

7 | 200

1974

Декоративное Искусство СССР



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
М. П. А.

Партия, народ высоко ценят деятельность писателей, художников, композиторов, работников театра и кино, чей творческий труд обогащает духовную жизнь нашего общества.

Советские ученые, деятели литературы и искусства, учителя и преподаватели, врачи, работники культурно-просветительных учреждений в едином строю с рабочими, колхозниками, инженерно-техническими работниками борются за успешное решение задач хозяйственного и культурного строительства, вносят большой вклад в дело коммунистического воспитания.

Из Обращения

Центрального Комитета Коммунистической партии
Советского Союза ко всем избирателям,
гражданам Союза Советских Социалистических
Республик

Открытое письмо товарищам по профессии

Я. Лившиц,
председатель секции оформительского искусства
правления СХ СССР;
Е. Розенблюм,
художественный руководитель ЦУЭС СХ СССР;
И. Шошенский,
председатель секции декоративно-прикладного
искусства МОСХа;
И. Языков,
председатель подсекции оформительского искусства МОСХа

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Потребности нашей страны в произведениях оформительского и промышленного искусства непрерывно возрастают; с каждым годом, мы, художники этих профессий, получаем все больше и больше самых разнообразных заданий. И хотя достижения во всех областях нашей деятельности очевидны, мы обязаны еще раз четко проанализировать свою готовность к ответственному выполнению стоящих перед нами задач.

Сегодня, помимо многочисленных частных задач, требующих своего ответственного решения, по-новому осознается особая задача нашей профессии.

Эта задача — активное участие в формировании и утверждении образа жизни человека общества развитого социализма. Она определяет ту общественную позицию гражданина и профессионала, с точки зрения которой должно выполняться каждое конкретное задание.

Осознание общественной роли своей деятельности — ответственный этап самоопределения профессии.

Сегодня мы можем и должны определить те главные направления оформительского и промышленного искусства, развития которых от нас требуют партия и правительство, требует советский народ, требует время, в которое мы живем и работаем.

Наша первая задача — работа в области наглядной агитации, являющейся одним из активных, действенных средств пропаганды.

Вторая наша задача — создание выставочных и музейных экспозиционных комплексов. Экспозиция в современной жизни становится одним из основных каналов всех видов общественных коммуникаций, одной из наиболее значимых форм воспитания нового советского человека. Наша третья задача — участие в проектировании промышленных изделий.

Каждое отечественное изделие должно быть патентоспособным. За это мы, художники, несем значительную часть ответственности: проектируя любую вещь, мы обязаны не только следовать тому или иному направлению или моде, но сами это направление создавать.

Все три задачи достаточно серьезны. Но главное — они не изолированы друг от друга; эти задачи не могут быть оторваны от общих усилий, направленных на культурное и хозяйственное развитие нашей страны. Мы не можем проектировать ни одного объекта, пока не раскрыли исчерпывающе всех аспектов его органического существования в окружающей предметной среде. Мы не можем выполнить ни одной из стоящих перед нами задач вне комплексного проектирования среды, в которой протекает труд, быт и отдых советского человека, — среды, приобщающей его к идеалам, которые мы призваны пропагандировать. Уже само задание должно отражать комплексный характер нашего проектирования. Именно поэтому для сегодняшнего этапа развития оформительского искусства первостепенное значение приобретает систематический показ лучших работ на выставках. Выставка — действительная форма не только профессионального взаимодействия художников-проектировщиков, но и закрепления достигнутых результатов в общественном мнении. Сегодня для оформительского и промышленного искусства выставочная деятельность так же важна, как и для всех остальных видов искусства.

В последнее время наметилась определенная тенденция отхода от оформительского и промышленного искусства части его представителей. По-видимому, это вызвано образовавшимся разрывом между тягой к общественной профессиональной деятельности лучших художников этих профессий и отсутствием внутри многих местных отделений республиканских союзов художников секций оформительского и промышленного искусства.

Очевидно, назрела насущная необходимость в создании новых секций оформительского и промышленного искусства на местах, в укреплении действующих, — а это в свою очередь связано с активизацией приема в члены Союза

художников зрелых представителей этих профессий. Отсутствие секций оформительского и промышленного искусства во многих местных отделениях союзов художников приводит к неподготовленности этих отделений к квалифицированному руководству нашей сферой художественной деятельности. Нет достаточного понимания значимости работ и стоящих перед нами общественных задач.

Необходимо срочно создать взаимодействующую, помогающую работе звеньев и контролирующую их, систему художественных советов местных, зональных, республиканских, во главе с обязательным Всесоюзным советом оформительского и промышленного искусства.

Проблема кадров — один из самых актуальных вопросов развития оформительского и промышленного искусства. Наряду с многими высококвалифицированными художниками старшего и среднего поколения в последние годы активно работают молодые художники, выпускники факультетов промышленного и оформительского искусства средних специальных и высших учебных заведений страны. Однако в системе Художественного фонда и особенно на других предприятиях, где работают художники этого профиля (комбинаты городского оформления, торгрекламы, художественные мастерские парков и различных общественных организаций) все еще не хватает необходимых специалистов и работает много людей случайных, не подготовленных для квалифицированной деятельности. Это отражается на отношении к профессии, снижает уровень работ в области оформительского и промышленного искусства в стране, приводит к значительным тратам государственных и общественных средств на выполнение ненужных, искусственно создаваемых заданий. Необходимо так организовать работу, чтобы целенаправленно использовать квалифицированные кадры, поручая им наиболее ответственные участки работы, практиковать кооперацию различных организаций одного города и аналогичных организаций разных городов для выполнения наиболее ответственных заданий, а также широко использовать все звенья системы повышения квалификации. В период резкого повышения требований к произведениям промышленного и оформительского искусства непрерывное повышение квалификации всех без исключения специалистов в этих отраслях художественной деятельности становится жизненно необходимым. Большую помощь в профессиональном становлении художников оформительского и промышленного искусства может оказать Центральная учебно-экспериментальная студия СХ СССР. Развитие и совершенствование художественной деятельности невозможно без целенаправленной, ответственной художественной критики. Это особенно относится к оформительскому и промышленному искусству, становление которых как самостоятельных видов художественной деятельности связано с формированием профессиональных форм и критериев. Именно поэтому они особенно нуждаются в критическом анализе, методических и теоретических разработках.

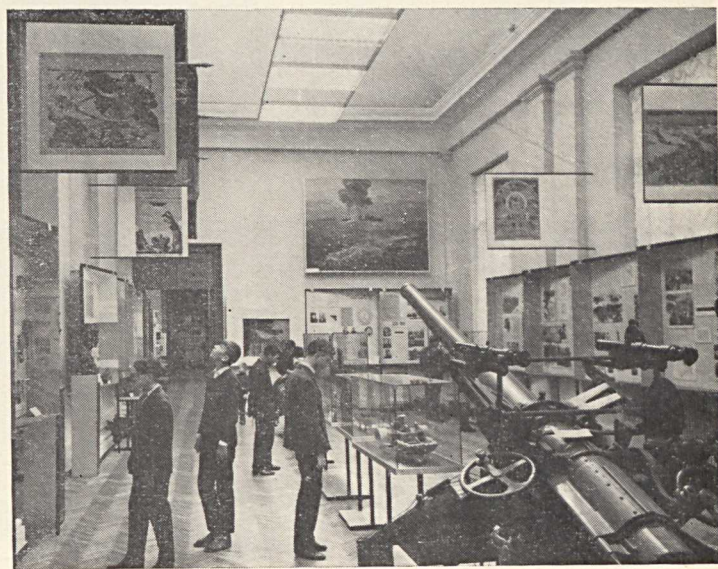
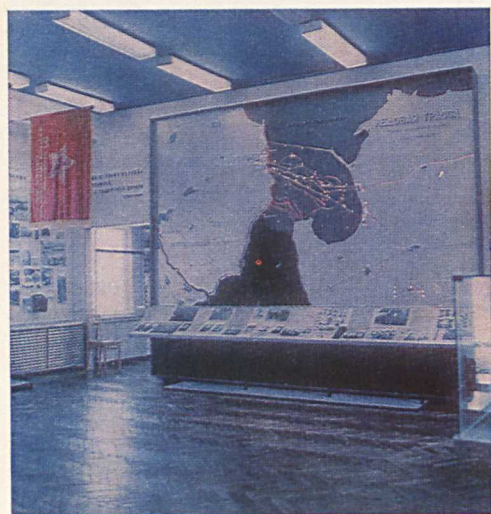
Между тем таких работ почти нет, нет и теоретиков — искусствоведов и эстетиков, которые бы специализировались в этой отрасли. Более того, такие специалисты не готовятся в соответствующих высших учебных заведениях, нигде нет специального курса теории промышленного и оформительского искусства. Нет соответствующих секторов и в научно-исследовательских институтах, занимающихся историей, теорией и перспективными проблемами изобразительного искусства. Назрела необходимость поставить этот вопрос перед Министерством высшего и среднего специального образования и Министерством культуры, а также организовать специализированные творческие группы искусствоведов для работы в этих отраслях художественной деятельности.

Широкое развитие оформительского и промышленного искусства, высокие общественные и государственные задачи, перед ним поставленные, возросшие и непрерывно возрастающие требования, предъявляемые к идейному и художественному уровню его произведений, требуют ответственного отношения к нему как от работающих в этой отрасли искусства художников, так и от общественных, государственных и хозяйственных организаций, призванных руководить этой сферой художественной деятельности и осуществлять выполнение в натуре произведений оформительского искусства и эталонов искусства промышленного.

Игорь Оминин — художник-пропагандист

И. Чижова

И. Оминин
(автор экспозиции)
Музей «Дорога жизни»



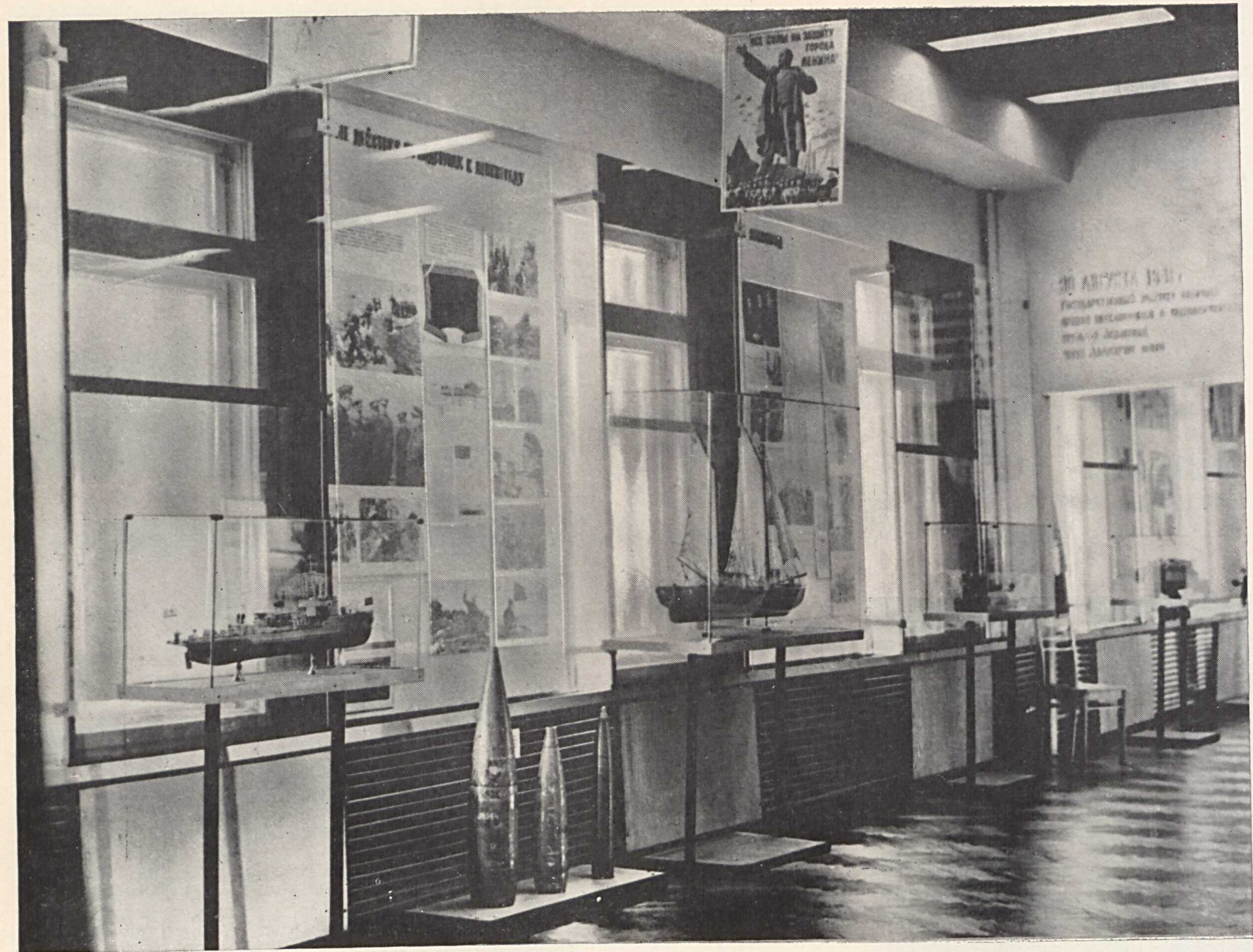
И. Оминин (автор
экспозиции).
Центральный военно-морской
музей.

