профиль, ее обращенный ввысь от земного взгляд. И полные неизбывной, даже грубой земной силы апостольские физиономии.

Мизансцена сочетает несочетаемое. Идеальную художественную законченность и иллюзию протяженности, длительности движения. Предельно выявленную декоративность цвета и материала и предельную насыщенность идеями. Высочайшую меру условности и высочайшую степень доходчивости.

Когда смотришь многие польские спектакли, вспоминаешь не «аналогичные случаи» театральной практики, а именно такие (лишь внешне от театра изолированные) вершинные факты искусства, которые по сей день могут многому научить и учат актера, режиссера, художника. В отношении к наследию здесь явно отсутствует дифференциация: мол, Ствож важен только скульптору, народная живопись на стекле — станковисту, а вот шопка интересна художнику кукольного театра. Наследие осваивается широко, «всеохватно».

Килиан, известный своей верностью и любовью к народным первоисточникам, использует картинок на стекле в одноименном спектакле, поставленном в Варшаве. Театр «Польски» доверился художнику безоговорочно. Забавные и звучные фоны картинок даны в «пространственном изложении», переведены на язык падуг, кулис, расположенных в три плана пратикаблей — то полихромных, то черно-белых (перемена достигается простым поворотом двусторонних холмов, цветов, елей). Традиционные одеяния гуральцев с роскошными кожаными поясами, широченными рукавами — с деталями, которые сегодня активно влияют на бытовую моду, отчего театральные костюмы Килиана и выглядят столь современными. Пластика, музыка, режиссура исходят из стихии изобразительной. Отсюда слитность всех компонентов, выведенная опять-таки из фольклорных источников, ибо мир в восприятии народных мастеров всегда целостен и монолитен.

Может показаться, что «Картинки на стекле» требовали гораздо больших усилий от художника, нежели поиск решения «Свадьбы» Станислава Выспянского на сцене варшавского театра «Людowy». На первый взгляд, здесь можно ограничиться простым «цитированием» конструкции шопки, увеличенной до размеров сцены. Однако Килиан, который не вдруг и не впервые обратился к традиции шопки, доказывает, насколько сложен



Йозеф Шайна
«Виткацы» в варшавском
Театре-Студии

процесс театрального претворения подлинного народного материала.

Начнем с того, что сама шопка, пестро, празднично раскрашенная, а кое-где наивно поблескивающая фиолетовой, голубой, серебряной фольгой, воспринимается по-иному, когда сочетается с вращением сценического круга; композиция шопки, обычно достаточно симметрическая и для зрителей статичная, обретает неожиданную динамику. Само здание шопки смотрится как единая на весь спектакль установка. Килиан иронически напоминает, что и в данной области театр нашего века отнюдь не является первооткрывателем, показывает, откуда и как пришло нынешнее тяготение к единой трансформирующейся конструкции. Установка вдруг обретает новые масштабные эффекты в соотношении с соломенными «колоссами», которые вывозит на сцену Весельный. Соломенные фигуры рыцаря, химеры и прочих фантастических персонажей, конечно, сродни тем огромным куклам, что участвуют в процессиях, в народных комедийных, обрядовых представлениях на масленицу. Традиции находят здесь и развитие, и многозначное истолкование.

В тот самый момент, когда кажется, что выдумка и изобретательность художника исчерпаны, Килиан преподносит зрителю главный, «ключевой сюрприз» декораций, окончательно раскрывая характер и смысл решения. Первые несколько картин оставляли публику в полной уверенности, что в пределы шопки «втиснута» вся площадка. Но к финалу пер-

вой части внезапно исчезает черная бархатная завеса, и там, за башенками и проемами вертепа, вспыхивает далекий синий горизонт. И сцена распадается во всю свою ширь и глубь.

Подобное «диафрагмирование» самого сценического пространства чрезвычайно интересно. Эффект не формален, но несет важную мысль. Персонажи — пока они кружатся на вертящемся кругу шопки — чуть-чуть напоминают кукол своей мимикой, жестами, манерой. Но стоит им выйти в окружающее пространство, за «магические пределы» круга, они обретают человеческую способность мыслить, радоваться, удивляться, страдать. Так художник вместе с режиссером и исполнителем роли Поэта Адамом Ханушкевичем сумели наглядно выразить свойственную персонажам Выспянского двуличность, вскрыть двуединство символика и реальности, на котором возведено сложное и неповторимое здание пьесы.

Из философского существа «Свадьбы» вывел Килиан и облик действующих лиц. Откровенная нарядность костюмировки, подчеркнутая декоративность костюмов (и целого ряда гримов) вызваны необходимостью привести облик исполнителей в соответствие с очень броской, звучной декорационной средой спектакля. Однако это не самодовлеющая декоративность, но, если угодно, социально меткое понимание ансамбля костюмов.

Народные костюмы основаны на смелой и самобытной переработке под-

лишнего этнографического материала, с намеком даже на географическую определенность и областные приметы (поскольку пьеса точно указывает место действия — село близ Кракова). Рядом — не менее тщательно нюансированная шкала «господских» парядов. Среди них — и откровенно юмористические ярко-желтые, в «декадентском орнаменте» черных репейников костюмы строгой мамы и резвых дочек, сделанные по мотивам моды времени мюнхенского «сецессиона» (что совпадает и с временем действия, обозначенным драматургом тоже достаточно определенно). И вечерние туалеты неожиданно соединяют приметы костюма рубежа столетий и сегодняшних макси.

И, наконец, костюм Поэта — копертная черная «пара», фрак и романтический плащ, играющие роль некой эмблемы профессии: достаточно среди яркого коловращения этих «ряженных» увидеть торжественно облаченную в черное, укутанную красиво ниспадающим плащом фигуру, чтобы понять — перед нами Поэт.

Следствием непосредственного соседства взаимоисключающих типов костюма становятся резкие контрасты, сложная полифония, в которой переплетаются все время развиваемые изобразительные темы. Таким образом, Килиан, щедро и многогранно использующий народную традицию — и живопись, и костюм, и шопку, — не может, однако, считаться стилизатором. Народные образцы превращены художником в многосоставный изобразительный сплав, который слишком глубок и емок по мысли, чтобы соответствовать понятию стилизаторства.

Вообще художники польской сцены с трудом поддаются обычной искусствоведческой классификации. Если при беглом знакомстве по чисто внешним признакам за ними и можно бы закрепить то или иное терминологическое определение, на проверку, при рассмотрении длительном и внимательном, первоначальные определения окажутся необоснованными и сугубо формальными.

Подобное несоответствие исключительно наглядно доказано творчеством Йозефа Шайны. Всемирно признанный режиссер и художник (такое «удвоение таланта» и острое, скептическое, подчас парадоксальное мышление и в высшей степени развитое чувство юмора заставляют, общаясь с ним, вспомнить нашего Акимову), руководитель варшавского театра «Студио», Шайна не раз причислялся западноевропейской критикой и искусствознанием к ряду сюрреалистов, сторонников «поп-арта», а его спектакли, вроде показанной на Биеннале во Флоренции и на фестивале в Эдинбурге «Реплики швяту», получали жанровое обозначение «хэппенинга».

Однако польские биографы художника отнюдь не склонны «отдавать» Шайну сюрреализму, авангардизму и прочим «измам», справедливо подчеркивая гуманистическое содержание его творчества, важность тех

реалий, о которых не устает рассказывать Шайна.

Когда впервые попадаешь на развешенную в фойе театра «Студио» персональную выставку работ Шайны (эскизы, макеты, фото из спектаклей — от варшавской версии «Ревизора» до шотландской постановки «Макбета»), в первый момент обращаешь внимание на склонность художника к сооружению макетов из подлинных вещей (старые автомобильные камеры, изношенная обувь, металлическая стружка), к использованию манекеноподобных кукол, к достижению иллюзии некоей «сверхнатуральности» показанного. Правда, почему бы в первый момент не обратить внимание на совсем иные приметы, на качества Шайны-художника, чьи эскизы свидетельствуют о виртуозном владении тональностью, чьи цветовые гаммы разыграны с высшим профессиональным мастерством, чья кисть с легкостью создает иллюзию той или иной фактуры.

Но пристально всматриваясь в своеобразную и, пожалуй, не рассчитанную на поверхностное пассивное созерцание экспозицию, начинаешь ощущать, каковы истоки фантазии мастера. Эти истоки не только не имеют ничего общего с вышеозначенными направлениями зарубежного искусства, с изживающим себя авангардизмом, но вообще мало «привязаны» к каким бы то ни было явлениям эстетического ряда. Произведения Шайны — их жестокая обнаженность, их трагическая образность — прямое (и дерзкое в этой прямоте) воссоздание реальной жизненной трагедии, трагедии, которую принес польскому народу фашизм. Кому, как не Шайне, чья молодость прошла в Бухенвальде и Освенциме, выступить беспощадным и гневным летописцем времени, полного смерти, тлена и самого изуверского истребления людей. Реминисценции лагерных кошмаров — тела, изуверенные голодом и издевательствами, колючие проволочные решетки, слепящие прожектора — живут в десятках композиций Шайны. Они оживают и на сцене. Оживают даже в спектакле, который, казалось бы, чужд вечно пылающей памяти о прошлом. Выпущенный в минувшем сезоне «Виткацы» по мотивам трех пьес Станислава Игнацы Виткевича, польского драматурга двадцатых годов нашего века, — «Мать», «Они», и «Шевцы», изобразительно тесно связанный с наследием Виткевича-живописца с его патологическими, подчас бредовыми виденьями, вдруг в кульминационных эпизодах переносит зрителя именно в атмосферу концлагеря. Женщины с обезумевшими глазами, в ватниках, надетых на голое тело, страшные воензированные костюмы отрицательных персонажей, записанный на фонограмму лай овчарок и грохот автоматной очереди, апокалиптический вой сирены... Художник словно стремится избыть боль, выплеснуть на сцену самое мучительное из воспоминаний и — предупредить, напоминая, призвать к борьбе, воскресив ужасы былого.

«Реминисценция» — так назван еще один цикл произведений Шайны. Подлинные фотографии узников замыкают (или начинают?) бесконечную дорожку, составленную из деревянных башмаков. И за вереницей «идущих» без своих хозяев колодок видятся тьмы тех, кто погиб.

— Вас интересует, почему «Реплика швяту»? Чья реплика? Это моя реплика, мой ответ миру: до каких пор будут существовать системы, основанные на геноциде? Об этом надо напоминать ежечасно.

Так говорит Шайна. Минуту назад мы еще смотрели выставку, а сейчас время беседы. И так странно после ужасов, запечатленных в работах художника, видеть его в элегантном, отделанном «во вкусе регентства» кабинете: Шайна словно «не из этого интерьера». Впрочем, форма, оболочка явно значат для него очень мало. Существо искусства режиссера и художника, его современная идеологическая миссия — вот что тревожит и заботит его.

— Я уже не так молод, чтобы совершать ошибки, но и не так стар, чтобы становиться академиком. (В ответ на вопрос об экспериментальном характере его театра.)

— Я ничего не боюсь! — И после паузы: — Кроме войны и технической революции. (Шайна действительно ярый противник «технизации» человека, противник теории «затухания искусства» в связи с техническим прогрессом.)

— Знаете, чего бы я хотел? Рождаться в театре каждый день заново. В этом желании — весь Шайна, каждый день готовый к новым опытам, каждый день готовый снова и снова говорить людям о том, что он считает самым важным для художника и гражданина воспитывать активную ненависть к фашизму, к войне. В этом желании — не только индивидуальность Шайны, но в значительной степени общая устремленность к эксперименту, характерная для польского декорационного искусства.

Его явления неоднородны. Его представители несхожи друг с другом. Килиан и Шайна — словно два полюса, меж которыми огромное обилие самых различных индивидуальностей — от почтенных мэтров до начинающей молодежи. Но любой из них, независимо от своего опыта, почерка, масштаба дарования, черпает из жизни, из народных традиций. Жизнь, традиция, сцена — в прочных контактах и связях меж этими слагаемыми заключена сегодня сила и жизнеспособность театра.

Адам Килиан
«Картинки на стекле»
в варшавском театре
«Польски»

Анджей Маевский
«Борис Годунов»
в варшавском Большом театре

Кишигоф Панкевич
«Грибул Вахазар»
в варшавском театре
«Атенеум»

Крыстына Захватович
«Захарованный замок»
в варшавском Большом театре



Шопка 1905 г.
Краковский музей
этнографии

Сложный процесс создания образной среды на современной сцене можно обнаружить сегодня у художников самых различных концепций. Художник извлекает из подлинной вещи экстракт образности, обладающей мощью символа, и расширяет полномочия сценографии. «Я противник разделения понятий живописи, сценического действия, категорий изобразительных и театральных: надо мыслить их взаимодействием», — сказал Й. Шайна в беседе с нашим автором Е. Луцкой. К подобному синтезу стремятся и многие советские сценографы, о которых мы писали в нашем журнале. Публикуя статьи З. Стшелецкого и Е. Луцкой, мы стремились дать наиболее полный обзор тенденций польской сцены.



Вспоминая мастера...

К 70-летию С. Б. Телингатера

Д. Шмаринов

В этом году исполнилось 70 лет со дня рождения одного из выдающихся советских мастеров книги, крупнейшего советского и международного авторитета в области издательского и печатного дела, первого советского лауреата международной Гутенберговской премии (ГДР) Соломона Бенедиктовича Телингатера. Как художнику ему всегда была свойственна глубокая идейная целеустремленность, партийность в самом высоком смысле этого слова, оригинальность мышления и смелость поиска.

Он начал свою издательскую деятельность в 20-е годы в Баку, после кратковременной учебы в московском ВХУТЕМАСе, будучи еще совсем молодым. Уже тогда его интересы поражали разнообразием. Он работал в Бакинском РОСТе, в журнале КОК (Комсомольский крокодил), выпускал газету Бакинского комитета комсомола «Молодой рабочий», издал поэму А. Блока «Двенадцать» со своими иллюстрациями, рисовал плакаты, среди которых выделялись «Карл Маркс» и красно-черный плакат к выборам в Бакинский Совет в 1923 г.; и уже в этих ранних работах проступала его неповторимая творческая индивидуальность. В 1925 году он переезжает в Москву и сразу же начинает работать в журналах и издательствах, где прошел весь сложный путь от типографского инструктора, технического редактора, выпускающего до признанного мастера книги, руководителя художественно-графических отделов крупнейших наших издательств: «Земля и Фабрика» (позднее Гослитиздат) и «Молодая гвардия». Я встретился с Телингатером в начале 30-х годов. Он был старше меня всего на несколько лет, но я помню, что уже тогда между нами были отношения мастера, знающего все, и художника, который еще только пащупывал свой путь. В эти годы он уже был художником, который определил очень многое из того, чем и сейчас плодотворно живут художники-конструкторы книги: понимание книги как целостного пространственно-временного организма, в котором все элементы, начиная с гарнитуры шрифта, супера, переплета, титула, формата, — все является образной тканью произведения, книги как синтеза искусства и производства — использование всех возможностей полиграфической техники в художественных целях.

Именно в самом непосредственном контакте с техникой и сложилось все своеобразие художественного мышления и творческой личности Телингатера. Нужно помнить, что вся эта работа была сопряжена с преодолением очень больших трудностей, которые испытывала тогда вся наша полиграфия, и работа Телингатера в типографии — это была новаторская работа, его заслуги как издательского работника, как одного из создателей нашего искусства полиграфии — бесценны.

Соломон Бенедиктович, будучи выдающимся художником-конструктором книги, никогда не противопоставлял художника-иллюстратора художнику-конструктору, что проявлялось подчас в работах его современников, художников-конструктивистов. Принимая положительную сторону конструктивизма — его публицистическую, агитационную направленность, ориентацию на новейшие достижения полиграфической техники, использование всех изобразительных возможностей набора, Телингатер не умалял при этом образно-изобразительного значения книги.

Его работа с иллюстратором (а с ним работали выдающиеся наши художники — Кукрышны, Е. Кибрик, С. Герасимов и многие другие) была в буквальном смысле соавторством, он понимал ее как средство помочь художнику, максимально выявить его



художественный замысел, направить все на выявление достоинств его работы. Многих из нас целостному пониманию книги научил Соломон Бенедиктович, и его помощь в этом отношении неоценима.

В эти же годы он был создателем многих типовых серий массовых брошюр, пропагандировавших задачи первых пятилеток. Он создавал плакаты, афиши, пригласительные билеты, каталоги (помню его каталог выставки Кукрышников, совершенно неожиданный по верстке — я никогда в жизни потом не встречал более остроумного и интересного решения), и всюду он проявлял поразительную смелость и оригинальность поиска. Велики заслуги Телингатера в творческом использовании фотографии для иллюстрирования произведений художественной литературы. У нас, его современников, на всю жизнь остались в памяти его фотомонтажи к «Комсомолии» А. Безыменского и к стихам С. Кирсанова. Умно и выразительно строил Соломон Бенедиктович отдельные номера журнала «СССР на стройке», смело, политически остро и разнообразно komponуя на его страницах документальные фотографии незабываемых подвигов нашего народа в строительстве социализма. Я помню его страницы, его наборы и верстки журнала «Даешь», в котором работал и А. Дейнека. Очень интересно посмотреть страницы журнала, в котором набор заголовков, лозунгов, текста совмещен с рисунками Дейнеки: не знаешь, кому принадлежит страница, Дейнеке или Телингатеру — так органично это лежит в журнале, так целостно это смотрится!

