



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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2(195). 1974
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:	Базазянц С. Б.
	Крамаренко Л. Г.
	Невлер Л. И.
	Смирнов Л. М.
	Уварова И. П.
Главный художник	Шкаровская Н. С.
	Курбатов Ю. К.

Художник номера	Лифатов С. А.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Емельянова Т. Д.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы:	Бахарев О. Н.
	Буланов Г. П.
	Мильчик М. П.
	Онанов С. И.
	Пурцхванидзе Т. А.
	Рябинина Л. А.
	Римкус В. Я.
	Стрелецкий А. И.
	Дайлиде Р.

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.XI.1973
А04555 16.I.1974
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 4699. Тираж 28 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21.

В номере:

1	
Н. Давыдова	Специфика монументального изображения
10	
И. Светлов	Скульптор Юрий Александров
15	
И. Чиждова	Стекло Лейды Юрген
20	
Р. Коваль	Языком поэтических ассоциаций
24, 30	Панорама молодых
Х. Кума Е. Громов	Маре Соовик Шавкат Абдусаламов
25	
В. Римкус	День всех ремесел
32	
З. Шеренговая	Эксперименты художников и технологов
37	
В. Глазычев	«Сладкая жизнь» Этторе Соттсасса
Этторе Соттсасс	«Потому что опоздал самолет»
40	
Т. Соколова	Мебель 2-й половины XVIII века
46—51	
	Хроника
51	Страница коллекционера
Н. Шкаровская	Живописные вывески

Специфика монументального изображения

Н. Давыдова

Советская монументальная живопись за два последних десятилетия прошла большой и серьезный путь развития. Сегодня она по праву занимает одно из ведущих мест в художественной культуре нашей страны. Отмечая несомненные успехи, следует, однако, признать, что отсутствие теоретической базы в этой области искусства, интуитивно-опытные поиски художников приводят нередко к дорогостоящим и неизбежным при такой постановке дела издержкам.

До сих пор нет единодушия в определении содержания одного из важнейших вопросов монументального искусства — понятия монументального образа. Попытки выявления специфики монументального изображения путем противопоставления его принципам изображения в станковой живописи себя не оправдали. Категоричное деление искусства на монументальное и станковое, возведение между ними «китайской стены» привело к тому, что из монументальной живописи были исключены черты, которые хоть в малой степени напоминали бы об образах станкового искусства. С персонажей монументальных композиций сняли покровы человеческого обаяния, до предела упростив его содержание, «оголив» конструкцию изображения, но лишь отдаленно приблизились к пониманию природы монументального образа.

Представляется целесообразным посмотреть на решение темы человека средствами монументальной живописи, так сказать «изнутри проблемы», исходя из анализа самого материала монументального искусства. Безусловно, рассмотрение образа человека в искусстве возможно с различных позиций, поскольку его содержание и форма складываются из многих факторов. Мы не ставим своей задачей нахождение всех его историко-культурных аспектов и выявление социальных причин, объясняющих его изменения. Нас интересуют такие устойчиво-постоянные общие черты изображения человека в стенописи, которые помогли бы наметить структурные элементы понятия монументального образа, способствовали бы сложению более объективных критериев для суждения о современных решениях этой темы в монументальной живописи.

Своеобразие образов монументального искусства в значительной степени обусловлено особенностями функционального назначения росписи, ха-

рактера ее взаимодействия с архитектурой и участия в пространственной организации окружающей среды. Это предполагает увеличение размеров изображения стенописи. Нередко крупномасштабность изображения принимается за основной критерий монументальности образа. Так ли это?

В росписях Древнего Египта фигуры фараона и знати даны порой в размере немного более среднего человеческого роста. Большинство же персонажей, иерархически менее важные, обычно не превышают привычные нам по станковым произведениям масштабные нормы изображения человека. Тем не менее мы не станем в силу этой разницы между ними утверждать, что последние менее монументальны, чем образы фараона и его приближенных. С другой стороны, если мы сопоставим эти небольшие фигурки простого люда из росписей Древнего Египта с персонажами станковой живописи нового времени, превышающими их размерами, то, несомненно, преимущество монументальности останется за первыми. Однако, если мы мысленно представим персонажи росписей египетских погребальных камер в огромных пространствах византийского храма, то в этих условиях египетские изображения потеряли бы значительную долю своей монументальной выразительности.

В искусстве не существует единого масштабного критерия, определяющего монументальность образа. В живописи на стене одинаково возможны самые различные по величине фигуры. Суть монументального изображения лежит не в абсолютных размерах человеческой фигуры, а в соотносении ее с данной архитектурной средой и находящимся в ней зрителем. Выбор масштаба изображения должен согласовываться с реальностью пространственной зоны его влияния. Это, в свою очередь, предполагает особую пространственную активность образов стенописи, способных организовать и удерживать своеобразное «эмоциональное силовое поле» в зоне функционирования живописи, создавать ее климат. Этот аспект изобразительного образа легко проследить в сопоставлении со станковой картиной, имеющей, как правило, совершенно четкие границы взаимодействия с пространством интерьера и зрителем.

Степени пространственной активности образов монументального искусства могут быть различными, но

обычно они превышают сферу влияния образов станкового искусства. Древние мастера интуитивно чувствовали эту особенность изображения, заложенную в самих материалах монументальной живописи.

В мозаике уже сама техника набора из кубиков смальты рассчитана на дальнейшее восприятие мозаичного изображения. Не случайно, что она была наиболее любимым материалом в декорировке византийских храмов, где в полной мере проявилась «дальнобойность» ее воздействия. Фресковые образы не обладают мощью пространственного влияния мозаики, зато допускают большую градацию выразительных оттенков. Великолепным мастером оркестровки монументальных образов был Дионисий, в тонкостях владевший секретами выразительных возможностей искусства стенописи. Сложно и разнообразно включает он изображения в реальное пространство интерьера храма. Каждый образ его росписи в Ферапонтовом монастыре имеет совершенно конкретные пространственно-организационные функции и выступает из общего узора живописи в определенный момент по мере вступления в зону его влияния.

Повышенная пространственная активность монументального искусства предполагает особые степени условности изобразительного языка, не свойственные живописи станковой. Предпосылки условности в мозаичных изображениях заложены в самой технике и материале мозаики. Во фресковой росписи эта категория изображения представляет самостоятельную художественную задачу, для решения которой намеренно акцентируются моменты условности изобразительного языка, заостряется декоративная выразительность художественного образа. Художник в монументальном искусстве стремится придать изображению обобщенный характер, в идеале приравненный к знаку. В данном случае мы имеем в виду формальную категорию построения образа в стенописи.

Знаковость является изначальным качеством всякого изображения на плоскости, но в монументальной росписи она не прячется за подробностями проработки формы, а намеренно акцентируется. Образы человека в ней предельно унифицируются в начертательном построении. Концентрированное выражение знаковости и логической упорядоченности изображения человека представляют образы искусства Древнего Египта. Внешне они охарактеризованы пос-



При сопоставлении с фотографией и станковой живописью наглядно выступают специфические особенности монументального изображения.

«Комбат».
Фотография времен
Отечественной войны.

Б. Холуев
«Солдаты революции».
Х., м.

Ю. Королев
Мозаика в музее
Советской Армии.
Фрагмент.

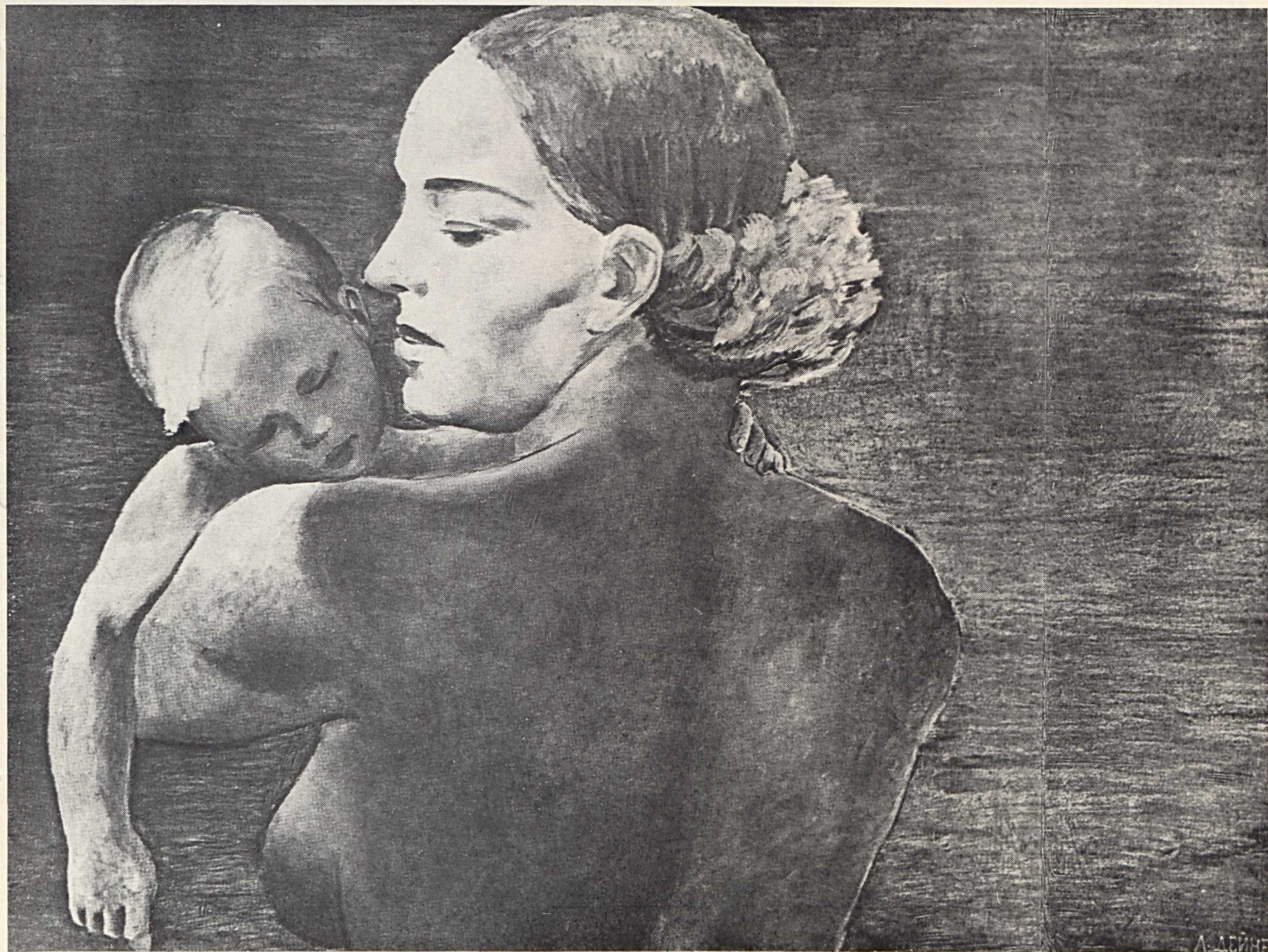


тоянными чертами и несут в себе суммарное обозначение человека. Без изменения повторяются они в различных ситуациях, усиливая орнаментально-декоративные свойства стенописи. Дифференцированное их прочтение возможно только в контексте данной ситуации и данной композиции. Персонажи живописи Древнего Египта объединяют фасовое положение тела и глаз с профильным поворотом головы и ног, органично переводя таким образом трехмерность объемной формы к двумерности плоскостного изображения и сохраняя при этом множественность восприятия объемной формы. Знаковое назначение образов монументального искусства сохраняется и в последующие эпохи Античности и Средневековья, но оперирует в своем построении более широким кругом изобразительных средств, хотя не всегда проявляет себя столь открыто, как в искусстве Древнего Египта.

В эпоху Возрождения, когда в искусстве открылись пути реалистического воспроизведения действительной жизни и самого человека, перед мастерами монументальной живописи с особой остротой встали задачи объединения новых иллюзионистических возможностей живописи со знаковой лаконичностью языка стенописи. Общеизвестны поиски Джотто, Пьеро делла Франческа и Леонардо да Винчи способов обобщения форм человеческого тела, приведения их к простейшим стереометрическим объемам и геометрическим фигурам, и дающим наглядное выражение знаковой лаконичности построения образа. Так, например, фигура Боккаччо в росписи Андреа дель Кастаньо задрапирована в плащ таким образом, что она становится более монолитной по форме. В данном случае художник находит вполне реалистическую мотивировку для решения конструктивной задачи. Нерасчетливость фигуры, приближенность к

форме вытянутого в высоту полуцилиндра органично вводит живописное изображение в реальный архитектурный организм, увеличивает точки соприкосновения его с тектоникой стеной плоскости. Необходимость считаться с объективными требованиями синтеза живописи с архитектурой и условиями ее восприятия обуславливает логическую упорядоченность цветопластического решения монументального изображения, стремление к декоративной выразительности колорита. Часто под декоративностью в живописи подразумевают повышенное звучание и локализацию цвета при плоскостном заполнении им линейной формы. И действительно, некоторые примеры из истории монументального искусства характеризуются именно этими чертами. В Древнем Египте декоративная выразительность росписей достигается минимумом средств и открыто проявляет себя с первого взгляда. Но при таком

А. Дейнека
«Мать». Х., м.





«Оранта»
Мозаика в Софийском
соборе в Киеве.

Реальная архитектурная среда входит важным конструктивным элементом в монументальное изображение, в то время как станковое произведение более к ней индифферентно. Это определяет разную степень пространственной активности их образов.

узком понимании декоративности оказывается, что в ее рамки не укладываются многие принципы цветопластического решения образов. Это относится и к мозаикам средневековья с их богатством цветовых оттенков, изменчивой игрой световых бликов на цветных кубиках смальты; и к позднеантичной живописи Помпей с тонкостью и разнообразием колористического строя и скульптурной пластики форм; и к «плени-рестической гамме» фресок Пьеро делла Франческа и Фра Анжелико. При всей сложности колористического строя живописная ткань названных образцов всегда сохраняет характер цветового узорочья. Тяга к живописной красочности, интерес к самой природе живописного языка уравниваются в них тенденциями к самоограничению, к соблюдению меры декоративной выразительности. Разнообразие достигается путем извлечения множественности эффектов из немногочисленных, по существу средств. Декоративность здесь проявляется сложно, тонко и выступает скорее как необходимость, чем как внешнее ее выражение.



В. Серов.
Портрет Ермоловой.
Х., м.

При всей значимости формального решения монументального изображения было бы великой ошибкой ограничивать его значение только декоративными функциями. Монументальное искусство синтезирует духовные и интеллектуальные ценности своей эпохи, сосредоточивает в своих образах емкое смысловое содержание. В искусстве, связанном с той или иной формой религиозного сознания, семантическая функция монументального образа выступает как самостоятельная идеографическая задача. Смысловое содержание образов в них проявляется в сопоставлении его с другими изобразительными элементами и при соблюдении предписанной традицией формы. В искусстве Древнего Египта информационное назначение доминирует в характеристике монументального образа, подчиняет все его грани чисто смысловому заданию, предельно приближая его к иероглифическому начертанию. Более сложное явление представляют образы искусства последующих эпох. Нормативный подход к изображению человека присущ и произ-

ведениям античности. В искусстве Древней Греции очеловечивают различные силы и явления природы и изображают их по каноническим предписаниям. Но материализованы они в такие полнокровные, пластически выразительные формы, которые придают им достоверность и убедительность реальности. Образы искусства средневековья включают в себя графическую структурность образов Древнего Египта и элементы пластической традиции античности. Фигуры апостолов на мозаике Михайловского монастыря в Киеве составлены из ряда дискретных моментов движения, объединенных в одной плоскости четким графическим контуром. Графическая схема отчетливо просматривается на больших расстояниях, а образы выступают на сцене подобно зашифрованным идеограммам. Склонность к выражению в единичном множественности представлений проступает и в искусстве эпохи Возрождения, что не исключает, однако, в нем реалистических мотивировок, исторических аналогий и индивидуализированных характеров. Образ Боккаччо во фреске

Кастаньо, вероятно, обладает чертами сходства с реальным обликом писателя. Но одновременно он вмещает широкий круг представлений художника и его современников о человеке вообще, отражает антропоцентрические воззрения на мир своей эпохи, выявляя, таким образом, свою связь с идеопластической формой выражения. Наполнение смысловой содержательностью образов монументального искусства возможно также через обращение к языку символов. В станковой живописи задача создания множественности значений, увеличение смысловых аспектов образа может осуществляться усложнением изобразительного языка художественного произведения, введением дополнительных подробностей сюжета. Монументальное искусство не терпит многословия и описательности. Обращением к символам, к иносказательности аллегорий и метафор оно освобождает изобразительную структуру росписи от перегруженности подробностями рассказа, помогает перейти от конкретной однозначности изображения замысла к

Тенденции синтезирующего упрощения проявляются в стремлении приблизить изображение в росписи к четким геометрическим формам.

на стр. 5

Андреа дель Кастаньо
Вилла Пандольфини
в Леньяйя. Боккаччо
Фрагмент росписи.

Фрагмент росписи церкви
Успения на Волотове.
Новгород.

Джотто
Капелла Барди
Флоренция.
Фрагмент росписи.

А. Дейнека
«Оборона Севастополя».
Х., м.

на стр. 6

Кносс
Женская фигура
из росписей дворца
Миноса.

«Наказанный амур».
Фреска из Помпей.
Неаполь. Национальный
музей.

Мозаики Михайловского
монастыря в Киеве.
Фрагмент.

О. Филатчев
Роспись ресторана
«Сармат» в Новочеркаске.
Фрагмент.





выражению графически неизобразимых понятий. Иноеказание может быть выражено в виде готовых символов, оно может расширять смысловые параллели образа за счет символических атрибутов или символических форм.

Два пути преобразования идеи в символический образ предлагает искусство Средневековья и Возрождения. В первом случае художник подходит к изображению, отталкиваясь от определенной идеи или концепции и через нее «абсолютизирует» самого человека, показывая его как вневременную и абсолютную сущность (Оранта), как символическое обозначение понятия.

В эпоху Возрождения «поливалентность» (М. Алпатов) значений символа монументального искусства ищется конкретными историческими аналогиями и ориентируется на человека, в нем самом находя нормы всеобщности.

Во фреске Кастаньо на вилле Пандольфини широкие ниспадающие

складки плаща Боккаччо вызывают образные ассоциации с колонной античного храма, а постановка фигуры и ее трактовка наводят на сравнение с мемориальными скульптурными памятниками. Все это придает образу особую универсальность. Художник здесь стремится раскрыть в конкретном образе, по выражению поэта, «огромный мир — в зерне песка, в единой горсти — бесконечность...»

До сих пор мы рассматривали те категории монументального образа, которые связаны со специфическими функциями стенописи. Однако декоративно-организационный и семантический аспекты не исключают в монументальной росписи общего для всех форм изобразительного искусства, внимательного отношения к самому человеку и его внутреннему миру. Овладение средствами реалистического метода изображения человека в монументальном искусстве постепенно подготавливалось всем ходом его развития.

Первоначальное проявление этого

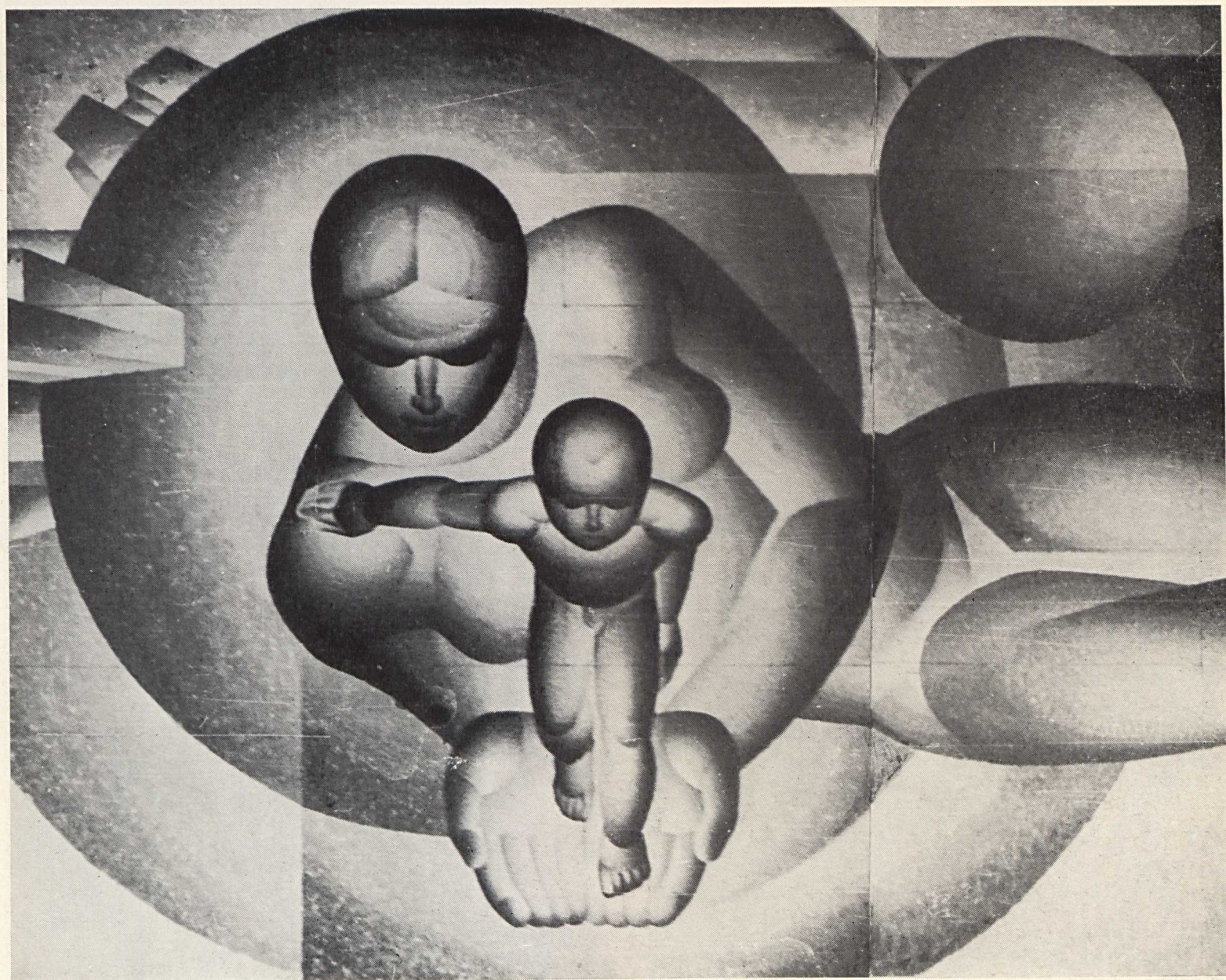
процесса находит выражение в искусстве Древнего Египта. В росписях гробниц, там, где художник оказывался менее зависим от жестких ограничительных требований канона (при изображении простого люда), зрительные ассоциации, впечатления реальной жизни проникали в символично-орнаментальный строй традиционных композиций, привнося в них непосредственность авторского видения.

Эта реалистическая струя, которая едва пробивается в искусстве Древнего Египта, в эпоху античности обогатилась изображением глубоких человеческих переживаний и эмоций. Греки акцентировали главным образом общие состояния человека. Они достигли здесь необычайной полноты выражения, которое подкреплялось всей пластикой образа. Дошедшие до нас в обломках и фрагментах памятники античного искусства по-прежнему сохраняют эмоциональную выразительность целостной формы. Однако образам античности не была

Знаковая форма в монументальной росписи имеет широкий диапазон пластических решений от графической плоскостности до скульптурной объемности изображения.

Зрительные образы в монументальном искусстве тяготеют к множественности смысловых значений, сближающих их с символами.

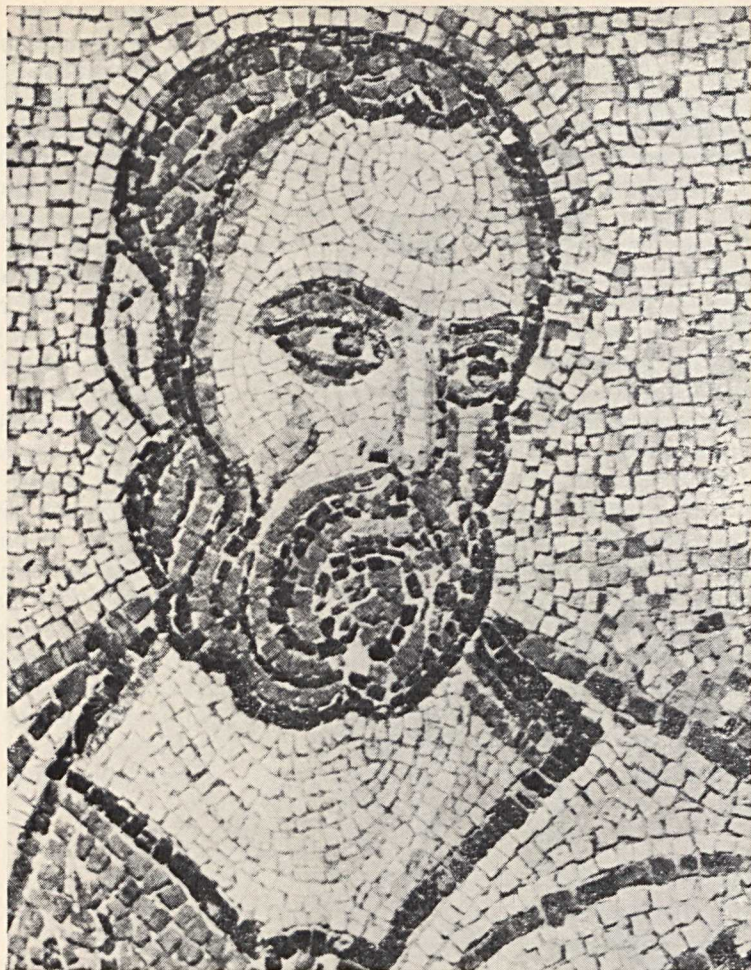
Д. Мерперт
«Новая эра».
Мозаика на здании
Посольства СССР
в Стокгольме.





«Плакальщицы». Роспись гробницы Рамеса в Фивах. Деталь.

Джотто
Капелла Барди.
Флоренция. Деталь
фрески.



Голова апостола
из мозаики
Михайловского монастыря
в Киеве.

Вилла «Мистерий»
в Помпеях.
Деталь росписи.



знакома противоречивая сложность человеческого духа, широко и многообразно решенная в искусстве Средневековья, которое показало человека в неуловимых оттенках настроений и в глубочайше катарсических переживаниях.