Зал Великой Октябрьской
революции

Зал гражданской войны

Искусство выставочной и музейной экспозиции призвано пропагандировать важнейшие социальные идеи и раскрывать перед широким зрителем самые разные области знания. Оно требует от художника ярких, активных и постоянно новых средств выразительности. Глубина содержания выставочного ансамбля всегда должна быть раскрыта с максимальной наглядностью и эмоциональным напряжением. Это требует от художника особых качеств, в первую очередь — ясности логического мышления и сильных эмоциональных импульсов, способности аккумулировать многообразие содержания и воплощать его в концентрированных, заостренных образах. У нас сложилось уже немало таких творческих индивидуальностей, мастеров своего дела — К. Рождественский, И. Шопенский, Р. Кликс, Е. Розенблюм, братья Насвитисы, А. Пурис, каждый со своим почерком, своей палитрой декоративно-образных средств.

В этот ряд встает и ленинградец Игорь Ефремович Оминин. В его активе работа над оформлением советских павильонов на Международных выставках в Праге, Нью-Йорке, Мехико, Париже, Лондоне, на Всемирной выставке в Брюсселе (на которой за раздел «Оптика» он в числе дру-



Центральный Военно-морской музей.

Зал Великой Отечественной войны

гих авторов был удостоен высшей награды — «Гран-При»), а также экспозиции для павильонов ВДНХ «Электрификация СССР» и «Машиностроение». В последние годы Игорь Оминин весь опыт оформительской работы сконцентрировал в работе над экспозицией музеев. Именно в этой области развернулось дарование художника, проявился его особый, индивидуальный почерк.

Коренному ленинградцу, участнику боев на Ленинградском фронте в годы Великой Отечественной войны, Оминину особенно близко и дорого все то, что связано с историей этого города, с его революционными традициями, с гражданским подвигом ленинградцев в период блокады.

Первая работа Оминина, непосредственно связанная с Ленинградом, — проект оформления Музея городской скульптуры в Александро-Невской лавре (1965 г.). Здесь ярко проявились характерные черты творчества этого художника — ясность композиционного замысла, лаконизм средств, подлинная культура в подаче музейного материала. Этот музей расположен в старинном здании, памятнике архитектуры. Организуя экспозицию, Оминин сохранил уникальную архитектуру начала XVIII века в неприкосновенности.

В двух залах второго этажа размещены проекты скульптурных памятников Ленинграда, созданных русскими и советскими художниками за три столетия. Увеличенные гравюры с изображением ленинградских исторических ансамблей и большие фотографии зрительно переносят памятники в органичную для них архитектурную среду.

В экспозиции превалирует белый цвет, на

фоне которого хорошо читаются темные силуэты памятников. Только в центре зала создан красный фон для модели памятника В. И. Ленину у Финляндского вокзала, и это яркое пятно «держит» композицию всего зала.

Сложная задача встала перед художником, когда ему была поручена реконструкция экспозиции Центрального Военно-морского музея, расположенного в здании Биржи (архитектор Тома де Томон). Прежняя экспозиция устарела: реликвии флота, картины и фотодокументы слишком перегрузили залы старинного здания, их было трудно рассматривать, сила воздействия материала стала ничтожной.

Оминин создает принципиально новую экспозицию, которая легко смотрится и прочитывается, акценты познавательные соединены в ней с эмоциональными. Художник не только умело komponует материал в определенном (в данном случае уже заданном ему помещении), но и дает особое образное звучание каждому событию. Существенную роль при этом играет использование света и цвета. В первом зале темно-синее оргстекло закрывает окна, что передает тревогу начала Великой Отечественной войны. Основной фон для плакатов, фотографий, натуральных экспонатов — черный. Во втором зале все чаще вспышки красного цвета, говорящие о напряжении боев за Родину. Завершающий зал Победы буквально залит торжественным алым потоком цвета и света. И золото букв на белом фоне, сливаясь с золотом победных знамен, воспекает торжество Победы советского народа.

Для раскрытия содержания экспозиции художник широко использует произведе-

ния живописи, графики, скульптуры и различные приемы декоративно-оформительского искусства. С их помощью он организует пространство и создает особое настроение в каждом зале.

Оминин — один из художников-оформителей, почерк и стиль которого можно узнать сразу. Что характерно для его работы в области создания музейной экспозиции, каков процесс работы от замысла до завершения? Прежде всего Оминин не создает, как многие оформители, заранее «скелета» будущей экспозиции, к которому потом подбираются вещи, часто формально, для красивой подачи. Напротив, экспонаты диктуют Оминину логику будущей экспозиции, весь ее образный строй. Во главе угла — подача материала наиболее выгоднейшим образом, строгий отбор его, исключающий все лишнее. Основная цель — выражение сути содержания данного музея. Художник стремится к созданию определенной эмоциональной среды для показа предметов при помощи цвета, света и других компонентов чисто оформительского искусства, которая затем уже незаметно, ненавязчиво для посетителей должна создать и определенное настроение. Декора ради декора для Оминина не существует, все подчинено логике, исходящей из конструкции целого. Значительность и напряженность содержания, подчеркнутая экспозиционным приемом, рождает монументальность образа.

Такое понимание экспозиционного искусства с особой силой выразилось при создании музея «Дорога жизни». Он открыт в сентябре 1971 года в том месте у Ладожского озера, откуда 30 лет назад открылся путь надежды и спасения для осажденного города. Скромный деревянный дом уникален. Чудом уцелевший, бережно хранимый народом, он вместил в себя теперь музейную экспозицию, которую посещает в день не менее 600—800 человек.

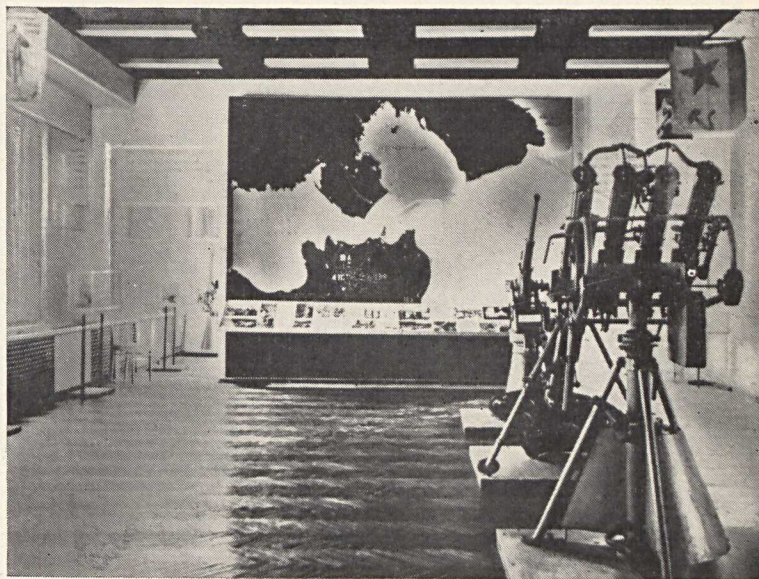
В более чем скромном помещении Оминин использовал большие возможности экспозиционного искусства. Снова применено цветное оргстекло для окон. Оно окрашивает свет в оранжево-красные, синие тона, что в сочетании с черным потолком создает настроение тревоги и напряжения. И зритель мысленно переносится в суровые дни блокады, глядя на занимающие всю стену карты военных действий, выполненные художником с предельной графической четкостью, он снова переживает наступления и неудачи, поражения и победы военных лет. Художнику помогает природа: в окна виден суровый северный пейзаж, бескрайние просторы Ладоги. О том, как блестяще справился художник с показом и рассказом о бессмертном подвиге ленинградцев, о воспитательном значении этого музея нельзя рассказать лучше, чем это сделано в книге отзывов: не так уж часто в отзывах посетителей музеев встречается восхищение не только тем, что они увидели и узнали, но и тем, как это исполнено.

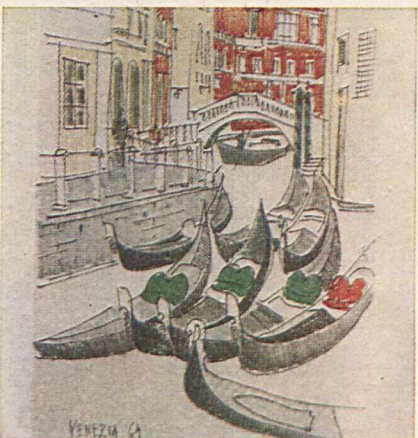
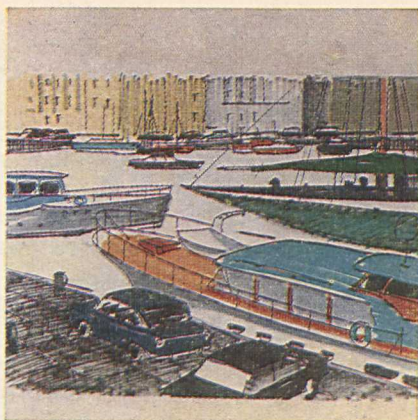
Вот небольшая часть отзывов, непосредственно касающаяся художника: «Суровой правде тяжелых дней — соответствует суровость экспозиции»; «Спасибо художнику за благородный труд от тех, кто пережил блокаду»; «Отличные карты», — замечают летчики гражданской авиации. Но особенно показательны высказывания школьников-подростков: «То, что видел в кино и читал в книгах, сегодня увидел как бы наяву» (Петров Алексей, 7-а класс); а школьники 6-го класса одной из

Музей «Дорога жизни»

Музей городской скульптуры
в Ленинграде.
Зал советской
скульптуры

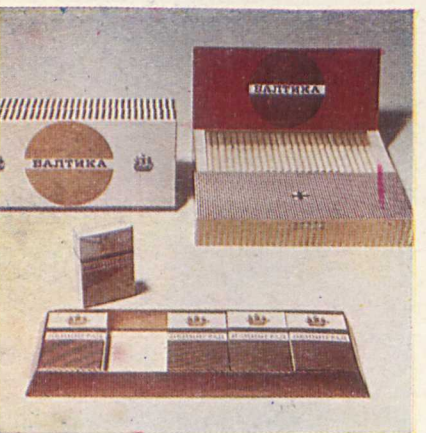
Зал исторической скульптуры





И. Оминин
Упаковка для грампластинок
В Стокгольме. Темпера
Беломорск. Темпера
Венеция. Зарисовка
Пакет для грампластинок
Упаковка сигарет
Упаковка для винных
бутылок

На стр. 7 →
М. Мосинский
Плакат, посвященный
советско-польской дружбе.



ленинградских школ коротко обобщили:
«Музей учит любить Родину!»

В последние годы Оминин целиком посвя-
тил свою деятельность Ленинграду: в
1969 году он сделал проект оформления
интерьеров Речного вокзала (в настоящее
время ведется его осуществление), в
1973 году приступил к созданию проекта
музея истории Кронштадта — боевого
форпоста Ленинграда.

Ясное понимание пропагандистских задач
искусства, желание улучшить предметную
среду, окружающую советского человека,
привели Оминина к работе в разных обла-
стях декоративно-прикладного искусства.
Оминин является одним из создателей сов-
ременной ленинградской школы промыш-
ленной графики. И своим личным творче-
ством, и организационной деятельностью
он способствовал укреплению престижа
этой области искусства.

Первая выставка промышленной графики,
организованная в Ленинграде в 1959 г.
при активном участии Игоря Оминина,
раскрыла новый характер исполнения сов-
ременной товарной упаковки, плакатов,
торговых марок, проспектов, которые сос-
тавляют существенную часть окружаю-
щей человека предметной среды.