Соломон Бенедиктович обладал поразительной способностью органически сращивать и приводить в единое целое самые разнородные материалы: документы, фотографии, чертежи, он просто наслаждался возможностью организовать воедино и привести в цельное, легко читаемое единство самый разнородный материал. Его работы над ленинским наследием, факсимильное воспроизведение драгоценнейших ленинских рукописей, их графическая расшифровка, расположение их на листах книг — он ведь работал много в Партиздате по заданиям нашей партийной печати — все это было всегда на редкость умно, последовательно, органично. И ненавязчиво. В нем не было ни капли самовлюбленности или показа, подать материал для самого широкого читателя и означало для него максимальное самовыражение.

В военные годы Телингатер проявляет лучшие качества гражданина и коммуниста. Он доброволец с первых дней войны, боец московского ополчения, затем художник дивизионной газеты «Боевое знамя», армейской газеты «За советскую родину». Он награжден многими орденами и медалями. Его работа не ограничивалась фронтовой печатью, он активно работал и как художник. В многочисленных рисунках, портретах, жанровых и пейзажных зарисовках военных лет запечатлен боевой путь 49-й армии Второго Белорусского фронта, в рядах которой он находился. Помню, когда он вернулся и показал свои работы — портреты однополчан, героев ратного подвига, меня поразили его точный рисунок, удивительно экономный, его способность схватить портретное сходство, умение запечатлеть во фронтовой зарисовке самое главное, самое основное. В оформленную им книгу-сборник «Штурм Берлина», художник внес все чувства и мысли, которыми он вместе со всем народом жил в тяжелые и величественные годы войны.

После войны творчество Телингатера переживает подлинный расцвет. Тематический диапазон его как художника-оформителя необычайно широк: это политическая, научная, художественная книга, это книга по искусству, альбомы, это журналы: «Полиграфическое производство», «Иностранная литература», «Искусство кино» и многие другие. Ему принадлежат обложка и макет первого номера журнала «Декоративное искусство СССР».

За свою жизнь Телингатер создал несколько гарнитур типографских наборных шрифтов. В последние годы усиливается его интерес к рисованному шрифту, и он создает великолепные образцы, в которых проступает живой почерк Телингатера, ясный, лаконичный, цельный, выразительный. Он превосходно знал русскую рисованную и рукописную книгу, русскую старопечатную книгу, был пропагандистом нашего национального наследия — кириллицы, которую он великолепно знал. Творческим результатом изучения русской рукописной книги и живым продолжением ее традиций явилось оформление книги «Житие Протопопа Аввакума», где шрифт и рисунки находятся в органическом и взаимообусловленном единстве.

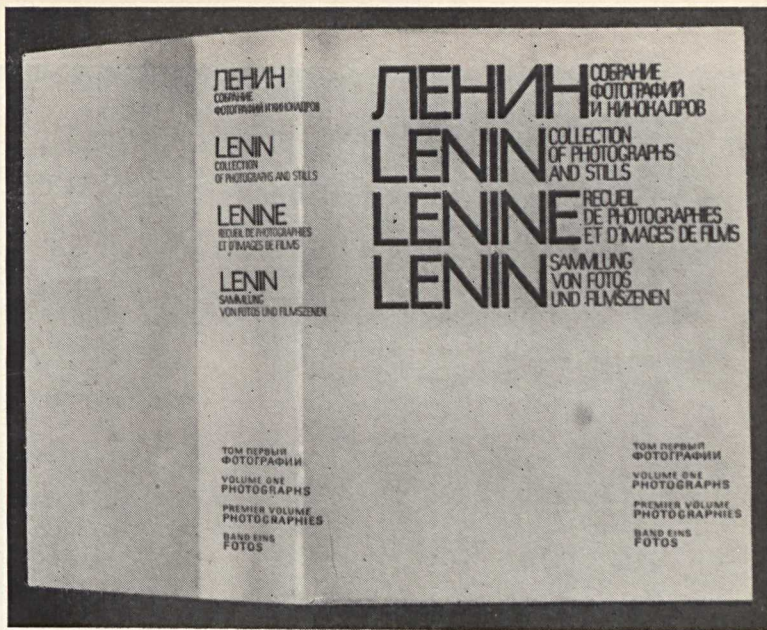
Бесконечно скромный Соломон Бенедиктович недооценивал себя как художника-иллюстратора. Одна из лучших книг последних лет, в которой он выразился как художник наиболее цельно, — «Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского; она щедро снабжена его рисунками, ему удалось создать очень выразительные, глубоко типизированные образы литературных героев, остро дать приметы времени, прочесть книгу глазами художника современности и, вместе с тем, дать в этой книге подлинный синтез всех элементов художественного решения: его макет, набор, спусковые полосы, оформленные с исключительным разнообразием и изобретательностью, — большое достижение советского книжного искусства.

Соломон Бенедиктович умер, работая в больнице над большой серией теоретических статей, посвященных проблемам истории и развития советского книжного искусства, которые сейчас готовятся к печати.

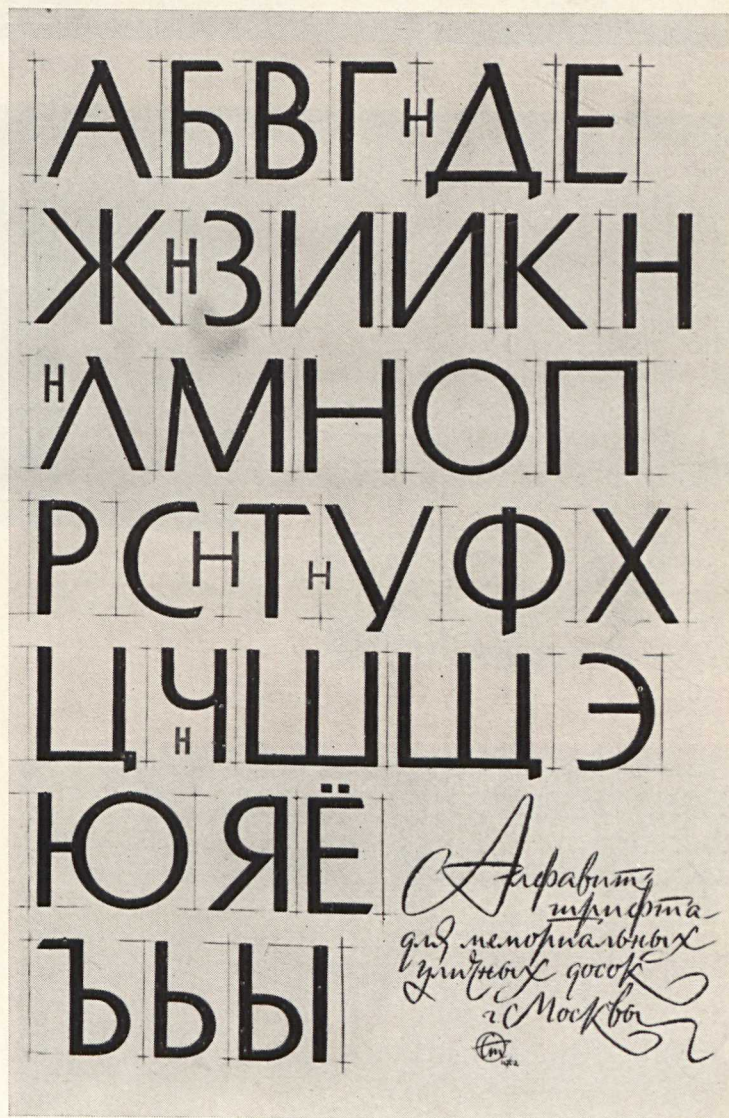
Многие его работы были отмечены на самых авторитетных выставках как у нас в стране, так и за рубежом. Высшими наградами международных выставок удостоены его книги, посвященные жизни и деятельности В. И. Ленина: двухтомник «В. И. Ленин в фотографиях» и «Письма В. И. Ленина из-за рубежа»;

Гран При выставки в Париже удостоено издание «Конституция СССР»; альбом «Москва» был награжден Золотой медалью в Лейпциге; специально отмечена на выставке в Нью-Йорке работа «Бортовой журнал Чкалова, Байдукова и Белякова».

Трудно даже просто перечислить все заслуги Телингатера в нашем печатном деле. В каждой его области внушительно запечатлел себя его огромный талант. Для меня, художника-иллюстратора, его вклад в искусство книги всегда перед глазами: в моей мастерской есть отдельная полка с книгами моих друзей — это то, что является гордостью советского книжного искусства. Значительную часть и лучшие из них объединяет то, что в их выходных данных стоит скромная надпись, означающая очень многое: «Оформление С. Б. Телингатера».

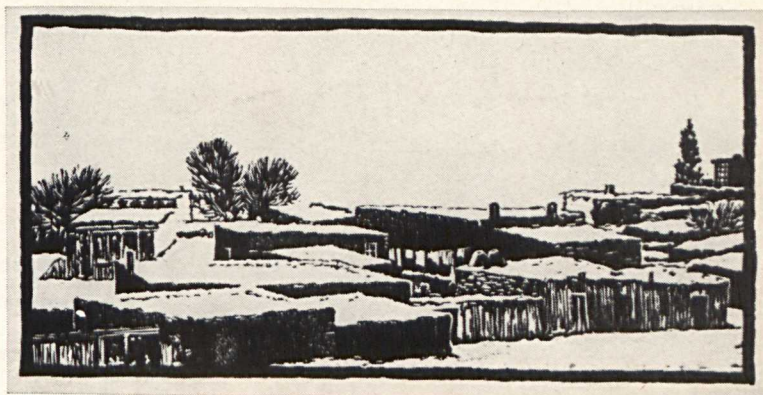


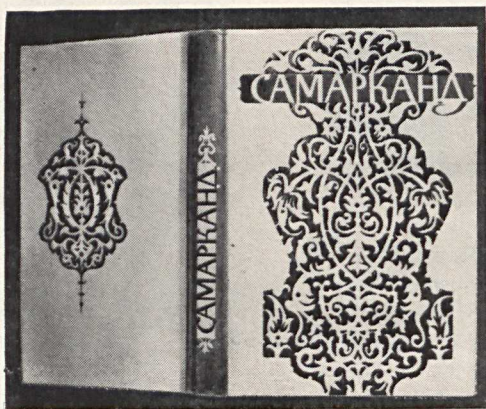
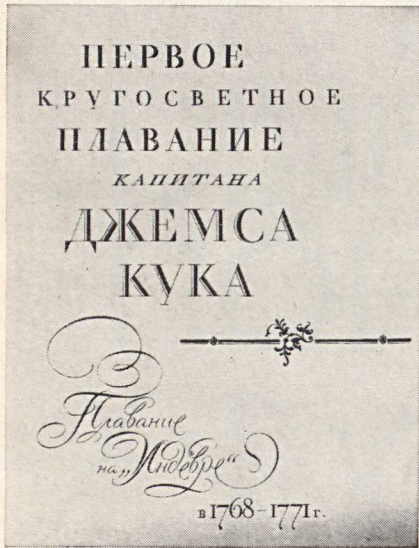
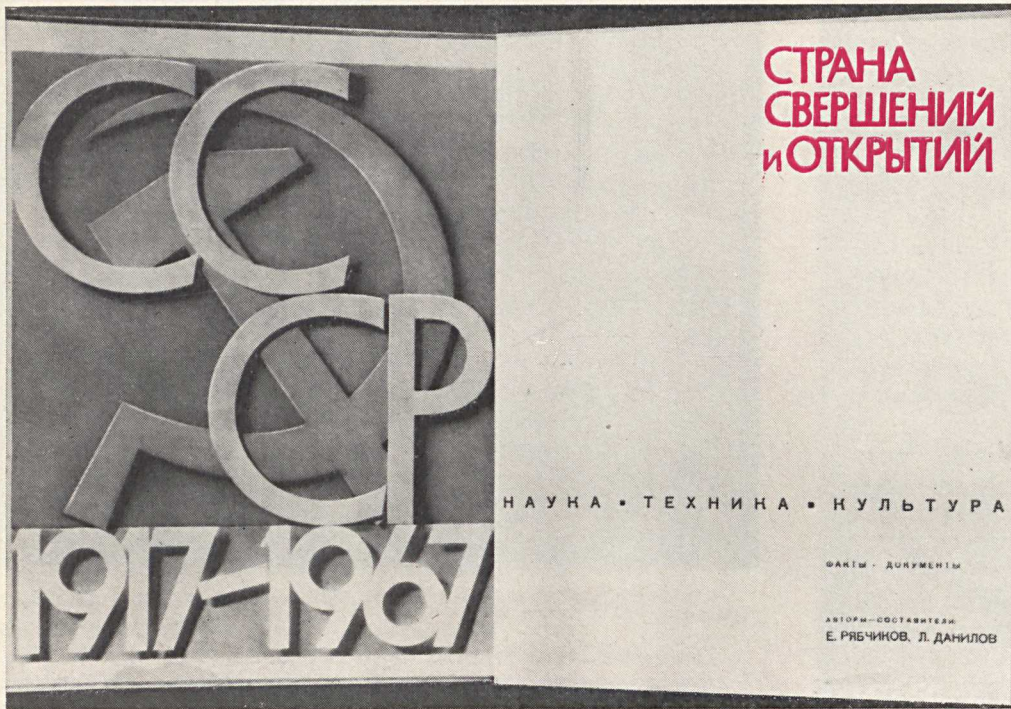
Суперобложка к книге. 1970



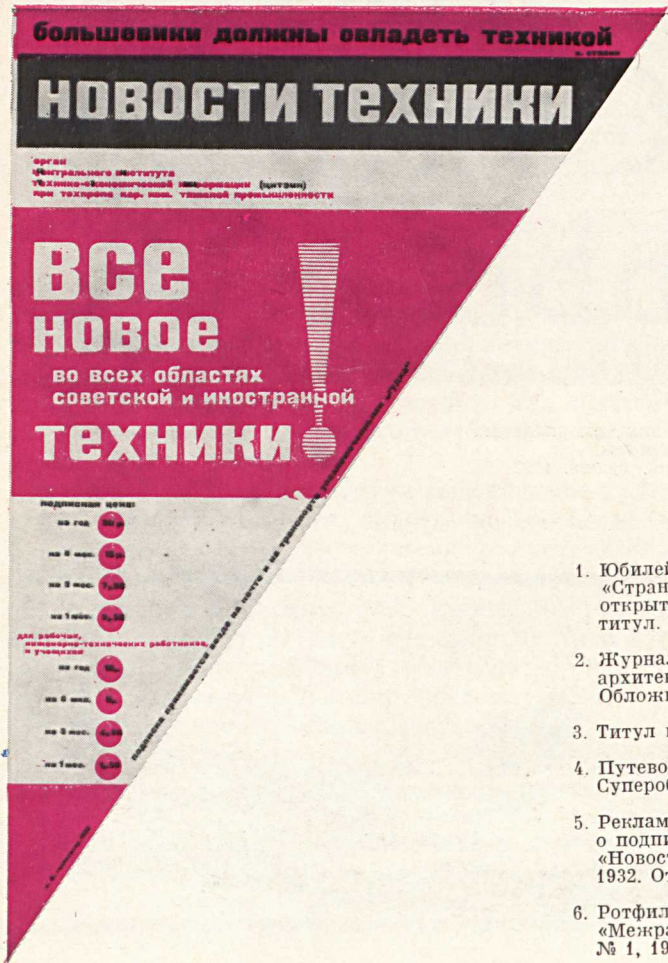
Шрифт для мемориальных досок Москвы.
Б., тушь, гуашь. 1962

Баку. Литография. 1962

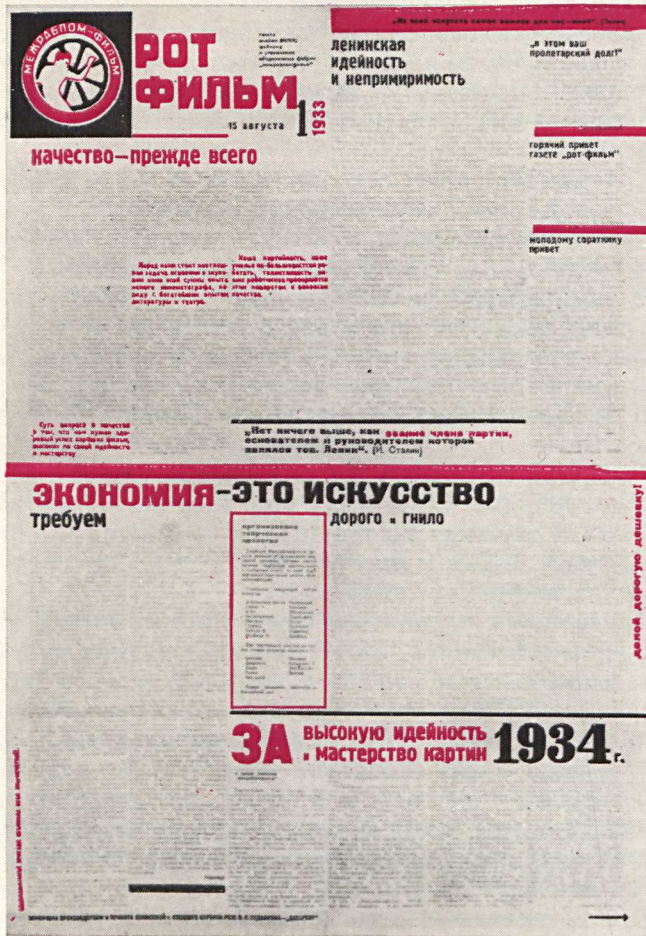




Плакат



Газета



1. Юбилейный сборник «Страна свершений и открытий». Разворотный титул. 1967
2. Журнал «Современная архитектура» № 6, 1930. Обложка. Оттиск
3. Титул книги. Б., тушь. 1960
4. Путеводитель. Супербложка. 1970
5. Рекламное объявление о подписке на журнал «Новости техники». 1932. Оттиск
6. Ротфильм. Многотиражка «Межрабпомфильма». № 1, 1933. Оттиск