Апостолы на мозаиках Михайловского монастыря представлены почти в одинаковых позах, объединены одним действием и сосредоточены на одном настроении. И все же внутри этого общего состояния апостолов можно наблюдать различные нюансы, характеризующие совершенно определенный характер и персонаж из библейской истории.

Сложное психологическое содержание достигается сочетанием плавных круглящихся контуров фигур с острыми ломающимися формами складок одежд; смиренно склоненных поз — с выражением энергии духовных сил и жизни в чертах лица. Не нарушая общей иконографической схемы образа безвестные художники тонко и мастерски наполняют образ множественностью психологических характеристик. Одним течением линии, умелым использованием ритмов и выразительности жеста древнерусские мастера волнуют зрителя. С большим мастерством решают они

задачу углубления человеческих образов, усложнения образно-содержательной основы живописи через эмоциональное осмысление художественной формы. Искусство средних веков полно и сильно раскрыло незнакомую предыдущим эпохам грань человеческого образа. В эпоху Возрождения впервые объектом внимания монументального искусства становятся образы современников, мир человеческих характеров. Это способствовало обогащению искусства таким множеством неповторимо индивидуальных решений этой темы средствами монументальной живописи, какого не знала вся история искусства предыдущих эпох. Жизненная достоверность и всеобъемлющая многогранность образов живописи итальянского Возрождения вошли в историю монументального искусства как новое величайшее завоевание, значение которого сохраняется и для настоящего времени. Без ее достижений немыслимы современные искания мастеров монументального искусства, невозможно понимание монументального образа.

Реалистический подход к монументальному образу допускает возможность сближения его с другими формами искусства, открывает пер-

спективы для их взаимодействия, разрушает непроходимые барьеры, возведенные вокруг его специфичности. Хотя несомненно, что овладение реалистическим методом изображения человека в настенной живописи возможно лишь с учетом специфики монументального искусства.

История искусства имеет много примеров, когда пути развития монументального и станкового искусств неоднократно пересекались, взаимообогащая друг друга.

Понятие монументального изображения, конечно, не исчерпывается названными здесь чертами.

Мы не хотим представить их в качестве рецептов для «употребления» в современных условиях. Однако думается, что выяснение закономерностей построения образов стенописи и возможного диапазона решения данной темы средствами монументальной живописи на анализе исторического опыта монументального искусства было бы бесполезно как художникам, работающим в этой области, так и исследователям. Это помогло бы избежать слишком узкого толкования некоторых терминов и положений монументального искусства, расширило бы представления о границах его специфического языка.

В истории монументального искусства развитие образной концепции характеризуется растущим вниманием к человеку, к сложности его внутреннего мира.

Мантенья
«Встреча Лодовико
и Франческо Гонзага».
Камера дельи Спозии.
Фрагмент. Фрески.

Тинторетто
Скуола св. Рокко. Венеция.



Скульптор Юрий Александров

И. Светлов



Ю. Александров
«Прием работ
у молодых художников».
Рельеф. Дерево

Юрий Владимирович Александров стал известен на рубеже 50—60-х годов портретами геологов, которые живой фактурой характеров и смелостью обобщения противостояли бытовавшему в то время описательному объективизму. В этих и других композициях и портретах художника чувствовалось, что он хочет говорить о наших днях не бескрыло, а с фантазией, что он стремится в противовес банальной уравновешенности утвердить правду наблюдений, пережитую и прочувствованную лично. Это живое начало во многом объясняет и обращение Александрова к монументально-декоративной скульптуре. Он оценил возникающие в ней возможности, которые связаны с творческой фантазией, созданием гибких пластических структур. Творческим является и его видение отношений этого жанра с архитектурой. Десятилетняя практика работы в архитектуре позволила ему сформулировать свой подход к монументальному синтезу. На вопрос, какова роль декоративной пластики в новой архитектуре, Александров отвечает: «украшать». Естественно, речь идет не о том помпезном украшательстве, которое принесло столько вреда нашему монументальному искусству, и не о салонной красивости, чуждой прогрессивным художественным устремлениям наших дней. Украшение архитектуры средства-

ми пластики для Александрова имеет содержательный, образный смысл, исключаящий как узкую тематичность, так и самоцельную игру форм. Это поиски метафоры, способной вместить в себя современное поэтическое обобщение. В защиту своей позиции скульптор ссылается на примеры из истории искусств.

В истории искусств скульптура неоднократно выполняла такую функцию. Вспомним квадригу, венчающую здание Главного штаба, статуи Демут-Малиновского у Горного института, декоративные тондо братьев делла Робиа на зданиях флорентийских дворцов. Изменения архитектурного стиля, происшедшие в XX веке, по мнению скульптора, не отрицают эту традицию. Напротив, аскетизм и известная сухость архитектуры предполагает ее пластическое обогащение средствами скульптуры и живописи. Уже в этом рассуждении ощущается предпочтение, оказываемое Александровым приему контраста как основе художественного синтеза. Этот прием используется без всякой умозрительной априорности с учетом стиля и функции архитектуры. Время разоблачило фальшь помпезных нагромождений. Сегодня монументально-декоративные формы мыслятся как насыщенная и одновременно экономная пластика. Уже фриз для

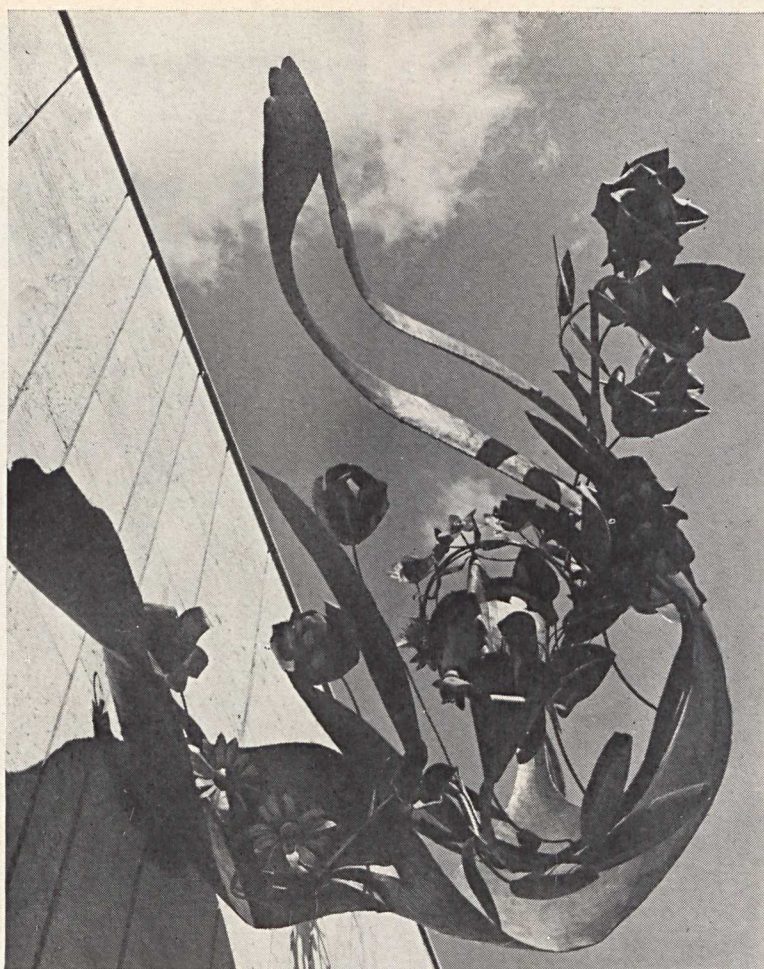
Скульпторы Ю. Александров,
Ю. Чернов,
архитектор Андреев
Памятник павшим за
Советскую Родину.
г. Оренбург. Бетон, бронза.
Фрагмент и общий вид.





Скульптор Ю. Александров
«Тихий Дон». Рельеф
на здании
гостиницы «Интурист».
Камень. Ростов-на-Дону.

Скульптор Ю. Александров,
художник В. Эльконин
Скульптура на здании
павильона «Цветоводство»
на ВДНХ. Москва.
Металл



Дворца пионеров, исполненный Ю. Александровым совместно с Т. Соколовой и И. Александровой, А. Васнецовым знаменовал стремление ответить этим требованиям. Своей весомостью, выразительностью колорита и фактурой бетона рельеф создает контраст со стеклянными плоскостями здания. Орнаментально осмысленный ритм пионерских знамен и горнов придали пластическое разнообразие архитектурным массам.

По мнению Александрова, даже если архитектура не обладает особой оригинальностью, художественный синтез тем не менее может быть найден на основе ее пластического преодоления. Однако эта связь должна быть по-своему закономерна, она не сводится к произвольным сочетаниям.

Любопытен в этом отношении опыт оформления театра во Владимире. Основной мотив его архитектуры — классическая композиция с окружением верхнего этажа здания столбами. Расположением статуй Александров решил поддержать ритм опор*. Так здесь создается ритмический союз архитектуры и пластики фасада, в особенности воспринимаемый издали. Во всем другом — динамике самих изображений, выборе материала, декоративной фактуре каменной резьбы — статуи спорят со статичностью здания, гладкими плоскостями стекла. Но если стекло как фон включается в различные пластические отношения, оно создает дополнительные эффекты восприятия.

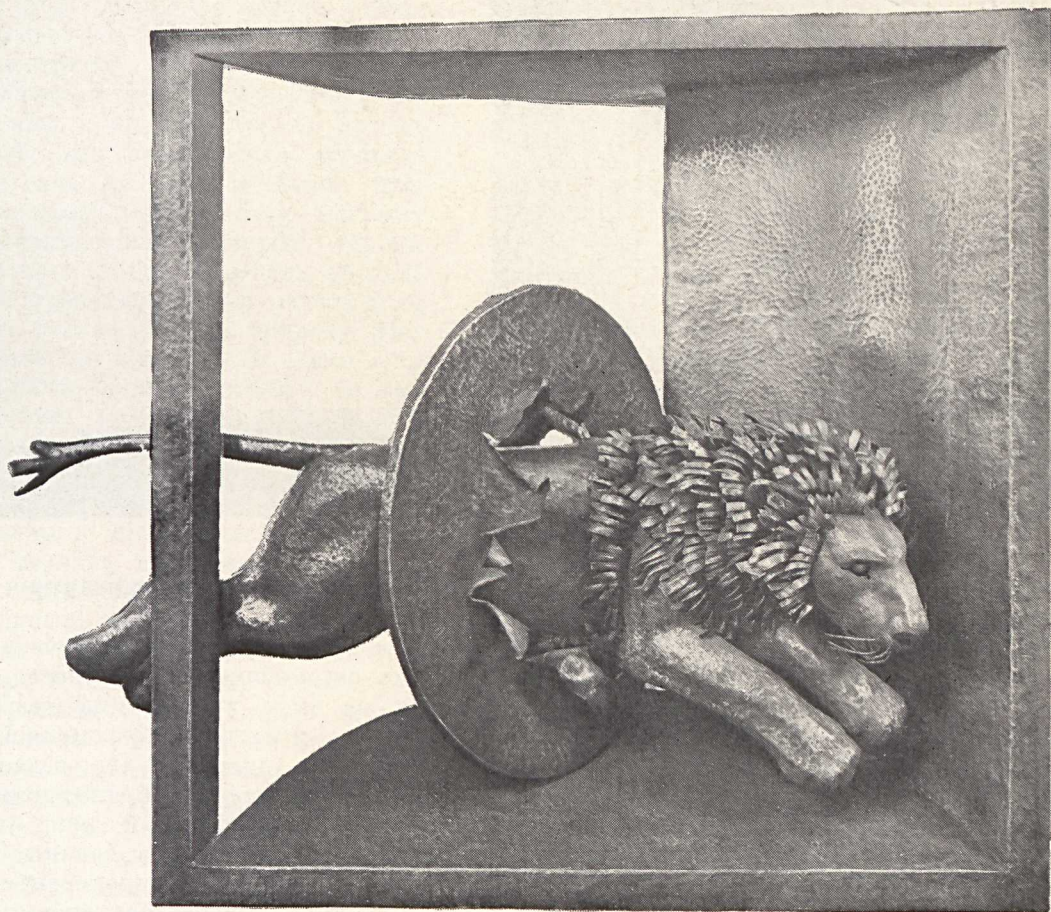
Изгибы белокаменных фигур скоморохов (можно спорить об их стилистике) при-

обретают большую поэтическую убедительность, когда воспринимаешь их вместе с отражением в стеклянных архитектурных поверхностях облаков, деревьев, полей.

Сложная задача была поставлена перед скульптором в работе над оформлением московского цирка. Здесь он использует опыт, приобретенный во время работы во Владимире, с той существенной разницей, что стекло заменено зеркалом, а статуи из камня — накладными медными рельефами. Трехслойность пространственной композиции, уходящей в глубину, обострена разномасштабностью изображений, сопоставлением различных материалов, использованием выколотки и сварки. Скульптурные рельефы получают обрамление в виде прямоугольной рамы. При этом плоскостный фон нередко исчезает. Вспомним созданный два года назад деревянный рельеф «Прием работ у молодых художников», где впервые у Александрова появляется рама как выразительный пространственный прием. В цирке зеркальное изображение расширяет круг образных ассоциаций, еще больше вовлекает зрителя в глубину пространства, делает его сообщником волшебного мира превращений.

К сожалению, в этих интересных исканиях многое не доведено до конца. Самих рельефов явно должно быть больше, что и соответствовало первоначальному предположению скульптора. Их восприятию мешают тяжелые столбы, монотонные по расположению и псевдодекоративные по своей фактуре. Наконец, не все элементы рельефа до конца выдержаны в рамках избранной художником системы условности. Однако в лучших рельефах, бесспорно, есть композиционно-пластическая убедительность. В них особенно чувствуется плодотворная связь с экспериментами скульптора в станковой композиции. Изучая творческую лабораторию

* Многие крупные монументальные работы созданы Александровым в соавторстве с другими скульпторами. Полный список авторов дан в подписях под иллюстрациями. В статье, посвященной характеру монографического очерка, речь будет идти только об Александрове.

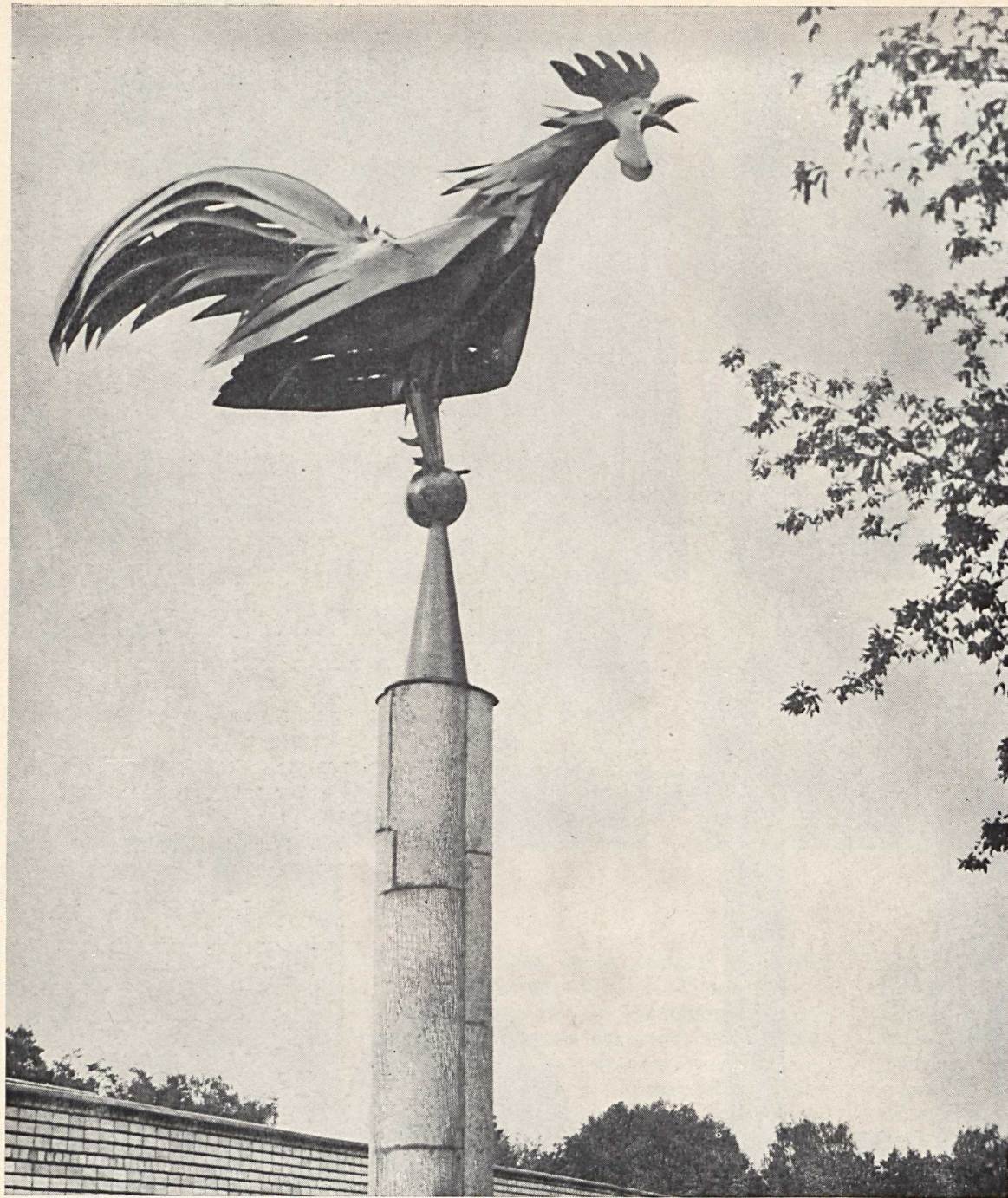


Скульптор Ю. Александров
«Дрессировщик», «Мим»,
«Прыжок льва».
Композиции для здания нового
цирка в Москве.
Медный рельеф.

Скульпторы Ю. Александров,
З. Ветрова
«Скоморох». Скульптура на
здании Драматического театра
во Владимире. Камень.

рию художника, можно видеть, как постепенно преодолевалась скованность, упрощенность в трактовке фигур и появлялась артистичность, единство ощущения пространства и материала. Попыткой творить образы, проникнутые романтической интонацией, явилась композиция, исполненная Александровым вместе с В. Элькониным для павильона «Цветоводство» на ВДНХ. Смелая метафоричность, легкость и изящество очертаний воспринимаются как поэтическая улыбка художника. Массивность глухих пирамидальных объемов павильона (не очень подходящая для здания подобного назначения) нуждалась в известном облегчении. Авторы скульптурного оформления почувствовали это. По-своему понимает Александров и за-

дачи художественного синтеза в значительно более широком комплексе. Стилистическое единство в оформлении больших сооружений не является для него непрременной целью. От функции скульптуры в архитектуре здания зависит характер ее образно-пластического решения. Создавая скульптурный декор ростовской гостиницы «Интурист», Александров стремился комплексно осмыслить ее внутренний и наружный облик. Уже это явилось показателем его растущей зрелости в истолковании проблем синтеза. В состав оформления должны были войти очень разные элементы: оригинальные каменные решетки, имеющие функцию солнцезащиты и отмечающие вход в гостиницу; ажурные металлические порталы, а также металлические решетки с



Скульптор Ю. Александров,
архитектор В. Богданов
«Петух», декоративная
скульптура
на павильоне «Птицеводство»
ВДНХ. Москва.

изображением фигур и предметов, своего рода скульптурными натюрмортами. Двухэтажную часть здания венчал снаружи металлический флюгер. А внутренний дворик с бассейном должен был украсить исполненный в белом камне монументальный рельеф «Тихий Дон».

Из всего этого удалось осуществить только рельеф и ажурные железные порталы, бетонную солнцезащитную решетку и фонарь. Но и то, что создано сегодня, по-своему показательно. Очень важен в образном контексте оформления здания рельеф «Тихий Дон» — лирическое изображение сцены из жизни казаков. Он органично включается в обрамление волнистых декоративных форм — ассоциативный образ воды, реки, водоворота времени.

В ином ключе решены перспективные порталы. Здесь используется опыт дизайна. Александров убежден, что этот опыт может быть весьма плодотворен, особенно когда работа скульптора имеет определенное функционально-декоративное назначение.

Ориентация на достижения дизайна отнюдь не обязательно должна привести к рационализму и культу механистического начала. Перспективные порталы ансамбля ростовской гостиницы с их механической обработкой металла воспринимают-

ся как своеобразная живописная декорация.

Когда Александров проектировал оформление автомобильного комплекса в Тольятти, он имел в виду мир современной техники, практику современной архитектуры и дизайна. Он искал насыщенные, но ясно воспринимаемые формы, вводил интенсивный цвет, ориентировался на символы, выбранные в известном автомобилисту предметном кругу. Архитектура завода представляет собой ряд протяженных зданий. Вводя в этот монотонный ритм цветную пространственную пластику, Александров стремился их расчленить. Он убежден, что соревнование с масштабами архитектуры непродуктивно для скульптуры, что изобразительное творчество в городе должно быть соразмерно человеку, обращено к нему.

На этой основе прежде всего рождается его понимание задач художественного синтеза, в котором должны участвовать различные жанры и виды современной пластики. Возникая как своеобразный мост между интенсивными исканиями в станковой композиции и монументально-декоративными решениями, опыты Александрова служат укреплению содружества искусств.

Стекло Лейды Юрген

И. Чиждова

Л. Юрген
Ваза «Ярославна».
Хрусталь, гравировка.
1967

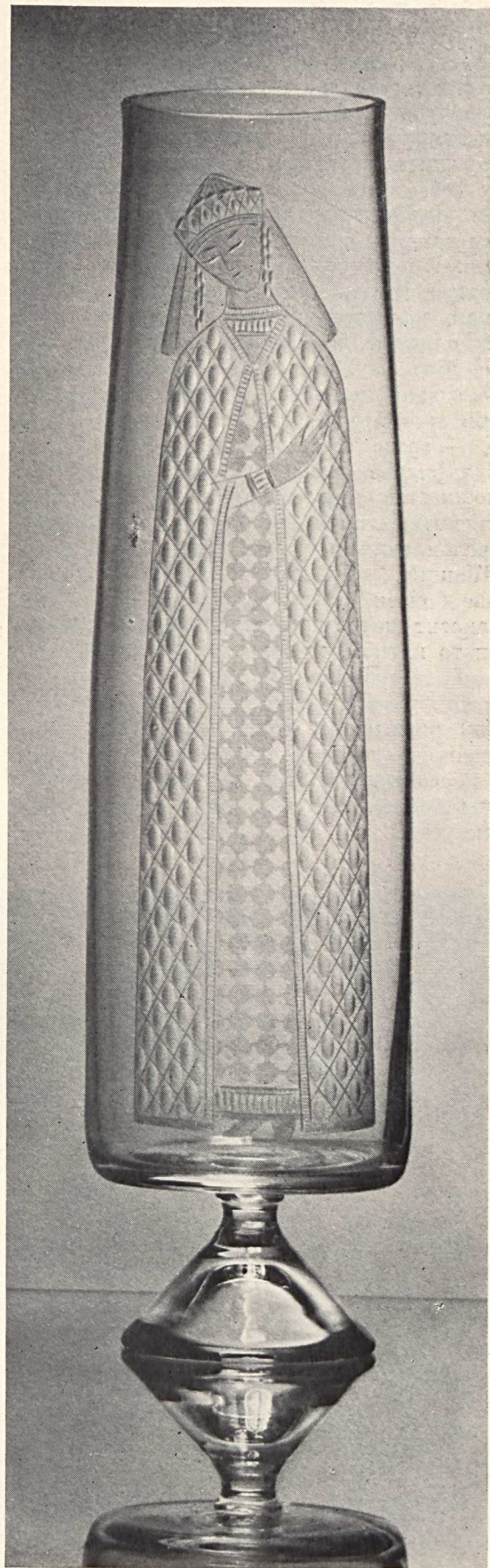
Главная тема творчества ленинградской художницы стекла Лейды Юрген — поэзия природы, ее воздействие на человека. Недаром одну из своих последних работ она назвала «Мир». Большая ваза в виде круглой глубокой чаши погружает зрителя в чарующий мир светлой тишины леса, где среди серебристых ветвей играет солнце и порхают птицы. Мир души в единении с природой — такова мысль художника, истоки которой можно видеть в ее детстве.

У известного эстонского графика Э. Вийральта есть офорт — «Пейзаж в окрестностях Вильянди». Широко раскинулись холмистые поля, перистые облака торжественно плывут по небу, а под огромным кряжистым дубом стоит маленькая девочка. Ею вполне могла быть Лейда Юрген, выросшая в этих местах, на хуторе. Она так же, как эта девочка, слушала ветер, смотрела на небо и стояла прижавшись к шершавому стволу могучего дуба, рассказывающего старые сказки. Деревья, травы, цветы встречали ее каждое утро и проводили с нею целый день. Девочка не только любила природу, умела наблюдать, но жила с ней одной жизнью. Панорама южной Эстонии с ее мягкими холмами, небольшими синими озерами, перелесками, нивами навсегда запечатлелась в ее душе. Так рождался художник.

В годы учебы в профшколе и техникуме Лейда изучала ткачество, занималась вязаньем, вышивкой, увлекалась эстонским народным искусством. Поступив в Таллинский художественный институт, она впервые в одной из мастерских увидела, как делают стекло. Стекло поразило, очаровало ее — и тогда же было принято решение посвятить жизнь искусству этого волшебного материала.

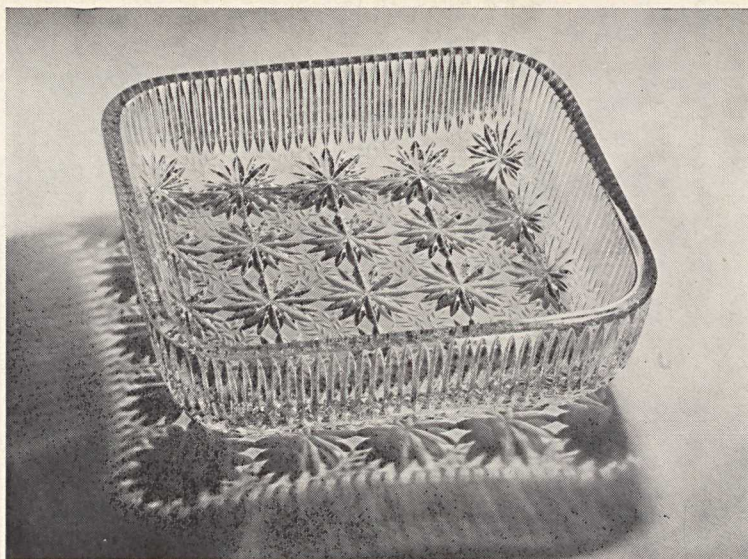
Надо сказать, что у Лейды Юрген очень решительный характер, воспитанный спортом. Все годы учебы потратила она на изучение свойств стекла. Ставила очень трудные задачи по созданию витражей, сама обжигала, красила. Но всегда ощущала недостаточность технической базы.