С тех пор ленинградская промграфика по-
лучила широкое признание по всей стра-
не и за рубежом. Многие ее образцы ста-
ли предметом массового тиражирования и
вошли в оформление фирменной продук-
ции ленинградских предприятий. А вы-
ставки промграфики в ЛОСХе стали регу-
лярными. И постоянно на этих выставках
так же, как и в конкурсах на эталоны для
промышленности, видное место занимают
работы Оминина: товарные знаки, конвер-
ты для грампластинок, каталоги, сувенир-
ные упаковки. Их отличает своеобразие
композиции, четкая графика, рекламная
броскость при безупречном вкусе. Нела-
ром проекты Оминина не раз были отме-
чены первыми премиями на конкурсах
Министерством пищевой промышленности,
а в 1973 году он вместе с В. Кубашев-
ским получил первую и третью премии за
создание эмблемы СЭВа.

Оминин большой мастер плаката. Его ре-
шения всегда отмечены остротой художе-
ственного языка, лаконизмом, точностью
и выразительностью графической и живо-
писной формы. Лучшие плакаты созданы
художником к 100-летию со дня рожде-
ния В. И. Ленина. Среди работ последних
лет «Пятилетке — ударный труд», «Спа-
сибо за ударный труд», «Думай, рассчи-
тывай, экономь» и серия плакатов, посвя-
щенных охране памятников. Это агита-
ционные листы, призывающие людей к ре-
шению важнейших задач времени.

Оминин много работает с натуры, пишет
картины, рисует... Но не останавливается
на этом. Он рассматривает всю эту твор-
ческую работу как материал для будущей
деятельности в области оформительского
искусства, промышленной графики и пла-
ката, которые привлекают его особой ак-
тивностью воздействия, близостью к за-
просам времени, к человеку.

Вся деятельность Оминина как художни-
ка отмечена большим гражданским пафо-
сом. И это проявляется не только в твор-
честве, но и в той большой общественной
работе, которую он ведет как председа-
тель секции декоративно-прикладного ис-
кусства ЛОСХа. Оминина отличают целе-
устремленность, последовательность, твор-
ческое понимание актуальнейших пропа-
гандистских задач современного искусства.

sobie potrzebni

21. IV. 1945—Układ o przyjaźni,
współpracy i pomocy wzajemnej
między Polską a ZSRR



К 30-летию освобождения
Польши от немецко-
фашистских захватчиков

Скульптор Густав Земла

З. Фогель

Будь, как взвитое знамя борьбы,
Будь, как в вихре крутящийся пламень!
В. Броневский

Первый номер журнала «Штука» («Искусство») открывается статьей нового редактора Кшиштофа Костырко и фотографией пылающе-крылатой «Варшавы» Густава Землы. Статья и репродукция — это как бы две передовые, представляющие двуединый облик журнала: критико-теоретический и изобразительный.

Для своеобразной изобразительной декларации Земла выбран как нельзя более удачно. Полнокровная реалистическая форма, в которой мощно звучит пластическая «мелодия» античности — и, тем не менее, форма, как бы разодранная, взорванная могучими тектоническими процессами, оплавленная немислимим жаром, взметенная катастрофическими ураганами современности; страстно-стремительный порыв летящих пластических образов, всегда имеющих точный исторический и идеологический адрес, глубоко гуманистических по духу.

Иногда полет и пламя как бы прячутся внутрь образа: «Длань взнесенная» — своеобразное «memento!» («помни!»). «Раскрытые ладони» — точный перевод на скульптурный язык древней мудрости, которая попольски звучит пословицей: «Отварты длоне не тпимаем брони» («В открытых ладонях нет оружия»), жест, демонстрирующий мирные намерения и раскрывающий объятия дружбы. «Коперник», «Словацкий», «Марцелий Новотка», «Кароль Сверчевский» — все это работы, в которых полет и пламя на первый взгляд скованы покоем статичной монументальной формы. Последняя, однако, не «надета» снаружи, а пришла изнутри — так верхний слой только что извергнутой лавы, остывая, сковывает пылающий и бушующий поток.

Мощные волны сотрясают грудь «Распростершего руки», волны, водовороты, вихри, бугры, никак не сов-

падающие с анатомией, на глазах как будто перемещающиеся, мечущиеся, — рвущиеся наружу богатырские силы души, готовые лазерной вспышкой выплеснуться из глаз; лицо, череп «Предостерегающего» — здесь пламя уже разорвало оболочку, но не ушло, а тоже отвердело — сила, порыв, вихрь воссоединились с мудростью...

Как правильно отмечают некоторые авторы, для Землы не прошли бесследно внимательные штудии римского портрета. Но в его портретных работах эти реминисценции — лишь своеобразные «присадки» и «флюсы», помогающие получить чистый металл современной большой формы. Здесь то же бушующее внутри пламя, затвердевающее в броню. Но это уже не просто пламя деяния и порыва — это пламя творческой мысли и воли, формирующее великие открытия и народные движения.

Земла не боится прибегать к приемам лобовым, даже вроде бы наивным: лицо Коперника, суровое, замкнутое, и — грудь его: открытая для всех душа с овеществленной в материале скульптуры гелиоцентрической системой мира — гениальным открытием, которое он подарил человечеству.

Итак, полет и пламя — вот доминанта творческого стиля Землы даже там, где обобщенная форма выражает статику, покой, где замысел несет с собой проникновенную лиричность, мудрое предостережение, мужественную скорбь.



Грозные события второй мировой войны, когда они докатились до родины Земли, он встретил 8-летним мальчишкой. Художественное образование получил в Варшавской академии, профессором и проректором которой он сейчас является. Учился у Людвика Ничовой и Францишека Стрынкевича. Особенно сильное влияние оказал на него Стрынкевич. Изысканно-ясным композициям последнего в высокой степени присуща внутренняя наполненность формы, идущая от античной традиции. Собранность, ритмическая «дисциплинированность» его работ послужили своеобразным «аккумулятором» для творческих потенций Земли.

Импрессионистическая «первность» раннего Дуниковского и строгая архитектурность его позднейших работ; четкие ритмы скульптур Адама Процкого, участника Варшавского восстания; сплав трагедии и просветленного лиризма в работах Станислава Хорно-Поплавского, который почти на тридцать лет старше Земли... А разве не близок духу его творчества памятник «Героям Варшавы» (1966) Мариана Конечного или его же «Дедал и Икар» (1966)? Творчество Земли типично и естественно для современной бурно растущей Польши. И одновременно — глубоко индивидуально как эстетическое явление.

Отмечают близость отдельных аспектов творчества Земли к пластическим «приемам» Бурделя. Вероятно, это справедливо. В пластике его

скульптур, как и у Бурделя, живет внутренне присущее ей ощущение тревоги и динамизма. Но есть и не менее важные отличия. Одно из них заключается в мере и характере личного начала. Произведения Земли при всей монументальной реалистичности образов — это своеобразные страстные исповеди. Недаром некоторые его обобщенные образы, не являющиеся конкретными портретами, в действительности автопортреты — как, например, в «Длани взнесенной». Но это то качество личного, которое некогда заставило Гейне сказать, что трещина, расколовшая мир, прошла через его сердце.

...И упорно — в разных образах, по внешне разным поводам — он рассекает грудь своих скульптур, а иногда и горло, и лицо, и череп, и весь торс. Но — странно! — эти зияющие «расщелины» не лишают скульптурные образы цельности и жизни — как порой не умирают вулканы после первого, десятого, сотого извержения... Наоборот — эти образы обретают новую, более высокую и вещую жизнь, подобно пушкинскому Пророку.

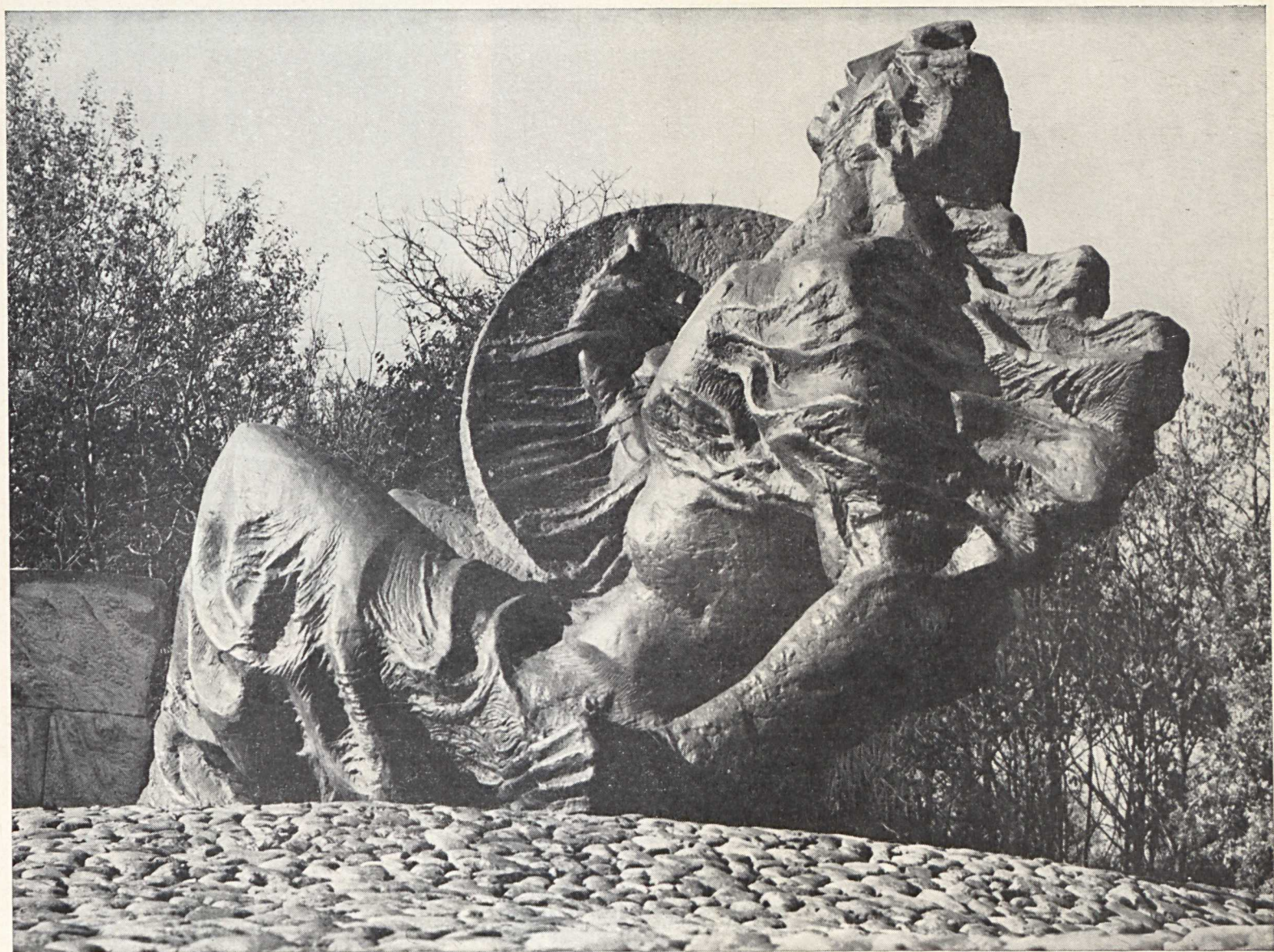
...И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Таков варшавский памятник «Погибли — непобежденные» (героям-варшавянам 1939—1945 гг.): поверженный воин с рассеченной грудью, падая, еще держит щит, еще прикрывает своим богатырским телом дымящую-

ся баррикаду... Памятник так монументален, настолько общезначим в своих пластических и предметных метафорах, что звучит куда шире своего и так могуче-широкого, но все же ограниченного Варшавой конкретного содержания.

Четыре материала-стихии образуют в пластическом контрапункте памятник: воплотившаяся в гранит пылающая баррикада и булыжники варшавских улиц, покрывшие курган, под которым — останки погибших бойцов. Над ними — воплощенное в бронзу бессмертие их подвига. Рядом — живой огонь. И вокруг — зелень вечно возрождающейся жизни, во имя бессмертия которой они пали...

Стоит на Украине, в Яремче, памятник героям-ковпаковцам, созданный народным художником республики академиком Василием Бородаем почти в одно время с памятником «Погибли — непобежденные». Здесь в годы войны прикрывал отход партизанской армии Сидора Ковпака отряд бойцов во главе с комиссаром Рудневым. У входа в ущелье погибли все до единого, но не пропустили врага. И вот ныне боец-ковпаковец снова стоит здесь во весь рост, но уже в бессмертной бронзе, и в его высоко поднятой руке автомат как бы подчеркивает для врага проход меж гранитных глыб. А среди первоначальных вариантов фигуры есть и такая: смертельно раненный, уже поверженный на землю боец все еще преграждает путь врагу, сжимая в руке вин-



товку, и видно, что не выпустит он ее и после смерти...