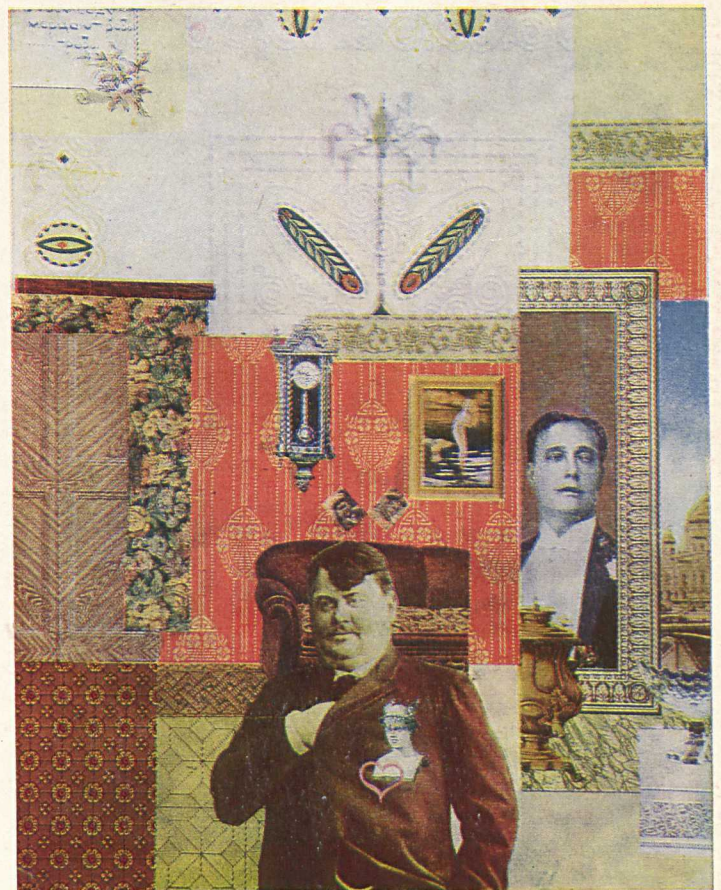
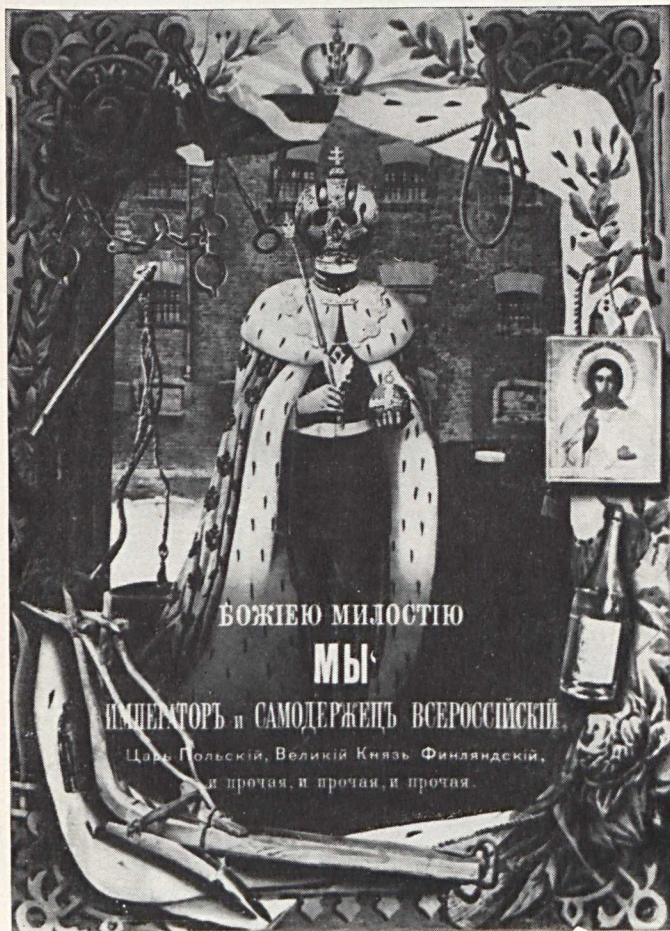
7. Журнал «Декоративное искусство СССР». Обложка. Оттиск
8. Из серии «Фронтовые портреты». Б., кар. 1943
9. Портрет жены художника. Б., акв. 1934
10. Приглашение. Оттиск 1932
11. Сатирический фотомонтаж «Божиею милостию Мы Император и Самодержец Всероссийский» Конец 1920-х — начало 1930-х гг.
12. Фотомонтаж для книги Г. Рыклина «С подлинным — скверно!» 1928(?). Неопубликовано



Акциденция



Фотомонтаж



Русская мебель середины XVIII века

Т. Соколова

Стул с окраской и позолотой.
Гос. Эрмитаж

Стул резной расписной.
Гос. Эрмитаж



«Пример в том — Сарский дом;
Кто видит, всяк чудится,
Сказав, что скоро Рим
Пред нами постыдится».

М. В. Ломоносов

«Сарский дом» — Екатерининский дворец в Царском (Саарском) селе, построенный Ф. Б. Растрелли в середине XVIII века. Дворцовое строительство той поры вызывало горделивое чувство не только у Ломоносова, так воспринималось это искусство и другими передовыми людьми. Растрелли говорил, что строит он «для одной славы всероссийской».

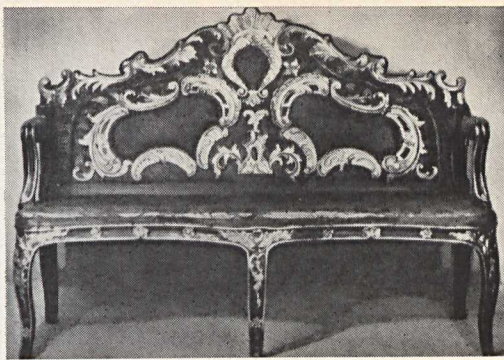
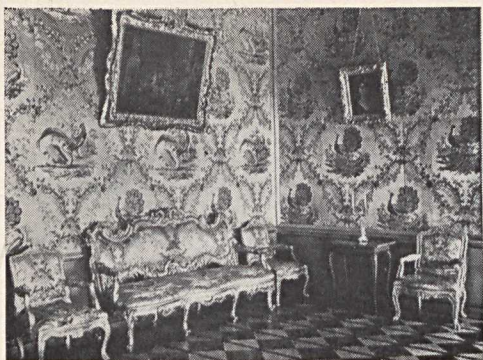
Расцвет архитектуры русского барокко, связанный с именами выдающихся архитекторов Растрелли, Чевачинского, Ухтомского и других, характеризуется широким строительством дворцов в Петербурге и его окрестностях, в Москве, в усадьбах некоторых вельмож. Вместе с тем, в интерьерах появляется новая орнаментика стиля рококо. Этот чисто декоративный стиль внутреннего убранства родился во Франции и распространился по всей Европе.

Орнамент рококо чрезвычайно своеобразен. Его отличительным свойством является стремление к асимметрии, что, впрочем, не лишает его гармонии и равновесия. Большую роль в нем играют S-образные завитки. Растительные узоры в виде тонких свивающихся листьев переплетаются с этими завитками, украшаются розами и незабудками, завершаются причудливой формы раковинами или пальметками. Отрицание прямых линий и замена их причудливыми извилистыми композициями в орнаменте связано со стилем мебельных форм.

В конструкции кресел, столов, стульев, комодов отрицается не только прямая линия, но и плоская поверхность, там, где она, как, например, в столешнице или сиденье, не вызвана необходимостью. Рамки царги и спинки стула, кресла или дивана образованы волнистыми линиями, контуры мягко и плавно переходят один в другой. Ножки мебели изогнуты и утончаются книзу. В верхней части они выдаются вперед, затем изгибаются назад, внизу снова слегка выдвигаются. Техническая сторона исполнения достигает такой степени совершенства, что отпадает необходимость скреплять ножки для прочности проножками. У комодов, столов и шкафчиков передняя и боковые поверхности решаются волнообразно, изгибаясь как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении.

В России искусство рококо несет иные функции, чем дышащее утонченной грацией убранство парижских отелей. И как непохожи торжественно-величавые, ликующе-праздничные интерьеры русских дворцов на все то, что создавалось во Франции!

Во дворцах Царского села и Петергофа разворачиваются великолепные анфилады парадных залов, умноженные бесчисленными зеркалами, предстающие в золоченом уборе невиданной ранее прихотливой резьбы. Золоченая резьба обрамляет двери, окна и зеркала, украшает стены, вьется в кудрявых стенниках, обвивает резные консоли и кресла, строго расставленные вдоль стен. Ряд произведений мебельного искусства выписывали в это время из-за границы, в основном из Франции. Резные золоченые стулья, кресла, канapé (диваны) и консоли выполняли и русские столяры: для дворцов — охтенские переведенцы и приписанные к Адмиралтейству, а также московские работники; для знати — обученные крепостные. Наследственное умение многих из них восходило к давним национальным традициям резьбы и золочения иконостасов XVII века. Ни имен мастеров, ни авторов рисунков до настоящего времени мы не знаем. Даже, как установлено Г. Г. Гриммом, «среди графического наследия Растрелли мы знаем

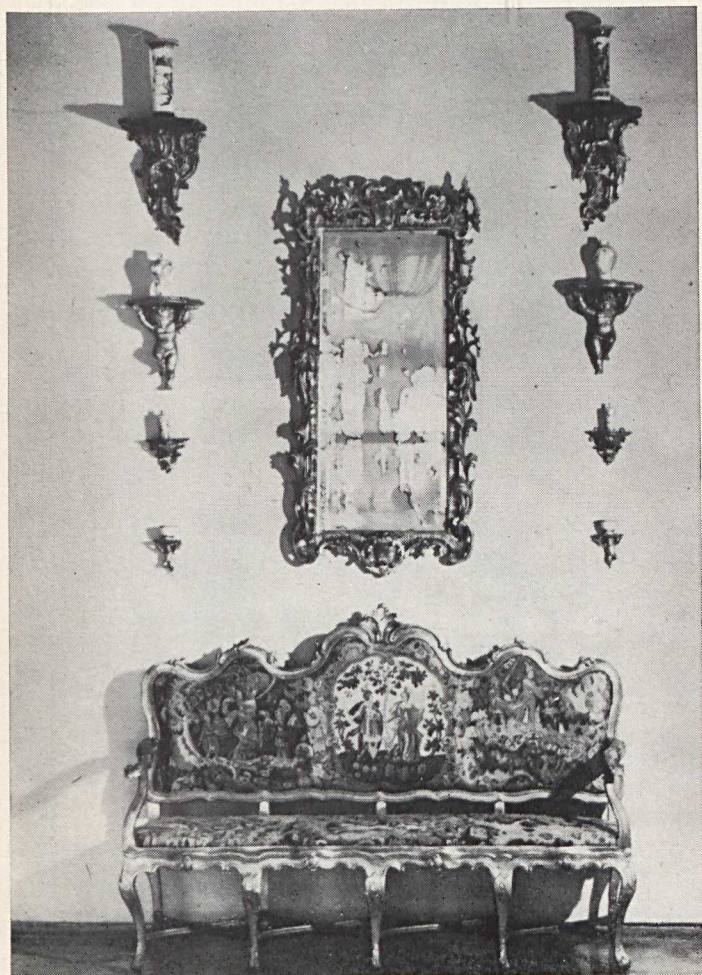


Уголок интерьера с резной золоченой мебелью. Екатерининский дворец. г. Пушкин

Диван резной с окраской и позолотой. Гос. Эрмитаж

Диван резной золоченый. Гос. Эрмитаж

Кресло резное с окраской. Гос. Эрмитаж



относительно мало композиций на подобные темы» и, можно добавить, не знаем ни одной осуществленной. Русской мебели середины XVIII века сохранилось очень мало. И не только потому, что фашисты в 1941 году ограбили и уничтожили прославленные пригородные дворцы Ленинграда. Мебель эта не была распространена повсеместно, не была доступна любому дворянину или помещику. Об этом свидетельствует такой известный деятель русской культуры, как А. Т. Болотов, который, вспоминая даже несколько более позднее время — 1762 год, пишет про свою усадьбу в Тульской губернии: «А в доме не было... из мебели ни единого почти стульца, ни единого столика, ни одних кресел и канапе, а о комодах и прочем и говорить нечего»¹. Что подобное явление для провинциального помещичьего интерьера было не исключением, а правилом, доказывают предшествующие слова того же Болотова: «А каков был мой дом со двором, таковы же точно и ничем не лучше были оба соседские господские дома в нашей деревне. А всего удивительнее было то, что и самое расположение внутренних комнат было во всех домах одинаково: властно так, как бы старики наши лучшего расположения выдумать не умели, или не имели к тому столько духа»².

Подтверждением этому служит также и тот немаловажный факт, что при подчеркнутом великолепии парадных залов во дворцах на обстановку остальных, то есть, в сущности, жилых комнат, обращали мало внимания. Екатерина II, вспоминая свою молодость при дворе Елизаветы, пишет: «Двор в то время был так беден мебелью, что те же самые зеркала, кровати, стулья, столы и комоды, которые служили нам в Зимнем дворце, перевозились вслед за нами в Летний дворец, оттуда в Петергоф и даже ездили с нами в Москву. При этих перевозках многое ломалось и билось и мы получали все в таком изломанном виде, что пользоваться этой мебелью было довольно трудно»³.

Немногочисленной была и та пышная резная золоченая мебель, которая должна была украшать парадные залы: она стояла лишь по стенам и в очень ограниченном количестве. Уже известный нам А. Т. Болотов, по долгу службы в начале 1762 года бывший в только что отстроенном новом Зимнем дворце, где тогда жил Петр III, свидетельствует: «Та пуще всего была нам напасть, что сидеть было вовсе не на чем. Я уже упоминал, что во всех тех комнатах, где мы бывали, не было тогда ни единого стульца, а стояли только в одной проходной комнате одни канапе, но и те были обиты богатым штофом и такие, на каких мы сначала не смели и помыслить, чтоб садиться»⁴. Очевидно, новый огромный дворец быстро обставить было невозможно. Русская мебель этого периода сохранилась в очень небольшом количестве. Немногочисленные предметы имеются в Москве в коллекциях Государственного Исторического музея, в музеях-усадьбах Кусково и Останкино, в восстанавливаемых после Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. дворцах г. Пушкина (Царское село), Петродворца (Петергоф), в Государственном Русском музее и Государственном Эрмитаже в Ленинграде.