В 1955 году Лейда Юрген приезжает в Ленинград и поступает работать на Ленинградский завод художественного стекла. Перед молодым художником открылись возможности эксперимента. Техническая база одного из лучших в Советском Союзе заводов стекольной промышленности предоставляла большие возможности. Однако при этом была и опасность — пойти проторенными путями, попасть под влияние опытных мастеров, художников старшего поколения. Найти свое в решении образа — такую задачу Юрген поставила перед собой с первых дней пребывания на заводе. И уже в ранних работах (1955—1959 гг.) мы видим поиск, а не подражание. В них обращают



Л. Юрген
Декоративное блюдо
«Резеда».
Хрусталь, алмазная грань,
гравировка. 1971

Л. Юрген
Прибор для вина «Бруснички».
Хрусталь, гравировка. 1966



на себя внимание хорошие пропорции, чистота отделки, тщательность рисунка в гравировке. Многие из вещей Юрген экспонируются на всесоюзных и международных выставках. Но художник отдает себе отчет, что это только начало. На первых порах хочется попробовать все техники и разные приемы стеклоделия. В приборах «Петух», «Жбан», «Эстонка» Юрген следует традициям эстонского народного искусства. Создает форму плотную, нарочито приземистую, даже чуть неуклюжую. Это еще так далеко от той легкости, стройности пропорций и силуэта, которые отличают Юрген — зрелого художника.

Сульфидное стекло привлекает ее возможностью применения цвета, ей кажутся интересными игра света, оптические преломления в стекле (вазы «Плоская», «Шарик», «Медуза» и другие). Юрген еще боится «резать» стекло, она лишь наносит на его поверхность мягкие рисунки то пятном, то широкой ленточной линией, то «паутинкой».

В то время (конец 50 — начало 60-х годов) решительно отвергался декор, считавшийся ранее характерным для стекла и в особенности для хрусталя. Допускались только скупые, чисто геометрические узоры.

Юрген сначала робко, а потому все более определенно пошла наперекор этому течению. В ряде хрустальных наборов — «Ветка», «Птицы» и других — она покрывает поверхность нежным рисунком веточек, цветов, пернатых обитателей леса — всего того мира природы, который властвует в ее душе. В те годы она получала за это критические замечания, но изобразительное начало тянуло ее неудержимо. Ей хотелось сочетать свое ощущение природы с органическими свойствами стекла как материала — с его мягкостью, текучестью, прозрачностью... Так родилась ее любимая тогда форма «Капля», из которой позднее появились гутные «Гуси» (1959 г.). «Гуси» Юрген и другие фигуры, выполненные в гутной технике, имели большой успех, никто не мог отрицать, что эта изобразительная форма органично стеклянная, как бы рожденная самим материалом в процессе выдувания.

Юрген говорит, что, приступая к работе над каждой новой вещью, она прежде всего думает о форме, потом уже о декоре. В форме она ищет ясности, четкости, определенности силуэта и пропорций и, кроме того, ее образного звучания. При гравировке движение линии подчиняется форме. В вазе «Мелодия» (1961 г.) ритм

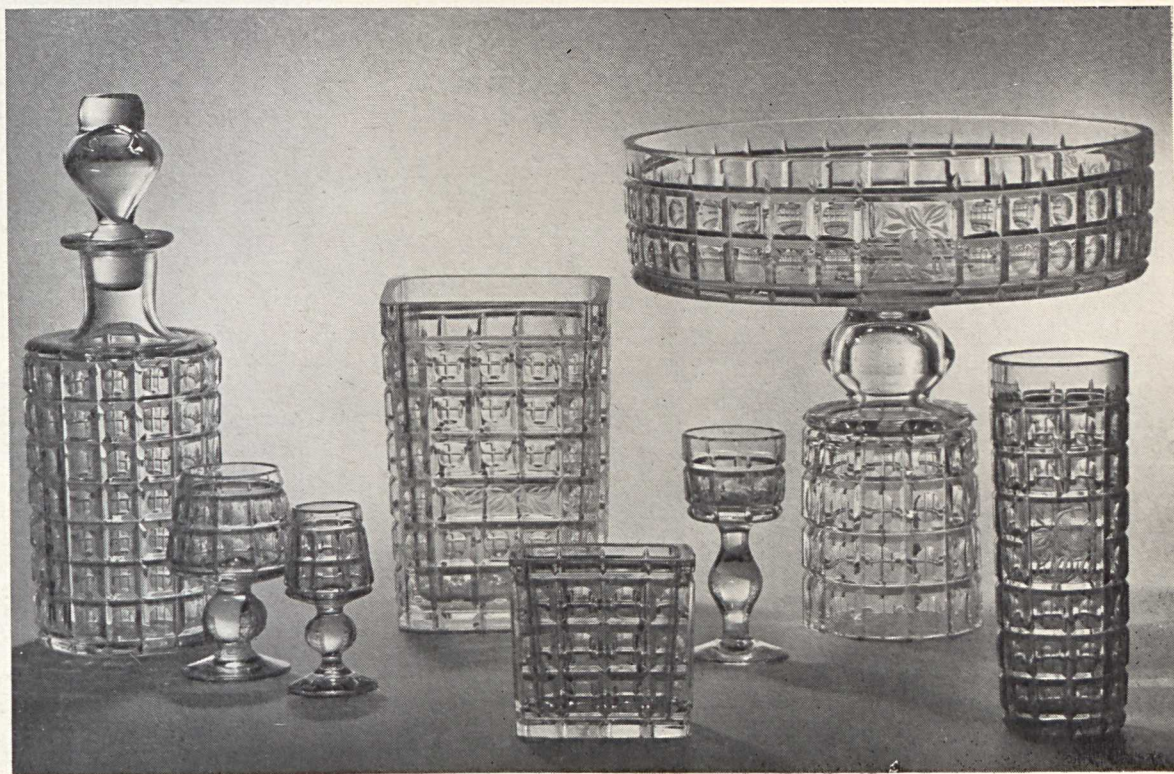




Формы и линейного рисунка сливается в единую звонкую музыкальную фразу. Архитектоничность композиции ясно выражает задуманное содержание. Все чаще обращается Юрген к мотивам природы. В наборе «Хвойный», в приборе для воды «Травка» и других, сделанных в начале 60-х годов, тонкие, тщательно нарисованные ветви и цветы колеблются на играющей светом поверхности стекла, словно в свете солнца. Изображения природы у Юрген всегда рожают ассоциации, потому что отражают не только наблюдения природы, но и личные тонкие переживания художника. Юрген очень много работает в цехах, непосредственно на производстве, не замыкаясь в стенах художественной лаборатории. Это дало ей глубокое знание материала. Особый технический прием рождает живой ритм матовых линий на блестящей поверхности — приборы «Кольца», «Белая нить», «Дебри»; совершенно естественно возникают пузырьки воздуха в хрустале — ваза «Капельки»; оптические эффекты цветного хрусталя при пескоструйной обработке дают необычные состояния — дымчатая ваза «Облака» (1963 г.). Работа на производстве вселила уверенность в том, что хрустально нужно вернуть алмазную грань, наиболее полно выявля-

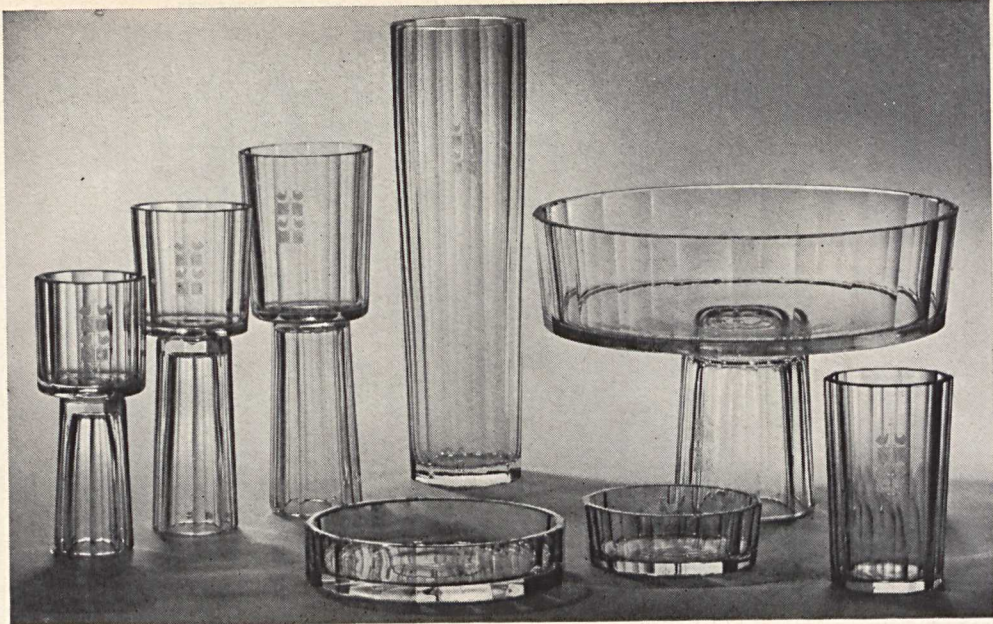
ющую основную стихию стекла — игру света, делающую вещь драгоценной. Поймать солнечный луч и заставить его играть на хрустале помогает художнику мастер-шлифовальщик М. Кудрявцев, виртуоз своего дела, с 14 лет (с 1946 года) работающий на заводе. В вазах «Рустика» (1960 г.), «Заборчик» (1961 г.) алмазная грань только создавала сухой геометрический узор на поверхности. Это не удовлетворяло ни художника, ни мастера. В последующих работах — вазе для фруктов (1961 г.), наборе для вина «Росинки» (1964 г.), вазах «Космос» (1961 г.) и «Снегири» (1963 г.) усложняются рисунки гранения, разнообразнее становятся приемы обработки поверхности, что усилило образно-эмоциональную выразительность произведений.

Черты самостоятельности и творческой зрелости с особенной ясностью проявились в вещах, экспонировавшихся в 1967 году на Юбилейной выставке в Москве: сервизе «Юбилейный», бокале «Октябрь», наборе «Розы» и вазе «Ярославна». В этих работах ясно выразились не только индивидуальные черты Юрген-художника — безошибочное чувство материала и пропорций, безупречность формы и четкость рисунка, умение образно мыслить и передавать свои эмоции, — но и



Л. Юрген
Сервиз «Юбилейный».
Хрусталь, широкая грань,
гравировка. 1967

Л. Юрген
Предметы из сервиза
«Цветы Юга».
Хрусталь, алмазная грань,
гравировка. 1973



были заложены перспективы многих ее будущих поисков.

Ваза «Ярославна» — шедевр органического слияния формы и содержания. Этот возвышенный лирический образ, выраженный в стекле, настолько впечатляющ, что его уже нельзя представить себе в другом материале. В сервизе «Розы» и бокале «Октябрь» не только форма и гравировка оправдывали их названия, но и введение цвета, создающего дополнительное эмоциональное звучание. В сервизе «Юбилейный» наметился интерес к ансамблю, идея и содержание которого заложены в сочетании разнообразных объемов.

В 1970 году на выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, появился новый ансамбль «Волнение», где идея революции получила монументальное воплощение. Решение волнообразной формы больших различных по высоте сосудов создавало движение, колеблющийся красный цвет поддерживал его динамику. Линия движения шла вверх, от крайней напряженности к освобождению. Такая композиция рождала ассоциации с демонстрацией, волной красных знамен, стремлением народа к свободе, к счастью.

В последние годы Юрген все смелее в овладении материалом, что дает ей возможность расширить рамки выражения больших человеческих чувств и мыслей в стекле. В «Суздальских куполах» (1970 г.) она применила сочетание цилиндра со специфическим для процесса выдувания стекла шаром и создала вазы-сувениры, отражающие образ древнерусской архитектуры; в сервизах-ансамблях «Роща» и «Элодея» (1970 г.) рассказала о том мире поэтических чувств, которые рождает общение с природой.

Ею создано много великолепных, отточенных по мастерству вещей для массового производства — декоративные блюда, вазы, наборы бокалов, пепельницы, спортивные кубки.

«Когда делаешь новую вещь, — говорит Юрген, — то всегда спрашиваешь себя, для кого и зачем? Большинство моих вещей предназначено для стола современного человека. В последнее время радуется, что есть возможность получить заказ на большой ансамбль предметов, связанных не только с пространством стола, но и со всем интерьером». Она имела в виду в частности такую работу, как «Банкетный сервиз» (1970 г.), в котором разрешены





многие задачи: сочетание разнообразных объемов, декоративные возможности алмазной грани, введение некоторых цветовых акцентов — всех компонентов, из которых складывается ансамбль. Подобные комплексные решения дают возможность стеклу занять достойное место в современном интерьере.

Юрген много работает над принципиальными вопросами понимания современного советского стиля декоративно-прикладного искусства, над проблемами синтеза искусств. Но при этом она не оставляет упорного труда над производственными образцами.

На одной из крупнейших последних выставок «Стекло заводов РСФСР» (1972 год) экспонировались многие из тех вещей, в которых выразились с наибольшей ясностью творческие поиски последних лет. Ансамбли «Элодея», «Роща», вазы «Рассвет» и «Мир» рассказывают о художнике, с душевной ясностью передающем лирический мир природы. В этом художнике нет ничего нарочито эффектного, театрального — Юрген благородно проста. Ее творческий труд, ее гражданская жизнь — это подлинное служение искусству. А ее искусство — осмысленная поэзия человеческого бытия.

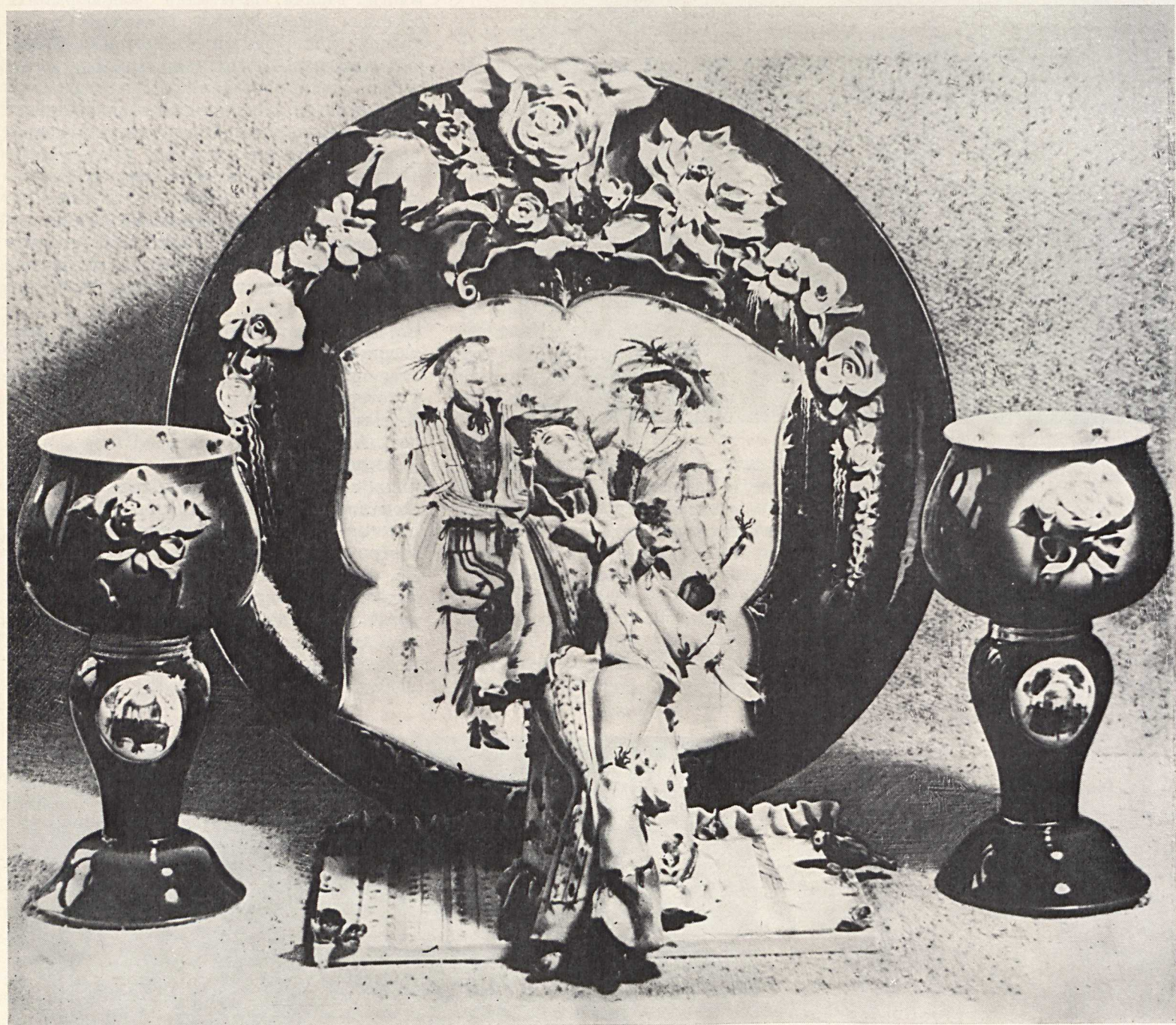


Л. Юрген
Декоративная ваза «Янтарь».
Цветной хрусталь, алмазная
грань, 1971

Л. Юрген
Сервиз «Роща».
Цветной хрусталь,
широкая грань, 1970

Языком поэтических ассоциаций

Р. Коваль



И. Олевская
Композиция «Вечером синим»
Фарфор.

Весенние и осенние выставки по традиции отражают повседневную работу художника. Здесь мастера демонстрируют наиболее дерзкие и неожиданные эксперименты. Сюда принимаются также произведения художников, не являющихся членами Союза, среди них много молодых, выставляющихся впервые. Эти богатые свежими идеями выставки дают возможность составить отчетливое представление о тенденциях развития искусства.

Наиболее интересной частью последней ленинградской Весенней выставки оказался раздел декоративно-прикладного искусства. Художники старшего и среднего поколений, многоопытные мастера с уже сложившимся творческим почерком, и молодежь представили работы, равно отмеченные и свежестью чувств, и артистизмом.

хвостами, вторящими форме тарелок и ваз.

Известный художник-ювелир Ю. Паас-Александрова от изысканного геометризма, свойственного прежним ее работам, перешла к асимметрии, раскованности формы (сюита «Пруды» — шесть брошей из агата). Они романтичны, эти новые произведения, но в то же время в преднамеренной неправильности их форм чувствуется тончайший расчет и воля художника.

Целая группа произведений художников, например, Б. Смирнова, О. Некрасовой-Каратеевой, Н. Еремеевой и других, обнаружила яркое выражение новых тенденций декоративного искусства, наблюдающихся также в керамике Москвы, гобеленах Прибалтики. Речь идет об активном вторжении в сферу скульптуры и живописи,



А. Задорин
Композиция «Весна». Фаянс.

Одно из примечательных явлений на выставке — небольшой сервиз из костяного фарфора «Вертикаль» А. Лепорской, при строгости и торжественности облика исполненный подлинного изящества. Сам материал трактован художником как драгоценность. Его масса, его тон так благородны, что автор отказывается от росписи. Подчеркнутая простота миниатюрных цилиндрических форм оживлена контрастом — ручками и носиком кофейника удивительно упругих, отлично вычерченных линий.

Пышностью и богатством отличаются вазы и тарелки Н. Славиной. Дело даже не в золочении, к которому прибегает художник, декорируя отдельные предметы. Ведь по общему колориту эти произведения достаточно аскетичны — серый или же традиционный темно-синий кобальт. Впечатление поразительного богатства возникает от самого характера росписи: потока мелких прихотливых завитков, из сплетения которых появляются то пышные цветы, то фантастические павлины с крохотными головками и громадными

о рождении синтетического пространственного искусства. Мы наблюдаем род диффузии: прикладному искусству как бы становится тесно в его собственных рамках, оно врывается в область чистой изобразительности, но привносит в нее нечто, присущее только ему. Так оно использует привычку людей воспринимать его традиционные материалы — стекло, фарфор, ткань — как нечто близкое, житейское: ведь с таким, например, материалом, как глина, человек чувствует себя более «накоротке», чем с гранитом или мрамором. В новую область художники-прикладники привносят обычный для них способ построения образа — сложные ассоциации, легкое, намеком, просвечивание реального прообраза.

Произведением, в котором особенно ярко воплотились новые тенденции, явились «Паруса» Н. Еремеевой. Как назвать эту работу? Шпалера? Уже возник новый термин — «пространственный гобелен». Перед нами сложная объемно-пространственная, графически-живописная комбинация тканых и плетеных деталей. Гобелен на

наших глазах из плоскости переходит в объем, захватывает пространство. Между множеством его элементов — плоскостью сложного «рваного» контура, массами «парусов», переплетением «снастей» — достигнута гармоническая взаимосвязанность, порождающая у зрителей чувство эстетического удовлетворения. Техническая сложность работы отступает на второй план перед выразительностью общего решения.

Другое произведение этого круга — триптих «Летний сад» О. Некрасовой-Каратеевой. Какой это жанр? От блюд сохранилась лишь обычная круглая форма. Перед нами три тондо, насыщенные борьбой объемных форм. По существу, это цветной рельеф. Но это в такой же мере не есть «чистая скульптура», как в свое вре-

рес Задорина к керамике и графике Пикассо. Опять возникает вопрос — что это такое? Потому что, с одной стороны, перед нами глубокие прямоугольной формы блюда с росписью на доньшке, но с другой — определяющей, господствующей — это живопись с очень сильным графическим началом. И главное, это совершенно особый эффект глубинного, подчеркнуто удаленного («рама картины» очень высокая, резко выступающая вперед) размещения живописи, отчего возникает ощущение своеобразного замкнутого «мира в себе», мира интимного, как будто бы случайно нами увиденного.

Никогда прежде нам не приходилось наблюдать такого богатства оттенков юмора и иронии в произведениях, которые мы по традиции числим среди произведений де-



Ю. Ушаков
«Гончар». Керамика.

мя «сельские глины» Бернара Палисси, такая же «не чистая» живопись, как урбинские блюда XVI века. Материалом и формой эти предметы, даже и лишенные утилитарности, связаны с прикладным искусством.

Многое определила тема выставки — Весенняя. Отсюда улычивость, юмор, открытая игра, веселый парадокс, повторение одних и тех же образов — символов радости.

Светлая, эмоциональная тональность характерна для работ А. Задорина. Центральное место среди представленных произведений этого автора занимает четырехчастная композиция «Весна». Как бы играя, пребывая в состоянии веселого вызова, громоздит художник объем на объеме — улыбающиеся девичьи лица и разлетающихся в стороны птичек. Подобием деревца возникает эта динамическая вибрирующая вертикаль, образ весны, образ внутренней радостной взбудораженности, активного роста. В двух других керамических композициях — «Южное окно» и «В мастерской» откровенно выразился инте-

коративно-прикладного искусства. Панно Л. Успенской «Охота» в своем юморе содержит нечто раблезианское. Комично серьезны «Трубач» и «Рыба» Г. Капеляна. Одна из интереснейших работ выставки — трехчастная композиция «Гончар» Ю. Ушакова тоже проникнута иронией. Все здесь подчеркнуто выражает природу глиняной вещи. Исходным модулем является форма горшка, вазы, вытянутой на гончарном круге. Интенсивный красно-оранжевый цвет намекает на пламя, в котором свою окончательную крепость получает керамика. Центральная часть композиции обладает такой образной содержательностью, которая подстать произведению собственно изобразительно-искусства: гончар, формирующий горшки и горшочки, по-родственному похожие на него самого, — образ чуть комической, но уверенной деловитости и одержимости. У каждого материала свое «аппуа». Можно сознательно отступать от него или же, что логичнее, сознательно его подчеркивать. В такой же мере, в какой Ушаков выразил своеобразный «демократизм» гли-

ны, И. Олевская обыграла утонченность, «аристократизм» фарфора. Композиция «Вечером синим» вырастает на базе широких художественных традиций европейского фарфора. Она посвящена теме прошлого—далекому, но эстетически привлекательному XVIII веку. Об изысканных манерах, хрупких страстях той эпохи рассказано в излюбленном материале времени, языком тончайшей фарфоровой пластики и фарфоровой живописи. Но творчеству Олевской чужд холод стилизации, в ее композиции своя, личная интонация. Здесь и легкая ирония, насмешка над жеманными дамами и кавалерами, над их нелепым пристрастием украшать все и вся; и печаль по ушедшей красоте, грусть от сознания необратимости времени.



Н. Еремеева
«Паруса». Смешанная техника.

Вместе с тем — какое полнокровие форм большого блюда и кубков в виде тугих бутонов на устойчивых ножках-балясинках, какое величие цвета — кобальта замечательной бархатистости и глубины тона, какая щедрость лепных деталей, исполненных с подкупающей непринужденностью. Композиция «Вечером синим» И. Олевской может быть поставлена в один ряд с лучшими образцами мировой фарфоровой пластики.

Конечно, и на этой выставке было немало вещей, свидетельствующих о знании ремесла, но банальных, примелькавшихся, вялых. Среди так называемых декоративных произведений изрядное число работ явно не состоялось, претензии только подчеркнули образную бедность. Особенно ложным представляется тяготение к нарочитой антиэстетичности. Это, наверное, самый вульгарный способ создавать новое.

*

Множество вопросов возникает в связи с

последними тенденциями в развитии декоративно-прикладного искусства. Чем же они являются по существу? Перед нами синтетическое пространственное искусство, которое оказывается в состоянии передавать некоторые новые аспекты действительности. Эта форма искусства емкая, раскованная, как нельзя более подходящая для самовыражения натуры подлинно художественной, лирической, переполненной чувствами и мыслями. Творчество в этой сфере дает возможность художнику «овеществить» поток поэтических ассоциаций. Конечно, здесь заключена угроза нарочитой замысловатости, ребусовидности, но это удел тех, кому, по существу, нечего сказать, или тех, кто, полный пренебрежения, уходит от контактов с людьми.

Другой вопрос: как и где может жить такое искусство? Современный большой общественный интерьер находится во власти изобразительного и монументального искусства. Но есть другой тип ансамбля — общественный интерьер «малых форм»: разнообразные холлы, гостиные, залы кинотеатров и т. д. Пожалуй, в этом ряду творчески освоен художниками только интерьер кафе. Характерное признание сделала О. Некрасова-Каратеева. На вопрос: «Для какого интерьера Вы делали свой триптих?» — она ответила: «Для этой выставки». Ведь небольшие залы, в которых обычно выставляют в ЛОСХе прикладное искусство — это и есть один из тех камерных общественных интерьеров, которые нужно обогатить, насытить искусством. Нам кажется, что присутствия одного произведения этой сложной синтетической природы достаточно, чтобы одухотворить обычный современный суховатый интерьер небольшого размера.