Так при всех национальных и индивидуальных различиях в пластическом строе сходные события, идеи и цели порождают сходные образы.

В творчестве Земли есть черты, роднящие его — не только идейно-тематически, но и пластически — и с Иваном Шадром, и с Верой Мухиной. Из ныне живущих и работающих он удивительно близок к Ивану Кавалеридзе, скульптору старшего поколения (который всего лишь на десяток лет моложе Ксаверия Дуниковского). То же своеобразное соединение мощи и порыва с реалистической выверенностью и полновесностью форм. А иногда — как в памятнике Марцелию Новотке Земли и знаменитом святогорском «Артеме» Кавалеридзе — даже и почти «текстуальное» совпадение в трактовке и членениях скульптурных объемов, хотя Земля знает своего старшего украинского коллегу лишь по немногим воспроизведениям в журналах.

...Приблизительно три десятилетия отделяют замысел Памятника шлэнским повстанцам на горе св. Анны* Ксаверия Дуниковского от замысла Памятника Шлэнским восстаниям, установленного ныне в Катовице, Густава Земли. Одни события, одно мировоззрение, один и тот же идейный пафос. Но как на этот раз не похожи друг на друга эти памятники! Только ли в различиях творческих индивидуальностей здесь дело? Оба памятника стоят на возвышен-

ности, у обоих «архитектурное пространство» необъятно. Их легко окинуть взглядом, и от этого особенно отчетливо выступает историческая принципиальность этих различий. Но прежде чем о них говорить, напомним: всякий монумент — это памятник не только тем событиям, которым он непосредственно посвящен, но и эпохе, в которую установлен. Таков один из аспектов многозначности монументальных образов.

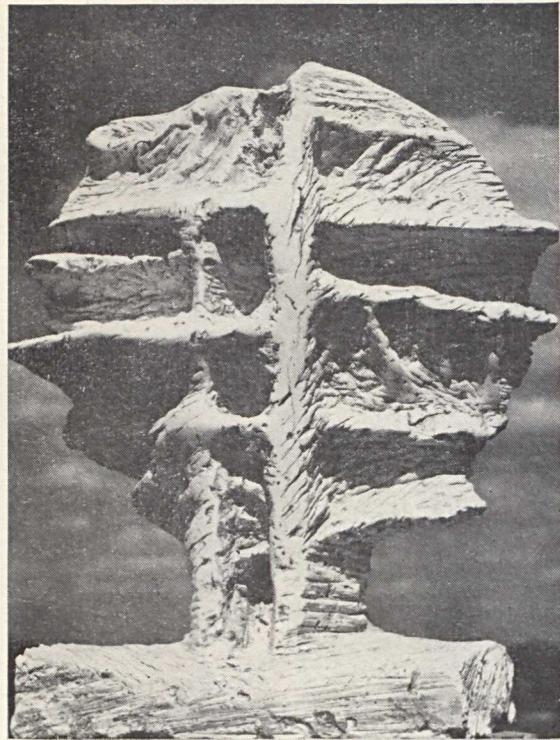
В отличие от траурного мемориала Дуниковского, в памятнике Земли нет архитектуры в быденном смысле этого слова. Нет ни одного приматического или вообще строго геометрического объема. Нет и человеческих — опять-таки в быденном смысле — образов. Его памятник — это Крылья, напоминающие о Нике-Победе. Три летящих Крыла — три восстания; три взвизываемые ураганным ветром Знамени; вздуваемое им Пламя. И летят эти Крылья, эти Знамена, это Пламя — в три разные стороны. Как будто не просто ветер несет их, а смерч. И не надо подыматься к ним, как к мемориалу Дуниковского, по ступеням — стоят они прямо на мостовой, без постаментов, на плитах, которые являются нижними завершениями скульптурных объемов. Памятник здесь — не мавзолей, не убежище. Три Крыла, три Знамени, три Пламени, три монументальных пилона. А может быть, это развевающиеся на грозном ветру куски савана? И перед нами еще и памятник силезским ткачам, тоже

поднявшимся против своих поработителей — еще 130 лет назад? Вспомним знаменитую «Песню силезских ткачей» Гейне: она о том, что ткачи ткнут саван старому миру...

И неважно, что Земля не думал о таком прочтении памятника. Ведь видят же в нем еще и куски антрацита — напоминание о шлэнских горняках, основной движущей силе восстаний, — хотя и такого образного значения автор в памятник не вкладывал. Потому столь же правомерно видеть в нем и Знамена Победы, реющие над поверженным фашизмом. А отсюда совсем уж недалеко до дней, когда был установлен памятник...

В Шлэнских Крыльях Земли все еще гудит ветер — как напоминание о том, что гроза может вернуться... И люди должны слышать этот ветер даже среди своих повседневных дел. Вот почему здесь нет стилобата. Едва заведя памятник, человек обнаруживает, что он уже с ним и в нем. Стилобат его — мостовая, по которой ходят люди, ездят машины.

Следующим после Памятника Шлэнским восстаниям в Катовице был памятник Владиславу Броневскому — революционеру и поэту, установленный в Плоцке (1972). Обращенное к далям лицо Броневского — удивительно живое, с характерной нижней губой, мечтательно-добрым выражением прищуренных глаз: «Гляжу я с горы на Крулевский лес...» И нисколько не мешает этому живому лицу, что оно тоже вырастает из крыльев-знамен. А может



Длань взнесенная.
Бронза. 1972

Солнце. Гипс. 1968

На стр. 8

Памятник Шлэнским
восстаниям в Катовице.
Бронза. 1965

Памятник Владиславу
Броневскому в Плоцке.
Бронза, гранит. 1972

На стр. 9

Памятник
«Погибли — непобежденные».
(героям-варшавянам
1939—1945)
Бронза, камень. 1973

быть, из распахнутой ветром книги или из волн его родной Вислы?

Я на Вислу вернусь, я вернусь —
не иначе,
посмотрю, как струится вода,
погляжу на листву и, наверно, заплачу...

Ассоциации могут возникать без конца — и здесь, как в других памятниках Земли, монументальный образ широк и многозначен. Но в любой образной ассоциации будет обязательно присутствовать образ Броневского — его боевая поэзия, его темперамент. В этом — мастерство монументалиста: сделать памятник многозначным, но не утратить основной образный стержень. Тогда памятник будет *семейством* образов.

Крылатая голова Броневского, подобно серафиму, летит над землей, над лесом, над рекой, над долиной, над миром, над временем...

Я вижу и тополь и поле...
О Польша, как ты мне близка!
Наполнен и счастьем и болью,
Я слов поднимаю войска.

Крылья, знамена, пламя, волны — все так, но прежде всего это монументальная скульптура: все ее объемы, их соотношение и конфигурация «работают» на образ.

С творчеством Земли советского зрителя познакомила персональная выставка, приуроченная к 30-летию провозглашения Народной Польши. Она побывала в Москве, Киеве, Баку, Тбилиси. Но и в выставочной экспозиции Земля остается прежде всего монументалистом. Каждая работа

зывает здесь к архитектуре, рвется на открытое пространство. Монументальность «в крови» скульптур Земли. Таков его творческий мир, его измерения и ритмы.

В упомянутой выше статье К. Костырко справедливо отмечает, что смелые формальные новации, если они имеют хорошо понятный народу контекст, часто не только не мешают идейно-эмоциональному воздействию памятников, но и усиливают это воздействие. Трудно придумать лучшую иллюстрацию к этой мысли, чем памятники Земли. И дело здесь не только в контексте — не в том, скажем, что пылающе-крылатая «Варшава» заставляет трепетать сердца людей не только и не просто потому, что героизм сражающейся Варшавы стал достоянием истории. Образ здесь работает «сам по себе», самой художественной сутью своей, способной раскрыться людям, хотя он и воплощен в смелой, но-новаторски решенной пластической метафоре.

Земля может как угодно смело разрывать и трансформировать образы — существенной основой их всегда остаются формы самой натуры: ее конструкция и структура, ее жизненная наполненность. «Земля прежде всего — творец памятников, — пишет в предисловии к каталогу выставки скульптора в Катовице (1972) искусствовед Ксаверий Пивоцкий, — а это значит, что он отнюдь не прикован к одним лишь своим переживаниям, а обращается к ценностям об-

щечеловеческим, общественным, народным, которые близки нам всем. Означает это также такую трактовку скульптурной формы, которая бы придавала ей твердость скалы и была так же доступна восприятию зрителя, как героическая песнь, как народное предание, опирающееся на архетипы извечных человеческих переживаний».

Завершает Пивоцкий свое предисловие короткой и емкой формулой, которая очень точно определяет сложную цельность творчества скульптора, конкретные черты ее неповторимой индивидуальности — и реалистическую наполненность монументальной формы, одухотворенной чувствами и идеями современности, и ее романтический полет, ее «пропитанность» ощущением стремительного движения: «Искусство Земли черпает из прошлого, живет настоящим и мечтает о будущем».

Выставка произведений Густава Земли познакомила советского зрителя не только с одним из наиболее талантливых и своеобразных творцов монументальных образов в современной Польше — она помогла ощутить напряженный пульс всего современного польского искусства — яркого, живого, стремительно развивающегося.

* Трижды на протяжении 20—30-х годов шлёнские (силезские) горняки и другие трудящиеся подымались против своих работодателей,



Сожженная Варшава.
Терракота. 1964

Раскрытые ладони.
Бронза. 1972



Программа польских художников

В. Савицкая



Каждый юбилей — это пора подведения итогов прошедших десятилетий и в то же время — пора составления планов, программ, прогнозов на будущее. Нынешний год — весьма существенная веха в жизни Народной Польши: страна отмечает тридцатилетие своего движения по пути строительства социализма.

Польшу 1974 года отличают широта завоеваний современной культуры и масштаб участия общества в ее дальнейшем развитии.

Снова обращаясь мыслями к первым дням свободы, к трудным первым шагам по пути революционных преобразований в разрушенной войной стране, воочию убеждаешься, что история Народной Польши — это история моральной силы народа, любви к Родине, борьбы и негибаемой воли к победе. На долю польского народа в годы военных лет выпали особенно тяжелые испытания. «Никто и ничто не может заставить нас забыть о том, что мы вышли из самого тяжелого за всю нашу историю испытания, что врагу не удалось стереть Польшу с лица земли и истребить польский народ» — так кратко и точно журнал «Польша» выражает мысли и чувства миллионов поляков. Может, потому, что для Польши слова «сте-