Екатерининский дворец в Царском селе и Большой дворец в Петергофе особенно поражали своим великолепием. Оба дворца восстанавливаются, но мебель удалось сохранить лишь в единичных образцах. Среди них — диван и несколько кресел, сохранившиеся от первоначального убранства Екатерининского дворца. Они стоят на тонких изогнутых ножках, сиденье, спинка, локотники, все линии конструкции волнообразно

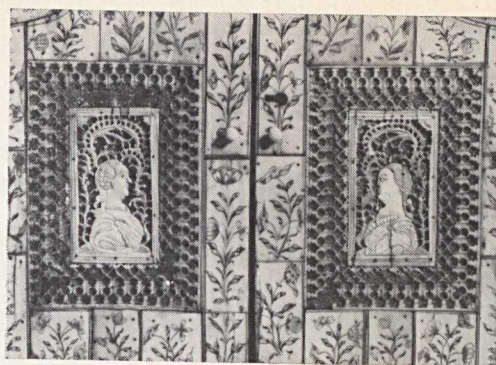


Диван резной золоченый.
Малиновая гостиная.
Музей Кусково

Деталь шкафа-бюро моржовой кости из Холмогор.
Гос. Эрмитаж

Кресло стальное из Тулы.
Гос. Эрмитаж

Шкаф-бюро моржовой кости из Холмогор.
Гос. Эрмитаж

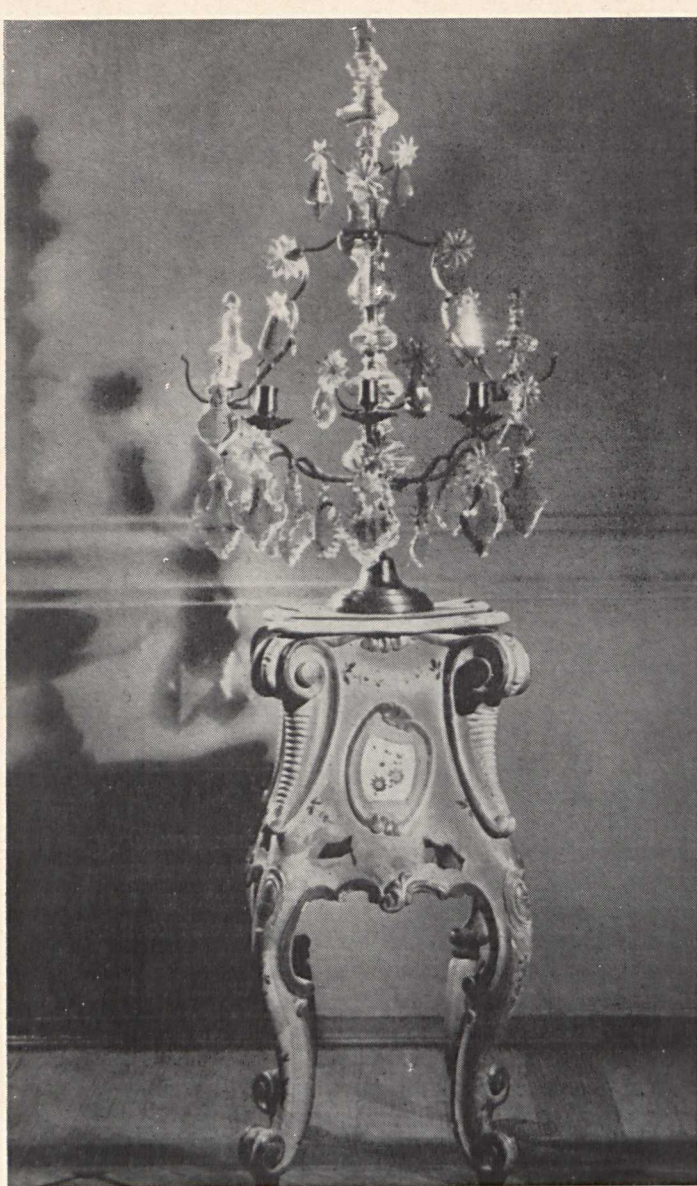


изгибаются. Это полное отрицание прямолинейных решений в соединении с пышной золоченой резьбой, покрывающей все деревянные части, типично для искусства рококо. В то же время эти новые формы представляют собой яркие образцы русской трактовки стиля, мебель не лишена парадности и монументальности. В музее в Кусково Малиновая гостиная обставлена несколько более скромной мебелью того же характера, вероятно, привезенную Шереметевыми из Петербурга и исполненную их крепостными мастерами. Диван Екатерининского дворца полезно сравнить с двумя другими, происхождение которых неизвестно, но принадлежат они тому же времени. Один из них также резной золоченый, но с несравненно более скромной резьбой, тех же волнообразных форм, но его ножки по традиции все еще скреплены изгибающимися проножками. Сохранилась подлинная обивка дивана — вышивка шерстью крестом, с фигурными изображениями. Другой диван представляет собой весьма интересный образчик творчества несомненно крепостного мастера. Его линии не претендуют на грацию, но стремятся к парадности. Сиденье поднято слишком высоко, пропорции не очень искусно рассчитаны. При этом вместо обычной мягкой спинки в резной раме мастер покрывает обивкой только две небольшие фигурные вставки, а всю поверхность спинки разрабатывает богатейшей резьбой с рокайлями и завитками, покрытыми золотом. Вещь эта, несомненно, провинциального происхождения; это подтверждается тем, что основным фоном для всего резного убранства служит окрашенное в зеленый, а местами в красный цвет дерево, где применены все те же давно и хорошо знакомые киноварь и ярь-медянка. В пропорциях и в известной массивности чувствуется неуловимая связь с более тяжелыми формами барокко. Этот же прием окраски в зеленый цвет фона дерева, на котором выделяется золоченая резьба, использован и в кресле из Эрмитажа, очень близко подходящем по форме к креслам Екатерининского дворца.

Видимо, к жилью более скромного убранства относились маленькие столики и шкафчики, явно не дворцового происхождения, окрашенные в светлые тона, с мелкой росписью цветочками и золотом, переплетенными с завитками рокайля. Подобные, несколько наивные по трактовке вещи, отличаются особым очарованием и привлекают непосредственностью и жизнерадостностью. Такое же впечатление вызывают окрашенные в светлые тона стулья и канапе, где резные цветы разрисованы как натуральные.

Счастливым образом сохранилось несколько стульев, представляющих особый интерес. У них, по давно освоенной и полюбившейся английской традиции, вкладное сиденье и довольно высокие спинки, в которых, как новшество, введены также и вкладные подушки. Вместе с тем они созданы по канонам мебели рококо. Легок и удивительно элегантен золоченый орнамент, сохранившийся на обивке с легким оттенком «китайщины». Эти стулья представляют собой совершенно самостоятельные решения, у них нет аналогий.

Наряду с расцветом производства резной художественной мебели, изготовление мебели корпусной (комодов, шкафов), по-видимому, значительно отставало: «а о комодах и прочем и говорить нечего», — подчеркивает Болотов. В первой трети XVIII века были предприняты попытки научить искусству «кабинетного дела» российских мастеров; для этого посылались ученики в Англию и Голландию, но, как мы уже сказали, эти попытки не дали желаемых результатов. Однако искусство фанерования, так же, как искусство набора из цветных



Столик расписной.
Гос. Эрмитаж

Шкафчик расписной.
Гос. Эрмитаж



пород дерева, все же становилось известным, но среди малочисленных фанерованных наборных комодов не осталось сколько-нибудь значительных произведений. Русское наборное искусство в мебели получило настоящее развитие только во второй половине XVIII века. Совсем особое место в истории русской мебели занимают изделия тульских мастеров-оружейников XVIII века. Совершенное владение металлом, в частности, сталью, дало возможность тульским мастерам уже в начале XVIII века заняться новой для России, мало практиковавшейся на Западе отраслью прикладного искусства, — художественными изделиями из стали и бронзы. Они изготавливали шкатулки, канделябры, письменные приборы, табакерки, а также кресла, столы, столики, скамеечки неповторимого и оригинального характера. В Эрмитаже имеются кресло 1743 года тульской работы и столик, исполненный на Шанском заводе (принадлежал тульским заводчикам Мосоловым) в 1744 и несколько переделанный в 1763 году (как об этом свидетельствуют гравированные на них подписи⁵). Кресло исполнено из стали и производит впечатление ажурного кружева. Его конструкция исходит из древних складных кресел, известных еще в античности, где они носили название курульных (*sedia curulis*). Орнамент на них представляет сложные переплетения стеблей и листьев. В верхней части спинки помещен двуглавый орел. Стол сконструирован по той же системе, золоченые латунные решетки и подстоля красиво выделяются на стальном фоне и обрамлены внизу как бы кружевной каймой. Подобную художественную дорогостоящую мебель, не имеющую в западноевропейском искусстве никаких аналогий, обычно делали на заказ для двора и для поднесения высокопоставленным особам. Довольно много ее было в Екатерининском дворце до Великой Отечественной войны.

Эта отрасль прикладного искусства была развита русскими мастерами и достигла особого расцвета. Еще одним высокохудожественным и редким образцом мебельного искусства является шкаф-бюро с набором из моржовой кости работы холмогорских мастеров, исполненный в 1750—1760 гг. Северные резчики издавна славились удивительными работами по кости (ларцы, шкатулки, табакерки и пр.), но крупные произведения их искусства весьма немногочисленны. Ценились они настолько высоко, что, например, подобный шкафчик был поставлен в отделанной Камероном Зеленой столовой Екатерининского дворца в Царском Селе.

Весь верх шкафчика составлен из отдельных искусно обработанных пластинок кости, полностью скрывающих его деревянную основу. Они окрашены отчасти гравировкой — традиционным приемом северных резчиков. Но главное очарование создают включенные в композицию прорезные пластинки с многочисленными сюжетами, вписанными в ажурный орнамент в стиле рококо. Этот орнамент и «пуклоастые», то есть изогнутые ножки, характерные для середины XVIII века, свидетельствуют о слиянии традиций народного мастерства со вновь воспринятыми приемами орнаментики.

¹ Жизнь и приключения Андрея Болотова, т. II, СПб., 1871, стр. 330.

² Там же, стр. 328.

³ Сочинения имп. Екатерины II. Автобиографические записки, т. XII, СПб., Ак. наук, 1908, стр. 306.

⁴ Жизнь и приключения Андрея Болотова, т. II, СПб., 1871, стр. 203.

⁵ М. Д. Малченко. Художественные работы тульских оружейников, Л., 1971, стр. 5.

ВЫСТАВКИ

«Молодые
народные
мастера»

Впервые в нашей стране летом этого года была открыта в Москве выставка «Молодые народные мастера», организованная Министерством культуры СССР, Союзом художников СССР и ЦК ВЛКСМ к X Всемирному фестивалю молодежи. (Она экспонировалась в выставочном зале художе-

ственного фонда СССР на Уральской улице.) Традиционное искусство сегодня развивается в тех республиках и районах, где оно живет еще в народном быту. В этом легко убедиться, глядя на изделия мастеров Средней Азии. Как и много десятков лет назад, с наименьшей художественностью выделяются таджикские и узбекские мастера абровые ткани. Не забыла традиционное искусство киргизская мастерица Д. Айдаралиева, приславшая на выставку войлочную кошму, украшенную старинным орнаментом. В Средней Азии и по сей день занятие ремеслом переходит по наследству. Приятно было встретить на выставке молодых уже давно знакомых нам фамилий Рахимова и Хушматова. Керамика этих потомственных гончаров не только не уступает изделиям предков, но свидетельствует о понимании мастерами современных задач прикладного искусства. Наряду с традиционной по-

судой, украшенной изысканным архаическим орнаментом, А. Рахимов представил вполне современные изделия, простые и выразительные. Его лощенный набор для компота показал, что мастер прекрасно чувствует материал, обладает чувством меры и пониманием пластической формы. Интересные работы прислала Украина: рушники, вышитые традиционными петухами, забавный хоровод гуцульских глиняных подсвечников. Потомственные петриковские художницы С. Глущенко, А. Пикун создали превосходные листы, украшенные поразительно живыми декоративными цветами, сказочными птицами, синими петухами. Особое место на выставке заняли изделия прибалтийских республик. Народное творчество здесь развивается в большой зависимости от профессионального искусства. Часто их бывает трудно различить. Народное прикладное искусство в При-



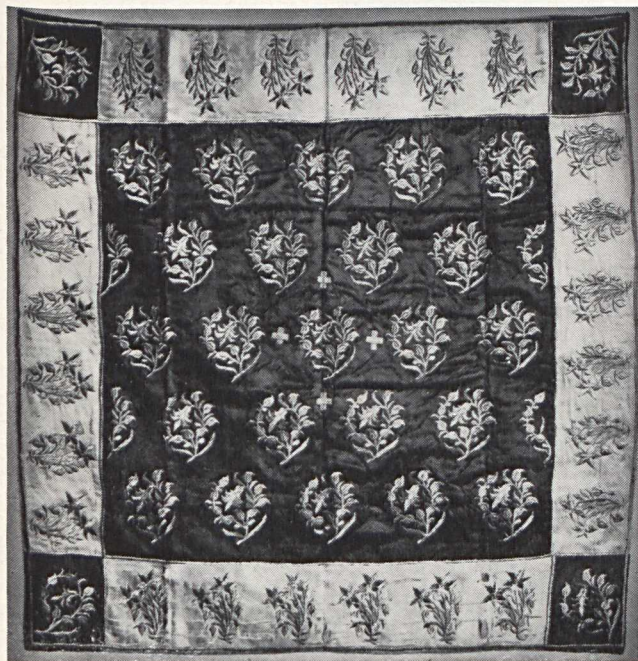
Хроника

ВЫСТАВКИ

«Сербское шитье
XVI—XIX вв.»

Покрывало для жертвенника. Конец XVII в. Музей Сербской православной церкви. Белград. На стр. 48

Омофор. Деталь. XVI в. Музей Сербской православной церкви. Белград.



В июне этого года в Гос. Историческом музее в Москве была открыта выставка сербского шитья XIV—XIX вв., организованная Белградским музеем прикладного искусства. Это первая выставка, на которой сербское шитье было представлено за пределами Югославии широко и разносторонне: более двухсот произведений сюжетной и орнаментальной художественной вышивки. Кроме экспонатов, принадлежащих белградскому Музею прикладного искусства, на выставке можно было видеть произведения из музея Сербской православной церкви, из ризницы патриаршей часовни и из Народного музея в Белграде, епископского двора во Вршаце, ризницы Печской патриархии, из Беелы возле Пакраца, из ризниц монастырей Студеница, Дечаны, Ирка, из Старой сербской церкви в Сараеве и церкви св. Петра и Павла в г. Бела Црква. Устроители выставки включили в ее состав также произведения русского, украинского и румынского шитья. Главный хранитель Музея прикладного искусства в Белграде Добри-ла Стоянович в процес-

се подготовки выставки проделала значительную работу по определению разновременных и весьма разнородных памятников, многие из которых не были в научном обиходе. Древнейшими экспонатами на выставке были произведения литургического шитья XIV века. Среди них и такие типично византийские образцы, как плащаница Антония Гераклийского (вторая половина XIV в.) и совершенно оригинальная по композиции и необычайно интересная по своим художественным достоинствам плащаница короля Милутина (начало XIV в.). Средневековое шитье Сербии, как и других стран, имело преимущественно религиозную тематику и предназначалось в преобладающем большинстве для церковного обихода. Это — иконы, выполненные нитями и иглой. Художественным шитьем в большинстве случаев занимались женщины. Но в Сербии мы знаем немало случаев, когда шитьем занимались и мужчины, доказательством чего служат сохранившиеся авторские надписи на произведениях. Сербия длительное время являлась составной

частью византийского мира, унаследовав те хранящиеся на протяжении многих столетий Византией культурные традиции, которые уходили своими корнями в мир античности. Географическое положение Сербии между Византией и Западом, ее активные политические и культурные связи с окружающими народами создали предпосылки для проникновения в ее искусство разнородных элементов. Начиная с XV в., в сербскую художественную вышивку усиленно проникают восточные орнаментальные мотивы. В некоторых произведениях можно найти элементы, сближающие их с шитьем Румынии, Руси и Украины. Несмотря на крайне тяжелые условия существования народа в период турецкого порабощения, сербские мастера создавали замечательные произведения художественного ремесла, в том числе и шитье, отмеченное большим художественным вкусом и высокими техническими достижениями. Примерами их могут служить катепетазма (завеса) монахини Агнии (XVI в.), омофор из монастыря Крушедол (XVI в.), аер

балтике несет на себе печать хорошего вкуса. Мастера чутко реагируют на моду. Красивы нарочито простые эстонские плетеные хлебницы и настольные корзинки, сдержанные по цвету латвийские декоративные ткани. С большим тактом, умеренно использованы в их отделке национальные мотивы. Очень современны кофты и пончо, украшенные рельефной вышивкой.

Все вещи красивы, но, вшитав в себя новейшие художественные достижения, очень рациональны и чрезмерно «цивилизованны».

Конечно, при создании предметов практических, современных использование новейших художественных достижений необходимо. Однако, стараясь сделать современную вещь внешне национальной, чаще всего создают предметы в ложно-традиционном духе. Примером могут служить точеные городецкие тарелки, украшенные сухими стилизациями на темы резьбы и росписи старин-

ных городецких донец. В большинстве случаев, когда декоративность становится самоцелью, предметы с утратой утилитарного смысла лишаются силы образного воздействия. Но иногда возрожденные из глубины веков образы вещей практических привлекают наше внимание сохранившейся в них памятью прошлого. И тогда мы не задумываемся об их назначении.

Именно таковы изделия братьев В. А. и С. Петуховых (сыновья известного мастера из Архангельской обл.). Долбленные скобкари, ковши и солоницы в виде утиц и лебедей, щепные голуби, веером распутившие хвосты и крылья, берестяные туеса раскрывают нам мир поэтических представлений наших предков, напоминают о том времени, когда крестьяне окружали себя предметами одухотворенными, живыми. Такие создания современных мастеров, даже если они и не несут в себе активного творческого на-

чала, а являются лишь повторением старинных образов, заслуживают поддержки. А главное, замечательно то, что дети продолжили ремесло отца. Для современной деревни это случай редчайший; об этом знает каждый, кто сталкивался с попытками возродить угасшие ремесла. С большим трудом удается уговорить старушку или старика выткать половик или слепить фигурный горшок, а уж дочка-бухгалтер или сын-тракторист поднимут вас насмех. Поэтому главной целью подобных выставок должно быть привлечение к участию в них молодых мастеров, занимающихся редкими, почти забытыми художественными ремеслами. Недостатки выставки «Молодые народные мастера» несомненно вытекают из спешки при ее организации, приведшей к некритическому отбору ряда вещей, например: декоративной чеканки с пошлыми мотивами из Караганды и Грузии;

невнятных бело-русских кукол из соломы, украшенных атласными ленточками; «скульптурок»-свистулек из Литвы, утративших черты традиционных игрушек, но не поднявшихся до уровня профессиональной пластики... Народное традиционное искусство, бесспорно, предполагает высокое профессиональное мастерство и не имеет ничего общего с самодеятельным досужным рукоделием, результатом которого явились упомянутые предметы. Таким образом, на выставке оказались рядом традиционные изделия крестьянских кустарей, подделки самодеятельных художников и фабричных ремесленников. Все эти недостатки естественны и происходят от того, что до сих пор не разграничены понятия: традиционное крестьянское искусство, самодеятельность и профессиональное ремесло. Неопределено и понятие «современный народный мастер».