Маре Соовик

Х. Кума

Еще недавно художественное стекло было мало развитой отраслью эстонского декоративно-прикладного искусства. Тончайшая матовая гравировка профессора Макса Роосмы, которая прославила эстонскую школу стекла, оборвалась после того, как ее автор целиком переключился на научно-исследовательскую работу. С тех пор в республике мало занимались декоративным стеклом.

Однако сейчас положение изменилось. В работу энергично включилось новое поколение художников. По примеру русских коллег многие с увлечением начали использовать гутную технику. Некоторые из молодых авторов уже сумели проявить себя как зрелые художники и внести свежую индивидуальную струю в общую картину советского гутного стекла. Одной из первых это сумела сделать Маре Соовик. Соовик окончила Государственный художественный институт ЭССР в 1967 году, и вскоре развернулась ее самостоятельная творческая деятельность. Она успешно участвовала во многих республиканских выставках.

Уже ее первое серьезное произведение — группа сосудов «Растения» — привлекло внимание новизной и выразительностью пропорций, своеобразным применением гутной техники.

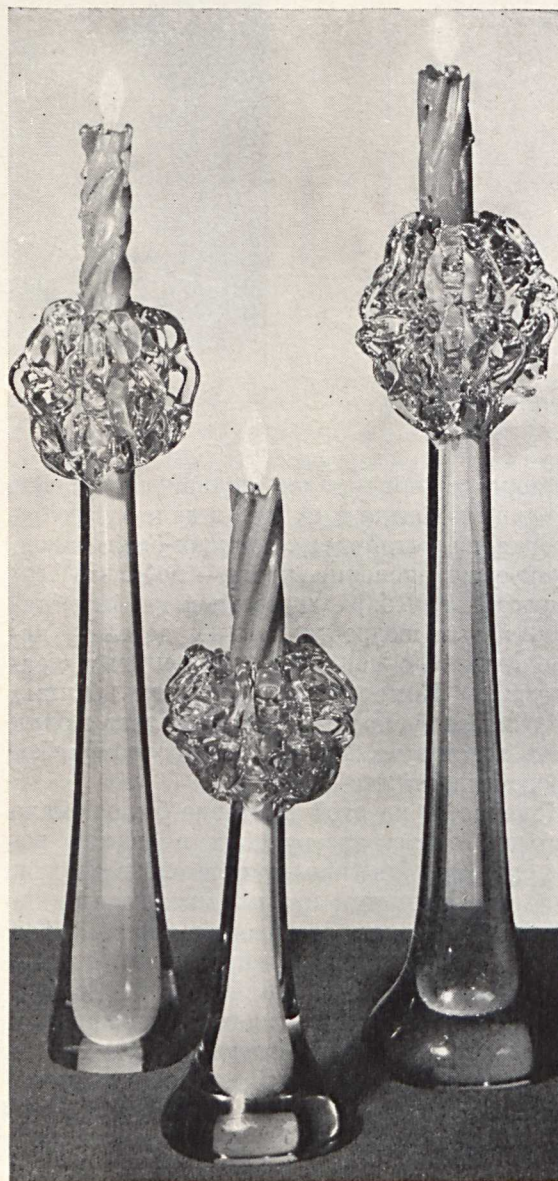
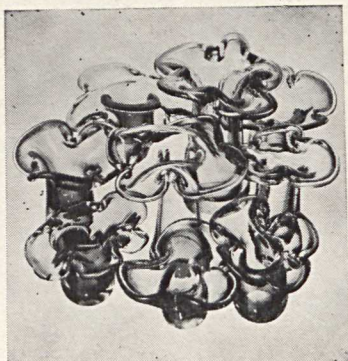
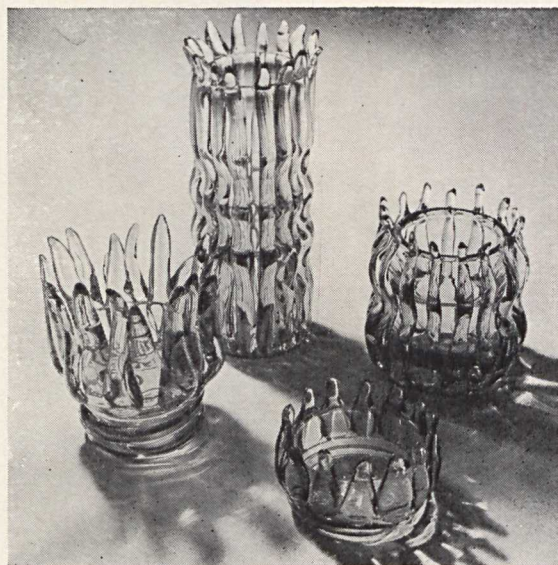
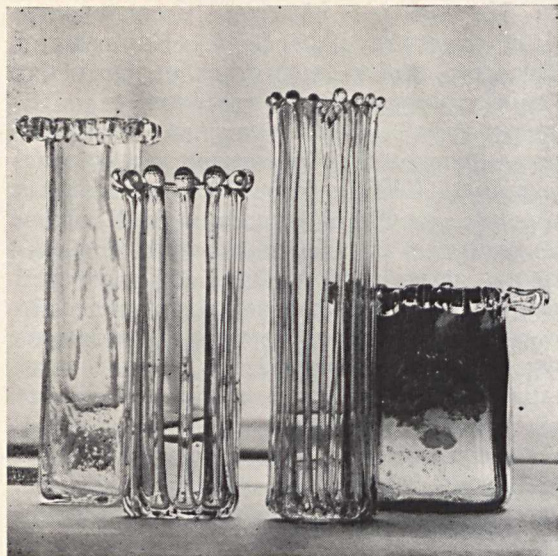
Начатую тему автор продолжает в ансамбле «Медузы». В нем форма сосуда исходит из цилиндра, как бы увиденного через колеблющуюся водяную поверхность. Вертикальные налеты стали сочнее, объемнее, их выступы над краем горловины более пластичны и динамичны. Изделия действительно напоминают морское животное, и это впечатление усиливается кажущейся «влажностью» абсолютно чистого бесцветного хрусталя.

В группе декоративных ваз «Перелески», выполненных в двухслойном синем и бесцветном стекле, форма лепится энергичными зажимами в отвернутой горловине сосудов. Это произведение несет в себе образ, полный весенней свежести и динамики.

Уже эти три примера позволяют делать какие-то обобщения. Творческий почерк Маре Соовик поэтичен. Обращение к образам природы и к гутной технике взаимосвязаны. Маре тонко понимает природу стекла и природу окружающего нас мира, стремясь свое эмоциональное отношение к тому и другому передать в пластическом образе. В выборе выразительных средств она весьма лаконична. Она тонко решает пропорциональные отношения, что в первую очередь определяет успех ее работ.

Недавно Маре Соовик совместно с Азт Тамм выполнила крупную работу для интерьера — подвесной потолок для ресторана гостиницы «Виру» в Таллине. Это наборы декоративных форм, образующих своего рода стеклянные облака.

Первый удачный опыт работы в архитектуре позволяет надеяться на новые успехи молодого художника как в этой области, так и в других жанрах декоративно-го стекла.



Ансамбль ваз «Перелески». Двухслойное стекло

Ансамбль ваз «Растения». Сульфидное стекло

Ваза «Медуза». Хрусталь

Подсвечники «Хворост». Сульфидное стекло, хрусталь

День всех ремесел

В. Римкус

В художественной жизни Литвы современное народное искусство занимает значительное место. Оно активно развивает старые и постоянно ищет новые формы самопроявления и самоутверждения. Творческие усилия и устремления народных мастеров, а также художников-любителей взаимосвязываются с поисками наиболее оптимальных организационных форм. В последнее десятилетие в Литве возникли различные кружки, группы, организации, объединяющие или вовлекающие народное искусство в свою орбиту. Так, в Художественном фонде Литвы (его комбинаты «Дайле») и в Объединении производства сувениров «Дована» ММП Литовской ССР — значительных производственных организациях — труд народных мастеров, ремесленников составляет значительную долю. Республиканский Дом народного творчества, Дом художественной самодеятельности профсоюзов (частично) более заняты методической работой в семинарах и кружках. Синтезирующей организацией, в равной степени занимающейся и творческими, и производственными делами, стало Общество народного искусства Литвы. Оно постоянно укрепляет свои позиции как основное творческое объединение народных мастеров.

Вместе с тем все эти учреждения, отличающиеся друг от друга лишь масштабами и методикой деятельности, преследуют общую цель: всячески содействовать формированию и развитию современного народного искусства, привлекать к работе молодежь. В дальнейшем, по-видимому, более четко определятся сферы деятельности каждой из этих организаций. Однако уже сейчас Общество народного искусства, обладающее и творческим потенциалом, и материальными ресурсами, может соединить все усилия, координировать их наиболее успешно.

Постепенно становится менее расплывчатым понятие «современное народное творчество»: литовские искусствоведы относят к нему все искусство, рождающееся, бытующее и развивающееся за пределами профессионального, охватывающее не только декоративно-прикладные, но и изобразительно-станковые его формы.

Современное литовское народное искусство — сложное и многогранное явление, в своем поступательном движении приобретающее новые качества, новые формы. Так, в последнее время в республике проводятся крупные праздники народного искусства, включающие в свою сферу показ ремесел, аттракционы, игры, соревнования, песни, музыку. Наряду с народными мастерами, певцами, танцорами, в них широко участвуют и профессионалы — художники, архитекторы, музыканты, певцы. Они вливаются в поток современного народного искусства, их творчество как бы растворяется в нем и становится составной его частью. Комплексность этих



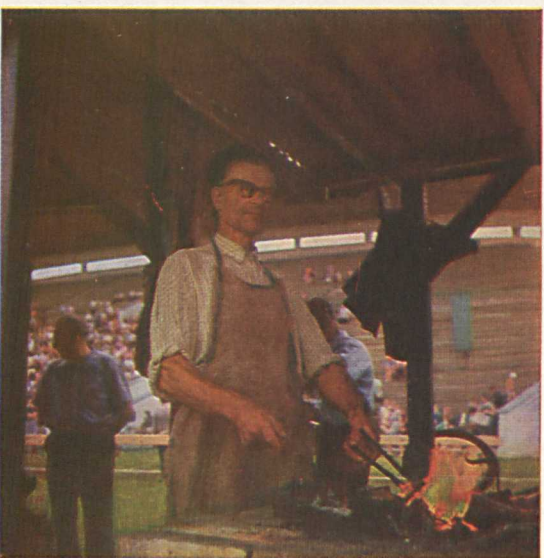
Открытие праздника
в Вильнюсе

На ярмарке в Вильнюсе





Знакомство с живописью
в переулке Пилес



Соревнования вязальщиц
Конкурс мастериц-ткачих
Резчики клумпе
Кузнец за работой

Моника Бичюнене
«Зима».
Холст, масло

Бронюс Завадскис
«Жених с невестой»
Холст, масло



праздников выражается не только в совокупности различных видов и жанров, но и в расширяющемся сотрудничестве и взаимовлияниях народного и профессионального искусства — знаменательная черта развития всей современной советской культуры.

Эта черта отчетливо проявилась в дни празднования 650-летия Вильнюса (июнь прошлого года) во время самого запоминающегося, самого привлекательного события — «Дня всех ремесел».

В Литве уже несколько лет подряд проводятся дни, посвященные отдельным видам и отраслям народного искусства. Первой была ярмарка гончарства в г. Шяуляй, на которой был избран и первый «король гончаров» Ионас Паулаускас (см. «ДИ СССР», 1972, № 1). Затем состоялись День кузнецов и мастеров по металлу, а также ювелиров в Друскининкай, День народного текстиля в Паневежисе, День мастеров-резчиков по дереву в Кретинге. На этих праздниках устраивались выставки, соревнования мастеров, дополненные своеобразными народными играми, торговлей изделиями народных мастеров и импровизированными кухнями с крестьянскими блюдами и лакомствами. Вильнюсский день ремесел как бы вобрал в себя все то, что накапливалось на местных праздниках. Наряду с маститыми народными мастерами в Вильнюсе показывала свое умение и молодежь — и это явилось особенно отличительной чертой праздника. Так, группа школьников продемонстрировала свое умение в старинном, почти угасшем ремесле плетения из лозы. Ребята, собранные Обществом народного искусства в летний лагерь, не только отдыхали, но под руководством опытных народных мастеров Тересы и Ионаса Бубляускасов учились лозоплетению.

Одновременно с мастерами декоративно-прикладных видов народного искусства — резчиками, ткачами, гончарами, кузнецами, дровосеками — на празднике выступили и живописцы. Этим самодеятельные художники-любители, энтузиасты изобразительного искусства, представители «наивного» или самобытного творчества еще раз подтвердили свою принадлежность к современному народному творчеству.

Замечательной была экспозиция их работ: развешанные прямо на стенах домов в уютном переулке Пилес в старинной части Вильнюса, картины собрали толпы людей. Было подсчитано, что за десять минут проходило до трехсот — четырехсот зрителей. Особо привлекли внимание зрителей самобытные жанровые картины М. Бичюнене, романтические композиции со стихотворными надписями Б. Завадскиса и других художников-любителей. За два дня работы этой выставки на открытом воздухе было продано немало произведений.

Осенью 1973 года большой праздник народного искусства состоялся в г. Шяуляй, включивший творческий семинар ткачих и резчиков. Город украсили их резные скульптуры, состоялась ярмарка народных изделий и большой театрализованный концерт на эстраде городского парка.

На шяуляйском празднике народное монументальное искусство, прекрасно живущее в традиционной сельской, ландшафтной среде, например, в мемориале Аблинга (см. «ДИ СССР», 1973, № 5), во весь голос заявило о себе и в городе. Это явление сразу же вызвало много дискус-



А. Кондротас, А. Айдукас,
П. Чайкаускас
Декоративная скульптура
«Шяуляй». Резьба по дереву

Мастер З. Лажинскас
на творческом семинаре.
Шяуляйский район. 1973





сий, поставило ряд новых проблем. Некоторые считают, что народное монументальное искусство необходимо «подогнать», «приспособить» к современному городу, к архитектуре, к промышленному ландшафту. Есть тенденция придать ему чисто украшательскую функцию, превратить его в крупногабаритный сувенир. Но жизнеспособность народного искусства зависит не от того, как оно «приспосабливается» к внешним условиям. Оно рождается и развивается как внутренняя потребность народа. Поэтому и современный «урбанизированный» народ должен создавать народное искусство, связанное с новой жизнью.

Большинство авторов шяуляйских скульптур — уже горожане, темы — тоже городские: «Рабочий», «Строитель» и т. п. И поэтому мы можем говорить тут не о механическом переселении крестьянского искусства в город, а о первых попытках художественного самовыражения городских людей, многие из которых творчески используют богатые традиции старого народного крестьянского искусства.

Практика комплексных праздников народного искусства выдвигает много разных проблем. Необходимо продумать систему соревнований, форму награждений. Не все виды народного искусства могут быть объектом наглядного соперничества, некоего спортивного состязания. Известный гончар Б. Радецкас после вильнюсского праздника жаловался, что «на глазах у всех» работать трудно, «глина не слушается» и «вообще получается не так, как обычно». Еще более сомнительно задание резчикам за определенное время «сделать самую красивую и полезную вещь». Думается, что на подобных праздниках достаточно показательной является демонстрационная работа мастеров. Очень важно, чтобы в организацию праздников не вкрались формализм, поспешность. Стихийность, спонтанность народных творческих сил, во многом импровизированный их характер должны направляться четкой, продуманной работой всех организационных звеньев.

Вместе с тем народные праздники — это следует тоже помнить — не представляют и не охватывают всего богатства и разнообразия современного народного искусства. Есть мастера-«индивидуалисты», «отшельники», творящие только «для себя», есть и целые жанры, виды, отрасли, не получившие признания, существуют формы «неорганизованного» народного творчества.

Праздники народного искусства широко влились в панораму культурной жизни Литвы; они раскрывают многие черты современного народного творчества, выдвигают и ставят новые сложные проблемы дальнейшего его развития.

В. Лукошайтис, З. Вайшвила,
С. Кинчюс, Ф. Варгонас,
З. Лажинскас, В. Онайтис.
Монумент, посвященный битве
литовцев с меченосцами
в 1236 г. у Сауле.
Резьба по дереву. 1973

Шавкат Абдусаламов

Е. Громов



«Птица Удод»

Шавкат Абдусаламов — художник, которого, несмотря на его молодость, хорошо знают в театральной и кинематографической среде.

Представьте себе огромный кусок ткани, легко расписанной красками: освещенная разноцветными лучами, она живет на сцене, как живое существо: то спокойно лежит на полу, то возмущенно поднимается ввысь, то с тревогой нависает над актерами... Становясь «вторым персонажем» пьесы (первый — актер, конечно), декорация прямо вторгается в развитие сюжета, формирует сценический образ. Это — «Трамвай уходит в парк» пьесы А. Шагинян, постановка Ю. Завадского, готовится в театре им. Моссовета. Нечто подобное происходит и в другом спектакле, оформленном Ш. Абдусаламовым в том же театре, — «Поединок века»: о лейпцигском процессе Г. Димитрова. За основу пластического решения взят собственноручный эскиз, написанный Димитровым во время судебного заседания и названный им «Чертов круг».

Абдусаламов превращает сцену в круг, внутри которого большое открытое пространство, а по бокам металлические конструкции. Главную роль в декоративном образе спектакля играют, однако, не «стенки», а костюмы и вещи. Черный автомобиль со злобеще поблескивающими фарами служит попеременно трибуной фашистских бонз, местом убежища, центром ритуальных шествий. Костюмы персонажей максимально приближены к современным, в отдельных случаях даже чересчур нарочито. Но замысел понятен и резонен: художник и режиссер Стефан Стайчев хотят оптимально актуализировать пьесу.

Третий спектакль — «Восхождение на Фудзияму» в театре «Современник». Впрочем, тут Абдусаламов совсем иной. Никакого разноцветья красок или излишеств в бутафории. Декораций почти нет. На сценической площадке, вынесенной в зрительный зал, — две-три диванных подушки; на заднем плане — туристская палатка; и серовато-голубоватое полотно, натянутое над залом. Критик А. Анастасьев в «Литературной газете» упрекнул даже художника в чрезмерном аскетизме, полагая, что неоправданно. Главное в пьесе-притче Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова — диалоги, философские раздумья о прошлом и настоящем. Жесткое самоограничение сценографа было здесь необходимо.

Вместе с тем есть и принципиально общее в пластическом решении, что объединяет «Восхождение на Фудзияму», «Поединок века» и «Трамвай уходит в парк». Это свободная и одновременно строго продуманная организация пространства, когда оно становится фактором сценического времени, функциональным средством его внутреннего движения. Это также совер-

шенно особенное соединение документализма, «вещизма» с открытой и яркой условностью. Это, что самое существенное, стремление к обобщению каждой конкретной ситуации до символа, до притчи.

Такое стремление характеризуют уже самые первые работы Абдусаламова. Впервые он выставляется в 1967 году, только что окончив художественный факультет ВГИКа, на Всесоюзной юбилейной выставке «Декорационное искусство театра и кино СССР за 50 лет». Первое впечатление от его эскизов было почти шоковое. Поначалу оставалось неясным, какое же отношение имеют все эти странные формы, причудливые цветовые сочетания к кинематографу, к фильмам, декоратором которых являлся Абдусаламов («Белые, белые аисты» и «Христос приземлился в Гродно»). Но всматриваясь пристальнее, можно было обнаружить, что молодой художник хочет дать собирательный образ задуманного фильма. Он видел свою первую задачу в том, чтобы пробудить творческую фантазию режиссера и оператора, он как бы приглашал их к совместному пластическому поиску.

Совершенно необычно выглядят эскизы Абдусаламова к фильмам «Сказание о Рустаме» и «Рустам и Сухраб» по поэме Фирдоуси «Шах-намэ». В этих эскизах совсем нет «стенок» — зарисовок интерьеров. Нет и изображения конкретных исторических реалий. Но в них есть более важное: пластический образ Востока, каким он встает в поэме и каким его видит Шавкат Абдусаламов. «Моей религией будет только человечность», — писал Абулькасим Фирдоуси. Гуманизм поэта, его нравственные искания, философский общечеловеческий смысл великой поэмы — вот что прежде всего привлекает художника. Через все его живописные изображения, что видно и в самом фильме, проходит один сквозной образ — птицы-удода, символа раздумий и мудрости. И своего рода напоминание художнику...

Дело в том, что живопись Абдусаламова очень красива. Отточенное мастерство, безошибочное чувство цвета, изящество линий, глубокое понимание фактуры... И бывает порою, что декоративная нарядность чуть-чуть теснит мысль. Вот тогда Абдусаламов снова обращается к птице удода. Чтобы вернуться к тем сложным проблемам бытия, которые его глубоко волнуют. Жизнь, смерть, любовь, счастье... Да, Шавкат Абдусаламов необычный декоратор. Но именно декоратор. Уходя, казалось бы, очень далеко от конкретной задачи фильма или спектакля, он всегда помнит о ней. Художник весьма темпераментный и щедрый, он делает сотни эскизов там, где другой сделал бы два — три. И, напротив, собственно дизайнерскую, прикладную сторону оформления он решает немногословно, в нескольких четких производственных эскизах. Когда надо, Абдусаламов своими руками строит и конструирует... Но главное в нем, конечно, другое. Это главное пока трудно выразить в однозначной формуле. Молодой мастер в пути, высшие его достижения еще впереди. Но что это художник идущей мысли и яркого таланта, ясно и сегодня.



Этюд.



Эксперименты художников и технологов

З. Шернговая



Прогресс в любом виде человеческой деятельности немыслим без постоянного поиска. Невозможен он и в художественной практике. Поэтому на наиболее крупных предприятиях Художественного фонда проводятся экспериментальные работы.

Союз художников СССР, придавая большое значение развитию экспериментальных работ в системе Фонда, утвердил «Положение» о порядке их проведения, создал Всесоюзный художественно-технологический совет для направления этой деятельности и координации работы таких предприятий. Ежегодно совет рассматривает около двухсот заявок от специалистов предприятий фонда. Поступают заявки и от художников. Проекты, одобренные советом, финансируются за счет средств Художественного фонда СССР и союзных республик.

Наибольшее количество экспериментальных работ ведется в области декоративно-прикладного и монументального искусства. Задачи их разнообразны: поиск и применение нового материала с необходимыми пластическими и декоративными свойствами, разработка новой и использование уже известной в промышленности технологии, сочетание различных материалов при создании произведений искусства и т. п.

Кто из посетителей художественных выставок последних лет не любовался ори-

гинальными работами Дмитрия и Людмилы Шушкановых? Штофы, вазы, бокалы, кружки из цветного стекла с бегущей внутри золотой и серебряной россыпью, светильники изысканной колористической гаммы, блюда и чаши с тонкими живописными отношениями вызвали восторженные отзывы зрителей не только в нашей стране, но и на зарубежных выставках: в Австрии, Венгрии, США, Японии и даже в Чехословакии — стране, славящейся своими мастерами художественного стекла. Эти произведения созданы художниками в процессе выполнения экспериментальных работ на базе Художественного фонда СССР.

Шушкановы ищут новые декоративные возможности в цветном гутном стекле. Они испытали десятки различных включений: измельченные металлы, их окислы, даже драгоценные металлы, но нужного эффекта не получалось. Тогда авторы призвали на помощь химию. Применяв одно из соединений в качестве наполнителя стекломассы, они добились, наконец, желаемого — густая сеть искрящихся пузырьков в толстой массе гутного стекла сделала драгоценными самые простые предметы.

С помощью того же наполнителя художники облагородили обычное бесцветное стекло и создали изделия, в которых прозрачные пузырьки сверкают жемчужной

Ю. Сенин
Декоративная ваза.
Сталь. Электроэрозионная
обработка, ручная ковка.

россыпью. Эта технология, помимо художественного, дает и экономический эффект, позволяя из низкосортного стекла со свилью, мошкой, «непроваром» и другими дефектами изготавливать красивые изделия. Технология производства такого стекла настолько проста, что она стала применяться многими мастерами при выпуске тиражных изделий на Львовской экспериментальной керамико-скульптурной фабрике Художественного фонда Украинской ССР, где ведут свою работу Шушкановы.

На этой фабрике, располагающей квалифицированными кадрами технологов и мастеров, Союз художников и Художественный фонд СССР создали в помощь художникам творческо-экспериментальные участки по стеклу и керамике. На участке стекла с 1965 года работали более 60 художников. Большая часть работ последних лет из гутного стекла, показанных на выставках художниками-стекольщиками, создана на этом участке. Это упоминавшиеся выше замечательные работы Д. и Л. Шушкановых, знаменитый торжественный «Праздничный стол» Б. Смирнова, сказочные скульптурные формы «Морского дна» Г. Антоновой, С. Рязановой, А. Степановой, фантастические «Цветы земли» и «Цветы луны» С. Бескинской, изысканные нежные вазы «Космос» Ю. Мунтяна, комплекты из



«возрожденного» молочного стекла Л. Уртаевой, вазы и кувшинчики с тончайшей «венецианской нитью» М. Павловского и многие другие. Интересные работы выполнены здесь молодежью из разных республик — Л. Савельевой, Т. Диджюнайтите, М. Соовик, Л. Микофф, А. Дунчаком. Художникам активно помогают работающие с ними талантливые мастера Б. Валько, П. Думич, Р. Жук, Я. Мациевский. Ежегодные отчеты художников показывают, как необходимо существование этого участка, как помогает он в творческих поисках и какую роль сыграл в том качественном скачке, который сделало советское художественное стекло за последнее пятилетие.

На участке по керамике активная работа началась только в 1971 году. Проведены эксперименты С. Рязановой по декору шамота вспучивающимися глазуриями для применения в экстерьере, Г. Одинокой — по использованию смеси эмалей для керамики высокого обжига. Технологи фабрики М. Ковалишин и М. Береза под руководством главного инженера И. Малышко разработали широкую палитру глазурей для керамики высокого и низкого обжига: блестящих и матовых, вспучивающихся, кружевных, кристаллических. Ведутся работы по улучшению пластических свойств массы, по снижению температуры обжига. Все это открывает

перед художниками-керамистами широкие возможности для поисков.

Экспериментальные опыты проводятся художниками не только на специализированных участках. Некоторые работают по договорам у себя в мастерских. Для отдельных экспериментов необходимо специальное оборудование, которого нет ни у художников, ни на предприятиях Фонда. Тогда приходится обращаться на предприятия государственной промышленности.