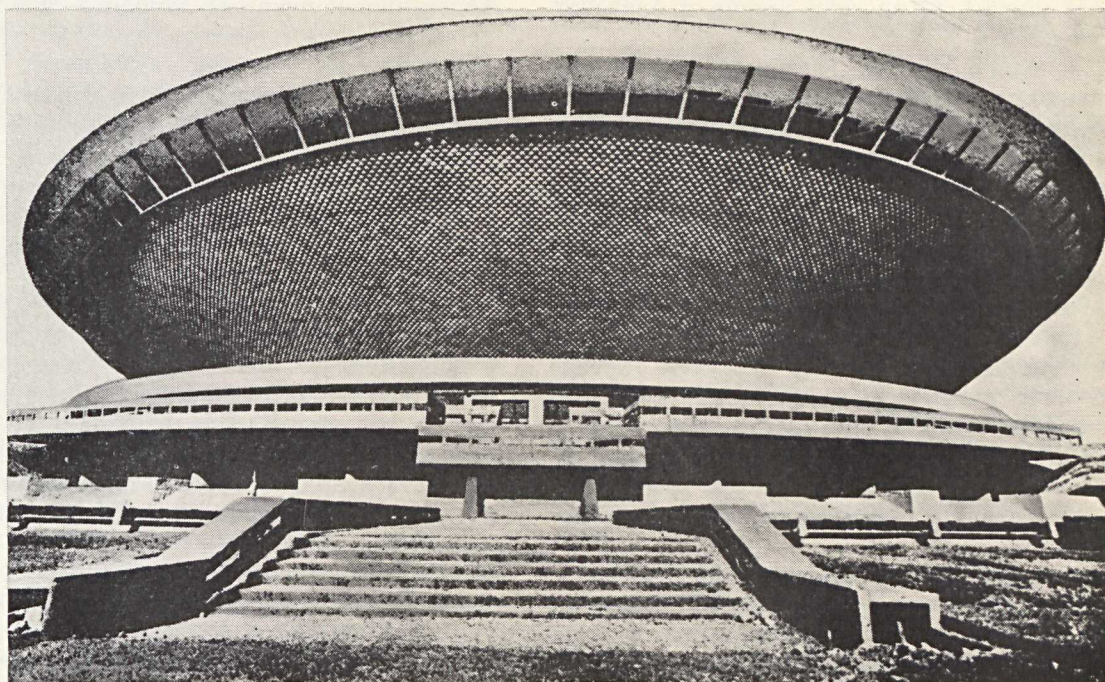
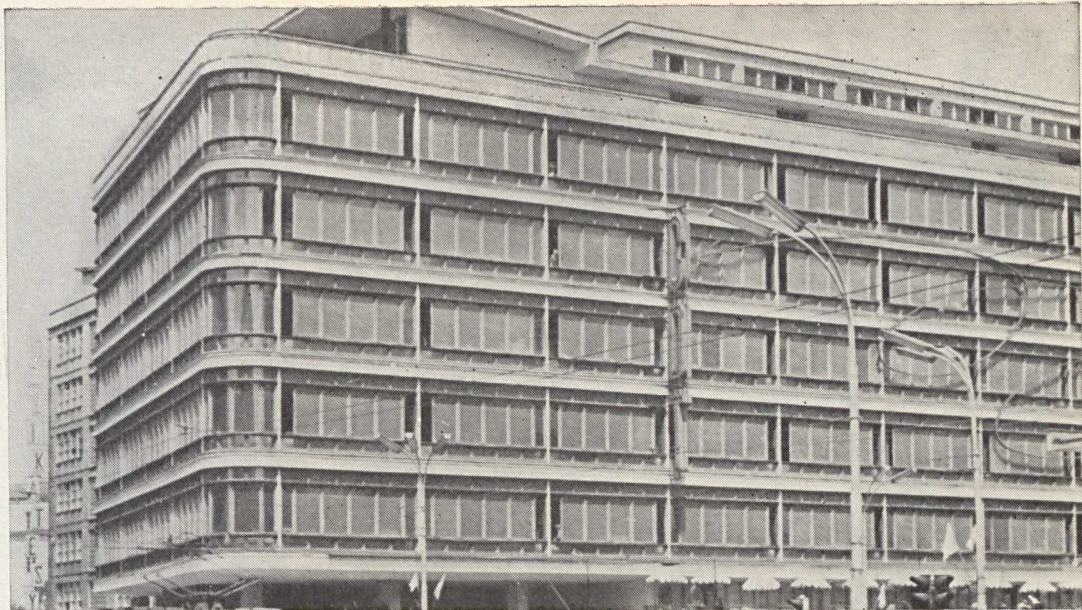
реть с лица земли» — не иносказание, а страшная правда военных лет, когда фашисты обращали в прах ее города и села. Поэтому в восстановлении полностью разрушенной столицы принимала участие вся страна.

Символом возрождения Народной Польши — для всех стран и народов мира — стала именно Варшава. Так же, как для самой Варшавы наряду с древним гербом — вечно юной сиреной с мечом и щитом — символом стал ликующий полет «Варшавской Ники». И нет поляка, который бы разделял в своем сердце два слова: Варшава и Польша. «Есть одна-единственная Варшава на земном шаре. Динамичный, сильный, неукротимый город, которому так созвучны полонезы Шопена и жизнь в котором подобна водам Вислы — тревожна в дни, грозящие наводнением, свободна и прекрасна в солнечное лето». В этой поэтической метафоре Ольгерда Будревича — ключ к пониманию пафоса возрождения и строительства не только столицы, но и всей страны.

В наши дни строительство социалистической экономики и культуры в Народной Польше приобретает все больший размах. И снова каждый — и стар, и млад — готов посвятить свое время и силы тому, чтобы



Народный праздник
в польском селе



Универсальный магазин
в Варшаве

Центральный спортивно-
зрелищный комплекс
в Катовице

Туристический комплекс
в Карпатах



его родной город стал краше и благоустроеннее.

Насколько велика всеобщая заинтересованность судьбами строительства, можно судить по широте дискуссии о месте архитектуры и градостроительства в современном мире вообще и в Польше в особенности. Уже несколько лет эта дискуссия ведется на страницах многих польских газет и журналов. Общественность страны бьет тревогу, обращая внимание на необходимость упорядочить промышленный ландшафт, уделять гораздо больше внимания градостроительным ансамблям — как в организации пространства в целом, так и в бережном отношении ко всем его частям, повышать требования к качеству исполнения строительных работ.

Остро стоит проблема разнообразия и индивидуализации застройки. Выступая против «бетонной униформы» городов, против однообразия жилых кварталов, авторы многочисленных статей в польской прессе справедливо указывают на необходимость создания и сохранения «духа» города, улицы, микрорайона. Соединение эстетических впечатлений от культурного наследия, пластики интерьеров, оформления витрин и вывесок, площадей и пере-

ходов, переполненных людьми, — все вместе создает ту неповторимую и трудно передаваемую словами атмосферу, которая заставляет нашу память безошибочно ассоциировать Варшаву с колонной Зигмунта на Замковой площади или с проспектами Восточной стены, а Катовице — с Памятником Шлёнским восстаниям Густава Землы на центральной площади города.

Народное правительство придает большое значение проблемам включения искусства в современную архитектуру. Постановления правительства, принятые в последнее время, во многом определяют поиски ближайших лет, когда участие пластических искусств в архитектурных ансамблях станет не только желательным, но и необходимым.

Задачам формирования окружающей среды в Польше сейчас уделяется особенно пристальное внимание. Ведь известно, что среда участвует в сложении нового человека — члена социалистического общества. И здесь — иная, не менее важная проблема: приобщение массового потребителя не к поверхностному знакомству с культурными ценностями, а к более глубокому их познанию. Массовый потребитель — зритель, читатель, слушатель —

«Пусть всегда будет солнце...»

Гобелен «Коперник». Выполнен по детскому рисунку в Гданьской мастерской гобелена

«Вычинанка» из Ловича





В мастерской гобелена

Е. Стефан.
Гобелен «Амониты».

З. Вашевский
Туристический плакат

Т. Пискорский
Плакат к Международной
Познаньской ярмарке 1974 г.

все чаще и чаще стремится приблизиться к пониманию не только основ культуры, но и ее вершин, овладеть сложным «искусством восприятия искусства».

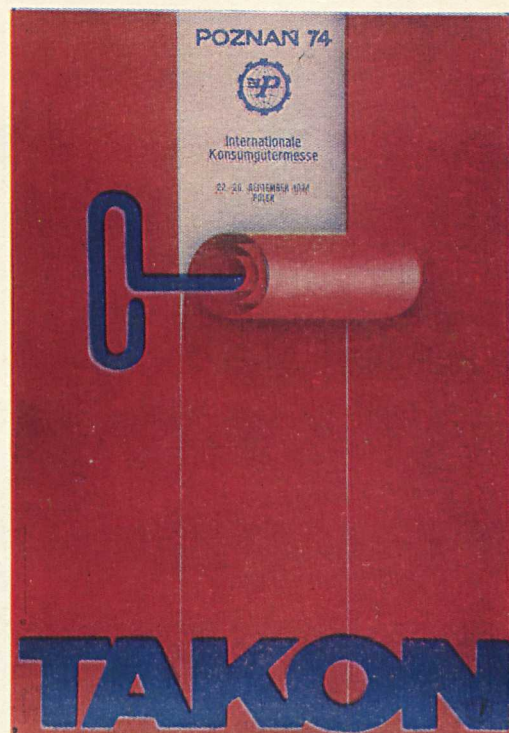
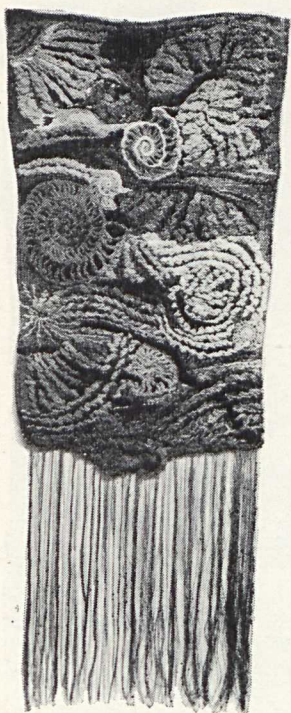
Особое значение в связи с этим придается художественной самодеятельности. Став подлинной потребностью общества, свидетельством роста его духовных запросов, художественная самодеятельность является сегодня существенным элементом национальной культуры страны. Как государство, так и профсоюзные, молодежные и другие общественные организации оказывают бурно развивающемуся движению активную и широкую поддержку. Художники-любители занимаются в многочисленных студиях (их в стране несколько сот), где они пользуются советом и помощью преподавателей Академии художеств или других художественных вузов. Здесь имеют право заниматься люди самых разных профессий и возрастов — от школьников до пенсионеров. В студиях нет обязательной программы: роль руководителя — помочь любителю советом и консультацией, беседой или обсуждением конкретной работы.

Художественная самодеятельность привлекает все более пристальное внимание специалистов, пытающихся дать всесторонний анализ этого явления, характерного именно для социалистического общества. К изучению его все чаще обращаются не только искусствоведы, но и социологи, психологи, работники культурно-просветительных и общественных организаций. Результаты уже проведенных исследований показали, насколько велика роль художественной самодеятельности как средства популяризации искусства, воспитания эстетического вкуса, расширения кругозора и развития современного мышления.

Ценность этого движения возрастает еще и потому, что оно способствует воспитанию более взыскательного и грамотного зрителя, посетителя музеев, театров и концертных залов, развивая скрытые способности и таланты. Таким образом, художественная самодеятельность — это своеобразный мост, соединяющий любительское творчество с профессиональным, с одной стороны, и с народным — с другой. Кроме того, это и форма установления более тесных контактов зрителя с современными художниками.

Достижения польского искусства на протяжении минувшего тридцатилетия привели к его международному признанию. Театр и музыка, кино и народное искусство, плакат и сценография, скульптура и гобелен, архитектура и графика — вот виды и жанры искусства, в которых польские ведущие мастера добились международных успехов. Этот перечень свидетельствует о щедрости талантов, обещает большое будущее польской культуре. Ибо сегодня, как мы знаем, сфера влияния искусства расширилась безгранично, включив всю среду, окружающую человека.

Огромное значение не только для дальнейшего формирования художественной жизни, но и всей культуры Народной Польши будет иметь осуществление программы Союза польских художников, принятой на недавнем съезде художников в Люблине. Союз художников будет участвовать во всех сферах общественной





Выставка-продажа картин
на варшавском Барбакане

Прядильно-ткацкая фабрика
в Хожове

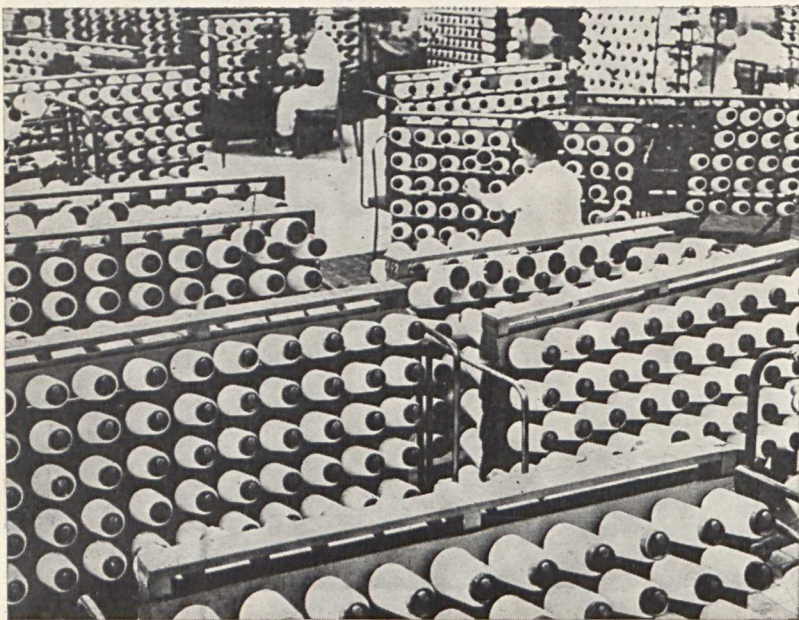
М. Яновская
Гобелен «Корабль».