Выставка далеко не

полно показала творческие возможности нашего народного искусства. Многие молодые мастера известных промыслов (например, дымковской игрушки, крестецкой строчки и др.) по непонятным причинам не приняли в ней участия. Эта выставка, примечательная по многим причинам, свидетельствовала об уровне искусства молодых мастеров, далеко не одинаковом в разных республиках нашей страны, и дала повод для размышлений о дальнейшем направлении развития традиционного искусства, показала его качественное отличие от искусства самодеятельного и ремесленного, заключенного в рамки фабричного производства. Выставки, подобные этой, очень нужны. Они не только дают представление о будущем народного традиционного творчества, но и могут содействовать делу возрождения забытых художественных ремесел.

А. Фрумкин



(«воздух») работы дьяка Георгия из монастыря Милешева (1660). Наряду с сюжетным шитьем в Сербии было распространено и шитье орнаментальное. Им украшали предметы церковного обихода и бытовые вещи.

Развитие орнаментального шитья можно проследить по сохранившимся образцам, начиная с XVI века. Распространенный орнамент покрыва для аналога из монастыря Студеница (XVI в.), выполненный золотой нитью, очень

близок к узорам турецких тканей того же времени. Напротив, орнаментальные мотивы золотного шитья митры белградского митрополита Лонгина (XVI в.) по своему характеру являются западными (ренессансными). Очень изысканно по общему художественному решению и орнаменту покрывало для жертвенника (конец XVII в.), шитье которого выполнено золотой нитью по красному и белому атласу. На других вышивках этого времени можно найти как элементы, заимствованные из восточных (преимущественно персидских) тканей XVII в., так и мотивы, характерные для средиземноморского варианта барокко. На произведениях шитья XVIII в. и более позднего времени сказывается влияние различных европейских стилей, от рококо до классицизма. Эти влияния шли из Австрии и России, которая на протяжении нескольких столетий делала довольно много разнообразных вкладов в сербские монастыри. Из произведений XVIII в. на выставке был примечательный покров желтовато-розового шелкового крепа, испол-

ненный ровной и спирально крученой золотой нитью и разноцветными шелками. Золотное шитье использовалось также портные для украшения одежды городских жителей. В некоторых областях Сербии, особенно в Косово, этот обычай сохранился почти до наших дней. Показанные на выставке произведения русского и украинского шитья XVII—XVIII вв. должны занять свое место в истории наших международных художественных связей. Особенно запоминающимися были в экспозиции омофоры строгановского шитья (XVII в.) и украинского шитья 1664 года. Выставка сербского шитья XIV—XIX вв. в Москве, со всей научной тщательностью созданная югославскими учеными и музейными работниками, дала советской общественности прекрасную возможность увидеть собранными воедино рассеянные по различным хранилищам замечательные произведения и оценить по достоинству тот вклад, который внес сербский народ в развитие мировой культуры.

В. Пуцко

Софийская керамическая для массового строительства

Софийская керамическая — так называют мастерскую, разместившуюся в подворье Софии Киевской. Официальное ее наименование — Лаборатория архитектурно-художественной керамики Киевского зонального научно-исследовательского института типового и экспериментального проектирования. Известная далеко за пределами Украины, мастерская скоро отметит свое 40-летие.

Традиционные мексиканские сосуды

Журнал «Искусство Мексики» № 153, посвященный народному прикладному искусству, рассказывает о традиционных национальных ремеслах: изготовлении и росписи тыквенных сосудов, создании фигурок из початков маиса, лаковой росписи на подносах, ларцах, шкатулках. Особенно подробно сообщается о самом древнем виде народного прикладного искусства — тыквенных сосудах или, как их называют в Мексике, «калабасы» и «хикарас». С давних времен до сегодняшних дней мексиканские индейцы пользуются этими сосудами, которые имеют самую различную форму и назначение. Это сосуды для воды, для омовения рук, тыквенные чаши для какао и шоколада. Считают, что какао в таком сосуде приобретает вкус меди, изменяет свой цвет — становится ярко-красным, оранжевым. В древней Мексике изготовлялось много тыквенных сосудов, имеющих культовое назначение.

Красочно орнаментированные, эти изделия поражают своим тонким изящным рисунком. В Мексике до сих пор выращивают особый сорт тыкв, не употребляемых в пищу и имеющих круглую или удлинненную форму, которая сохраняется в процессе изготовления сосудов. В настоящее время сохранилось очень немного древних сосудов, и ученые-археологи тщательно реставрируют каждый экземпляр. Недавно при раскопках на севере страны были найдены остатки сосудов и следы лака, которым они расписывались. Археологическая экспедиция, побывавшая в Куэве де ла Пайла близ Парраса, нашла несколько очень интересных экземпляров «хикарас». Были найдены куски древесной коры, обычно покрывающей тыкву-сосуд, с искусно обработанным краем. По форме кусков ученые заключили, что сосуды были сделаны из того сорта тыквы, который называется

«куэльо де ботелья», то есть «горлышко бутылки». Эти сосуды имеют круглое тулово и узкую длинную горловину. В ла Пайле были найдены также сосуды-тыквы узкой длинной формы, наиболее употребляемые в хозяйстве индейцев. Особый интерес ученых-археологов вызвал сосуд, имевший форму, ранее совершенно не известную в Мексике; как выяснилось, подобные сосуды встречаются часто в Перу и Гватемале. Он был сделан из тыквы огромных размеров, ее кожа была настолько толстой и крепкой, что напоминала кору дерева. Стенки были покрыты росписью, подобно тому, как это делают сейчас индейцы племени тарасков, живущие на берегах озера Патцкуаро. Эта техника росписи, напоминающая инкрустацию, называется клойсонне, — сейчас она занимает господствующее место в народных ремеслах Мексики и применяется не только на

тыквенных сосудах, но и на глиняной посуде и на изделиях из кожи. В Национальном музее антропологии в Мехико хранятся древние предметы из оникса дерева, которые расписаны техникой клойсонне. В Гуасаве (Синалоа) найдены сосуды с рисунком клойсонне, сделанные из недолговечных материалов. Может быть, это были емкости из тыквы. Любопытно, что от долгого пребывания в земле сосуды исчезли, но земля сохранила их форму с остатками росписи. Недавно в Теночтитлане на глубине трех метров был найден кусок дерева (возможно, остатки нагрудного креста), покрытый красной и черной росписью, похожей на лак — еще один образец росписи клойсонне и еще одно доказательство древности техники, которая без особых изменений сохранилась до наших дней, приобретая лишь некоторые региональные различия.

З. Белолуцкая

Уже более четверти века ею руководит Нина Ивановна Федорова — тонкий художник, замечательный технолог, сумевшая определить творческую направленность мастерской и обеспечить творческое сотрудничество художников-профессионалов с мастерами народного гончарства и ведущими архитекторами Украины. Монументальные работы и интерьеры уникальных общественных зданий до недавнего времени были главным в работе этого коллектива. (Например, интерьеры ресторанов Киева, станций Киевского метрополитена, кинотеатра «Украина», высотной гостиницы и Дома кино в Киеве, клубов в селах Ксаверовка и Кодак, а также других сооружений.) Успешно сотрудничали и сотрудничают с мастерской украинские архитекторы В. Заболотный, А. Добровольский, В. Елизаров, Б. Приймак, Н. Коломиец, Н. Чмутина и многие другие зодчие республики. Постоянным штатным сотрудником мастерской является архитектор Л. Залогина. Индивидуальные возможности каждого из работающих тут худож-

ников давно определились. Так, О. Грудзинская наибольшим успехов достигла в стилизации народной орнаментики, Г. Шарай — в создании декоративной скульптуры и посуды, Н. Гаркуша — автор прекрасных монументальных тематических композиций, а Г. Северук и В. Орлов — декоративных пластов и рельефов на темы истории Украины и славянской мифологии. Этим же темам посвятили свои лучшие работы С. Отроченко и Г. Зубченко. Много лет работают в этом коллективе мастера народного традиционного творчества. Тут когда-то в полную силу расцвел талант украинского гончара-скульптора Е. Железняка, создавшего известную серию скульптур, берущих начало от народных игрушек-свищиков. Народные мастера Ф. Алексеенко и С. Кацимон — создатели многих фантастических образов. Самобытную манеру Я. Падалки определяют неожиданная форма предметов, пластическое богатство композиций. Сказочные птицы и звери выступают то как пепельницы различных размеров, то как подсвечники, то как

прекрасная настольная скульптура. А. Масахина — автор небольших сувениров «оберегов», где в стилизованных и обобщенных формах трактуются темы славянской мифологии. Софийская мастерская ведет постоянные поиски наиболее совершенной технологии. Многие технологические открытия связаны с именем ее руководителя Н. Федоровой. Это — глазури восстановительного огня на основе серебра и меди; необычайно насыщенные кроваво-красные и черные глазури, обладающие свойством интерферировать свет и, кажется, излучающие переливы солнечного спектра; сборчатые глазури, что покрывают не всю поверхность изделия, а собираются в разной величины пупырышки; наконец, выявление и использование в архитектуре возможностей эмалей со сдержанным блеском, а также сочетание в одном предмете терракоты, эмалей и прозрачных глазулей. Помимо декоративной керамики преимущественно для уникальных сооружений Софийская мастерская теперь выполняет керамику также и для оригинальных решенных входов и

торцов домов экспериментального жилого района в Днепровском районе Киева. В чем же тут новое? Ведь уже были и входы с керамическими панно, и торцы жилых домов (часто невзыскательно-го вкуса). В мастерской найден свой заслуживающий внимания подход к созданию художественных произведений для массового строительства. Стандартная керамическая плитка, побывавшая в руках художника, получает то неожиданную окраску и фактуру, то оригинальное изображение. И таких вариантов плитки изготовляют не десятки тысяч квадратных метров, а всего лишь на один торец или даже на одну панель. Построенное по типовому проекту здание сразу же получает свой ни с чем не сравнимый облик. Если учесть, что жилые здания все чаще строятся из серийных и типовых деталей, позволяющих создавать сооружения любой конфигурации, то такие цветовые и тематические акценты могут сделать каждое отдельное здание или целый жилой район неповторимым, оригинальным.

С. Килессо

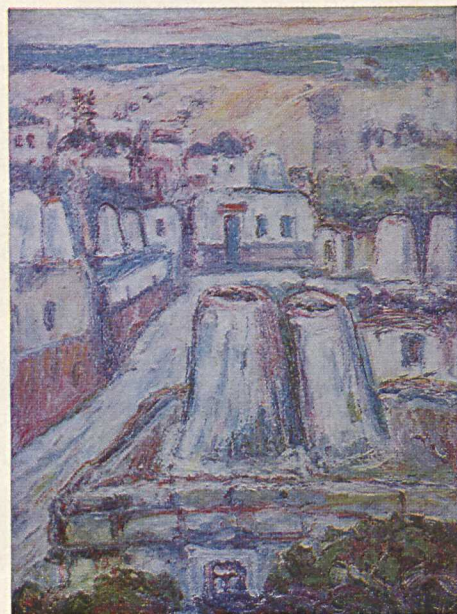
Декоративные росписи Меншиковского дворца

В процессе происходящей сейчас реставрации первого монументального каменного здания Петербурга — Меншиковского дворца — были раскрыты росписи начала XVIII века (автор реставрации архитектор А. Гессен, реставраторы росписей из Специальных научно-реставрационных производственных мастерских художники Б. Косенков, В. Лаврухин, Л. Плавкова, Л. Соколов). Эти росписи являются органическим элементом декоративного украшения интерьеров дворца и ярким образцом синтеза живописи и архитектуры в русском искусстве петровского времени. Диапазон живописных средств в этом памятнике архитектуры очень велик: от элемен-

А. Аладашвили
«Лесные братья».
Грузия



А. Бабаев
«Село Бильга».
Азербайджан



выставки

Самодельные художники Закавказья

Весной этого года Тбилиси принимал выставку самодельных художников республик Закавказья, организованную по инициативе Союза художников Грузии, республиканского Дома художественной самодельности профсоюзов Грузии, Картин-

ной галереи. На ней было экспонировано 250 работ художников-любителей Азербайджана, Армении и Грузии. Авторы их имеют разные профессии, различные возраст, но их произведения выражают огромную потребность в серьезном занятии худо-

жественной деятельностью. Творчество людей, не учившихся писать профессионально, но занимающихся в свободное время, как своим увлечением, живописью и прикладным искусством, сегодня уже не вызывает сомнений и привлекает к

себе все более пристальное и чуткое внимание широкой общественности, хотя иногда этот интерес вызван противоречивым отношением. Открытый взгляд этих художников на мир, самобытное виденье, самостоятельные средства художественного выра-

хроника

тарной имитации декоративной поверхности мрамора до монументально-декоративных полотен большого общественно-патриотического звучания. Спешное строительство новой столицы на неведомых берегах и отсутствие на первых порах дорогих строительных и облицовочных материалов заставляли прибегать к приему имитации этих материалов средствами живописи. Росписи «под мрамор», обнаруженные в вестибюле Меншиковского дворца на профилях, обрамляющих своды, и в объеме парадной лестницы на пиллястрах и карнизных тягах, изображенные красками архивольтов (позднее они были исполнены в гипсе) дают представление об этом своеобразном периоде синтеза живописных и архитектурных форм. После удаления позднейших многослойных расколеровок и побелок до первоначального красочного слоя на стенах парадной лестницы была обнаружена роспись двенадцати панно, исполненных коричневой темперой. Бог морей Посейдон и покровитель торговли Меркурий, укротитель огня Вулкан и любимец муз Аполлон — вот не-

Г. Одольский (?).
Деталь первого
слоя живописи угловой
части плафона.

Г. Одольский (?).
Пейзаж. Деталь первого
слоя живописи угловой
части плафона



Ф. Пильман (?).
Центральная часть плафона
на холсте

Ф. Пильман (?).
Путти. Деталь второго
слоя живописи угловой
части плафона
(фрагментарная расчистка)



жения, подкупающая искренность характеризуют это творчество. На тбилисской выставке почти не было «художников воскресного дня», то есть тех, которые занимаются живописью от случая к случаю, используют любые понравившиеся им художественные средства. В экспозиции почти не было произведений иррациональных, с вневременными сюжетами и композициями. Природа родных деревень и городские пейзажи, образы современных — замечательных тружеников, сегодняшний день братских республик, труд, любовь, мир — вот темы произведений, представленных на выставке. Закавказская выставка-73 показала, что ее участники стремятся и к темам большого общественного звучания. Много было и таких работ, которые «балансируют» на грани профессиональной подготовки (независимо от наличия или отсутствия приемов профессионального искусства) и гово-

рят больше об исполнительском мастерстве, нежели о самобытном художественном даровании. Например, пейзажи, композиции и иллюстрации Д. Джапаридзе (Грузия) к грузинским сказкам вполне могли бы украсить экспозицию художников-профессионалов. Но неподалеку от них висели «Мост» и «Натюрморт» Ш. Марадишвили (Грузия), талантливого «отшельника» из села Тквииви. Несмотря на различие в возрастах, творческих условиях и жизненной философии подобное соседство оправдывается единством причин, побуждающих художников писать для себя, для выражения своего мироощущения. Мы принимаем у того и другого личное, индивидуальное.

Только искренние сердца могут создать такие картины, как «Моя молодость», «Мой дом», «Я и моя жена» (И. Мелиашвили, Грузия), «Сельская свадьба», «Старый и новый Ереван» (Г. Амирян, Ар-

мения), «Село Вильга» (А. Бабаев, Азербайджан). Только с жизнелюбивым сердцем и с поэтическим душевным настроем можно писать так, как пишет лауреат премии имени Н. Пиросмани 1970 года бывший бухгалтер А. Аладашвили. Его «Молотба», «Борьба», «Ртвели» внушают любовь и уважение к труду, к земле и родной природе, дарят нам минуты радости. Выставка в Тбилиси свидетельствует о новом подходе к самодеятельному творчеству в наше время, о поощрении не только студийной выучки при клубах и дворцах культуры, но и о выявлении и пропаганде талантливых самоучек. Инициативу, проявленную художественными организациями Грузии, следует поддержать и проводить подобные закавказские выставки-смотрит самодеятельных художников регулярно раз в два или три года.