Художник Юло Сепп из Таллина ищет новые способы обработки и декора изделий из металла, творчески решая задачу соединения новейших технических методов обработки металла с традиционной ручной ковкой, которая в последние десятилетия почти исчезла из художественной практики. В ходе эксперимента Ю. Сепп заменил некоторые процессы классическойковки электроэрозией — технологией, широко применяющейся в последние годы в промышленности. Выполняя свою работу на одном из государственных предприятий, он применил электроэрозионный метод, при котором листовая сталь толщиной до 10 мм может быть разрезана без нагревания, при этом кромка резки не деформируется. Этим способом можно выполнять изделия любой конфигурации. После резки металлу путем обычнойковки при



Л. и Д. Шуйкановы
Декоративные сосуды
и блюдо.
Гутное стекло
с наполнителями.

температуре 800—900°С (красное каление) придается нужная пластика. При декоре изделий художник применил электроэрозионную обработку стали плоскими и объемными электродами — она дает возможность получать нужную фактуру поверхности.

Эта комбинированная технология дала совершенно новый художественный эффект. Очень красива ваза из толстой стали с цилиндрическим корпусом. Верхний край ее разрезан, и образовавшиеся тонкие полоски изящной оборкой расходятся по кругу. Такое завершение по контрасту с массивным корпусом придает ей легкость и даже элегантность. Наружную поверхность вазы опоясывает широкий многофигурный фриз с изображением играющих в мяч юношей. Фигуры выделяются плотным темным силуэтом на серебряном фоне, создавая интересный ритмический рисунок.

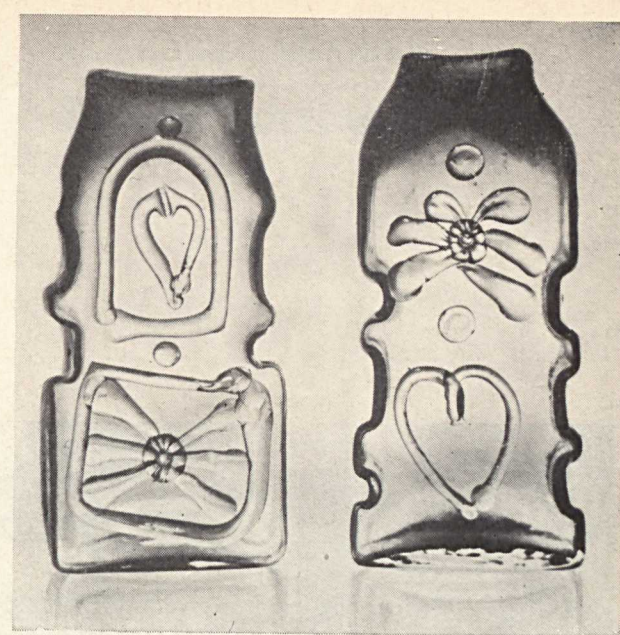
Юло Сепп получил новый декоративный эффект, соединив классическую ковку с цветом, используя для этого эмали и цвета побежалости. В этой технике художник выполнил декоративное панно, где темные синевато-лиловые и золотистокоричневые эмали блестящими выпуклыми овалами рельефно выступают на матовом фоне вороненого металла.

Юло Сепп применил еще одно новшество. Для эмалирования изделий он исполь-

зовал мазутные печи вместо электрических. Это позволяет значительно увеличить (до 4 м²) поверхность эмалируемых изделий. Декоративные и антикоррозийные свойства эмалей сулят заманчивые перспективы применения металла не только в прикладном, но и в монументальном искусстве при создании произведений для экстерьера.

До сих пор наш рассказ был об экспериментальных работах, проводимых самими художниками. Длительным путем, методом «проб и ошибок» шли они к желаемым результатам. Очевидно, этот путь был бы короче, если бы творческая мысль художника опиралась на технические знания специалистов. Такие специалисты-технологи работают на многих крупных предприятиях Художественного фонда.

В Ростовском комбинате прикладного искусства Художественного фонда РСФСР разработаны и внедрены авантюриновые и сборчатые глазури. В Ленинградском комбинате прикладного искусства и скульптуры ЛОХФ РСФСР внедрена технология росписи керамики по сырым эмалям, разработана и успешно применяется технология изготовления витражного стекла для неспециализированных предприятий. На комбинате «Максла» Художественного фонда Латвийской ССР специалисты разработали технологию изготовления многослойного ярко играющего стекла путем



наложения одного на другое нескольких тонких разноцветных стекол с последующим оплавлением. Помимо неограниченного количества цветовых сочетаний при этом методе получается нужная художнику форма и фактура поверхности. Эта технология с успехом используется латышскими художниками при создании витражей.

Перечень таких работ можно было бы значительно расширить. Однако ряд интересных технологических находок специалистов предприятий Фонда до сих пор не вошел в творческую практику художников, ибо при осуществлении экспериментов перед технологами не была поставлена четкая художественная задача.

...Высокое светлое помещение — экспериментальная лаборатория Сочинских художественно-производственных мастерских. На окнах прозрачные цветные круги, играющие на солнце всеми цветами радуги: от нежно-пастельных голубых, розовых, сиреневых, желтых до насыщенных лиловых, синих, зеленых, пурпурно-красных. На некоторых из них — скопления крупных или мелких пузырьков, напоминающие фантастический узор инея. Технологи называли эти материалы пузырчатой и витражной пластмассой. Несколько месяцев они проверяют ее на цветостойкость — изменений цвета нет. Здесь же — образцы металлизированной

пластмассы. Форму и структуру вкрапленных, их цвет — все это можно выполнить в соответствии с замыслом художника.

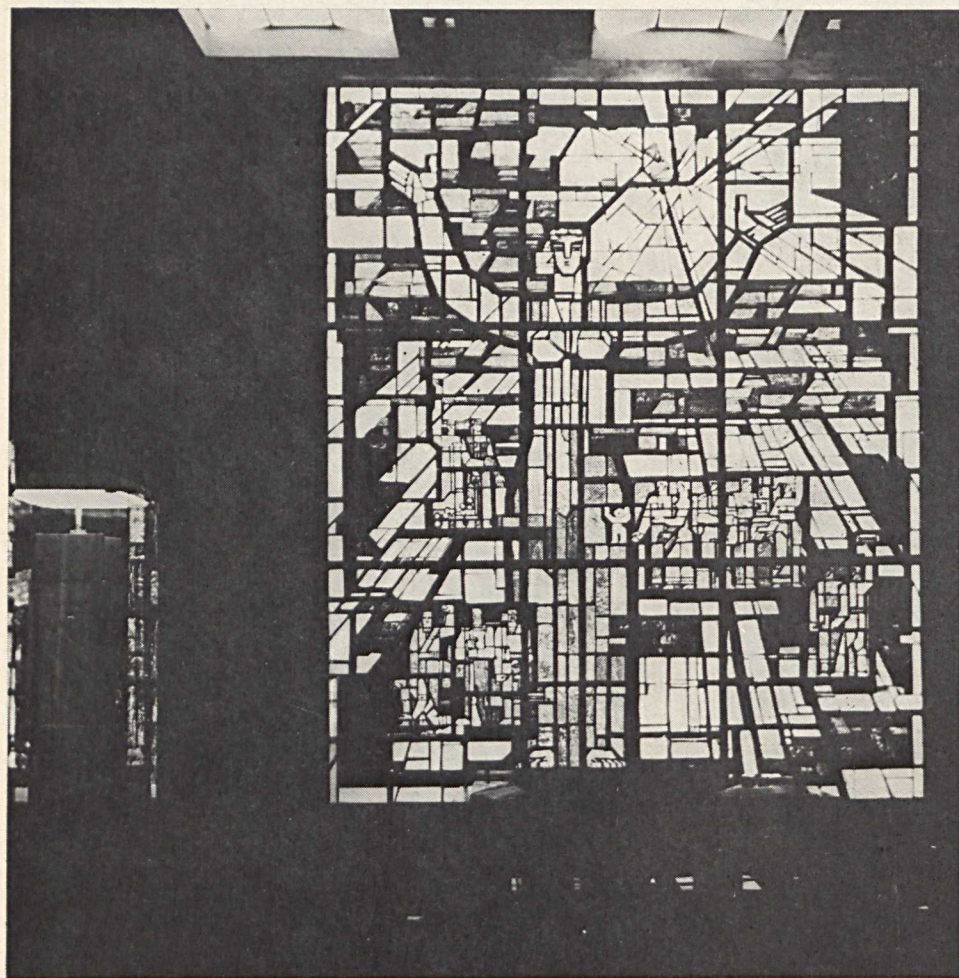
С энтузиазмом рассказывают технологи А. Клебанова и З. Карякина, работающие здесь уже много лет, о том, как интересуются их опытами в НИИ пластмасс. Однако их предприятие очень часто подвергается критике, так как созданный ими новый вид материала используется не по назначению: из него выполняются изделия декоративно-прикладного искусства невысокого художественного вкуса, имитирующие стекло, металл, керамику, что, естественно, вызывает протест у художников и искусствоведов. Беспокоит эта проблема и Союз художников РСФСР, который в ноябре 1973 года направлял в Сочи специальную комиссию, чтобы решить вопрос о дальнейшей судьбе этого производства. В то же время этот материал, как считают технологи, благодаря простоте изготовления и богатым декоративным возможностям мог бы использоваться при оформлении различных выставок, в общественном интерьере (для светильников, облицовки, декоративных вставок), а также при проектировании детских игровых площадок. К сожалению, не нашлся пока еще художник-энтузиаст, который смог бы почувствовать специфику именно этого материала и задумать свое произведение, используя ха-

М. Павловский
Набор посуды. Гутное стекло,
«венецианская нить».

Т. Диджюнайтите
Декоративные вазы.
Гутное стекло.

Л. Уртаева
Сервис для завтрака.
Молочное стекло с росписью,
гутная техника.

Г. Одинокя
Декоративный пласт
«Голубь».
Керамика высокого обжига,
эмали.



заводе «Раудонои Аушра», где сварены стекла для витражей А. Стошкус, установленных в Ленинском мемориальном центре в Ульяновске и в административном здании в Москве, для витража К. Моркунаса для мемориала в Крижжалнисе и других работ литовских художников. Сейчас разрабатывается рецептура для широкой палитры тонкого стекла. Этот пример еще раз убеждает в том, что только в тесном содружестве художника и технолога, в их взаимной помощи — залог успешного осуществления экспериментальных работ, путь к их внедрению в производство.

На выставке художников Прибалтики в Центральном выставочном зале в Москве экспонировались работы эстонских художников, где использованы результаты экспериментальных работ, выполненных ими по договорам с Художественным фондом СССР: керамика Т. Ласс, Л. Рохлина, И. Ныгес, металл Ю. Сеппа, Э. Куррель, Л. Линнакс и др.

К сожалению, внедрение в производство

А. Стошкус
Витраж в Ленинском
мемориальном центре
в Ульяновске.

рабочие только для пластмассы декоративные и пластические возможности. Тогда и перед технологами стояла бы ясная и конкретная задача: на что направить поиск, чтобы осуществить замысел художника.

О плодотворности именно такого творческого содружества свидетельствует работа литовских художников и технологов. Далеко за пределами нашей Родины известны литовские витражи. Работы А. Стошкуса и К. Моркунаса украшали советские экспозиции всемирных выставок в Монреале и Осака. Цветное толстостенное стекло для них варилось на Неманском государственном стекольном заводе. Помимо организационных трудностей при выполнении заказа, не всегда удавалось получить широкую цветовую гамму с тонкими нюансами, а также стекло необходимой толщины (до 250 мм). По заданию художников-витражистов инженер-технолог С. Жукаускас разработал технологию изготовления толстостенных (от 40 до 250 мм) художественных и витражных стекол 14 цветов (фиолетовое, синее, зеленое, голубое, желтое, оранжевое, красное, пурпурное и т. д.) более ста различных оттенков.

Образцы этого стекла можно увидеть в вильнюсском комбинате «Дайле» Художественного фонда Литовской ССР. Технология внедрена на вильнюсском стекло-

интересных находок художников идет крайне медленно. И это беда не только Таллинского творческо-производственного комбината ХФ Эстонской ССР, но и всей системы фонда. Причин тому немало: отсутствие систематической информации, нехватка на многих предприятиях квалифицированных инженерно-технических кадров, их слабая материальная заинтересованность в проведении экспериментальных работ и внедрении результатов в производство, неудовлетворительное снабжение материалами нужной номенклатуры, недостаточная оснащенность оборудованием, слабые контакты специалистов предприятий с художниками-экспериментаторами и т. д.

Назрела необходимость улучшить организацию экспериментальных работ в Фонде, наладить информацию обо всем новом и интересном, что делается в этом плане в нашей стране и за рубежом, расширить обмен опытом между предприятиями, периодически проводить выставки экспериментальных работ, организовать постоянно действующую экспозицию наиболее интересных работ, давших положительные результаты, материально стимулировать проведение этих работ и внедрение их в производство. А главное, надо твердо помнить, что без поиска, без эксперимента в искусстве не может быть движения вперед.



Нам давно знаком Этторе Соттсасс — первоклассный дизайнер, первоклассный художник в дизайне.¹

Нам довольно давно знаком Этторе Соттсасс, сочиняющий в керамике ясные серии предметов, которые могут служить для чего-нибудь, а могут и ни для чего не служить.

И Этторе Соттсасс — автор холодных аналитических статей в «Домусе».

И еще Этторе Соттсасс, сочиняющий пространственные этюды на тему мебели и «метафизический интерьер» из светящихся цветных пунктов в комнате-коробке, придумывающий архитектуру «дзэн» и выписывающий слова и рисунки разноцветьем фломастеров в тетрадах, похожих на дневник.

«Потому что опоздал самолет» — эмблема, символ текста, который сам по себе, конечно, ничего не значит, кроме одного: это «название» полно разочарованного сожаления. Это «самолет» из сказки Кристиана Пино, который унес мальчика, оставив тем, кто внизу, чувство непоправимой утраты, разделив «я» (мальчик в самолете) и «они».

Комментировать поэму Соттсасса? Зачем? Она прозрачна и смыслом, и формой, она — литература, и она — самоанализ художника, прикованного к проектированию в чуждом мире, который тщательно поддерживает отдельность художника от себя, отдельность себя от художника, от западного мира, который для Соттсасса — «они».

Только два примечания: Нанда — это, возможно, Нанда Виго — художница, работы которой нередко публиковались в «Домусе», которая одной из первых начала рвать живописью вылинные дизайнерские формы.

Друзья — это те, кто объявил о создании ассоциации «Global Tools», в мастерских которой, судя по программе, каждый сможет что-то делать, чтобы хоть на миг освободиться от прессы проектного профессионализма, — делать просто так.

В. Глазьев

¹ См.: Л. Жадова, «Этторе Соттсасс», «ДИ СССР», 1969, № 12.

«Потому что опоздал самолет»

Этторе Соттсасс

Когда я был очень-очень мал, ребенком пяти или шести лет, в особой одаренности обвинить меня было бы невозможно, но я рисовал дома, цветы и вазы, цыганские фургоны, окрестности и кладбища (может, потому, что только что кончилась первая мировая война) и еще, когда я был чуть постарше, я вырезывал парусные корабли с изящными обводами из мягкого дерева сосен с Монте Бондоне; я еще построил пароход (который незамедлительно затонул) из дерева и металлических полосок, воспользовавшись игрушечной паровой машиной одного из школьных друзей. Этот мальчик был богатым сынок владельца «Гранд Отеля», и с ним и Джорджо и Паоло Графферами мы соорудили телеграфную линию в целых 200 метров, которая тянулась от домов на Адидже на самую вершину Досс Трент,— мы нашли целый склад бумажных лент, забытый в погребе отступавшими австрийцами (а может, их стащил дедушка Граффер). Тогда же на лесном ручье мы даже соорудили замечательную мельницу, приводившую в движение молотковый механизм, воздвигли ее среди кустов малины и сияющих на солнце сетей огромных пауков. Когда я был еще старше, лет в 9—10, я сооружал барометры и деревянные телескопы в мастерской дяди Макса (дядюшка был краснодеревщик), чтобы исследовать движение звезд, но, конечно же, ни барометр, ни телескоп ни разу не получались, хотя я старательно проектировал астрономию в моем собственном воображении... Так это и шло.

Рисовать и делать вещи всегда казалось мне самым естественным делом на свете; делать все, чем я или другие могли бы мерять воздух, пространство, время, дни и ночи; все, что могло заставить меня просыпаться утром, дрожа при мысли, что есть что-то, что нужно сделать, или для того, чтобы умчаться вниз, в лес, еще тяжелый от росы, молчания и запаха грибов, чтобы увидеть, работают ли еще вещи, которые я сделал, которые мы все сделали; правильно ли мы их сделали — так я вижу это сейчас, с холодком, который приходит с вечером, как вы понимаете.

Мне всегда казалось самым естественным на свете делом проводить дни таким образом, стараясь вместе с другими наилучшим образом слиться с течением времени, слиться с Планетой, кружащей нас сквозь времена года. Вместе с другими, нагибаясь к земле и подвергая себя экзамену в глазах других, когда протягивал им — как будто поднял это, слоняясь вокруг, — что-то, что я сделал сам. Я помню время, когда принес Нанде эту белую керамику с красными, желтыми и зелеными рельефами, которые я добавил к ней как холмики. Она улыбалась, улыбалась и поцеловала меня очень нежно.

В то же время, если я вкладывал вещи,

которые сделал, в другие руки, не думаю, что различал когда-либо проектирование вещи, изготовление ее и использование; не думаю, чтобы различал даже, что я делал один или с кем-то еще. Если мне приходило в голову построить корабль, я был тем, кто спроектировал, кто построил его, вел через Тихий океан, спасал его от смертельной опасности у атоллов и бросал якорь у коралловых пляжей; когда мы были вместе, то, если нам приходило в голову сделать телеграф, мы были теми, кто его соорудил и проектировал его, и мы были «народом», использующим его. И еще, когда мы сооружали эти вещи, нам не приходило в голову передать их кому-то в частности; в нас не было тщеславия, не было ощущения силы, происходящего от знания того, что мы смогли бы сделать. Ни я, ни другие не считали себя дизайнерами, художниками, ремесленниками или инженерами для публики: мы не интересовались ни потребителями, ни зрителями и не искали одобрения или неодобрения, кроме того, что находили в себе. Все, что мы делали, вознаграждалось самим актом делания, желанием сделать это; все, что было сделано, было, в конце концов, частью одной только необыкновенной сферы: жизни. Дизайн был самой жизнью: это был день с рассвета до заката, ночная бессонница, ощущение мира, окружавшего нас, его материи, света, расстояний, весов, сопротивления, непрочности, использования и потребления, рождения и смерти. И что же дальше?...

Это было еще тогда, когда наша группа мальчиков осознавала себя полной, интенсивно живой.

Теперь я настолько выросл, что волосы на моей груди поседелели.

Я больше не строю кораблей из дерева, телеграфов из обувных коробок и шпудлек от швейной машины — шпудлек, стянутых у матери, склоненной над порванными рубашками. Теперь изредка, так же, как тогда, я делаю большие штуки из керамики или мебель, большую, как гробницы, или еще вещи для путешествий, может, еще более мистических и более трудных внутри моря знания и в поиске личной и общей Садханы, чей белый пляж, увы, все еще не появляется на горизонте. Но это редко случается со мной: это личное дело, дело между мной и жизнью, за которой у меня редко хватает времени следить.

Вместо этого теперь, когда я стар, они позволяют мне проектировать электронные машины и другие машины из железа, со сверкающими, светящимися глазами и голосами, способными быть циничными или ироническими. Теперь мне разрешают проектировать только ту мебель, что продается, мебель — они говорят, — несущую пользу, пользу обществу, — они говорят, и еще другие вещи, которые продаются «по договорным ценам» — они

говорят, и они продают больше — для общества — они говорят, и я теперь проектирую вещи такого рода. Теперь они платят мне, чтобы я проектировал их. Не слишком много, но они платят мне. Теперь они ждут, ищут у меня моделей, идей и решений, которые неизвестно, где кончатся.

Теперь все кажется измененным — все. Вещи, что я делаю (сам или с коллегами), кажутся изменившимися, способ их делать — тоже, потому что — прощай, Голубая Планета, прощай, мелодия времени, прощайте, камни, пыль, листья, пруды и стрекозы, прощайте, знойные дни, когда псы валяются у дороги, когда тени в лесу извиваются, как доисторические драконы; прощай, о Планета. Потому что теперь вещи, что я делаю, я, кажется, делаю, сидя в бункере с кондиционированным воздухом, с серым искусственным светом, сидя за этим столом из белого пластика, на этом стуле из серебряного пластика — командир космического корабля, летящего со скоростью тысячи километров в час, когда я сижу, придавленный к этому стулу, неподвижный в небе. Теперь мне приходится думать о вещах в искусственном пространстве, где нет ни места, ни времени; в точке, состоящей только из слов, телефонных звонков... встреч, схем, страховых полисов, ожидания и поражений.

Теперь я профессиональный акробат, актер, канатоходец — для публики, которую я не знаю и с трудом могу себе представить; или, скорее, — для публики, которую сочиняю сам, для отдаленной публики, с которой у меня нет контакта, для публики, чья речь, аплодисменты и недовольство достигают моего слуха, как приглушенное эхо; и только в газетах я могу читать о ее войнах, катастрофах, течениях, самоубийствах, нищете и о тягостных воскресеньях на переполненных пляжах, на окутанных дымом стадионах и где еще там они бывают. Как могу я знать людей, которые ждут от меня вещей? Тех, кто использует мои кораблики из дерева и мои телеграфы, которые не работают? Они поставили меня стать «художником», потому что иначе они не стали бы мне платить. Кое-кто — то ли из желания подразнить, то ли потому, что в самом деле этому верят, — даже называет меня Мастером. Другие глядят на мои длинные волосы и говорят: «как я завидую тебе, тебе это может сойти с рук, ты художник». И все они теперь ждут объяснений, решений, кульбитов; они хотят услышать, как звенят колокольчики на моей шляпе, пока они стоят и смотрят, аккуратно прилизанные парикмахером, пригнанные портным, образованные школой, обогащенные производством и ценимые их «работой». Там они сидят на маленьких или больших тронах, которые ими завоеваны, или даже на кухонных табуретках, потому что им сказали, что они — не художники, что

они не могут себе позволить носить длинные волосы, ни проектировать собственную одежду, ни делать свою собственную мебель, ни делать свои собственные песни, ни писать собственные стихи, ни играть с собственными детьми, ни даже, в конце концов, знать достаточно ясно, где они находятся, ни знать, где лес, камни, пыль, листья, пруды, весна, лето — где жизнь и смерть.

Мне бы хотелось сломать тот странный механизм, в который меня затащило. Мне хотелось бы сломать его ради себя и ради других, ради себя и вместе с другими. Мне бы очень хотелось не брать на себя роль художника только потому, что за это мне платят; мне бы хотелось этого и если бы им никогда не пришло в голову, что кто-то художник и поэтому ему надо платить за это.

Мне бы хотелось, чтобы или все мы, или никто из нас не был художником, как мы были, когда делали рисунки, лодочки, кораблики, ветряные мельницы, телеграфы и телескопы. Мне хочется думать, что каким-то образом я сумел бы восстановить счастье моей юности, счастье, в котором «дизайн» или искусство — так называемое искусство — были самой жизнью, в котором жизнь была искусством, под чем я понимаю способность к творчеству, знание того, что ты — часть Планеты и живой истории людей вокруг нас. Мне хотелось бы также, чтобы в течение этого вечного путешествия в поиске общей Садханы, более счастливые и более красивые люди, умытые и надушенные, со счастливыми глазами, были сотоварищами, а не хозяевами, не священниками, не проповедниками за тех, чьим предназначением, возможно, быть менее счастливыми — если такие есть, если такие действительно есть. И еще мне хотелось бы, чтобы больше не было разговоров о счастливых и несчастных, о лучших и худших, о тех, кто художники, и тех, кто нет; если бы вместо этого они говорили о вещах, которые стоит сделать вместе, о вещах, которые мы безусловно можем делать, как могли делать вместе много лет назад.

Вот собственно и все.

Мне бы хотелось найти место, где люди вместе могли бы пытаться делать вещи руками, или машинами, или еще как-то — не как бойскауты, не как ремесленники, или рабочие, или тем более «художники», а как люди, имеющие руки, ноги, ладони, подошвы, волосы, глаза и дыхание, — и делать эти вещи не для того, чтобы владеть ими и хранить их, не для того даже, чтобы давать их другим, а чтобы увидеть — что нужно сделать, чтобы делать определенные вещи, — то есть пытаться сделать их, посмотреть, все ли из нас могут делать вещи, иные вещи — руками, машинами или еще как-то.

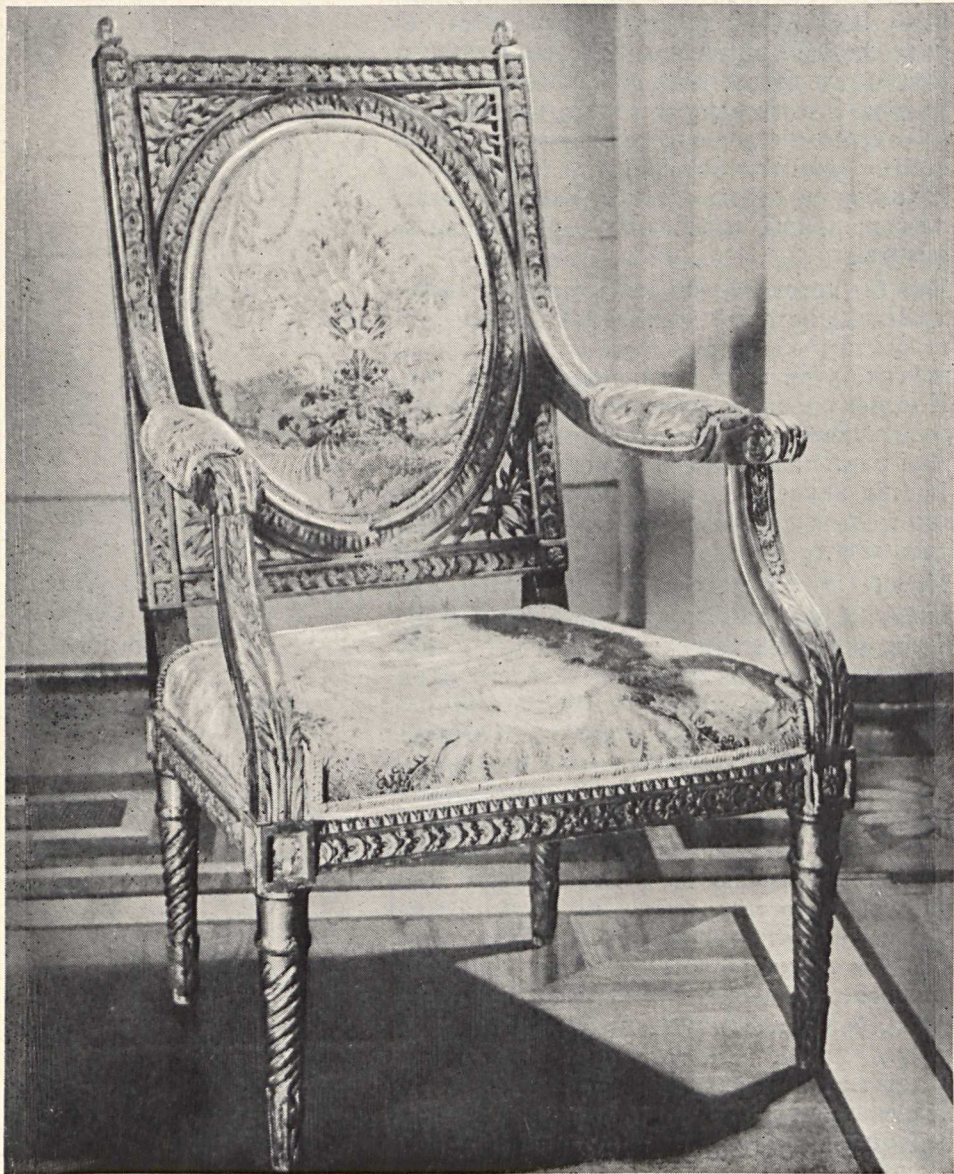
Можно ли попытаться?