жизни, в которых хоть какая-то роль отведена пластическим искусствам. Это касается как организационной стороны (например, выставок, конкурсов), так и воздействия на постановку эстетического воспитания в школах, на сотрудничество с художественными вузами и музеями (в частности, активного вмешательства в принципы музейной экспозиции и в разнообразные методы популяризации искусства). Союз художников будет руководить и пропагандой искусства, которая, по мнению польских художников, до сих пор отличалась крайним субъективизмом. Все это должно послужить созданию целостной системы художественной культуры — как было сформулировано в одном из пунктов решений съезда, «чтобы выявить полифоническую правду о польском искусстве... чтобы все могли узнать, кто, где и над чем работает для страны». Однако при расширении деятельности Союза не упускается из виду забота о творческой индивидуальности. Стремясь осуществить основной принцип «слияния искусства и жизни», Союз будет способствовать тому, чтобы художник смог проникнуть даже в те отдаленные области, которые до сих пор оставались вне интересов искусства, и тем самым расширить

сферу своей деятельности. Улица, дом, квартира, завод, промышленная продукция — все должно быть художественно осмыслено. В связи с этим особенно актуальной становится необходимость работы художника во всех сферах массового производства.

Участие художника в самых разных областях жизни страны должно стать реальной и перспективной общественно-эстетической программой для сотен выпускников художественных вузов. Решение этих проблем позволит использовать большой творческий потенциал молодежи. Подводя итог работе съезда, председатель правления Союза польских художников Януш Качмарский справедливо отметил большую активность художников Народной Польши и их возрастающую роль в социалистическом обществе. Разумеется, жизнь внесет свои коррективы в эту многообещающую программу, но основные ее положения и сейчас увлекают смелостью и многоплановостью.

На плечи польских художников ложится труднейшая и почетнейшая задача: активно участвовать в формировании социалистической культуры — культуры высокого гуманизма, ясности мысли и благородства чувств. Только такая культура, как



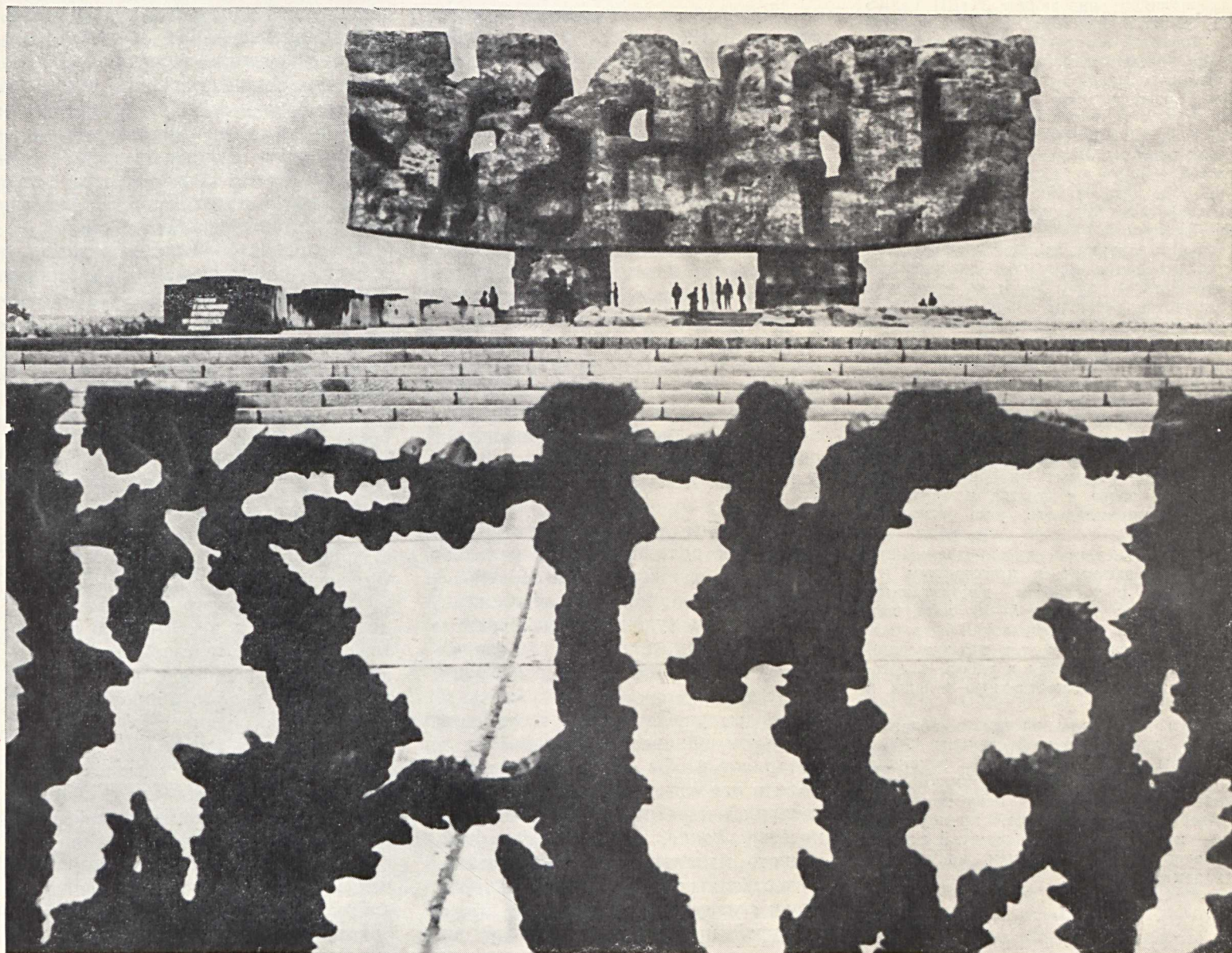
Могила советского воина
на польском кладбище

Майданек.
Памятник жертвам фашизма

Фото взяты с выставки
«Польша—страна и люди»
в Москве в апреле 1974 г.



пишет известный польский публицист Доминик Городыньский, «формирует человека, определяет отношения между людьми, придает смысл, достоинство и значительность жизни, доставляет человеку радость и спокойствие... Развитие и распространение именно так понятой культуры — а лишь социализм делает ее возможной — вот наша забота сегодня, завтра — и все последующие десятилетия».



Группа декоративного рисования

В. Полунина



Миша Коньшин. 7 лет
«Сказка о попе и работнике
его Балде». Бумага, гуашь

От редакции

После публикации заметки В. Федоровой «Декоративное рисование» («ДИ СССР» 1973, № 8), в редакцию поступили письма с просьбой осветить вопросы методики и содержания занятий по декоративному рисованию с младшими детьми более подробно. Среди авторов писем и руководители студий (Саратовский Дворец пионеров), и преподаватели детских художественных школ (г. Иваново, село Подгорное Томской области и др.).

С 1971 года для детских школ утверждены Министерством культуры СССР и Академией художеств СССР два учебных плана: для отделения станкового искусства и для отделения искусства декоративно-прикладного. К тому же и на отделении станковистов учебным планом предусматриваются 119 часов «Композиции в декоративно-прикладном искусстве».

Однако современное художественное образование имеет тенденцию к художественному универсализму, изучению общего в языке всех видов изобразительного искусства, воспитанию целостного образного мышления. Поэтому сам факт разработки двух разных учебных планов для отделений станкового искусства и искусства декоративно-прикладного уже вызывает споры.

Но пока еще нет программ, позволяющих планомерно заниматься прикладным искусством и, в частности, декоративным рисованием (с детьми 5—10 лет), нам представляется ценным, хотя быть может и не бесспорным, тот практический опыт, который накопили в работе с детьми отдельные художественные школы и педагоги.

Публикуя материалы из опыта педагога Детской художественной школы № 4 г. Москвы В. Н. Полуниной, редакция журнала надеется привлечь внимание специалистов прикладного искусства — исследователей, художников, преподавателей — к самой проблеме занятий с детьми декоративно-прикладным искусством, их характеру, целям.

Декоративное рисование мы рассматриваем как начальную ступень курса «Введение в прикладное искусство», который может быть проработан наряду с другими учебными предметами в детской художественной школе или в изостудии. В этом курсе, рассчитанном на детей 5—14 лет, имеется четыре ступени, условно нами названные:

1. Декоративное рисование (дети 5—10 лет подготовительной группы).
2. Основы композиции в декоративно-прикладном искусстве (для детей 11 лет, 1-й класс детской художественной школы).
3. Основы композиции на материале истории декоративно-прикладного искусства (12 лет, 2-й класс ДХШ).
4. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. Лекции и работа в материале (14 лет, 3-й и 4-й классы ДХШ).

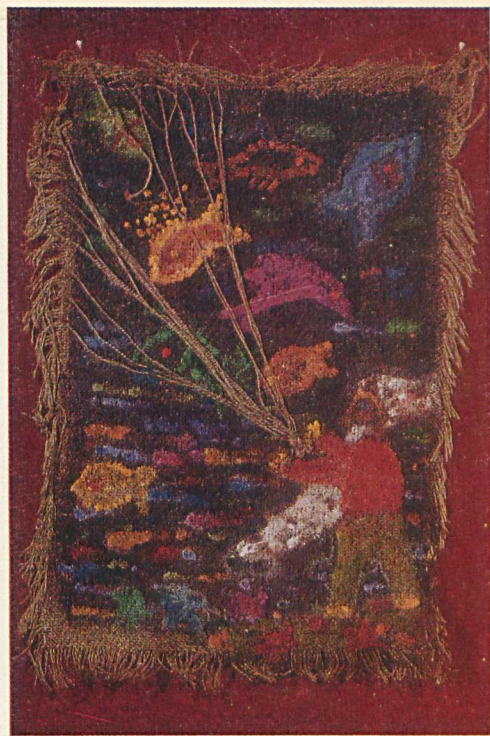
За эти годы дети от интуитивного рисования должны придти к сознательной художественной деятельности, обогащенной упражнениями, обучающими художественной грамоте и развивающими способности творческого восприятия природы, жизни, искусства.

За годы учебы юные художники успевают накопить опыт работы в материале, чтобы в старших классах понять основные проблемы теории и истории декоративно-прикладного искусства, такие, как специфика образного мышления, особенности художественных средств, их отличия и связи с искусством станковым, архитектурой, природой.

Лекционно-практический курс знакомит ребят с дизайном, с задачами технической эстетики и художественной промышленности, с основными специальностями современного художника-прикладника; это помогает сознательному выбору будущей специальности и поступлению в соответствующее художественное учебное заведение. В начале же всего этого курса — декоративное рисование с детьми младшего возраста.

Плодотворность общения педагога с детьми уже на этой, первой стадии обучения определится не только воспитанием у ребят навыков пользования простейшими материалами для рисования, но главным образом способностью педагога, представив весь курс в целом и чутко уловив особенности детей, построить такие системы упражнений, которые способствовали бы развитию их творческой активности, фантазии, обучали основам художественной грамоты в доступной этому возрасту форме.

Определить меру этой грамоты, меру педагогического вмешательства, необходимую и достаточную для детей 5—7 лет, помогает интуиция педагога (к сожалению, пока еще не наука), его знание природных, естественных особенностей маленьких детей, которые видят мир более ярким, чем взрослые, «мыслят» плоско, изображения их двухмерны, они часто не различают изображенного и действительного. Знание этих особенностей помогает педагогу найти основные направления обучения — «композиция колористическая» и «композиция на плоскости».



Надя Умнова. 9 лет
«Руслан и Людмила».
Пролог.
Холст, гуашь

Лена Милешкевич. 7 лет
«Сказка о мертвой царевне
и о семи богатырях».
Холст, гуашь

Надя Умнова. 9 лет
«Сказка о рыбаке и рыбке».
Холст, гуашь

Уточняя содержание «композиции колористической», назовем ее основные задачи: воспитание восприятия цвета и сознательного использования его в художественной практике детей. Занимаясь развитием у детей восприятия цвета, нужно прежде всего учить различать и называть цвета, воспринимать цвет в природе, в окружающей жизни, в искусстве, эмоционально откликаться на цвет, оценивать его сочетания. Без этих начал невозможно, по-видимому, воспитание сознательного использования цвета в рисунках.

В качестве примера приведу фрагменты системы упражнений по теме: «Цвет в природе, быту, искусстве».

1. Наблюдения и наброски цветом: радуга в природе (с помощью призм на разноцветных фонах), знакомство с основными цветами спектра, изготовление вертушки «Цветик-семицветик», тоновое разложение цвета лепестков вертушки от черного в сердцевине до белого на конце лепестка (с ребятами постарше это задание можно усложнить изготовлением модели земного шара, у которого чистые цвета по линии экватора разложены до черного и белого на полюсах. Модель эту лучше выполнить коллективно).

Практические упражнения: любимые цвета и их сочетания в природе, в быту, в работах мастеров искусства, в детских рисунках.