И. Дзуцова

Конкурс молодых резчиков

На Богородской фабрике художественной резьбы под Москвой недавно был проведен конкурс на лучшие произведения молодых художников-резчиков. У нем принимали участие только мастера в возрасте от 18 до 25 лет, представившие более сорока работ, четырнадцать из которых заняли призовые места и получили премии. Первое место разделили два мастера: И. Чибисов (композиция «Старик с балалайкой») и М. Перегудов (композиция «Пляска»). Скульптуры С. Кузнецова «У костра», С. Рогова «Игра в пашки» и В. Бучина «Мишка» получили второе место. В лучших композициях молодых художников-резчиков нашли очень верное и яркое выражение богатые художественные традиции бо-

городского искусства. Так, молодому мастеру М. Перегудову удалось удачно вписать довольно сложную по движению композицию в традиционную богородскую игрушку. Фигуры человека и медведя здесь связаны и с внутренней логикой движения. С теплотой и выразительностью создан образ пляшущего мишки, в скульптуре много живости, занимательности. Молодой мастер И. Чибисов создал фигуру традиционного богородского мужика-крестьянина, сидящего на бревне и играющего на балалайке. Резчик сумел передать в скульптуре и настроение деревенского музыканта, и выразительность образа в целом. Все отмеченные работы очень разные, но в равной степени они показывают талант молодых исполнителей. Однако скульптурам на этом конкурсе повезло больше, чем игрушкам с движением. Среди игрушек не оказалось ни одной, которая за-

Г. Одольский (?)
Портрет Петра I. Деталь
центральной части плафона
Меншикова кабинета



которые из персонажей этих панно. Обращение к сюжетам из мифологии являлось в начале XVIII века, как еще раз подтвердили раскрытые ныне росписи панно Меншиковского дворца, типичнейшим приемом пропаганды политики русского государства средствами искусства. Ореховый кабинет дворца представляет собой в рассматриваемом памятнике высшую форму синтеза живописи, скульптуры и архитектуры, когда в объеме одного небольшого помещения гармонично увязаны ореховые панели стен с фигурным паркетом пола и живописным плафоном на холсте. В ходе реставрации выяснилось, что на одном потолке помещения существуют одновременно два живописных плафона, не имеющие прямых аналогов в истории русского искусства начала XVIII века. Под плафоном (исполненным, по-видимому, Ф. Пильманом) на холсте обнаружены следы другого плафона иной композиции, написанного на штукатурке и, как показали последующие расчистки размытой поверхности, другого содержания. В свою оче-

редь этот плафон хранит два слоя живописи. Наиболее ранняя роспись (предполагаемый автор — живописец московской Оружейной палаты Г. Одольский) представляет собой портрет молодого Петра I в боевых доспехах, попирающего трофеи, и увраж с условным изображением плана крепости противника. Фигура Петра окружена воинскими атрибутами: знаменами, боевыми трубами, пушкой, бочкой с порохом, лопаткой, банником и ядром. Роспись полихромная, с гармоничным сочетанием ярких локальных цветовых поверхностей — красной, коричневой, желтой, белой, голубой — исполнена темперой по сухой штукатурке. Все сказанное относится к росписи центрального овала плафона. Этому слою живописи в угловых частях соответствует монохромная роспись (гризайль), исполненная коричневой темперой по желтому фону и представляющая пейзаж с реалистически выписанными деревьями. В центре одного из углов — дворянская корона, а над ней — лента с надписью русским гражданским шрифтом на-

чала XVIII века: «Согласие приносит победу». Итак, в целом плафон в первоначальном виде представлял собою монументальную композицию, разделенную гипсовыми профилированными (ныне не сохранившимися) тягами на пять самостоятельных частей, из которых средняя — овал — была наибольшей по площади и являлась не только геометрическим центром, но и заключала в себе как смысловой акцент композиции плафона (портрет царя-победителя), так и цветовой (полихромная роспись). Угловые части носили вспомогательный характер, что достигалось соответствующими приемами: монохромной росписью, включением текстовых элементов и т. д. Поэтому между яркой центральной частью и сдержанной монохромией углов произошел явный разрыв. Возможно, по предложению приглашенных Петром I для работы в России западноевропейских мастеров, в числе которых был знаменитый Пильман, и, несомненно, с их участием, была сделана попытка исправить колористическую «ошиб-



служила бы призовое место. Поощрительную премию получили две игрушки В. Жернова — «Сигнальщик» и «Победителю».

Лучшие работы молодых художников уже осваивают фабричные мастера и скоро будут выпущены в серийном производстве.

Л. Новикова

М. Перегудов
«Пляска». Дерево, резьба
И. Чибисов.
«Старик с балалайкой». Дерево, резьба

Молодой резчик
М. Перегудов
за работой



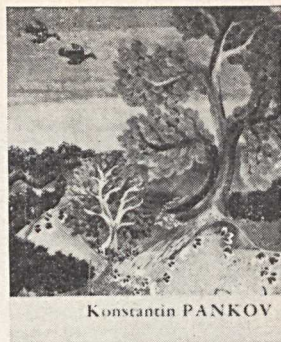
рецензии

«Константин Панков»

Известность приходила к Константину Панкову дважды. Первый раз в 1937 году при его жизни, когда представители малых народов Крайнего Севера и Сибири — ненец Панков, селькуп Ижмбин, чукча Лампай, удэ Киле-Пячка, эвенки Сахаров и Терентьева, хант Натускин — были удостоены за свои произведения золотой медали и Гран При на Международной выставке в Париже.

В 1969 году появилась книга, а в 1973 г. красочно изданный альбом писателя Геннадия Го-

* Геннадий Гор.
Константин Панков.
«Советский художник», М., 1969; Геннадий Гор. Константин Панков. «Аврора», Л., 1973.



Konstantin PANKOV

ра о Константине Панкове*, очень быстро исчезнувшие с книжных прилавков. Этот интерес к художнику, чье творчество мы называем фольклорным, наивным или же народным станковым, характеризует определенный тип художественного сознания, не случаен.

В разнообразной панораме народной культуры нас привлекает искусство народных живописцев, скульпторов, прикладников, несущее в себе истинно самобытное начало. Оно отличается творческой энергией, непосредственностью и искренностью воссоздания окружающего мира, своеобразными художествен-

ку» плафона. Незадолго до появления ореховых панелей в кабинете Меншикова (позднее названным Ореховым), а вместе с ними и плафона на холсте, угловые части первоначального плафона были расписаны заново. При этом изменилось не только их цветовое решение, но и сюжет: они были обрамлены по краям живописным геометрическим орнаментом, внутри которого фигурки путти поддерживают гирлянды цветов.

Если ориентироваться на Ф. Пильмана как наиболее вероятного автора слоя угловых частей, то следует предположить, что в обновленном виде плафон на штукатурке просуществовал всего несколько месяцев. Пильман приехал в Петербург в 1717 году; в октябре этого же года кабинет был отделан орехом и получил новый плафон на холсте, роспись которого носит уже чисто декоративный характер. Акантовые листья, расположенные вокруг центральной розетки, сочетаются со звеньями трельяжной решетки с изящными зелеными розеточками. Четыре страусовых пера, об-

емно выступающие из золоченого поля плафона, вписаны по диагонали в это фантастическое ядро композиции. Гирлянды цветов переплетаются с завитками волют, увитых виноградной лозой; в середине некоторых волют вдруг появляются крылатые лица старцев, а из гроздьев плодов вылетают ершистые драконы. По углам плафона четыре маски усатых старцев как бы вбирают в себя переплетения волют; над ними, ближе к центру, изображены четыре картуша, в которые вписано по одной женской головке. Таков, в общих чертах, сюжет этого плафона.

Историческая судьба плафонов Орехового кабинета свидетельствует о том, что в начале XVIII века в искусстве оформления интерьера непрерывно шли поиски совершенства декоративных форм, пока не находилась такая взаимосвязь всех элементов интерьера, которая наиболее полно отвечала пониманию синтеза, в данном случае — живописи и архитектуры.

Ю. Трубинов



юбилей

Т. М. Дмитриева-Шульпина

Татьяне Мефодьевне Дмитриевой-Шульпиной, замечательному художнику мастерской вышивки, исполнилось 60 лет. Она принадлежит к потомственным мастерам: в семье Дмитриевых вышивали все женщины с тех пор, как в середине прошлого века в Мстере возник вышивальный промысел, и жены и дочери местных иконописцев начали по заказу вышивать тонкой белой гладью приданое для богатых невест. К началу наше-

го столетия промыслом занимались уже тысячи мастериц. Вышивали платья, свадебные простыни, покрывала, накидки, полотенца, ночные сорочки «розами» и «хризантемами», отенная выпуклую белую гладь тончайшими строчевыми ажурными работками. Татьяна Мефодьевна уже с десяти лет начала вышивать по заказам. В 1928 году, 15-летней девушкой, пришла она опытной и квалифицированной мастерицей

в вышивальную артель (ныне фабрика им. Н. К. Крупской), где и проработала всю свою жизнь.

Татьяна Мефодьевна всегда сама составляла рисунки для своих вышивок, вдохновляясь богатой природой, окружающей Мстеру. Полевые цветы и травы то сплетались в нежные гирлянды, то сочетались в букеты с традиционными розами, похожими своей округлой формой на розы балахнинских кружев или городецкого золотого шитья.

С конца 30-х годов Дмитриева начала работать и над уникальными вещами к выставкам, что позволило полностью раскрыть ее незаурядный талант художника. Особую известность принесло ей покрывало «Басни Крылова», созданное к юбилейной выставке, посвященной 30-летию Октября. В центре покрывала большой павлин, окруженный певчими лесными птичками, по бокам — сцены из многих басен, заключенные в цветочными гирляндами в узорные клейма. Персонажи басен внутри клейм так же нарядны и узорны, как и цветы в гирляндах.

Невозможно перечислить все творческие

Деталь покрывала
«Басни Крылова»

пыми конструкциями. Наиболее яркие его представители — русский Иван Никифоров, украинка Екатерина Белокур, грузин Александр Аладашвили, литовка Ядвига Наливайкене и многие другие — уже давно получили известность, а некоторые из них персональные выставки, монографии. К этому же ряду значительных самобытных художников принадлежит и Константин Панков. Противоречивое пока еще отношение к подобным художникам объясняет сам Г. Гор. «Современному человеку, — пишет он, — окруженному книгами и картинами, нелегко понять сущность художественного произведения, в котором личность его создателя слита с мышлением и видением множества поколений, предшествующих создателю этого произведения... Искусство Панкова и является наглядным примером творчества, не схожего с традициями современной изобразительной культуры,

требующего углубленного понимания» (стр. 20). Автор рассматриваемого альбома хорошо знал Константина Панкова, много беседовал с ним, собирал его картины. Г. Гор очень верно увидел в Панкове феномен не только художественный, но и социальный. В начале 30-х годов в Ленинград, в Институт народов Севера ВЦИК СССР, съехались представители малых народов Крайнего Севера и Сибири, чтобы, овладев знаниями, вернуться к своим народам политработниками и просветителями. Среди них был и Панков. При Институте были открыты художественные мастерские. Руководители мастерской художник А. Успенский и скульптор Л. Месс показали своим одаренным студентам, с детства воспитанным на народных образцах, разные виды и жанры искусства. Студентам не навязывали приемов, характерных для профессиональной живописи или скульптуры,

а бережно знакомили с ними. Поэтому влияние учебы сказалось в большей степени лишь на освоении материалов и знакомстве с жанрами изобразительного искусства и вызвало стремление к большому охвату явлений действительности, отращиванию перемен, происшедших в жизни народов Крайнего Севера и Сибири за годы Советской власти. На этом чрезвычайно богатом фоне искусства хантов, манси, эвенков, очень своеобразно интерпретировавших в станковой форме плоскостные народные орнаменты и росписи, пейзажные мотивы и изображения животных, выделилась оригинальная фигура охотника Константина Алексеевича Панкова (род. в 1910 г.), приехавшего на учебу в Ленинград из глухой Уральской тайги. В своих декоративных ярких картинах, которые Геннадий Гор называет овеятыми воспоминаниями, Панков рассказал нам неторопливую сагу о

своем народе, о природе, окружающей его, и жизни, рассказал в красках на бумаге и холсте вдохновенно и поэтично, так же поэтично и музыкально, как воспевал его народ удивлявшую его красоту окружающего мира в сказаниях и песнях. — Вот горы. А за ними еще горы, посмотришь на них — а горы как будто играют. Я иду, и горы тоже словно идут. Я иду по ручьям, а собака впереди бежит, — объяснял писателю Панков картину «Горы играют», не отделяя себя ни от этого живого, видимого и осязаемого мира, ни от своих картин. Геннадий Гор обращает внимание на цельность проявления в работах Панкова традиций «безымянного» творчества, подкрепляет свои мысли анализом лучших его композиций, но «своеобразие пенецкого народного художника, — пишет Г. Гор, — заключалось в том, что он соединил в своем искусстве фольклорное видение мира,

непосредственность и искренность охотника, сына тайги, с современной живописной техникой, с безукоризненным чувством цвета и композиции». Константин Панков прожил недолго — в 1942 году он погиб на Северном фронте в Норвегии. По существу, его творчество продолжалось пять-шесть лет. Но остались его картины в музеях и частных коллекциях, воспоминания о нем современников, наконец, обе книги Г. Гора. Поставив перед собой задачу быть посредником между Панковым и теми, кого заинтересует его искусство, писатель, избрав жанр литературно-искусствоведческого очерка, сумел убедительно и интересно рассказать нам о прекрасном, неповторимом мире наивного творца. Тем самым он внес свой ценный вклад в немногочисленную пока еще библиографию о подобных самобытных художниках.

Н. Шкаровская

композиции, созданные Дмитриевой-Шульпиной в технике шитья белой гладью. Она сама говорит: «Белая гладь — это такая прелесть, что в ней можно сделать что угодно, любую тему изобразить». И действительно, любая тема находит отражение в ее творчестве: и картины природы («Русская зима» и «Мстерская фантазия»), и балет («Лебединое озеро»), и песня («Березовый сок»), и ряд композиций на космические темы («От лучины до космоса», «Небесные братья», «Полет к звездам»). Кроме белой глади, в Мстере уже в советское время сложился другой вид вышивки, называемой «владимирские швы», — яркой, красочной, декоративной. Среди вещей последних лет, выполненных «владимирскими швами» по рисункам Дмитриевой-Шульпиной, можно упомянуть комплект «Красная гвоздика», панно «Владимирские рожечники», занавес «Ты взойди, взойди, солнце красное», панно «Увезу тебя я в тундру» и т. п. Лучшие из них решены в подлинно декоративном плане, хотя их символика и не имеет глубокой философской подоплеки, она идет скорее

от непосредственности детски-восторженного восприятия жизни. В течение 25 лет — с 1944 по 1969 год — Дмитриева-Шульпина преподавала в Мстерской художественной школе. 400 девушек научились у нее за это время умению понимать красоту природы, перевоплощать ее в своих рисунках и передавать техникой мстерской вышивки. Большинство художников, работающих сейчас на предприятиях народных промыслов РСФСР, имеют специальное образование: они окончили местную профтехшколу или художественное училище имени Калинина или МВХПУ. Татьяна Мефодьевна Дмитриева-Шульпина — редкий, а в вышивке чуть ли не единственный подлинный народный художник, выросший на мстерской почве, впитавший в себя с младенчества многолетнюю местную художественную культуру Мстеры. Редакция и редакционная коллегия «ДИ СССР» поздравляют Татьяну Мефодьевну Дмитриеву-Шульпину с ее юбилеем, желают ей доброго здоровья и дальнейшей успешной и плодотворной работы.

рецензии

«Грузинский декоративный войлок»



В Тбилиси в серии «Искусство и быт» вышел небольшой альбом Н. Цагарели «Грузинский декоративный войлок»*. Автор не в первый раз обращается к одному из древнейших видов грузинского домашнего ремесла — войлочным коврам из шерсти, бытующим у горцев-тушинов. Причем выступает он и как художник и руководитель группы художников на кафедре тек-

стиля Тбилисской академии художеств, использующих цветные и композиционные построения народных войлоков для творческой переработки, и как исследователь, пытающийся анализировать технологические и стилистические особенности этих своеобразных ковров. В альбоме отражены обе стороны деятельности Н. Цагарели в этом направлении. В небольшой вступительной статье автор рассказывает о художественных достоинствах тушинских войлоков: их орнаментах, цветовом строе, распространении в быту, называет имена замечательных мастериц-тушинок. В иллюстративной части альбома показаны прекрасные войлоки из коллекции Гос. музея Грузии им. Джанашиа, из собраний В. Джорбенадзе и В. Коклашвили, а также ковры из войлока, созданные талантливым художником Т. Джапаридзе и самим автором альбома. Подобные альбомы, написанные специалистами, являются хорошей информацией о народном творчестве, популяризируют его.

Н. Ш.

* Н. Цагарели, Грузинский декоративный войлок. Изд. «Хеловнеба», Тбилиси, 1972

Художественные промыслы РСФСР

«Художественные промыслы РСФСР»

* «Художественные промыслы РСФСР». Справочник. Составители: В. Г. Смолицкий, З. С. Савронская, Изд-во «Легкая индустрия», М., 1973.