Мои друзья говорят, что можно.

Мебель

2-й половины XVIII века

Т. Соколова



Кресло золоченое.
Конец XVIII в. Гос. Эрмитаж

Продолжение цикла статей о русской мебели.
См. «ДИ СССР», 1972, №№ 3, 6; 1973, №№ 4, 12.

* И. Георги. Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, ч. I, стр. 249. СПб. 1794.

Для второй половины XVIII века характерно усиленное строительство не только в столицах, но и в губернских и уездных городах, и в помещичьих усадьбах. Дворянский быт требовал особого внимания к убранству залов, гостиных, кабинетов. И хотя уже появились известные заботы о повседневном комфорте собственно жилых комнат — спален, детских и т. д., — акцент все еще падал на парадную, показную сторону быта.

Мебель второй половины XVIII века весьма разнообразна. Она сохранилась в довольно значительном количестве — и высокохудожественные ее образцы, и непритязательные стулья из простого дерева. Работа по изучению мебели очень затруднена тем, что мебельные мастера в России никогда не ставили на работах своего клейма, тем более помещики не считали нужным передавать потомству имена своих талантливых крепостных.

Производство мебели носило весьма разнообразный характер. В далеких усадьбах работали крепостные мастера; в Москве, например, «на Каменном мосту», продавалась готовая мебель. В 1781 году ее закупал уже известный нам А. Т. Болотов, когда он в качестве управляющего должен был меблировать строившийся в Богородицке дворец. В Москве существовали мастерские Споля, Корка и Миллера; мебельная мастерская была и в Твери. У дворян-богачей, подобных Шереметевым и Салтыковым, были свои мастерские.

Особенно хорошо было организовано мебельное дело в Петербурге. Здесь, как сообщает И. Георги, к 1794 году «гильдия русских столяров состояла из 124 мастеров, 285 подмастерьев и 175 учеников; к немецкой принадлежат 90 мастеров»*. Славилась своей работой «охтенские плотники» Носковы.

В Петербурге рядом с множеством общественных зданий росло число барских особняков, и как в городе, так и в пригородах строились и украшались новые и ранее созданные дворцы.

Многие архитекторы, создававшие интерьеры дворцов, стремясь к единству ансамбля, все чаще начинают сами проектировать и мебель. Так иногда поступает Кваренги, в отдельных случаях Старов и Казаков, но особенно ясно эта тенденция прослеживается в творчестве Камерона. При отделке ряда комнат Екатерининского дворца в Царском селе мебель по рисункам Камерона была заказана придворному скульптору-декоратору Ж. Б. Шарлеманю. А о том, что в принадлежавших ему мебельных мастерских исполнителями этих заказов были русские столяры, красноречиво говорит тот факт, что у кресел из Китайского зала, красиво и своеобразно украшенных резными ящерицами и орнаментом в так называемом стиле «китайщины», золоченая резьба выделяется на основной раме, сохранившей подцветку киноварью и



Столик и кресло крашенные.
Последняя четверть XVIII в.
Гос. Эрмитаж

Столик-бобик наборный.
Конец XVIII в. Гос. Эрмитаж



ярию-медянкой. Расцветка эта традиционна в русском искусстве.

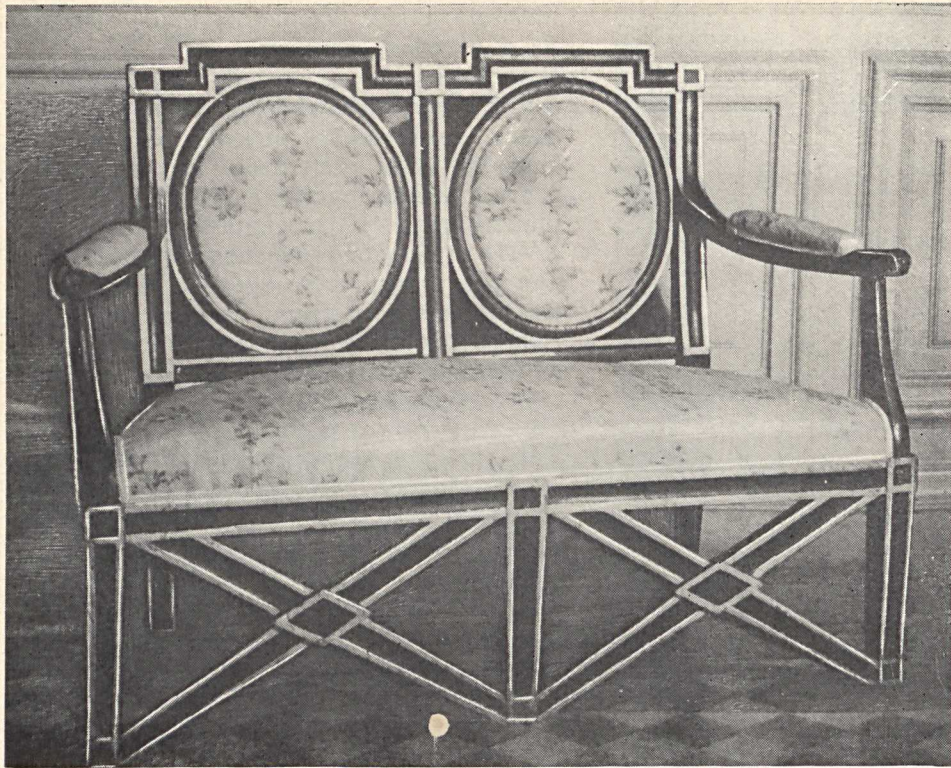
В этой системе отношений проглядывают черты будущей производственной организации, развившейся впоследствии в капиталистическом обществе, — наличие в производственном процессе дизайнера, предпринимателя и исполнителя. В конце XVIII века экономические взаимоотношения участников этого процесса еще только намечались и, конечно, придворный архитектор, никак не зависевший материально от хозяина мастерской, не мог чувствовать себя мебельным дизайнером в современном смысле этого слова.

Как складывался этот процесс в московских мебельных мастерских Споля, Корка и других, кто проектировал мебель, недостаточно известно, но и там использовали труд крепостных, в частности, у Споля работали крепостные Салтыкова.

В усадьбах обходились своими крепостными столярами, более или менее хорошо обученными на иностранных образцах, получаемых из-за границы, на предметах, исполненных в петербургских и московских мастерских, на образцах в домах знатных и богатых помещиков, имевших подчас свои прекрасные мебельные мастерские, где создавались целые ансамбли высокой художественной ценности.

Яркие образцы таких интерьеров представлены в бывшем подмосковном имении Шереметевых в Останкине, в неповторимом дворце, заслуженно сейчас именуемом «Музеем творчества крепостных». Здесь в убранстве интерьеров русского классицизма мы встречаем не подражание Западу, а самостоятельное решение и понимание отдельных мебельных форм. Этим и обусловлены характерные особенности русской мебели этого периода.

Гармоническая ясность и простота художественных форм классицизма приводит к весьма интересным результатам в мебельном искусстве. Если архитектурные формы Казакова, Камерона и тем более Старова и Кваренги пленяют не только простотой, но иногда и суровостью, то в интерьере классицизм создает ясное, гармоничное, более изысканное, чем в середине века, искусство убранства и мебели. Формы мебели возвращаются к логическому членению масс. Поэтому волнообразные и выпуклые поверхности и контуры постепенно исчезают, торжествует четко выраженная плоскость. Композиция создается в основном из прямолинейных структур, где с ними соседствуют формы круга и овала, но никак не прихотливые изгибы в стиле рококо. У диванов, кресел и стульев ножки чаще всего превращаются в тонкую, стройную, суживающуюся книзу колонку, иногда витую, иногда по-



крытую каннелюрами. Квадратные в сечении ножки столов также утоньшаются книзу. Спинки кресел и стульев имеют четырехугольную форму, часто со срезанными по вогнутой дуге верхними углами; иногда в квадрат спинки вкомпонован круг; распространены также овальные формы спинок.

Все деревянные части покрыты резьбой, обычно подчеркивающей контуры и заимствованной из античной орнаментики. Это акантовые листья, дубовые и лавровые гирлянды, перевязанные накрест лентами, нити жемчужника, меандры. Очень характерным приемом для резной мебели классицизма является особое украшение на месте крепления ножки. На углах царги (рамы сиденья) линии орнамента прерываются, и угол обрабатывается в виде маленького куба со вписанными в него с двух сторон розетками. Это украшение подчеркивает место крепления ножки и является художественной переработкой конструктивного приема — ранее в это место действительно загоняли деревянный гвоздь, крепивший ножку.

Внимательное изучение мебели позволяет увидеть, что, при полном овладении общеевропейскими приемами, в ней развивались свои отличительные характерные черты. Таковы собственно русские конструкции основ фанерованных пред-

Диванчик крашенный с позолотой.
Конец XVIII в. Гос. Эрмитаж

Бюро наборное.
Архангельск. Около 1800 г.
Гос. Эрмитаж

Мастер М. Веретенников
Стол ломберный наборный.
1797. Гос. Исторический музей

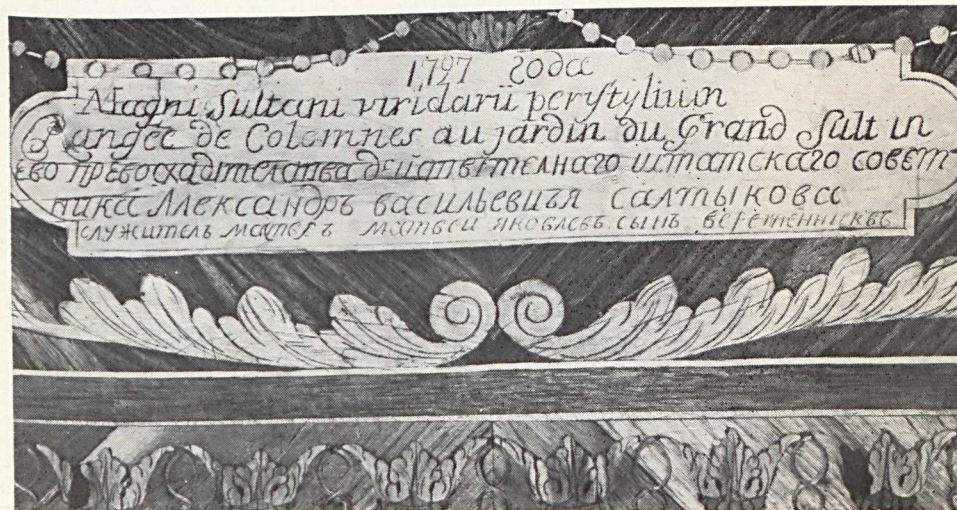
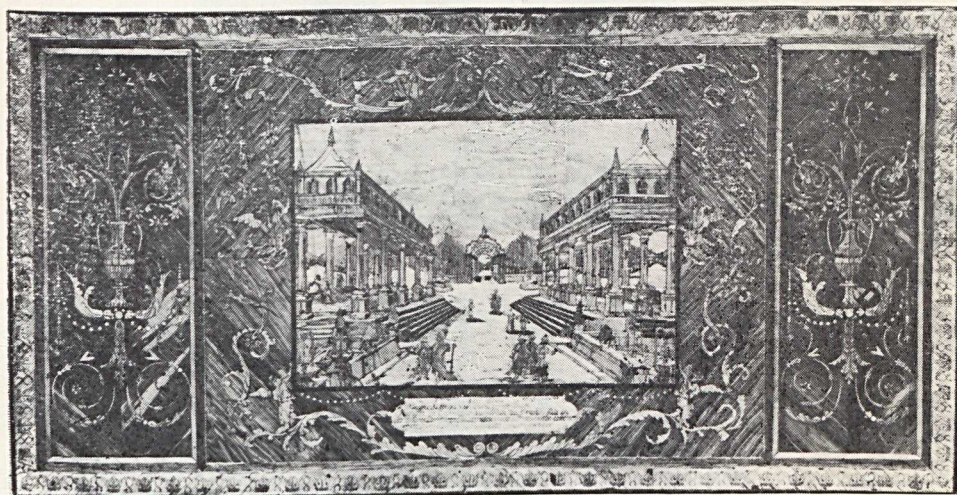
метов, отдельные излюбленные традиционные орнаменты: ромб, розетки, ажурная резьба и т. п. — с некоторой обобщенностью их трактовки. Сплошная позолота или окраска резной мебели в светлые и нежные тона часто заменялась более яркими цветами. Таковы окрашенные в зеленый или синий цвет с легкой позолотой резные столики, геридоны и курильницы. Особо следует отметить развитие фанерованной и наборной мебели. Широко распространяются карточные раскладные столы, столики рабочие и бобики, столы прямоугольной, овальной и круглой формы. Создаются книжные и другие шкафы, угловые шкафчики, множество форм, свидетельствующих о постепенно назревающем стремлении к комфорту и интимности в быту. Вводится в употребление особый вид письменного стола — бюро с цилиндрической крышкой, которая, имея форму только четверти цилиндра, вращаясь на оси, целиком открывает столешницу. Появляется увлечение хитроумными механическими устройствами, открывающими секретные ящички и отделения в столах, ларцах, шкафах и т. п. Эта распространенная мода дала прекрасный повод И. А. Крылову для басни о ларчике, который «просто открывался», в то время как некий мудрец «вертит его со всех сторон и голову свою ломает: то гвоздик, то другой, то скобку пожимает». Именно в рассматриваемый период искусство набора по дереву, именуемое часто



Шкафчик наборный.
Мастерская Х. Мейера.
1787 г. Гос. Эрмитаж

Крышка ломберного стола
мастера М. Веретенникова

Надпись на крышке стола
мастера М. Веретенникова



французским словом «маркетри», достигло в России своего расцвета. Наборная работа выполнялась на сплошь фанерованной мебели. При фанеровании основа предмета, исполненная из сосны, дуба или других местных пород, покрывалась тонким слоем пластинок из дорогих сортов дерева. При исполнении набора в фанеровку включалась орнаментальная или сюжетная композиция из пластинок той же толщины. Их вырезали из различных по цвету и структуре дорогих пород дерева, из металла, кости и других материалов. Для набора служили привозные породы: амарант, палисандр, красное, лимонное, черное и розовое дерево, а также орех, каштан, клен, бук, груша, яблоня. Набор обычно выполнялся в классическом стиле, но все же здесь иногда встречаются орнаментальные мотивы в характере рококо — классицизм прочно утверждается в мебели лишь к 1780-м годам. Наиболее распространенным орнаментом маркетри был геометрический — сетчатый или звездчатый, часто включающий вазы, гирлянды, цветы. Реже исполняются архитектурные пейзажи, очень редко — многофигурные композиции. В последние годы XVIII века были созданы художественные работы (иногда даже с подписью крепостных мастеров) со сложными многофигурными компози-

циями или архитектурными пейзажами, изображающими Петербург, его окрестности и другие города России; они были исполнены с гравюр, получивших в то время распространение. Таковы произведения салтыковского «служителя», мастера Матвея Яковлевича Веретенникова, и некоторые другие, хранящиеся в музеях Москвы и Ленинграда. Следует отметить сделанное в Архангельске цилиндрическое бюро с овальным наборным медальоном на крышке, изображавшим, по-видимому, великого соотечественника поморских мастеров М. В. Ломоносова.

Самым крупным мебельным мастером, имевшим свое предприятие в Петербурге, был Христиан Мейер, возможно, учившийся у Д. Рентгена. Большая часть мебели маркетри во дворцах города и пригородов была исполнена в его мастерских. Сохранились счета Мейера (в частности, от 1787 года), из которых явствует, как многочисленны были исполняемые им для дворцов заказы.

В последнем десятилетии века предпочтение начинает отдаваться не маркетри, а красивой струистой текстуре фанеры красного дерева. В это же время русские мастера вводят в обиход новый отечественный материал, не уступающий по красоте красному дереву, — карельскую березу. Если верить высказываниям знаменитого актера М. С. Щепкина, ее ввел в

моду князь П. В. Мещерский, имевший в Курске свою столярную мастерскую. С 1790-х годов карельская береза в русской мебели успешно соперничает с общераспространенной фанеровкой красным деревом.

Увлечение красным деревом, до середины XVIII века характерное для Англии, в последней четверти столетия распространяется в Европе вместе с модой на английскую мебель. В России, как известно, продуманность и рациональность английской мебели давно привлекали внимание. Красное (магонское) дерево применялось еще в середине века. Культивировалось сьемное, а также плетеное сиденье из соломки. Поэтому, когда английские формы стали популярными в Европе, русские мебельщики особенно широко развивали эти формы, привлекая их удобством, особенностями конструкции и строгостью орнамента.

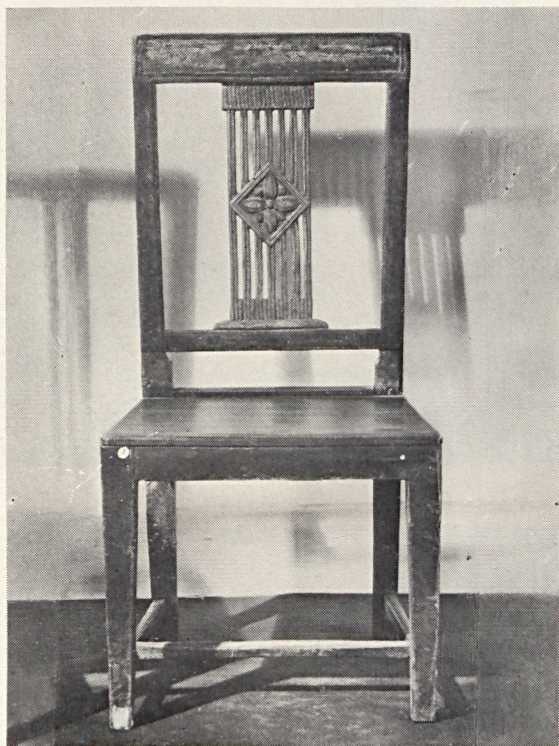
В русской мебели появляются новые интересные варианты щитка, вазы, готического переплета. Продолжают существовать плетеное и вкладное сиденья. Мебель подобного характера настолько широко проникает в быт, что, кроме предметов из красного дерева или окрашенных в светлые тона с легкой позолотой, в более скромных усадьбах ее исполняют из отечественных пород дерева, окрашивают в коричневый или черный цвет, красочно расписывают гирляндами цветов и вазами или украшают резьбой с русскими орнаментами.

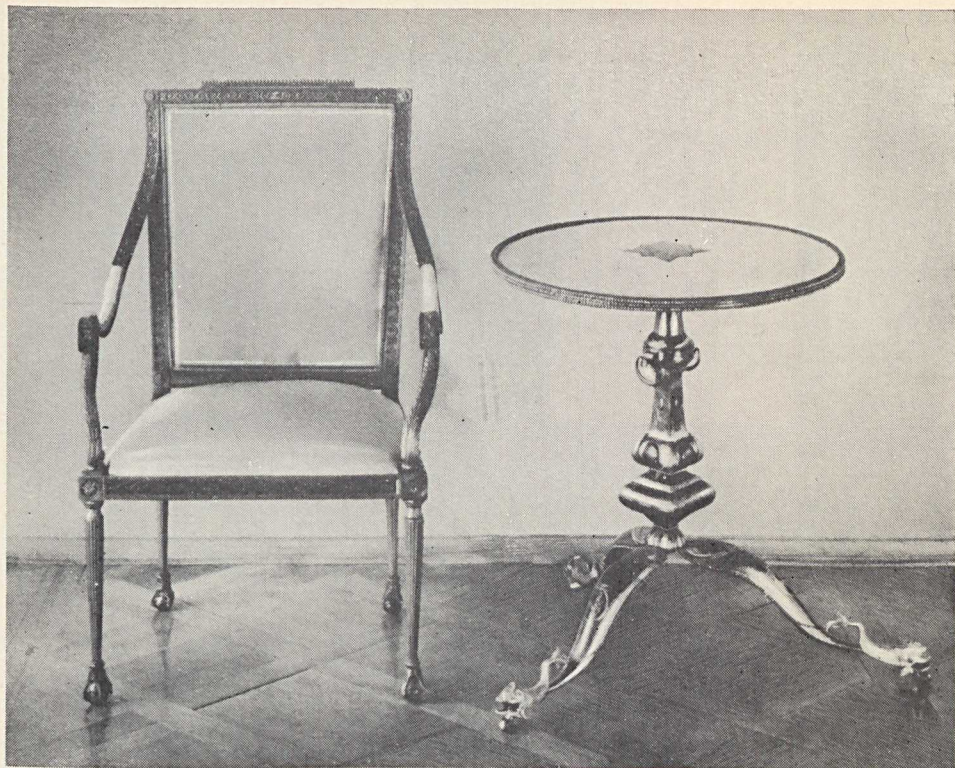
Украшение мебели бронзой, в отличие от Западной Европы, было сдержанным и относительно мало распространенным. В Петербурге существовала бронзовая мастерская Ажи, которая затем была приобретена Академией художеств.

На ящиках комодов и бюро в это время очень часто встречаются овальные, круглые и восьмиугольные латунные штампованные накладки с изображением льва, розетки и т. п., снабженные висячими ручками. Такие, весьма удобные накладки, производившиеся в изобилии в Бирмингеме в 1777—1810 гг., по-видимому, широко ввозились в Россию в числе всего того, «чем для прихоти обильной торгует Лондон щепетильный и по Балтийским волнам за лес и сало возит нам».

В большом количестве привозились в Россию изделия Д. Рентгена, украшенные бронзовыми тягами. Этот прием получает широкое распространение: мебель из красного дерева или карельской березы сдержанно украшается узкими полосками из натянутой латуни. Впоследствии этот род мебели получил в России ничем не оправданное название «Жакоб».

Особое место в истории русской художественной мебели занимают предметы, исполнявшиеся из металла тульскими оружейниками. Эти гармонические конструкции достигают необыкновенной стройности и утонченности, недоступной дереву. В конце XVIII века туляки создавали из стали и бронзы столы, стулья, кресла и скамеечки, изысканные по форме и непревзойденные по красоте. Они воспринимаются как произведения ювелирного искусства благодаря применению золотой насечки и сверканию бус из граненой стали. Эти уникальные изделия русских мастеров из Тулы хранятся сейчас в советских музеях как образцы незнакомого Европе мастерства.





Кресло и столик стальные.
Тула. Конец XVIII в. и 1785 г.
Гос. Эрмитаж

На стр. 44

Кресло крашеное с позолотой.
1784. Гос. Эрмитаж

Стул сосновый.
Конец XVIII в. Гос. Эрмитаж

Кресло крашеное с росписью.
Конец XVIII в. Гос. Эрмитаж



Стол резной золоченый.
Столешница уральского
малахита.
Мастерская П. Споля.
Выполнен для картинной
галереи Останкинского дворца.
1796. Останкинский музей
творчества крепостных



Бюро красного дерева
с латунными тягами.
Около 1800 г.
Гос. Эрмитаж

выставки

Выставка

Г. Н. Бушмелева

Геннадий Николаевич Бушмелев, художник театрального и оформительского искусства, сформировался в стенах ВХУТЕМАСа в пору его расцвета под влиянием П. П. Кончаловского и И. М. Рабиновича. Любознательность, свойственная характеру молодого Бушмелева, и стремление как можно больше узнать не только изобразительное искусство, но и литературу, театр, музыку привели его на театрально-декорационное отделение ВХУТЕМАСа, которое он успешно завершил.

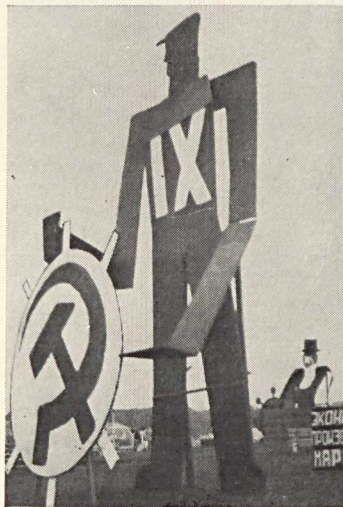
Надо заметить, что педагоги ВХУТЕМАСа привлекали своих питомцев к активному участию в жизни многообразного советского искусства, к агит-массовой декоративной работе — оформлению революционных шествий, карнавалов, массовых праздников, украшению улиц и площадей в майские и октябрьские дни, к работе в театрах и участию на художественных выставках.

И не случайно поэтому на небольшой по объему персональной выставке Г. Н. Бушмелева в Москве, в залах на ул. Жолтовского, зритель видит многообразие жанров изобразительного искусства. Здесь эскизы к театральным постановкам, рисунки макетных решений сцены, эскизы, костюмы героев пьес для опер и оперетт, для детских театров в Москве, Николаеве, Астрахани и других городах; зарисовки пиротехнических эффектов в дни массовых праздников в ЦПКиО им. Горького, проекты затейливых установок для массовых игр на площадках парка. Работая много лет в Архитектурно-планировочном управлении, Бушмелев своей творческой фантазией немало способствовал улучшению внеш-

него облика нашей столицы. Он был горячим пропагандистом применения в убранстве бульваров и скверов изобразительных средств и новых современных материалов, таких, например, как белый литой камень для декоративных форм и скульптуры. Бушмелев совместно с В. А. Ватагиным участвовал в создании фонтана для детского парка со скульптурным изображением медвежат.