2. Наблюдения многочисленности оттенков цвета в природе (небо, снег, вода, лес). Игра: кто больше

увидит оттенков, точнее назовет, составит на палитре.

Собирание гербария и навыки смешивания красок по теме: «Зеленая палитра леса». Первые упражнения на эмоциональное восприятие цвета: наброски цветом — золотая или грустная осень, сказка веселая или страшная и др. (детям постарше для подобных упражнений заготавливаются листы со стихами об осени с разными оттенками настроения).

3. Первое знакомство с творческой переработкой художниками наблюдаемого в природе: после рассматривания цветных диапозитивов — фото-гербария «Цветы и травы Северной Двины» — дети должны попытаться определить растения в художественных росписях туесов, прялок, вышивках, выполненных народными мастерами русского Севера.

К этой теме претворения природной формы в художественный образ педагогу необходимо обращаться почаще, усложняя с возрастом детей задания, постепенно приводя их к собственным творческим решениям.

Занятия по теме «Цвет в природе, быту, искусстве» с детьми 11—12 лет значительно усложняются. Так, при составлении гербария вводятся задания разобрать растения по цвету: холодные — теплые, тяжелые — легкие, насыщенные и др.

Предлагаются наблюдения-наброски цветом, связанные с изменением цвета от освещения (солнечная поляна, она же в сумерки, на закате и др.), и упражнения, воспитывающие навыки восприятия, по теме

«Настроение — цвет» в природе, в работах мастеров искусства, в детских композициях.

При обсуждении и оценке работ вводятся понятия-термины: цветовая гармония, образность, эмоциональность, колорит, тоновая разработка цвета, принципы организации пятен, контрасты, подобию, ритмы, динамика, статика и др. Понятия эти педагог вводит постепенно, добиваясь со временем их внедрения в активный словарь, а главное — в художественную практику ребят.

Перечисленное следует рассматривать как общие направления в работе педагога по воспитанию колористического чувства у детей; конкретизировать же их, составлять группы заданий педагогу приходится каждый раз соответственно условиям и уровню подготовки детей. При этом хотелось бы еще раз обратить внимание педагогов на плодотворность систем этих обучающих упражнений: они дают возможность отдельно отрабатывать ту или иную задачу композиции в сложном единстве, каким является каждый детский рисунок на свободную тему. Эти свободные композиции на свободную тему, так называемые срезовые композиции, открывающие цикл обучающихся и развивающих упражнений и заключающие его, помогают педагогу в наблюдении за индивидуальным развитием ребенка. Срезовые композиции выявляют эффективность всей методической системы работы педагога, его заботу о духовном развитии маленьких ху-



Лена Милешкевич. 7 лет
«Руслан и Людмила».
(у Лукоморья дуб зеленый)
Бумага, гуашь



Лена Милешкевич. 7 лет
«Руслан и Людмила»
(у Лукоморья дуб зеленый).
Холст, гуашь

дожников, что, кстати сказать, мы не можем передоверять ни стихийным обстоятельствам, ни даже только семье и школе.

Без этих забот о личностном воспитании ребенка мы не получим от него ни богатого разнообразия тем, ни яркого идейно-эмоционального восприятия и отражения его в рисунках, ни той высокой образности, которая поднимает эти рисунки до уровня художественного творчества. В той же методической последовательности — срезовая свободная композиция, набор индивидуальных упражнений, срезовая итоговая работа — строятся и занятия педагога по композиции на плоскости.

Плоскостное мышление детей, двухмерность их изображений являются теми естественными предпосылками, которые на данном возрастном этапе совпадают с художественными особенностями декоративного рисования. Конечно, каждая свободная композиция ребят — это целый комплекс композиционных задач, в том числе и задач композиции на плоскости. Тем не менее, кажутся очень важными упражнения с подвижными элементами заполнения плоскости, игры: сколько их нужно, чтобы заполнить лист определенной формы (круг, квадрат, прямоугольник), как соотносить части и целое, фон и изображение, уравновесить асимметрию и пр.

Практика показала, что уже в 7—8 лет можно воспитать у детей достаточно острое чувство плоскости и в декоративных росписях листов, и в

свободных композициях на свободную тему.

Позже, в 11—12 лет, на занятиях академическим рисунком и живописью дети встретятся с перспективным построением пространства. Важно объяснить им при этом, что обе системы художественного мышления и изображения полноправны, и каждая из них имеет свою историю и сферу применения; в этот период важно познакомить детей с выдающимися произведениями искусства, представляющими обе системы в прошлом и в современном искусстве.

Каждый педагог соответственно условиям составит свои системы упражнений, проведет и изучит результаты своих «срезовых» заданий. Среди циклов упражнений в моих занятиях следующие: «Радуга-дуга», «Бабочки и самолеты», «Цветы и птицы», «Сказочные сады и птицы», «Листья и травы», «Песни Пермогорья», «Синий кобальт», «Морское дно» (мозаики художника Зураба Церетели), «Лотосы Нила» и другие. Вот, например, цикл упражнений «Морское дно».

Задания: а) Эскиз плескательного бассейна во дворе и фрагмент его мозаичного декора.

б) Беседа с показом диапозитивов «Из истории мозаики». Рассмотрение, анализ образов, роли контура, композиции квадрата, цвета и др. по мозаикам художника Церетели в Ульяновском мемориальном комплексе. Наброски-упражнения

по композиции в квадрате, по тоновым разработкам локального цвета и их сочетаниям и т. д.

Выполнение в материале (цветная бумага) фрагмента коллективной работы «Морское дно» (по мотивам мозаики З. Церетели).

в) Завершение самостоятельного проекта бассейна и фрагмента его мозаики.

Как видно из названий упражнений, педагог может обращаться к памятникам прикладного искусства разных времен, включая произведения современников.

Творческими работами детей, завершающими каждый цикл, могут быть свободные композиции, декоративные композиции типа «Цветы и птицы», «Готический мотив», декорация-замок с витражами к пьесе «Золушка», эскизы-проекты моделей летательных аппаратов «Бабочки», мозаичного оформления детского плескательного бассейна, конверта для грампластинки, афиши и многое другое. Лучшие из проектов их авторы выполняют в материале, как правило, имитирующем трудные в обработке: кость — мыло, медь — фольга и т. д.

С самыми маленькими лучше всего начинать с народной игрушки. Народная игрушка донесла до нас многовековой художественный опыт, соотношение с которым при соответствующем педагогическом руководстве может обогатить ребенка,



Ира Никитина. 9 лет
«Сказка о золотом петушке».
Бумага, гуашь

усилить пластическую, графическую и цветовую выразительность его рисунков и лепки. Образный строй игрушки, несмотря на глубину и сложность, открыт восприятию ребенка. Поэтому система упражнений на восприятие образного строя игрушки может быть хорошим началом в воспитании навыков восприятия вообще, необходимых позже при встречах с искусством профессиональным. Глубина и сила творческого восприятия ребенка, качество его «вхождения в образ» зависят от педагога, которому постоянно нужно заботиться о том, чтобы, не навязывая своих оценок и уже готовых решений, не допуская высказываний-стереотипов, добиваться свежих впечатлений и перевода их детьми в слова-образы, образы-рисунки. При этом педагог должен умело сочетать рисование с музыкой, стихами. Это разовьет и восприятие, и способность передать воспринятое в рисунке.

Педагог должен построить занятие так, чтобы живое восприятие произведения предшествовало анализу-разбору художественных средств, тогда позже оно станет и более осознанным, и более эмоциональным. Последовательность в работе с народной игрушкой может быть следующей:

Первые впечатления и отражение их в рисунке.

Рассматривание-игра: какая она, игрушка? Что и как говорит ребенку?

Рассказы педагога о происхождении игрушек, о мастерах, рассматривание диапозитивов, выявляющих художественные особенности пластики, цвета, графики.

Задания типа: выбери игрушки, поставь, нарисуй.

Свободные композиции по теме и на свободную тему с разбором и оценкой качеств детских работ: *образность, выразительность* (пластическая, графическая, цветовая), *декоративность*.

*

Публикуемые в иллюстрациях работы по сказкам А. С. Пушкина выполнены детьми 7—9 лет дошкольной группы «Декоративное рисование» при детской художественной школе № 4 г. Москвы.

Этим листам эскизов и ковриков предшествовали системы упражнений, развивающих у детей чувство композиции колористической и композиции на плоскости, общение с подлинниками искусства прикладного, театрально-декорационного, прослушивание музыкально-литературных композиций по сказкам А. С. Пушкина. Часто, предлагая детям рисовать по сказкам Пушкина, мы вынуждаем их работать по уже сложившимся стереотипам. Такое рисование редко радует результатами, зато помогает педагогу увидеть, «состоялась» ли у детей «встреча» с поэтом, не подавлены ли их собственные представления чужими, уже готовыми изобразительными решениями. Мы знаем, что далеко не

в каждой семье и даже школе могут помочь детям «открыть» своего Пушкина, помочь услышать его стихи, войти в мир «волшебных звуков, чувств и дум». Кроме того, нашим маленьким художникам необходимо дать основу для зрительных представлений, и лучше, если это будет тщательно подготовленное педагогом знакомство с подлинниками архитектуры, прикладного искусства, живым или отснятым пейзажем, но не с книжной иллюстрацией, не с мультфильмом; слишком частое общение с последними может даже затормозить развитие творческих способностей и прежде всего так называемое внутреннее зрение ребенка-художника. Педагог отчетливо представит себе разницу двух общений ребенка со сказкой: смотреть рисованный диафильм или читать-слушать сказку и сочинять и видеть *свой* фильм.

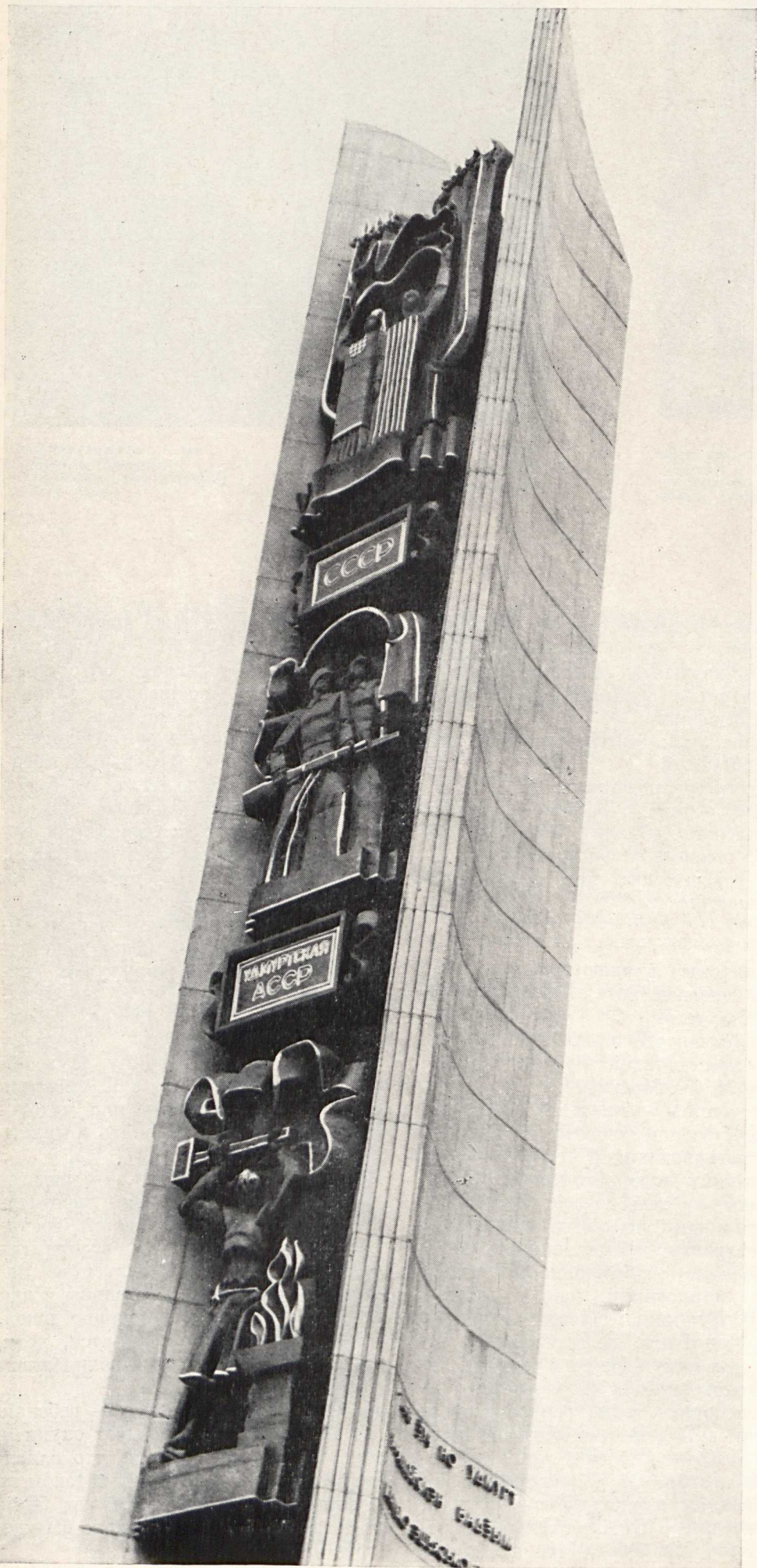
Все это убеждает в том, что педагогу-художнику необходимо заботиться и о духовном мире детей, воспитывая и развивая их восприятие окружающей жизни, искусства. Заботы эти одинаково актуальны и для студий, и для художественных школ, и они непременно окупятся, хотя, может быть, и не всегда количеством выставочных рисунков.