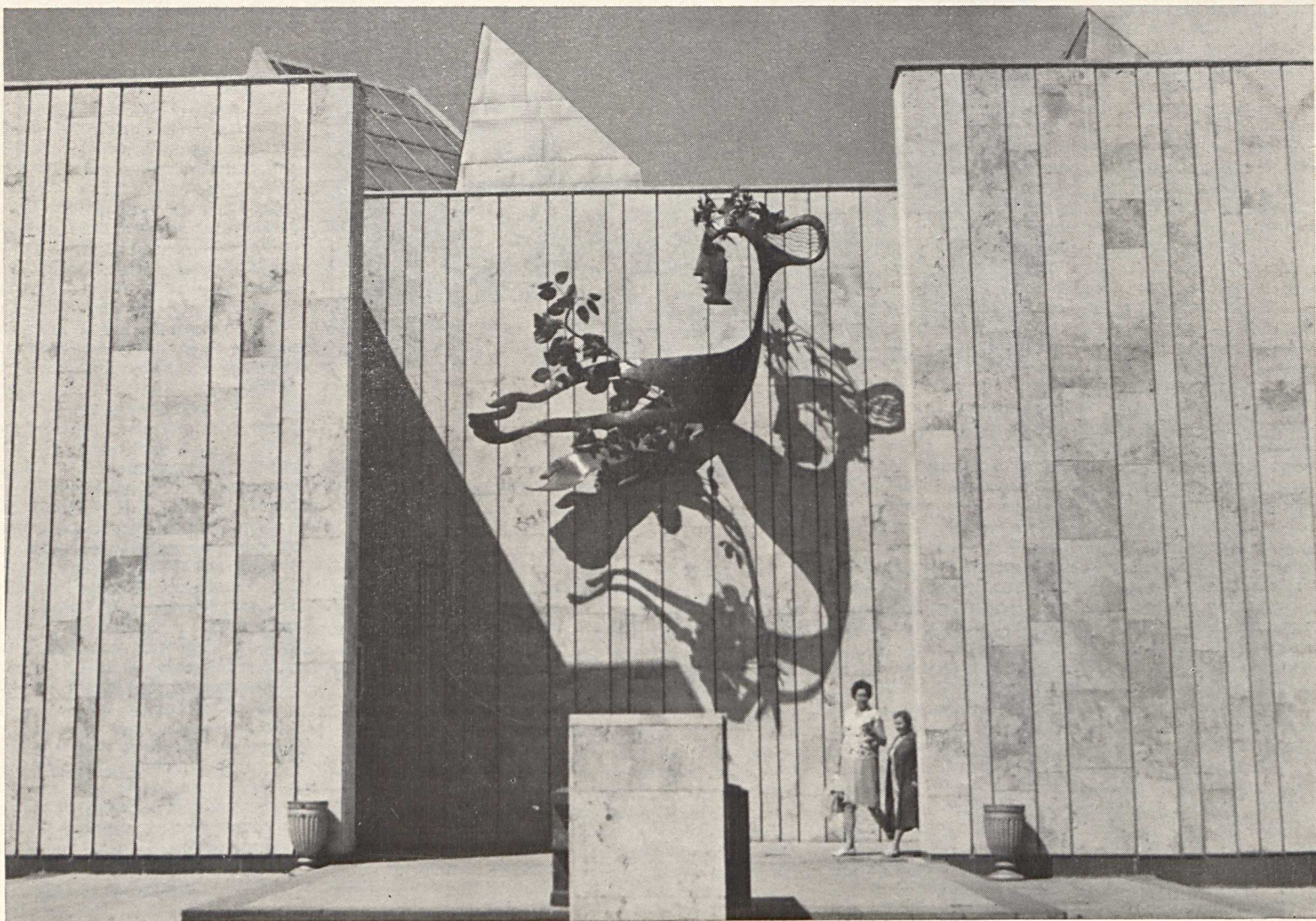
Недавно вышел в свет справочник «Художественные промыслы РСФСР», написанный коллективом научных сотрудников НИИХП*. Он содержит самые необходимые сведения о художественных промыслах России: об их размещении, истории возникновения и развития, технологии производства и используемых материалах, об ассортименте и художественных достоинствах выпускаемых ими изделий, а также о численности персонала и объеме продукции. В справочнике представлены производства, выпускающие художественные изделия, которые находятся в ведении Министерства местной промышленности РСФСР, а также наиболее значительные традиционные художественные промыслы других ведомств и некоторые промышленные предприятия, выпускающие сувениры в «национальном» характере. Справочник состоит из введения и двенадцати разделов, посвященных от-

дельным отраслям художественного производства. Во введении, дающем практическое руководство по освоению материала справочника, содержится экскурс в историю развития художественных промыслов и освещается их современное состояние, говорится о специфике представляющих в наше время особый род художественной промышленности, где совмещаются творческий и исполнительский труд мастеров, и подчеркивается культурно-историческое значение промыслов. Во введении четко показаны судьбы промыслов до Октябрьской революции и их развитие за годы советской власти, чему способствует забота партии и правительства о них как части народной культуры. Каждый из двенадцати разделов справочника открывается статьей, характеризующей ту или иную группу промыслов: кружевоплетение, ковроткачество, роспись тканей и т. д. Статьи дают представление о

времени возникновения, степени распространения и значении в быту и культуре народа этих промыслов, технике изготовления художественных изделий, разнообразных приемах их украшения. Авторы статей показывают как сохраняются и развиваются крестьянские художественные традиции во многих современных промыслах. Каждый раздел снабжен списком литературы. Внутри разделов размещены в алфавитном порядке по республикам, краям и областям статьи, характеризующие отдельные предприятия. В них включены сведения о выдающихся мастерах и художниках, об экспонировании изделий этих предприятий на отечественных и зарубежных выставках, о произведениях, хранящихся в музеях. Статьи этого издания, несмотря на то, что они разнохарактерны, написаны лаконично и популярно. Их разнохарактерность предопределена чрезвычай-

ным разнообразием промыслов: одни известны издревле, другие возникли во второй половине XIX—начале XX в., третьи в 20—30-е гг. нашего века, а некоторые в самое последнее время. Достоинство справочника в том, что совокупность заключенных в нем разнохарактерных статей говорит языком фактов об одной из областей народной культуры. Недостатки — в неточности сведений в отдельных разделах, в частности, в разделе камня. Предназначенный для художников, искусствоведов, работников художественных промыслов, справочник при современном росте интереса к старому и современному народному искусству и краеведению несомненно найдет и более широкий круг читателей.

С. Рождественская





«Гравер петровской эпохи Алексей Зубов»

М. С. Лебедевский.
«Гравер Петровской эпохи Алексей Зубов».
«Искусство», М., 1973.

В истории искусства случается иной раз, что некоторые мастера, сумевшие завоевать признание, проходят через века в ореоле славы. К другим же, не менее значительным, современники и потомки часто несправедливы, их имена забываются. Известные только немногим любителям или специалистам, они долго ждут заслуженного внимания, чтобы встать в один ряд со своими более удачливыми собратьями. Алексей Зубов — один из таких. Чуткий к веяниям времени художник петровского времени, сумевший в эпоху приобщения России к европейской культуре принять все новое и развить его в своем творчестве, А. Зубов пользовался у современников известностью и уважением как талантливый русский гравер. Однако в течение долгого времени он был лишен государственных заказов, о нем никто не вспоминал. История сохранила мало фактов и документов о его жизни.

Острый интерес к русской истории и к искусству в середине XIX века заставил специалистов обратиться к его наследию, и имя А. Зубова стало встречаться в специальной литературе. Однако его творчество оценивалось лишь с историко-иконографической стороны. Авторитетный критик В. В. Стасов не увидел в Зубове художника. Даже один из крупнейших знатоков гравюры Д. Н. Ровинский, признавая несомненные достоинства работ мастера, отмечал, что «...в рисунке фигур А. Зубов далеко ниже Шхонебека и даже самого Пикара». Несмотря на то, что творчество А. Зубова вошло в золотой фонд русской гравюры, о нем до сих пор не было специальной монографии. Книга М. С. Лебедевского * восполняет этот досадный пробел. Она, по существу, является первым серьезным трудом о творчестве А. Зубова; в ней на фоне развития культуры петровского вре-

мени дается развернутая характеристика его как художника. Автор вводит читателя в историю зарождения и развития русской гравюры на меди. Он прослеживает весь путь Зубова-художника, подробно останавливаясь на каждом из периодов его творчества, анализируя основные его работы с художественной стороны, стремясь показать формирование его творческого метода. Книга является наиболее полным исследованием об А. Зубове, в ней обобщен интересный материал о художнике, дана убедительная оценка его значения в становлении и развитии искусства гравюры в России. Существенным дополнением к тексту является хорошо подобранный иллюстративный материал, который помогает читателю составить довольно полное представление о гравюрах А. Зубова и его предшественников, учеников, товарищей по работе. Монография как издание выполнена с

большим вкусом, начиная с суперобложки, сразу вводящей читателя в искусство петровской эпохи, кончая макетом и подбором шрифтов (художник книги Д. Анисимов). Остается пожалеть, что в таком солидном исследовании отсутствует полный подробно аннотированный каталог гравюр А. Зубова, так как, без сомнения, со времени публикации списка его работ в «Подробном словаре русских гравюров» Д. Н. Ровинского произошло немало изменений и уточнений. Очень существенным было бы также указание размеров листов, количества и местонахождение их известных экземпляров.

Г. Кропивницкая

художественная жизнь страны

Павильон «Цветоводство» на ВДНХ

На примере нового павильона ВДНХ «Цветоводство» можно рассмотреть новый принцип соотношения архитектуры и скульптуры (архитектор И. Виноградский, Г. Астафьев, А. Рыдаев, скульптор Ю. Александров, художник В. Эльконин). На фасаде павильона, там, где центральная часть стены заглублена между двух боковых пилонов, размещена большая скульптура из кованого металла — «Флора». Художники своеоб-

разно решают тему «тяжести» и «легкости», тему условного и реального объема в искусстве. Так, на очень плоской, «легкой» стене помещена металлическая скульптура, почти металлическая графика — так много в ней прорывов формы, так изыскан и причудлив ее силуэт, так изысканны почти натуральные изображения цветов. И вместе с тем это вещь ощутимо «тяжелая»: внушительен ее масштаб, тяжел, неподатлив металл, несущий в себе следы обработки, сопротивления и подчинения руке мастера. Скульптура эта имеет объем, хотя и условно обозначенный. Неслучайно возникает у зрителя желание подойти как можно ближе, взглянуть сбоку, со стороны лица женщины. Тогда становится видно, что эта однофасадная, пристенная скульптура решена и в боковом ракурсе: проработан не только профиль лица, но и фас. Таким образом, скульптура выгодно подчеркивает павильонную легкость сооружения и вместе с тем напоминает о таких понятиях, как объем и масса, придает архитектуре черты

индивидуально-неповторимые. Одновременно дает ей фон, пространство, выгодно оттеняет присущие ей черты. Соединение этих компонентов вызвало эффект, приподнятости, праздничности сооружения, ощущение артистичности, свободы воображения, с которыми оно создавалось. Скульптура Ю. Александрова и В. Эльконина остро современна по содержанию и трактовке формы. Несколько тяжеловесная грация, элемент игры, соединение условности в трактовке формы с натуральной проработкой деталей, экспрессия, активность формы — все эти качества привлекают современных художников, которые часто обращаются теперь к традициям барокко. Динамическое соотношение традиций и новаторства, столь характерное для современности, своеобразно претворилось в этой работе.

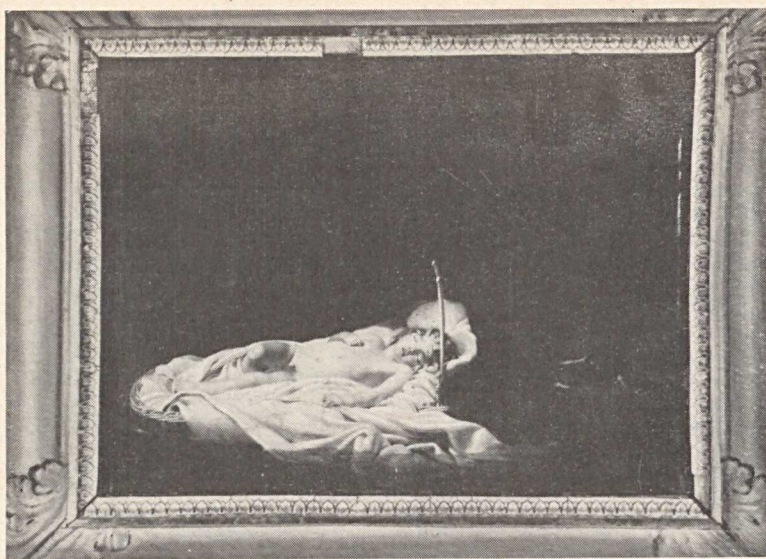
В. Лебедева



Владимир Федорович Рожанковский (1906—1973)

Советское декоративное искусство понесло тяжелую утрату. Трагически погиб старший научный сотрудник Института истории искусств Министерства культуры СССР, кандидат искусствоведения Владимир Федорович Рожанковский. Ушел из жизни крупный специалист в области декоративного творчества, в частности, художественного стеклоделия. Владимир Федорович был одним из активных сотрудников Музея этнографии и художественного промысла во Львове и значительную часть своей жизни отдал музейному делу. Прекрасный товарищ, скромный человек, требовательный к себе ученый, глубоко заинтересованный в развитии советского искусства, Владимир Федорович Рожанковский долго будет жить в памяти всех, кто знал его и кто работал вместе с ним.

Сектор ИЗО Института истории искусств Министерства культуры СССР
Редакция журнала «ДИ СССР»



страница коллекционера

Фарфор и фаянс из Архангельского

Среди русской керамики первой половины XIX века особое место занимают фарфор и фаянс крепостного завода в селе Архангельском под Москвой (ныне Музей-заповедник). Своей славой завод обязан труду и таланту крепостных мастеров, создавших произведения, отличающиеся тонким вкусом и своеобразием, не уступающие изделиям известных русских заводов. Первые сведения о фарфоровом заведении владельца Архангельского князя Н. Б. Юсупова относятся к 1818 году. Вначале это была живописная мастерская, где расписывали «белье» (белый фарфор), покупаемое на крупных русских заводах и за границей. В 20-е годы XIX века в Архангельском сложилась живописная школа, где крепостные, чаще всего из дворовых, обучались живописи под руководством одаренных мастеров Михаила Полтева, Федора Сотникова, Егора Шебанина, Федора Ткаченко, Ивана Колесникова, учившихся, в свою очередь, по воле князя, у профессиональных художников. Живописное заведение за время своего существования подготовило более семидесяти крепостных художников, среди которых были и девушки. Первым руководителем фарфорового заведения был Иван Колесников. В 1822 году Н. Б. Юсупов передал управление фарфоровым заводом французскому живописцу А. Ф. Ламберу, работавшему ранее на Севрской мануфактуре. Ламбер расширил производство и спустя четыре года построил новое здание фарфоро-фаянсового завода в Горятинской роще недалеко от дворца (завод работал до 1838 года). Сюжетами для росписи по фарфору нередко служили картины и гравюры из коллекции князя. В собрании музея хранится посуда с воспроизведениями работ Э. Вилле-Лебрен, Ж.-Б. Греза, Вил-

лер, П. Ротари, Ж. Б. Свебаха. Великолепный кофейный сервиз с видами имения Аракчеева Грузино расписан в 1823 году с литографий Ивана Семенова, крепостного художника Аракчеева. Восхищают нежной палитрой красок и совершенством рисунка цветы на тарелках, из французского «Атласа роз» 1817 года. Портретная живопись, распространенная в первой четверти XIX века, также находит свое отражение в изделиях завода. На фарфоре не раз изображался владелец усадьбы и другие знатные вельможи того времени. Форма и орнамент изделий типичны для процветавшего в то время стиля ампира. В декоре завитки, геометрические узоры, нити жемчужника и т. д. Но часто в строгое ампирное оформление крепостные живописцы вносили свое, близкое им по духу. Многие тарелки украшены по борту гирляндами полевых цветов: здесь незабудки и ромашки, клевер и колокольчики, колоски и полевая травка, любовно написанные. В этих цветочных орнаментах наиболее отразился почерк архангельских мастеров. Фарфоровая посуда завода в продажу почти не поступала, она использовалась княжеской семьей. Сервиз «Tete-à-tete», подаренный императрице Марии Федоровне в 1826 году, — одно из лучших произведений крепостных живописцев. На фарфоре, как правило, ставилась золотом марка «Архангельское» в русской и латинской транскрипции и дата изготовления. До недавнего времени существовало мнение, что в Архангельском только расписывали фарфор. Исследования Н. А. Якимчук, проведенные в последние годы, позволяют теперь с полным правом говорить, что с 1826 года на заводе было освоено производство фаянса — от формовки и обжига до росписи. К тому времени фаянс входил в моду. Ассортимент фаянса завода в Архангельском довольно широк: столовые сервизы, тарелки, вазы, мелкая пластика. Многие из них имеют надпись «Архангельская ферма». До нас дошли имена некоторых крепостных мастеров, занимавшихся изготовлением фаянса: это художники Александр Шестаков, Павел Лебедев, братья Григорий и

Петр Новиковы и печатальщик Степан Сергеев, создавшие прекрасные изделия, не уступавшие иностранным. Сам факт работы на заводе печатальщика говорит о том, что на предприятии учитывали веяния времени, так как печать на фаянсе и фарфоре была в то время новинкой. Работы печатальщика Степана Сергеева сохранились в коллекции музея. Фаянс имел в тесте марку «LAMBERT», а также написанный кобальтом знак «АРЗ N». Недавно с помощью школьников из краеведческого кружка при музее «прочтена» новая страница в истории завода. На месте бывших строений завода найдены фаянсовые черепки с известной уже маркой «LAMBERT» и незнакомой маркой «ROMARINO». Трудно было предположить, что последние относятся к изделиям местного завода. И вот разгадка. В Центральном государственном архиве древних актов найден документ, из которого следует, что с 1829 года Ламбер вступает в товарищество с московскими купцами Ромарино и Салциманом для продажи фаянсовой посуды в московских лавках. После смерти Ламбера в 1835 году руководство заводом переходит в руки его компаньонов, и на его посуде ставится новая марка — «ROMARINO», что подтверждается найденным черепком. Но сохранились ли целые изделия? Сотрудники музея начали поиски. В собрании московского коллекционера А. И. Шпагина оказались две тарелки с напечатанными рисунками в китайском стиле. На одной из них марка в тесте «ROMARINO», на другой — «ARCHANGELSKY». Это пока единственные известные нам изделия крепостных мастеров Архангельского с подобными марками. Теперь при составлении общего каталога изделий завода, хранящихся в Архангельском, в других музеях и в частных коллекциях, мы относим эту неизвестную прежде марку к произведениям русских крепостных мастеров. В настоящее время в Архангельском открыта самая большая в истории музея выставка фарфора и фаянса крепостного завода из различных государственных хранилищ.