На выставке были показаны живописные пейзажи, рисунки и монотипии. Это преимущественно городские пейзажи Москвы, Ленинграда, Прибалтики, Кавказа и Крыма, Закарпатья и Чехословакии. Внимание художника привлекли также памятники культуры Средней Азии и русских древних городов — Углича, Суздаля, Загорска, Пскова и Новгорода. И в каждой вещи, будь то эскиз, этюд или рисунок, есть то, что не оставляет зрителя равнодушным. В каждом произведении проявились взволнованные чувства художника, его пытливый взгляд, сумевший в обычном, казалось бы, давно виденном и знакомом сюжете увидеть новую грань. Художник восторгается блеском крыши после только что прошедшего дождя, закатом вечернего солнца в горящем небе и густыми сочными силуэтами деревьев на нем, мягкой туманной далью моря, неповторимой гармонией природных красок в букете цветов. Он любит строгостью пропорций и красотой деталей в прекрасных образцах древнего зодчества, такого живого и созвучного с природой. И во всем, к чему бы ни прикоснулась рука мастера, зритель ощущает искренность чувств, тонкую наблюдательность и богатую фантазию художника.

Г. Рублев



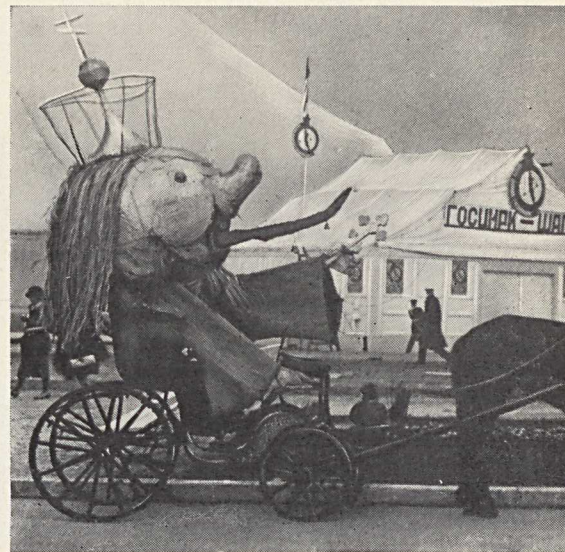
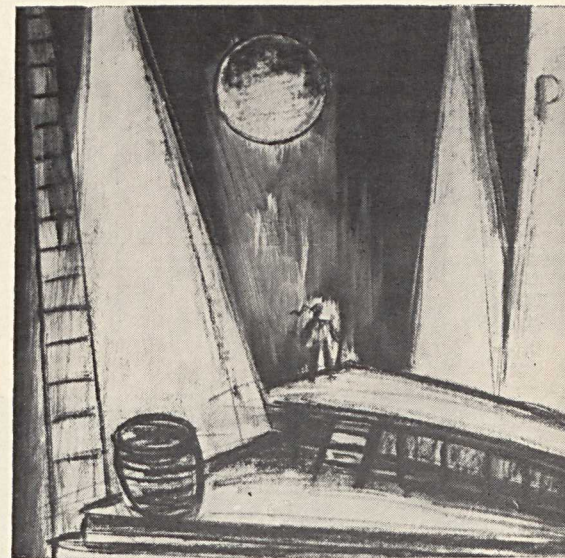
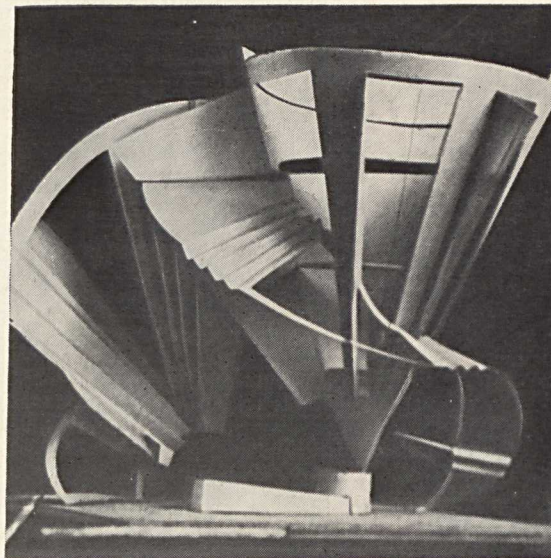
Г. Бушмелев
Оформление праздника
в ЦПКиО.
1932

Макет театральной
конструкции.
ВХУТЕМАС. 1925

Эскиз декорации к спектаклю
«Падение острова
Влутенбайль»
П. Малиревского.
Астраханский ТЮЗ. 1945

Эскиз декорации к спектаклю
«Прекрасная Аленка»
П. Малиревского.
Астраханский ТЮЗ. 1944

Кукла для карнавала
в ЦПКиО.
1929.

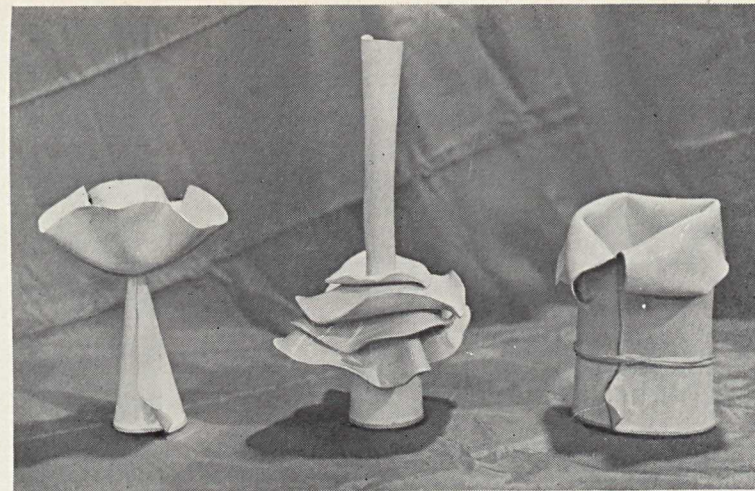


Фарфор и стекло ГДР

В октябре прошлого года в Москве демонстрировалась выставка «Художественное стекло и фарфор ГДР». В этой небольшой экспозиции были представлены некоторые новые работы художников Мейсенской государственной фарфоровой мануфактуры и Валлендорфского фарфорового завода, произведения художников стекла и мастеров-стеклодувов предприятия «Тюрингский лес», декоративная керамика художников из Галле, Йены, Мейссена. К сожалению, москвичи не увидели на выставке всего многообразия современной фарфоровой посуды, которой славятся знаменитые производства Германской Демократической Республики. Но и показанные произведения известных художников представляли интерес для зрителей и специалистов, так как позволяли судить о последних тенденциях в прикладном искусстве ГДР. Центральное место в экспозиции занимал большой «охотничий сервиз», исполненный авторской группой Л. Цепнер, Х. Вернер, П. Штраг на Мейсенской мануфактуре. Тема охоты традиционна для немецкого прикладного искусства. В ГДР и сейчас сохранились замки курфюрстов и баронов, превращенные в музеи, где экспонируются оружие, атрибуты и трофеи охоты на кабанов и оленей; широко распространены в стране также изделия народных ремесел с использованием рогов диких животных, с охотничьими эмблемами и т. п. Показанный на выставке сервиз связан с этим историческим наследием, но выполнен рукой современного художника. Он решен как большой ансамбль для парадной сервировки стола. Кроме обычных изделий — тарелок, чаш, мисок разного назначения, в него входят фигурные подсвечники из фарфора, хрусталь-

ные рюмки с гравировкой, ножи и вилки из рога. Наиболее интересными представляются крупные подсвечники, форма которых напоминает крону дерева, живая пластика — движение лесной чащи, а роспись деликатно уточняет эти ассоциации. В практике советских фарфористов сейчас нет ни таких комплексных решений, ни больших скульптурных украшений стола, и опыт немецких коллег в этом отношении для нас поучителен. Правда, излишне вычурной и усложненной представляются формы столовой посуды. Зато роспись Хайнца Вернера поражает динамичностью композиции, разнообразием нигде не повторяющихся мотивов, свободой кисти мастера, разыгрывающего живую красочную импровизацию. Непринужденная легкость водит рукой многих мастеров художественных ремесел, однако при всей свободе творческой фантазии наблюдается стремление к тщательности и добротности исполнения — это замечание доктора Фрица Кемпфера, директора Музея художественных ремесел в Лейпциге, во вступительной статье к каталогу выставки точно характеризует как названный сервиз, так и многие другие показанные произведения. В фигурках, посвященных героям сказки Евг. Шварца «Дракон» (та же группа авторов), подчеркнута цельность и статуарность формы контрастирует с тщательно выполненным узором мелких деталей и неожиданными брызгами серебряной сверкающей росписи. Фигурки эти самым удачным образом сочетают традиционное филигранное мастерство в обработке фарфора, которым издавна славились мейсенские мастера, с внутренней напряженностью скульптурной формы и

какой-то особой театральной элегантностью образов, отражающей современное видение художников. Надо признаться, что фарфоровая скульптура других авторов вызывает более критическое отношение. В фигурках Х. Мантей заметен налет слащавости, что никак не принимается нашим зрителем. Р. Юнге-Скорупе берет темой своей скульптуры мотивы фарфора прошлого века, но ее «прекрасные всадницы», кавалеры и пажы словно тронуты тленом: обветшали их кружева, потускнели краски, отбили фарфоровые детали... Нельзя не признать большого пластического мастерства, с каким все это выполнено, но образный строй произведений пессимистичен, безысходен. Работы в керамике и фаянсе отражают распространенное сейчас во всем мире увлечение художников стилем сецессии, но при этом выполнены они с большим техническим мастерством и изысканным чувством материала. В причудливых вазочках Астрид Лёффлер (в виде бутонов, увядающих цветов или свернутых конвертов) керамический пласт доведен до тонкости бумаги; автор с увлечением демонстрирует совершенно необычные для глины пластические повороты, разрывы, перегибы. Чисто белый цвет доводит ассоциацию с бумагой до иллюзии, но, видимо, поразить зрителя и входило в намерения автора. В стекле художники ГДР показали небольшие декоративные изделия, как толстостенные, с цветными вкраплениями, так и тонкие, выдувные. Последние представлены «Тюрингским лесом» — старым предприятием, изготовлявшим раньше изделия из стеклянных трубок и елочные украшения. На его основе несколько десятилетий тому назад



развилось художественное ремесло; именно там работает старейший мастер, виртуоз-стеклодув Альбин Шедель. На выставке демонстрировались его вазочки, привлекающие внимание зрителя разнообразием и живостью приемов народного стеклоделия, вкраплением ярких пятен цвета в прозрачное стекло, что создает впечатление миниатюрного витража. Более молодые мастера — Гюнтер и Герберт Кние, Альбрехт Грайнер-Май, Вальтер Шварц и другие создают бесконечные вариации несложных, но отточенных по своим пропорциям и силуэту форм тонких сосудов, поражающих многообразием декоративных эффектов выдувного стекла с цветной нитью. Размещенная в пространстве экспозиции на фоне окна композиция из цветных стеклянных шаров показывала возможности использования выдувного стекла в оформлении интерьера. Игра света в прозрачных цветных шарах, их легкое колыхание на подвижном веревочном каркасе окрашивали экспозицию радостным настроением.

Л. Крамаренко

Астрид Лёффлер
Вазы. Глина, эмаль.

Л. Цепнер, Х. Вернер,
П. Штраг
«Охотничий сервиз». Фарфор,
роспись.

Альбрехт Грайнер-Май
Вазочки. Стекло.

Работы ювелиров Бурятии

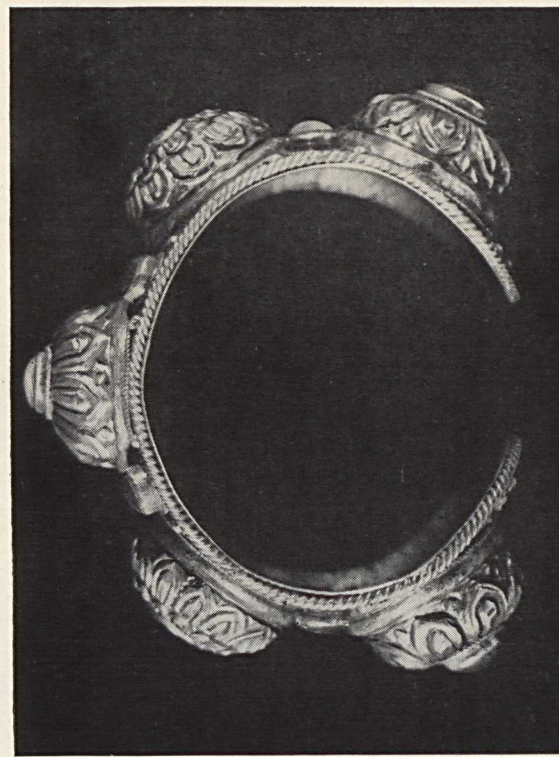
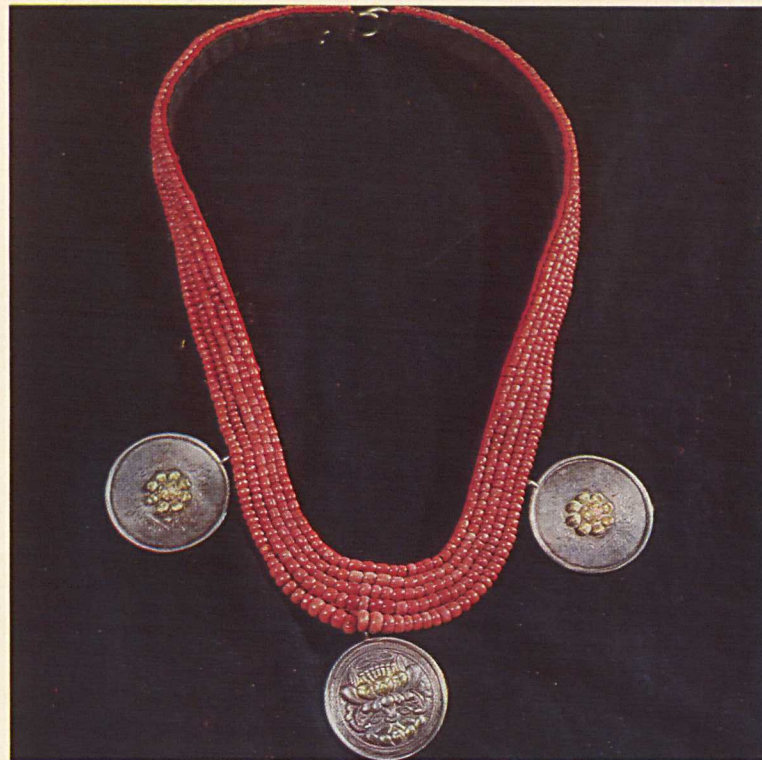
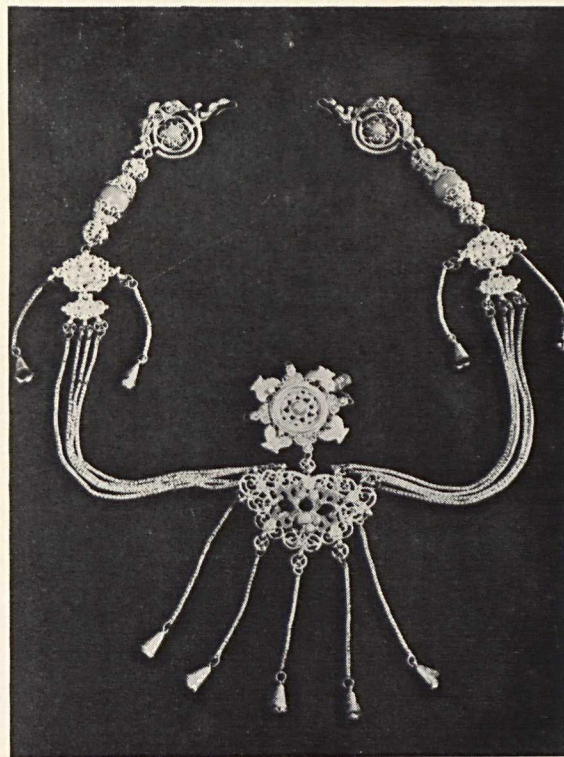
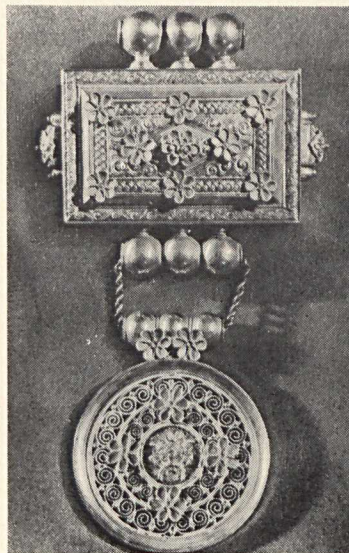
В дни празднования 50-летия Советской Бурятии художники республики устроили большую отчетно-ретроспективную выставку сначала в Свердловске, а затем в Улан-Удэ. В ее экспозиции наряду с живописью, графикой и скульптурой достойное место занимали изделия декоративно-прикладного искусства, среди которых обратили на себя всеобщее внимание работы народных мастеров по металлу, ювелиров-златокузнецов. Художественным совершенством отличаются работы ювелиров старшего поколения. В серебряных украшениях Д. Бадмаева, Г. Базарова, Ц. Нимаева, С. Санжиева, Д. Чагдурова, Д. Логиновой стиль выдержан и строг, узор неизменно традиционен: металлической змейкой вьется древний народный орнамент, геометрией четких линий или растительным завитком оплетая драконов, львов, рыбок, бутоны лотоса, солнечные диски. Изобразительные мотивы, заимствованные у буддийского искусства, легко превращаются в элементы декора. Утяжеленные, массивные формы изделий вдруг уступают место стремительной легкости.

Много заказов получают ювелиры на поясные и нагрудные женские подвески: шимхурге, гуу, хиихе. Гуу — это довольно значительная по размерам коробочка, в которой хранился листок с молитвой; величественное, праздничное национальное женское украшение дополняют хиихе и шимхурге из длинных серебряных цепочек, соединенных фигурками зверей или круглыми дисками с камнями в центре; внизу цепочки оканчиваются своеобразными удлиненными колокольчиками. Неиссякаемая фантазия и безукоризненный вкус отличают хиихе Д. Чагдурова: серебро, позолота, разноцветные

камни создают эффектное живописное многоцветие. Шимхурге, выполненное Ц. Нимаевым, привлекает легкостью и соразмерностью деталей. Весомо и торжественно выглядит коралловое ожерелье с крупным серебряным медальоном Г. Базарова. Исключительной простотой и гармонией пропорций пленяют серьги Д. Логиновой. Изделия С. Санжиева строго традиционны не только по своим художественным качествам, но и по технике исполнения. Нарядно выглядит небольшое по размерам дэнзе — навершие на шапочку, сплетенное из серебряных нитей ажурной филигранью и увенчанное коралловой бусинкой. На отбеленном серебре массивного, тягеловесного гуу рельефно выделяются позолоченные цветы лотоса. В работах старого мастера гармонично сочетается скань, чеканка высокого и низкого рельефов. Его рука работала уверенно и точно. Волоченная золотая или серебряная нить замысловато укладывалась в задуманном узоре. Его рисунки для филигрании создавались в процессе работы и лишены дробности и сухости ремесленного исполнения. С. Санжиев, как истинный златокузнец, заставлял всматриваться в звенья подвесок, выполненных с самой искусной тщательностью. Однако опытный мастер не заботился о связи своих украшений с современным нарядом, его изделия целиком принадлежат старому национальному костюму. Михаил Санжиев перенял у отца многие секреты мастерства и после смерти Санжиева-старшего завершил его договорную работу (огниво, трубка, нож), ни в чем не погрешив против отцовских заветов. На выставке были представлены работы М. Эрдынеева и В. Уризченко. М. Эрдынеев, в прошлом геодезист, исходил всю Бурятию и до того увлекся народным искусством, что сам стал резать по дереву и заниматься чеканкой. Его курительные трубки выполнены еще целиком в традиционном стиле. Последние работы М. Эрдынеева — женские ук-

С. Санжиев
Нагрудное украшение — гуу.
Серебро позолоченное.
Чеканка, филигрань

Г. Базаров
Нагрудное украшение.
Кораллы, серебро



рашения: кольца, браслеты, подвески. Мастер уверенно варьирует мотивы народного орнамента и, не нарушая установленных традиций, создает вещи, отвечающие требованиям современной моды.

Своеобразен творческий путь В. Уризченко. Художник приехал в Бурятию из Львова, полюбил местное народное искусство. Под руководством С. Санжиева он познавал тайны ремесла и упорно добивался новой образности. Его работы отличаются яркой индивидуальностью.

Кольца, браслеты, серьги, цепи щедро украшены камнями: сердоликом, кораллом, малахитом, лазуритом. Браслеты «Весенний», «Коралл», «Лотос» широкими, эффектными кольцами охватывают запястье руки. В браслете «Коралл» три крупных камня оплетены накладным филигранным орнаментом. Лазурит, малахит и коралл с большим артистизмом использованы в браслете «Весенний». Поверхность браслета щедро усыпана зернью. В браслете «Лотос» основным мотивом служит традиционный цветок лотоса, выполненный чеканкой. Обработывая камень, В. Уризченко старается сохранить его естественную красоту, иногда даже не подвергая шлифовке. Высокий перстень «Сэсэг» по форме напоминает горку, где большой малахит окружен мелкими кораллами. Часто серебряная поверхность массивных украшений выглядит изрытой благодаря применению техники канфарения. На гладком серебре художник выполняет глубокую гравировку. В 1973 г. художник создал несколько кулонов и гарнитур «Юность» (браслет и серьги). Это лучшие его работы.

Работы ювелиров Бурятии убедительно показали, что традиции народного искусства продолжают жить в новых формах.

М. Хабарова

Д. Чагдуров
Женская подвеска — хиихе

В. Уризченко
Браслет. Серебро,
полудрагоценные камни

Народные художники для детской книги

Работ, сделанных для детей самостоятельными художниками, не так уж много: три книжки, оформленные Марией Примаченко и Елизаветой Мироновой, которые вышли в киевском издательстве «Веселка», несколько рисунков московской художницы-самоучки Лии Котляревской в детском журнале «Колобок»* — вот, пожалуй, и все. Но явление это знаменательное. Самодеятельные художники, чье творчество мы называем искренним, непосредственным, самобытным, встретились с самым искренним, самым чистосердечным зрителем — ребенком. А для ребенка — это встреча с особой художественной картиной мира, непохожей на ту, что он может увидеть в своих книжках.

Елизавета Миронова рисует красный воз пшеницы, который везут красные кони, не для украшения — чтобы передать чувство радости от богатого урожая, ощущение изобилия, созданного крестьянскими руками. Красный цвет у Л. Котляревской выделяет наиболее значимое движение в картине — взмах рук цыганки, пляской завораживающей и зрителей, и саму художницу. В центре рисунка М. Примаченко — синяя корова. Ее контур обведен белой линией, на вымени большие белые пятна. Здесь белое символизирует молоко. О молоке говорит и песенка.

* Ой, коники сиваши. Украинские народные детские песенки. Для младшего дошкольного возраста. Художник М. Примаченко. Киев, 1968.

А де ж наша зозулиця? Считалки. Художник Е. Миронова. Киев, 1969. Пішла кнця по водицю. Украинские народные песенки. Художник Е. Миронова. Киев, 1971.

Журнал «Колобок», № 2, 1972.

Народные картинки усыпаны цветами: у Примаченко они вспыхивают в траве, на кнутах у кота или окружают тексты песенок подобно бумажным цветам, которые часто засовывают за рамки с фотографиями в деревенских домах. Цветы придают праздничность картине, они сами являются рамой, подчеркивающей нереальность, сказочность происходящего. Розово-красный цветок, любимый цветок Е. Мироновой, повторяется во всех ее картинках. Являясь основным ритмообразующим элементом, он связывает все рисунки в одно целое. Цветы в творчестве народных художниц — не только воплощение красоты жизни, это — выражение плодородия земли, ее вечного обновления и расцвета. У Марии Примаченко есть в этой же книжке картинка, где в красном углу хаты изображена икона, на которой вместо лика святого — цветущий куст. Этот пантеистический образ показывает, что творчество народных художниц выражает особое художественное видение мира, основанное на ощущениях удивительной глубины и силы.

Отношение авторов рисунков к явлениям окружающего мира передает не только цвет и ритм, но и особое соотношение форм в изображаемом пространстве. В рисунке Примаченко косая линия горизонта показывает, что цветущий луг очень большой: у коровки много сочной травы. В другой раз художница изображает огород так, что видны как бы сверху все четыре стороны забора. Это очень напоминает домик с четырьмя стенами в рисунках детей. Ведь они тоже стремятся передать не то, как виден дом, а то, что знают о нем.

В отличие от этих рисунков в картинке Котляревской ощу-

щается стремление автора овладеть перспективой. Она сокращает размеры фигур и деревьев, изображает дорогу, уходящую в глубь картины. Но изображения остаются плоскими, центральная фигура цыганки непропорционально велика, а толпа похожа на «иконную горку». Соединение перспективной и плоскостной систем изображения создает напряженность рисунка. Эта напряженность в том, с каким изумлением и страхом толпа разглядывает цыганку. Здесь нет ничего от гулянья, веселья, какие были в народных сценках с медведем и козой. Но настроение, царящее в картине, передается и нам: мы подолгу рассматриваем рисунок и, став на место автора, замыкаем сцену как участники действия, его сопереживатели.

Наиболее интересно передает пространство Е. Миронова: кот, телега с пшеницей и кони — в перспективном сокращении, а колеса телеги повернуты к зрителю. Рисунки художницы замечательны тем, как изображаются в них движение: пахота передана медленным горизонтальным движением слева направо, жатва — взмахом рук, а поездка с пшеницей на рынок — стремительным движением на зрителя. Этой же цели служит и ступенчатое расположение рисунков, отвечающее временной последовательности событий.

Ни Примаченко, ни Миронова не ставили себе целью сделать книгу как художественное целое, а просто рисовали картинки к знакомым с детства песенкам. Впрочем, их иллюстрации вполне отвечают требованиям, предъявляемым к оформлению книжек для детей пяти-шестилетнего возраста: рисунок обстоятельно рассказывает о событии, выделя-



Л. Котляревская
Обложка журнала «Колобок»

ет в нем главное, подчеркивает типичное; фон рисунков, как правило, нейтрален, предметы обведены контуром. Кони и «кот ученый», изображенные М. Примаченко на обложке, окружены рамкой — это показывает ребенку, что перед ним книга, а не картинка из нее, что это начало и конец изобразительного рассказа.