Л. Булавина

Archangelski 1827.

Archangelski 1826.

1823.

1829.

Архангельское 1827.

А
З N

А
З Z

LAMBERT.

Виллер.
«Собака, спасающая ребенка во время наводнения». Живопись.

Тарелка с полихромной росписью. С оригинала Виллера. Фарфор

Марки Архангельского завода:

Портрет Н. Б. Юсупова. С оригинала Ф. Фюгера. Фарфор. Полихромная роспись

«Женские головки». С оригиналов П. Ротари. Фарфор. Полихромная роспись

Цветы из «Атласа роз» (Париж, 1817). Фарфор. Полихромная роспись

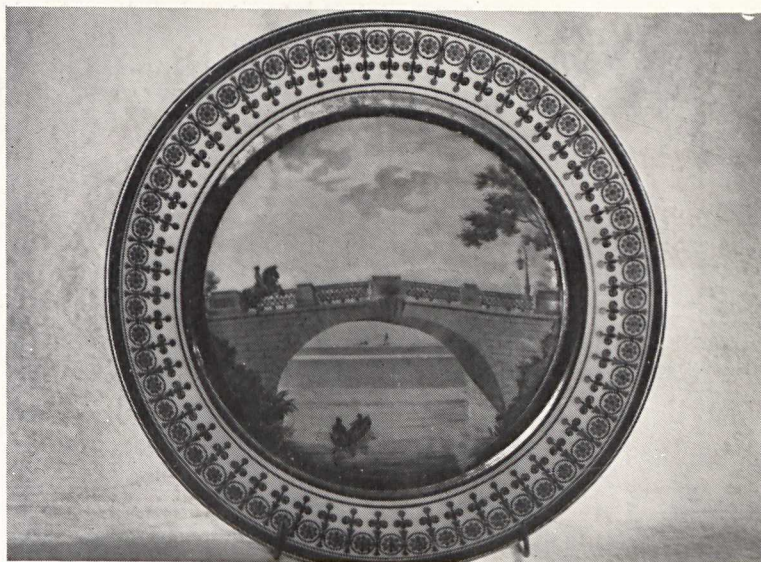
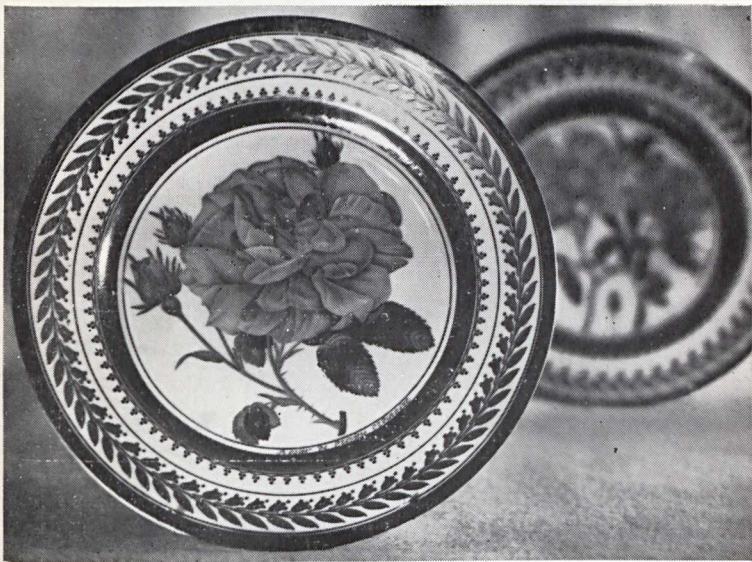
Тарелка с маркой «Romarino». Фаянс. Печать. 30-е годы XIX в.

Изделия с надписью «Архангельская ферма». Фаянс. Роспись кобальтом

«Вид каменного моста в селе Грузино». С литографии И. Семенова. Фарфор. Полихромная роспись. 1827

Корова с доярком. Фаянс. Роспись кобальтом

Подсвечник. Фаянс. Роспись кобальтом



Список основных статей,
опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1973 году

Теория и публицистика

Бисти Д.	Общность принципов	1
Валлис А.	Социальный смысл архитектурной формы	8
Вязьмин Б.	От локальных исследований — к единой теории	1
Герчук Ю.	Что такое памятник архитектуры	4
Глазьев В.	Язык и метод художественного проектирования	11
Коник М.	Изобразительное искусство и предметная среда (редакционная)	5
Королев Ю.	Курс композиции на Сенеже	11
М. Л.	Синтез искусств — важная государственная задача	7
М. Л.	Человек и город	9
М. Л.	Чудо	4
Переверзев Л.	Дизайн и фольклор	4
Переверзев Л.	Человек — вещь — человек	10
Пономарев Н.	Советский художник — активный участник строительства коммунистического общества. (Отчетный доклад на IV съезде художников СССР)	6
Рожественский К.	Постановление IV съезда художников СССР	1, 2
Салахов Т.	Предсъездовская трибуна	7
Салтыков А. Б.	Актуальные проблемы декоративного искусства	1
Стернин Г.	Молодые художники — народу, стране	3
Шмаринов Д.	Опыт социологического изучения посуды	11
	Пути художественной критики	12
	«Художник и среда»: итоги и перспективы (редакционная)	9
	Роль художника в формировании среды	9

Монументальное и оформительское искусство

Азизян И.	Аналитический метод художника	9
Азизян И.	Пластика города при искусственном освещении	8
Белогоусов В.	Монументальные комплексы архитектора Богдановича	4
Бельская Т.	Скульптура и природа	5
Беляева Е.	Городская среда и ее характер	4
Беляева Е.	Городская среда: простота или сложность?	6
Боков А.	Зеленоград: город-эксперимент	7
Левинсон А.	Мозаика в городе Светлом	12
Бондарев К.	Армения: новые скульптуры украшают землю	12
Воронов Н.	Работы становятся проблемными	2
Воронов Н.	Мера пространства — человек	3
Иконников А.	Пространственный язык искусства Японии	8, 9
Иконников А.	Традиции в архитектуре Карелии	9
Орфинский В.	Цвет в ансамбле города	11
Пронина И.	Мемориал «Абланта»	5
Римкус В.	Монумент в Крижальнице	12
Римкус В.	Архитектура и ритуал	8
Рыбачук А.		

Художественная промышленность
и прикладное искусство

Айрапетов Д.	Машинные ковры	7
Диккая Л.	Вопрос «зачем?» ждет ответа	1
Андреева Л.	«Современное чешское стекло» в Москве	12
Бескинская С.	Главный художник	1
Василевская Н.	Творчество и производство	2
Василевская Н.	Директор	1
Воронов Н.	От «чистой» формы — к изобразительности	4
Воронов Н.	Художник и инженер: проблемы сотрудничества	10
Воронов Н.	Образец для массового производства	10
Казакова Л.	Рисунки и ткани	7
Каплан Н.	Что показала Всесоюзная выставка	5
Крамаренко Л.	Ленинградскому заводу художественного стекла — 25 лет	1
Невлер Л.	Искренность и фальшь стилизации	4
Уварова И.	Среда — мера всех вещей	10
Рюмина И.	Выставка в Манеже	10
Рябушин А.	Эксперимент в художественной промышленности	2
Степанян Н.	Художественный текстиль и массовое производство. Сопровождение в Академии художеств СССР	7
Степанян Н.	Художественное стекло заводов РСФСР. Художники о своем творчестве	2
Шеренговая З.	Керамика трех республик	9

Промграфика и реклама

Павлинская А.	Ленинградская промграфика. Говорят художники — комментирует критик	8
Хейфиц М.	Плакратная метафора зрелищ	8

Народное искусство

Аплатова И.	«Русские платки и шали»	5
Буданова Н.	Ручная набойка Павловского Посада	5
Вагнер Г.	Трудности истинные и мнимые	7
Вагнер Г.	О единой теории народного искусства	9
Жижина С.	Северная береста	3
Зубова Т.	«Неученое» искусство в разных проявлениях	3
Зубова Т.	О границах понимания народного искусства	8
Ильин М.	Художественная «речь» народного искусства	7
Ковригина В.	Специфика экономики художественных промыслов	10
Летин Л.	Что такое народный мастер сегодня	3
Мириманова О.	Объединить народных мастеров России	9
О. П.	Конференция в Федоскине	9
Поликарпова Р.	Эстетика национального костюма	1
Работнова И.	Семантика и содержание народного искусства	11
Рафаенко В.	«Искусство народов Крайнего Севера и Дальнего Востока»	11
Гуляев В.	Промыслам нужна единая организация	9
Рахимов М.	Игрушки-скульптуры	1
Фрумкин А.	Сберечь деревянную архитектуру Томска!	6
Шкаруба Л.		

Сценография

Березин В.	Природа, сцена, среда	7
Заганская Г.	Поленовский театр	8
Жадога Л.	Театр Маяковского	6
Коваленко Г.	Вещь на театре	3
Рудницкий К.	Два спектакля Головина	2
Силин А.	Режиссура массовых представлений (праздники)	1

Портреты

Дмитриева Н.	Искусство Татьяны Мавриной	7
Павлинская А.	Талант и личность художника (К 70-летию Бориса Смирнова)	3
Савицкая В.	Юозас Балчиконис: цвет и ритм	12
Слоним И.	Чем хорош Фрих-Хар (К 80-летию художника)	9
Шмаринов Д.	Вспоминая мастера... (К 70-летию С. Б. Телингера)	11

История

Аскарлов Ш.	Первые памятники В. И. Ленину в Средней Азии	
Буданов С.	А. Н. Воронихин — автор уральских и алтайских ваз	
Давыдова Н.	Монументальная живопись Павла Кузнецова	
Дайн Г.	Художник, ученый, педагог	
Кудряшов Е.	К 80-летию Вл. Маяковского (редакционная)	
Мильчик М.	Юрьевские иконы	
Симонов К.	Архитектура в древнерусской живописи	
Огинская Л.	О выставке В. В. Маяковского «20 лет работы»	
Пунин А.	«Он был одним из больших художников-полиграфистов»	
Розанова М.	«Узор чугунный»	
Соколова Т.	Пространство книги. Фаворский	
Соколова Т.	Русская мебель 1-й четверти XVIII века	
Хан-Магомедов С.	Русская мебель середины XVIII века	
	Проект «летающего города»	

Панорама молодых

Зарубежное искусство

Аронов В.	20 лет Ульмской школы	
Аронов В.	Искусствоведческая линия «Домуса»	
Аронов В.	Социальный дизайн Ги Бонсипа	
Бонсип Ги	Дизайн в Чили	
Васильева О.	Эстетика городского комплекса Японии	
Гозак А.	Архитектор Рейма Пиетти	
Громов И.	Человек украшает свой дом	
Уваров П.		
Данилин В.	Керамика Кубы	
Данилин В.	Ремесла рассказывают о Вселенной	
	(О выставке мексиканского народного искусства в Москве)	
	Стрелковые мишени	
Кроула А.	Польская сценография. Жизнь — традиция — сцена.	
Ржапек И.	В поисках новой модели жилища. Выставки «Визиона»	
Ржакка Е.	Мастерская гобеленов в Варшаве	
Монахова Л.	Театр движущейся скульптуры	
Савицкая В.	Польская сценография. Современное декоративное искусство Польши	
Силин А.	Различные проблемы и взгляды	
Стецкий З.	Международная выставка и симпозиум	
Тилковский В.	Коммунальное Зазеркалье	
Ткач Ш.		
Тихонов В.		

Рецензии

Алпатов М.	«История костюма» (М. Мерцалова)	
Бадяева Т.	«Древнерусское шитье» (В. Маякова)	
Базазьянц С.	«Беатриса Сандомирская» (Н. Светлов)	
Базазьянц С.	«Э. Амашукели» (Н. Воронов)	
Базазьянц С.	«Литовское серебро» (М. Тихомирова)	
Базазьянц С.	«Советская скульптура наших дней» (сост. С. Валериус)	
Бетин Л.	«Живопись древнего Искова» (А. Овчинников, Н. Кишилов)	
В. А.	«Архитектура агрессии» (К. Маллори, А. Оттар)	
Василенко В.	«Русское прикладное искусство X—XIII вв.» (Б. Рыбаков)	
Васильева Л.	«Русское черное искусство» (М. Постникова-Лосева, Н. Платонова, Б. Ульянова)	
Гольдштейн А.	Книга о будущем жилища (А. Рябушин и др.)	
Дзудова И.	«Хахульский триптих» (Ш. Амирашвили)	
Каковкин А.	«Армянская вышивка» (сост. С. Давтян)	
Кропивницкая Г.	«Гравер петровской эпохи Алексей Зубов» (М. Лебедевский)	
Н. Ш.	«Грузинский декоративный войлок» (Н. Цагарели)	
Остроумова М.	«Античные камни» (О. Неверов)	
Работнова И.	«Русская народная вышивка» (И. Богуславская)	
Рожественская С.	«Художественные промыслы РСФСР» (сборник)	
С. Б.	Проектирование туристического сервиса	
Соколов Н.	«Архитектура Запада» (сборник)	
Супрун Л.	«Христианская одежда населения европейской России (XIX — начало XX в.)» (сборник)	
Фрумкин А.	«Русская народная картина» (О. Балдина)	
Фрумкин А.	«Художники Полховского Майдана и Крутца» (Т. Семенова)	
Чумаченко Н.	«Русское народное искусство» (О. Попова)	
Шкаровская Н.	«Византские изделия» (К. Консин)	
Шкаровская Н.	«Константин Панков» (Г. Гор)	
Шумина Г.	Сборники трудов НИИХП	

Выставки

Базазьянц С.	Скульптура М. Воскресенской	
Богуславский С.	Школьный музей В. Маяковского	
Бубнова Е.	Выставка «По родной стране»	
Буданова Н.	«Художники Подмосковья»	
Васильев-Вязьмин И.	Экспрессия линий, выразительность цвета	
Васильев-Вязьмин И.	Чеканка египетского художника	
Дервиз Г.	Народная керамика в Фазне	
Дзудова И.	Самодельные художники Закавказья	
Елкова В.	Общественные выставки	
И. У.	Прикладное искусство Эстонии в Москве	
Каратеев Л.	Выставка в Фазне	
Орлова Л.	Образы М. Холодной	
Каширина О.	Искусство ювелиров Чехословакии	
Козлова Ю.	Соловецкие иконы	
Кологривова Л.	Кустарные изделия Испании	
Крамаренко Л.	Росписи Ивана Шостака	
Н. Ш.	«Шедеры янтарного края»	
Помещиков В.	«Сербское шитье XIV—XIX вв.»	
Пупко В.	Юбилейная выставка А. Паулана	
Пуят Я.	Экспонат и образ времени	
С. Б.	Выставка М. Примаченко	
Склятовская Т.	Цветовая мелодия сны	
Фаем Ю.	Декоративное рисование	
Федорова В.	«Молодые народные мастера»	
Фрумкин А.	Искусство канадских эскимосов	
Уварова И.	Два мастера фарфора	
Чижова И.	Народное творчество на выставке в Киеве	
Шеренговая З.	«Зеленый ИВМ» в Москве	
Яловенко А.		

Страница коллекционера

Булавина Л.	Фарфор и фарн из Архангельского	
Дзудова И.	Дагестанские женские украшения	
Дзудова И.	Шарманки	
Дебилов П.	Дагестанские поставцы	
Дмитриева Е.	Медные изделия уральских заводов	
Жолтовский П.	Украинские вотивы	
Лобанова Т.	Металлические подносы	
Мартьянов В.	Мордовские свадебные сундуки	
Павловича И.	Калужские иконы	
Работнова И.	Набивные ткани конца 20-х — начала 30-х годов	
Резвин В.	Самоварные краны	
Хабарова М.	Эмаль Великого Устюга	