По-другому поступил журнал «Колобок», поместивший на обложке картинку Л. Котляревской. Кажется, что именно к этому случаю относятся слова Фаворского «о журнального типа обложках...», которые часто помещают целый пейзаж в обрез с краями, без всякой рамы, и шрифт где-нибудь на небе. Такое решение, конечно, недопустимо — оно разрушает книгу как предмет, как вещь, и в то же время не дает возможности по-настоящему смотреть изображение».

В. Помещиков

Е. Миронова
Разворот книги
«А де же наша зозулиця?»

М. Примаченко
Разворот книги
«Ой, коники сиваши»



Обетные кресты Мезени

Издревле на Руси в честь достопамятных событий возводили храмы, заказывали иконы (вспомним, что знаменитая «Троица» была написана Рублевым «в похвалу Сергия Радонежского»), наконец, водружали кресты — каменные, а чаще деревянные, в церквях или часовнях, но нередко и под открытым небом, у дорог — на поклонение путникам. В этом был и практический смысл: придорожные кресты служили своеобразными вехами, по которым в старину отсчитывали путь.

Еще и сегодня по лесным берегам Мезени — этой суровой северной реки, стоят высокие деревянные кресты. Лишь изредка они означают могилу, большинство их ставлено «по обещанию», по обету (потому называют их обетными, или, по-местному, оветными), иногда же — в память о каком-либо событии: особенно суровой зиме или весеннем половодье, чуть не погубившем деревню, счастливом спасении «от потопления» или от неурожая или падежа скота.

На некоторых крестах еще можно увидеть пелены, своего рода символы даров или знаки обета. Не есть ли они пережиток дохристианских времен? По мнению Л. Даля, и сами кресты, «эти эмблемы христианства стали заменять языческие могилы и столбы, о которых упоминает еще Нестор-летописец»¹. «Боги ваши древо есть», — говорили христиане язычникам. Кстати отметим, что язычество у ненцев — соседей русского населения по Мезени — дожило до XIX века. О самоедских же деревянных «болванах наподобие человека», стоявших в лесах и украшенных разноцветными лоскутами сукна, писал еще известный путешественник XVIII века академик И. Лепехин. Общение же русского и ненецкого населе-

ния в этих краях было очень тесным, и религия ненцев не могла не оказать своего влияния на соседей. На Мезени вообще долго жили и обычаи глубокой славянской древности. Как вспоминают старожилы, около обетного креста на холме в Кельчегоре в ночь на Ивана Купалу жгли огонь. То же делали и на других угорах: мезенские села пламенем костров переговаривались друг с другом.

С удивительным разнообразием поставлены на Мезени обетные кресты. Одни еще за околицей встречают всех, кто поднимается от реки в деревню, другие возвышаются среди ровного поля, чтобы, как верили крестьяне, оберегать посевы, третьи — около домов, четвертые — на угорах и откосах: их силуэты, как маяки, хорошо заметны всем плывущим по реке, которая до последнего времени оставалась единственной дорогой края. Потому и рубили кресты высокими — в три-четыре человеческих роста, иначе зимой их не заметишь: снегом занесет. Иногда их устанавливали посередине небольшой деревенской площади, и они всегда были видны из окон окружавших домов. Своими пропорциями и особенно двускатной кровлей с концами из красного теса, маленьким охлупнем, резными причелинами и полотенцем-кистью памятник воспроизводил образ дома и благодаря этому органически вписывался в ансамбль деревни. В тех поселениях, где не было церкви, кресты в известной степени заменяли ее, являясь архитектурной доминантой. Сказанное вполне убеждает, что перед нами подлинные памятники народной монументальной скульптуры. В особенности это относится к крестам с изображением распятия. Так, в Кельчегоре оно резано в высоком рельефе, а потому кажется, что фигура, когда она подчеркнута резкими тенями, существует чуть ли не отдельно от плоскости самого креста. Этого наивного реализма совершенно лишен кимженский крест, в плоском рельефе которого лишь намечены контуры фигуры Хри-

ста. Но стоит попасть на него косым солнечным лучам, как рельеф преобразуется, оживает и словно выступает из массива дерева, становится хорошо видным мягкий овал небольшой склоненной головы, тонкие, беспомощно раскинутые руки. Замыкают композицию декоративные буквы канонической надписи. В прошлом они располагались и на нижнем наклонном перекрестке, окружая, таким образом, фигуру со всех сторон. Как видим, два мастера по-разному решили одну и ту же композицию.

Отличаются друг от друга и те кресты, на которых нет распятия. У некоторых столбы, как узором, покрыты со всех четырех сторон вязью молитвы, другие, стоящие под навесом-часовенкой, сохранили первоначальную раскраску. По концам перекрестий канонический титул Христа. Столб покрыт чередующимися рядами букв тех же цветов, а также еще синего и зеленого. Этот своеобразный буквенный орнамент создает впечатление праздничности и нарядности, несколько странное, если вспомнить, что речь идет о символе распятия. Но цвет в данном случае не просто украшение, он объединяет первые буквы ненаписанных слов и помогает знающему человеку прочесть крипто-

грамму, например: ДДДД — древо добро досада дяволу или ББББ — бич божий бьет бесы и т. д.

На подножии креста условно изображена Голгофа, в центре ее — голова Адама, будто бы погребенного здесь же, и символизирующая смерть. Но народные мастера, вряд ли искусные в богословской символике, превращали эту абстракцию в более близкие им образы природы, издревле представлявшейся славянам силой одушевленной. Многоцветие креста говорит скорее о народном жизнелюбии, нежели о смерти, лик-маска вовсе не напоминает череп, а походит на древнее изображение солнца, которое в язычестве уподоблялось одновременно и кругу, и человеческому лицу. На перекрестьях других мезенских крестов часто встречаются еще два похожих диска — символы солнца и луны.

Какими же были в древности деревянные обетные кресты? Об этом мы можем только догадываться. Так, древнейший из сохранившихся — Людогощинский крест (1359 г.)² напоминает фантастический цветок, в котором растительные побеги сочетаются с трилистниками, плетенками, крестами. Известен большой крест 1671 г. из часовни под Старой Ладогой. При-



хотливая вязь украшает все его плоскости. Центр выделен дугами, свободно переходящими со столба на перекрестье, связывая таким образом всю композицию в единое целое. Сделаны они в технике трехгранновыемчатой резьбы, хорошо известной по северным резным прялкам. На концах перекрестий — круги с титулом Христа, заполненные выющимися растительными побегами, которыми словно прорастают буквы. Не воплотилось ли здесь древнее представление о солнце как источнике плодородия? Деревянная резьба, даже тогда, когда она украшала кресты, была пронизана языческими мотивами, имевшими магическо-охранительное значение, а потому, естественно, широко использовала элементы народного орнамента.

На Мезени таких древних крестов не сохранилось. Самый старый из обнаруженных нами резан почти столет назад — «1874 года июня 13 дня». Но и те, что еще высятся по мезенским берегам, рождены традицией, уходящей в глубь столетий. Мезенские обетные кресты — подлинны свидетели многовековой борьбы русского крестьянина с неуступчивой северной природой — остро нуждаются в срочной и действенной охране.

М. Мильчик

¹ Л. В. Даль, Древнейшие деревянные церкви в России, «Зодчий», 1875, стр. 77—79.

² О нем см.: В. Н. Лазарев и Н. Е. Мнева, Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века в кн. «Сообщения института истории искусств», вып. 4—5, М., 1954, стр. 145—146.

Обетный крест в деревне Кильца. 1907

Деталь распятия. Дер. Заозерье. Конец XIX в.

Обетный крест. Вторая половина XIX в., дер. Кимжа

Обетный крест конца XIX в., дер. Елкина



Н. Бирюкова. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО XVII—XVIII ВЕКОВ. Италия. Испания. Фландрия. Франция. Германия. Голландия. Англия.

рецензии

«Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков»

Ленинградское отделение издательства «Искусство» выпустило в свет книгу старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа Н. Бирюковой «Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков». Книга разделена на две части, одна из которых посвящена искусству XVII века, другая — XVIII. Каждая часть состоит из небольших очерков, связанных с той или иной страной — Италией, Испанией, Францией, Фландрией, Англией и др. За ними следуют иллюстрации, дающие в совокупности достаточно полное представление об интерьере, мебели, шпалерах, тканях, шитье, фарфоре, художественном стекле и других видах «искусства быта». До сих пор в специальной отечественной литературе мы не имели книги, которая в сжатом виде давала бы достаточно полную картину путей развития западноевропейского прикладного искусства

рассматриваемого времени. Существовали лишь издания по отдельным отраслям художественной промышленности. Сейчас этот пробел заполнен и читатель располагает книгой, где весь богатый и разнообразный материал сцентирован вместе. Автор избрал в качестве темы прикладное искусство XVII—XVIII веков не случайно. Именно эти два столетия как бы перекинули мост между искусством эпохи Возрождения и XIX веком; то есть периодом, непосредственно предшествующим современности. Это был сложный этап развития прикладного искусства, как, впрочем и архитектуры и изобразительного искусства, когда возникало многообразное сплетение художественных принципов и стилей — классицизма и барокко в их тонких «модификациях» и проявлениях. Отсюда — ответственность художественных оценок. Провести отбор явлений и их точный искусствоведческий анализ автору помогли строгие критерии и верный вкус. Задуманная как труд научно-популярного характера, обращенный к широкой аудитории, книга фактически приобрела еще «дополнительную» функцию. По существу, она

стала учебным пособием для студентов художественных вузов. Это произошло потому, что работа вобрала в себя богатый фактический материал, который был хорошо подобран и систематизирован автором. Материал этот получил необходимое обобщение и серьезную научную оценку. Рассматривая художественные явления и произведения искусства, автор не отрывает их от социальных условий, от исторической обстановки конкретного времени. Н. Бирюкова использовала обширный материал не только отечественных, но и зарубежных музеев, в частности экспонаты Музея декоративного искусства и Музея Карнавале в Париже, а также музеев Лондона, Амстердама и т. д. Многие вещи воспроизводятся в отечественной литературе впервые.

В. Батажкова



«Мечислав Павловский»

Самым известным украинским мастером гутного стекла, несомненно, является львовянин Мечислав Антонович Павловский — заслуженный мастер народного творчества УССР, член Союза художников. «Сын гутника, внук гутника, он любил слушать рассказы о старых гутах, часто забегал к отцу в стеклодувный цех» — это строки из

небольшого альбома «Мечислав Павловский». * Вы раскрываете альбом — и переноситесь в чарующий, полный искрящейся радости мир Мечислава Павловского, который возродил старинные традиции украинской гуты, переосмыслил их, наполнил трепетом сегодняшнего дня. Этот мир необычайно богат и разнообразен. Тут и фигурная посуда, издавна бытовавшая на Украине, и миниатюрная пластика, выполненная в технике выдувания или лепки, и бытовые изделия — кувшины, кружки, вазы. Столь же разнообразны у Павловского и приемы оформления стекла. «Поиск — вот главное в работе Павловского. В каждой из вещей мастера проявляется свое отношение к материалу, свой набор художественно-выразительных средств, своя система образных представлений» — так характеризует творчество Павловского автор-составитель альбома Ф. Петрякова. К заслуге автора следует отнести пристальное внимание к особенностям образного видения мастера-пластика в широком смысле этого слова. Мы как бы становимся свидетелями того, как в руках мастера-стеклодува каждый раз рождается маленькое чудо. Петрякова пишет о Павловском взволнованно и поэтично, но замечает и трудности в его работе, часто носящей экспериментальный характер: ведь, по ее словам, эксперимент нужен стеклодуву-гутнику не меньше, чем художнику. Так постепенно, в поисках, сомнениях, дерзаниях рождается Павловский-художник. И мы благодарны автору альбома, раскрывшему перед нами этот непростой путь скромного стеклодува к вершинам художественного мастерства.

Н. Велигоцкая

* Мечислав Павловский. Альбом. Автор-составитель Ф. Петрякова. «Мистецтво», Київ, 1972.

за рубежом Выставка керамики в Гданьске

С 14 июля по 31 августа 1973 г. в филиале Национального музея в Гданьске-Оливье (Польская Народная Республика) проходила II Международная выставка керамики «Керамические материалы в современном искусстве». В ней принимали участие 242 художника из 25 стран мира, было представлено более 720 произведений; экспонировались уникальные керамические произведения, декоративные панно и рельефы для архитектуры, а также промышленные изделия, отвечающие теме выставки. Союз художников СССР участвовал на этой выставке впервые. Советская коллекция состояла из произведений следующих художников: М. Абашидзе (Тбилиси), Т. Алеева (Рига), В. Ваданюк (Кишинев), М. Димзе-Димме (Рига), Л. Кормашова (Таллин), Г. Круглов (Рига), Т. Ласс (Таллин), В. Малолетков (Москва), П. Маркович (Львов), П. Мартинсонс (Рига), М. Мелналкне (Рига), Д. Мухина (Москва), Л. Орлова (Москва), Б. Петров (Москва), А. Силицкий (Кишинев), Л. Солодков (Конаково), С. Сымер (Таллин), З. Флинта (Львов), С. Циховска (Рига), Р. Цузмер (Москва), К. Шатворян (Ереван), С. Шмидкене и Л. Лукшо (Рига). Международное жюри II Бинале керамики в Гданьске наградило премиями и медалями советских художников: — премия, установленная Министерством строительных и промышленных строительных материалов ПНР, присуждена Петерису Мартинсонсу; — премия, установленная заводом художественных изделий ПНР, присуждена Сильвии Шмидкене и Леону Лукшо; — почетные медали присуждены В. Малолеткову, Б. Петрову, С. Сымер, С. Циховска. Л. Романова

страница коллекционера Живописные вывески

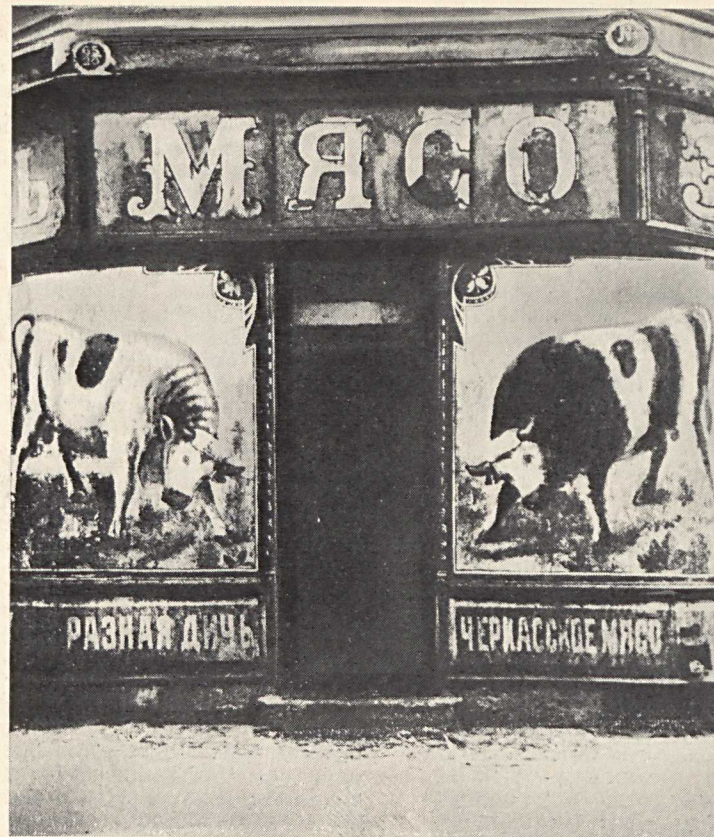
«Рыба, нарисованная на двери трактира, потемневшей от дождя и снега, лежала на тарелке внутри ожерелья из коричневых кругов жареной картошки. Как вкусно!»
Елена Гуро, «Песни города».

Русская живописная вывеска просуществовала почти два века, вплоть до 20-х годов нашего столетия, украшая заведения торговцев и ремесленников, трактиры и чайные. «Вывесочное дело, — писал Кузьма Петров-Водкин, — в каком виде оно создалось у нас, — явление чисто русское. До перехода вывески на живописное изображение вывешивались на воротах домов и торговых помещений самые предметы быта или ремесленного производства: пук соломки обозначал постоялый двор, колесо — щепника, обруч — бондаря, кожа — сыромятника. Такого сорта реклама давным-давно имела место и в Западной Европе, но от нее там перешли прямо к рекламе словесной, у нас же и до последнего времени вывески несли задачу изобразительную. Удобство и броскость живописной вывески вытеснили предметную, и за девятнадцатый век цех вывесочников разросся по всей стране». Такие вывески писали мастера-живописцы в Петербурге, Москве и многих провинциальных городах России — кустары из народа. Вывесочники были объединены в гильдии, у них, как и в иконописном ремесле, существовало разделение труда. Обычно мальчики поступали в ученичество к малярам, составляли колера, учились шпаклевке, раскраске под орех и дуб. Наиболее способные, проявлявшие склонность к рисованию, переходили к мастеру-вывесочнику. Работали сначала по шрифту, изображали простейшие предметы: чай, сахар, свечи, мыло, а потом, по словам

К. Петрова-Водкина, «получали работу по второстепенному фигурному письму. Такой вывесочник-декоратор забирался в глухой городок, открывал в нем мастерскую и при отсутствии конкуренции начинал применять свои силы и в местных росписях, и на портретах мещан и купцов, живых и покойников, не оставляя, конечно, основной своей вывесочной базы»¹. Можно сказать, что русский человек не только учился по вывескам, но и получал первые художественные впечатления. В России, где более половины населения было неграмотно и существовали десятки иноязычных народов, нарядная вывеска играла знаковую роль, легко читалась на плоскости стены, но и сама была плоскостным изображением, своеобразной декоративной картиной. Вывески обычно писали на жести, стекле, дереве или холсте, покрывали лаком. Их заказывали на заранее определенное место: на обе стороны входа в лавку или трактир или в простенок между витринами, оговаривали с мастером их форму, размер и композицию; вывески шрифтовые часто размещали высоко над входом. Торговые улицы и ряды, сплошь увешанные декоративными вывесками, смотрелись своеобразными галереями, «выставками» живописи. Для каждого вида вывесок — булочных, трактиров, столовых, чайных, как и в народном искусстве, были свои определенные правила в форме и цвете, в шрифте². Так, например, на темных вывесках булочных и кондитерских писали традиционный золотой крендель с двумя львами по бокам — геральдическая композиция — или булки и хлеб. На вывесках табачных лавок изображали толстых американских негров или голландцев с сигарой во рту. На синих и голубых фонах писались вывески трактиров, столовых и чайных. Целые горы колбас и ветчин размещались на вывесках мясных магазинов, но особенно монументальными и зазывающими были живописнейшие натюрморты из овощей и фруктов, дичи и птицы, муки, крупы, масла зеленых и ба-

калейных лавок. Вывески магазинов готового платья, парикмахерских, обуви, вывески багланов, цирков, зверинцев по остроте, выразительности изображения и надписей, по фантазии их авторов, не знающей предела, не укладывались ни в какие каноны. В путеводителе по музею-усадьбе Л. Н. Толстого в Москве есть любопытное свидетельство о том, что Толстой видел вывески на багланах и зверинцах, располагавшихся на Девичьем поле в Москве во время пасхальных гуляний в 1884 г., на которых людоед завтракал толстым европейцем в клетчатых брюках, удав пожирал оленя, а быллинный богатырь отсекал единым махом головы врагов³. Русские провинциальные вывески своеобразно отразили народное художественное сознание. С одной стороны, они были связаны с глубоким, иконой и городским фольклором. Эти связи выразились в примитивном, ярком и лаконичном живописном языке, в контрастных остротных изображениях, в крупном масштабе рекламируемых вещей. С другой стороны, вывеска является наглядным примером сложных взаимосвязей живописного примитива и профессионального искусства. Используя различные жанры профессионального творчества — натюрморт, портреты, декорации, пейзаж, сюжетные бытовые и аллегорические сцены, мастера исходили из эстетических норм уже ушедшего искусства. Нередко образцом для творчества служили мастера «отжившего» поколения. Именно такие художники, вышедшие порой из иконописных мастерских, были создателями вывесок. Архаизм манеры исполнения сочетался у них с вниманием к современности, к изменению вкусов и требований заказчиков. В первом десятилетии XX века возник интерес к вывескам в среде профессиональных художников. Многие из них ищут вдохновения в искренности и непосредственности народной жизни, в необычных проявлениях городского изобразительного фольклора. Увлекаясь идеей «вещественности», созданием «искусства улицы», обращались к вывескам П. Кон-

чаловский, М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Шагал, Д. Бурлюк, В. Лебедев, А. Куприн и другие художники. К. Петров-Водкин называл вывески приволжских городов своей «школой первой ступени», И. Машков учился на натюрмортах московских булочных, зеленых и мясных лавок. Пироманашвили — гениальный самоучка писал вывески и большие портреты на жести и клеенках, окрашенных в черный цвет, которые вышивались у входа внутри питейных заведений. Живописные «картины» ремесленников и кустарей на лавках и трактирах крупных и заштатных городков были органической частицей жизни старой России. Как вывески они исполняли внехудожественную функцию, отвечали потребности в сообщении, рекламе самого первоначального свойства. Но как раз это и обеспечило им непреходящую жизненность как неповторимого историко-бытового документа, не потерявшего для нас и своего высокого художественного значения. В них функциональная нагрузка сплывалась с художественной энергией, сохранив естественное звучание своего времени, вкус массы и ее требования. Единичные экземпляры старых живописных вывесок существовали в Москве и Петрограде до 20-х гг. нашего столетия, в провинции их сохранялось больше. Военный коммунизм связал вывеску с агитационным и рекламным плакатом. Появились выполненные на жести тексты декретов с изображениями рабочих и крестьян, где характер и размещение шрифтов играли плакатную роль. Такой плакат-вывеска, с текстом о ликвидации неграмотности висел, например, у входа в Наркомпрос. На отдельных вывесках буквы иногда заменялись силуэтами серпа или молота. Знаменитые моссельпромовские вывески Маяковского и Родченко сочетали изображение вещи и шрифта. Предлагали свою «продукцию» и досужие вывесочники-ремесленники, приспособивая старые мотивы к духу времени.



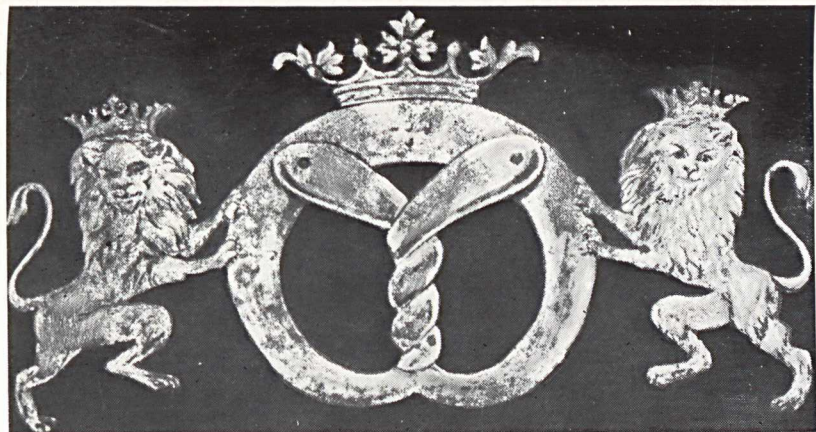
Вывески мясного магазина (живописец К. Грушин) Петербург

Вывеска мастерской фазонов начала XX века, сохранявшаяся до 1973 г. на одном из старых домов в Тбилиси

Вывеска фруктовой лавки. XIX в.

Вывеска бакалейной лавки. Гос. музей истории Ленинграда





Вывеска булочной.
Гос. музей истории Ленинграда

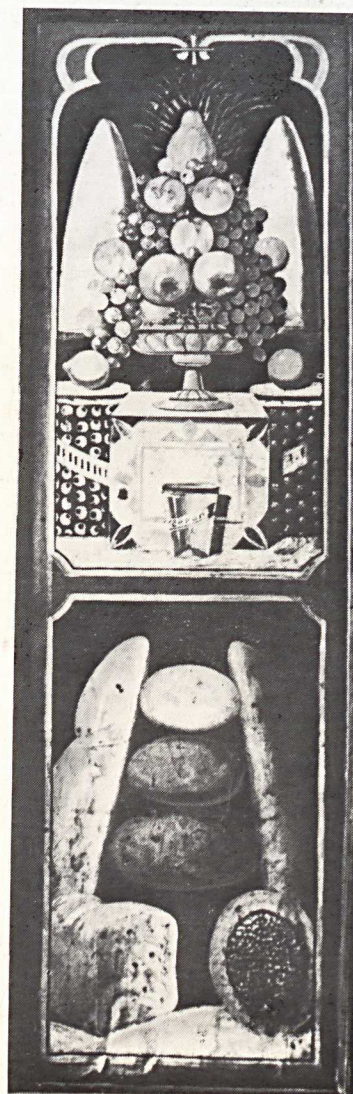
Вывеска рыбного магазина.
Гос. музей истории Ленинграда

Вывеска перевозки мебели
(живописец К. Филиппов).
XX в.
Гос. Русский музей



Так, в «конструктивном» стиле были написаны на стеклах моссельпромовских пивных раков в визитке и мужчина в цилиндре; эксцентрический негр в клетчатых штанах и цилиндре появился над столовыми; томный юноша с модным шарфом спортсмена — в витринах магазинов санитарии и гигиены. Однако это были отдельные экспериментальные или курьезные попытки создания жи-

Вывеска фруктового магазина и булочной. Начало XX века.
Гос. Русский музей



вописных изображений на вывеске. Просуществовав почти два века, живописная вывеска уступила место вывеске шрифтовой.

Н. Шкаровская

¹ К. Петров-Водкин, Хвалынок. Пространство Эвклида. Самаркандия. Изд-во «Искусство», Л., 1970.

² А. Повелихина, Петер-

бургские вывески. К выставке самоваров и вывесок в Гос. Русском музее. Ленинград, 1969. На этой выставке, состоявшейся в 1971 г., были показаны вывески конца XIX — начала XX в. из коллекций Гос. музея истории Ленинграда (бывш. Музей города) и Гос. Русского музея.

³ Дом Л. Н. Толстого в Москве. Путеводитель. Изд-во «Советская Россия», 1967.

Вывески магазина готового платья (живописец В. Степанов). Петербург
Гос. музей истории Ленинграда





В этом номере:

**О специфике
монументального изображения**

Стекло Лейды Юрген



„День всех ремесел“ в Литве



**Экспериментальные работы
художников и технологов**