Но если для нас главное — ребенок, его будущее, то не следует скупиться, тем более огорчаться, что накопленное выхлестнет своим потоком не в ближайший день и, может быть, даже не в изостудии. Только бы удалось накопить...

Декоративные фантазии А. Бурганова

И. Светлов

Скульптор А. Бурганов,
архитектор Р. Топуридзе
Монумент «Дружба народов»
Ижевск.
Фрагмент. (Композиция —
на стр. 23).



Современная декоративность — это мир поэзии, условности, ярких метафор и трансформации. Это преодоление будничности, означающее нередко отказ от привычного, умение по-новому увидеть и сопоставить явления жизни, направления и традиции искусства. Это широкий горизонт художественной фантазии.

Бесспорен прогресс нашей декоративной скульптуры, вызванный растущими потребностями художественного преобразования жизненной среды и приходом в эту область ряда талантливых и ищущих скульпторов разных поколений. К сожалению, развитие замедляется и осложняется сегодня воспоминанием о тяжеловесном атрибутивном стиле, подменой творческих решений структурами, лишенными современного духовно-эстетического содержания.

На фоне этих сложных процессов надо рассматривать и поиски Александра Бурганова. В декоративной пластике он работает уже целое десятилетие — период 60—70-х годов, обнимающий в нашем художественном движении несколько этапов. Сегодня с большой определенностью вырисовывается направление исканий скульптора, их плодотворность и противоречия.

Сопоставляя произведения разных лет — «Бегущую по волнам», «Каховку», конную композицию для детской площадки, — чувствуешь присущий художнику дар декоративной фантазии. Она существует не только как пластическая категория, проявляющаяся то в причудливой динамике силуэтов и форм, то в четкости ритмических контрастов и повторов, — привлекательно навязывая жизнь, отечественной историей, образами литературы и искусства романтическое мировосприятие.

Обнаружив яркое воображение, скульптор шел по избранному пути не очень последовательно. Подчас чувствовался недостаточный критический взгляд на современную художественную практику, оглядка на уходящую в прошлое описательность пластического языка. И все-таки его работы привлекали внимание присутствием поэзии. Была в них попытка творить образные метафоры, были интересные приемы и структуры, которые он с гораздо большей уверенностью использует в дальнейшем.

В исканиях Бурганова можно проследить две разные образно-стилистические тенденции. Одна из них связана в основном с монументально-декоративными композициями, другая — с памятниками, мемориальными ансамблями.

Многие декоративные работы скульптора по всему своему строю предназначены для установки в природно-архитектурной среде. Как основной мотив в них возникает модификация статуарной человеческой фигуры. Бурганов утверждает здесь условность геометрических форм или, как он говорит, их своеобразное «окаменение». Удлиненность очертаний фигур, как правило, находит поддержку в вертикальных ритмах драпировок. В контрасте с этой торжественной застылостью появляется нередко барочно-декоративная метафора, призванная обогатить пластику скульптуры, сообщить ей элемент необычности, расширить ее образный контекст. Многократно варьируя эти мотивы и структуры, художник не чувствует себя в плену инерции. Он обращается мысленно к примеру средневековых резчиков или мастеров классицизма, которые сознательно



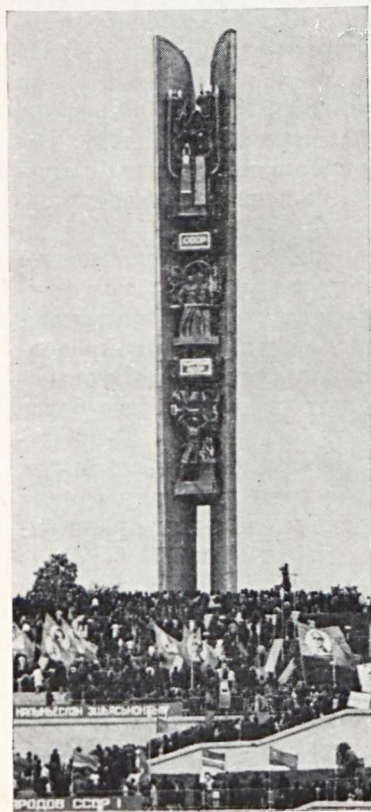
А. Бурганов
Рельеф для Дворца
культуры металлургов.
Ижевск.
Модель

ограничивали круг своих мотивов. Такой путь, может быть, не всегда выигрышный зрительно, имеет свои плюсы, предполагая совершенствование, законченность пластического выражения.

Естественно, впечатление от этих статуйных произведений Бурганова во многом зависит от того, сколь содержателен и оригинален задуманный им контраст. В символической декоративной композиции «Удмуртия социалистическая» барочная вязь кружев не только удачно обогащает несколько суховатую вертикаль фигуры, но и играет роль поэтической метафоры. В памятнике «Дружба народов» в Ижевске, который связан с упомянутой стилистической линией, в фронтальном изображении фигур, возникающих как бы в створках открытого окна, создается поэтическая симфония декоративных элементов.

Памятник этот — одно из примечательных явлений нашей монументальной скульптуры 70-х годов и потому заслуживает особого разговора. И его замысел, и пластическое осуществление авторской идеи во многих аспектах оригинальны. Современнo обыгран, например, возникший под влиянием русской сказки, русского деревянного зодчества мотив распахнутого окна. Превратив его в конструкцию, пронизанную современными индустриальными ритмами, Бурганов усилил стремление вверх, нашел ясное и активное сопряжение двух вертикальных створок и в результате создал впечатление торжественности, нерушимости, сопутствующее главной теме памятника — теме дружбы народов. Образ растворенного окна несет в себе и еще одно поэтическое начало — красоты духовного общения, искренности и поэзии чувств.

Скульптура наших дней нередко возникает как контраст нескольких пластических элементов. Памятник в столице Удмуртии подтверждает это. Декоративно-символические рельефы, возникающие в пространстве двух гигантских пилонов, сообщают всей композиции внутреннее напряжение, делают ее пластически насыщенной. В то же время в колористическом контрасте их фактуры — красной меди и позолоты с алюминиевыми створками — начинает еще мажорнее звучать настроение праздничности. Среди скульптурных изображений, идущих по вертикали четкими ярусными членениями, наиболее удачна композиция с фигурами девушек, несущих платок, — символ единства и красоты устремлений двух народов.



Вся структура этой группы, вертикальные полосы одежд напоминают торжественность органа, обрамленного колышущимися на ветру барочными лентами. В этом и других рельефах скульптор не отделяет декоративность от предметности, а делает серьезную попытку их объединения по законам современной монументальной скульптуры. Здесь находят творческую реализацию его замыслы, впервые появившиеся еще в работах начала 60-х годов.

В последние годы Бурганов обогащает свое понимание статуарности, ищет новые приемы декоративного звучания. Некоторые примечательные моменты в эволюции его излюбленной композиционной схемы проявляются в проекте надгробия искусствоведа А. Чекалову. Замысел художника вдохновлялся здесь темой гармонии человека, предметного окружения и природы, утверждением возвышенного отношения к жизни и искусству. Жанровая природа этого образа неодносложна. Декоративный натюрморт с цветами и драпировками, словно пришедший с полотна какого-нибудь живописца, сочетается с драпировками, подчиненными ниспадающему ритму, с их предметной фактурой, с символикой анималистических композиций и барочным «окрылением» фигуры. Не все еще определилось одинаково полноценно: есть некоторая краснота в трактовке отдельных элементов статуи, неоправданно детализировано изображение лошади. Однако в этой скульптуре много интересного, свежего. Композиция пластически насыщена, некоторые изображения, например, летящая птица, трактованы с четким и смелым ощущением формы. Осуществление проекта Бурганова было бы достойно памяти этого самобытного человека и искусствоведа. В этой работе скульптор обнаруживает новую интонацию, способную обогатить его искусство, — лирическую камерность.

Другая линия его исканий связана с динамическим порывом, активной группировкой масс, волнами драпировок. Уже ранний памятник «Победа», поставленный на стрелке Оки и Орлика, поражает сложной вязью своих силуэтов, которые видятся особенно экспрессивно при обозрении с высокого берега вместе с водой, деревьями, каменным мощением набережной. В решении фигур было здесь немало такого, что сегодня уже преодолено художником. Однако прекрасно, что он не сдерживает свой темперамент в угоду еще недавно распространенным неоправданно аскетическим представлениям о скульптуре.

Некоторые проекты для Новороссийска, представленные Бургановым на конкурсе, в котором участвовали также В. Цигаль и А. Туманов, свидетельствуют, с одной стороны, о продолжении этих тенденций, с другой — о появлении новых. В одном из этих проектов темпераментно, романтично трактуется тема летящей фигуры. В своем стремлении к динамической символике, к созданию новых декоративных мотивов Бурганов достиг определенных успехов. Поэтому особенно жаль, что другие части изображения приобрели неоправданную конкретизацию и грубоватость анатомических подчеркиваний. Но у художника зреет понимание того, что подобная брутальность не может быть ответом на сложное развитие современного мира. Значительно более привлекательна другая его идея — сочетать перекрытия обелиска,



напоминающие противотанковые ежи, с символической формой — образом туманов и пожарищ. Думается, Бурганов нащупывает в этом проекте плодотворную для себя перспективу «творить символические обобщения на основе предметных метафор».

Еще одна принципиально важная тенденция обнаруживается у него в 70-е годы — интерес к соединению декоративности и психологической выразительности. О стойкости и неслучайности этих стремлений свидетельствуют столь разные произведения скульптора, как «Муза», «Интернационал», «Прогулка к озеру». Все они имеют свои индивидуальные качества и вместе с тем общность: оригинальность замысла, большую, чем ранее, свободу его пластического претворения.

В «Интернационале» интерпретирована давняя традиция украшенного скульптурой столба. Бурганова влекла здесь идея показать столкновение двух сил: поверженной и торжествующей. Он, вероятно, еще будет искать более органичное сочетание архитектурных мотивов и венчающей колонну головы рабочего. Однако интересен уже и этот первоначальный ход мысли.

В «Музе» многое вдохновлено непосредственностью натуральных впечатлений. Но, по существу, это красивый по пластике обобщенный портрет, в композицию которого органично вписывается аллегорическая фигура. Свобода, изящество пластики особенно ощутимы в новом и, на наш взгляд, принципиальном для Бурганова произведении — «Прогулка к озеру». Изображение женской фигуры в окружении декоративных деревьев-решеток, ее тень, возглаголющая как сноп драпировок, — все это складывается в поэтическую, возвышенную картину. Новым для скульптора явилось тут не только решение фигуры, в котором он отказывается от прежней жесткости, но и ее размещение в специально созданном пространственном окружении, пейзаже. Движение фантазии художника обретает еще неизвестный поворот, появляется проникновенная лирическая интонация.

В последнее время Бурганов много проектирует для городской архитектуры. На выставке «Архитектура в городе» (Москва, 1974) он показал рельеф с изображением летящей колесницы. Эта композиция украсит Дворец культуры металлургов в Ижевске. Вновь дало себя почувствовать его ощущение ритма, декоративной динамики, преданность романтическому порыву. Воображению художника подвластны широкое пространство, большие архитектурные плоскости.

Чтобы дать простор лучшим качествам своего дарования: редкому сочетанию темперамента и аналитического мышления, чтобы продолжить завоевания последних лет, Бурганову предстоит сделать свое искусство более целеустремленным, органичным. Самобытность фантазии, рожденная собственным представлением о современности, помогает ему искать интересные пути жанра, привлекающего сегодня внимание.

А. Бурганов
Памятник А. Чекалову.
Проект

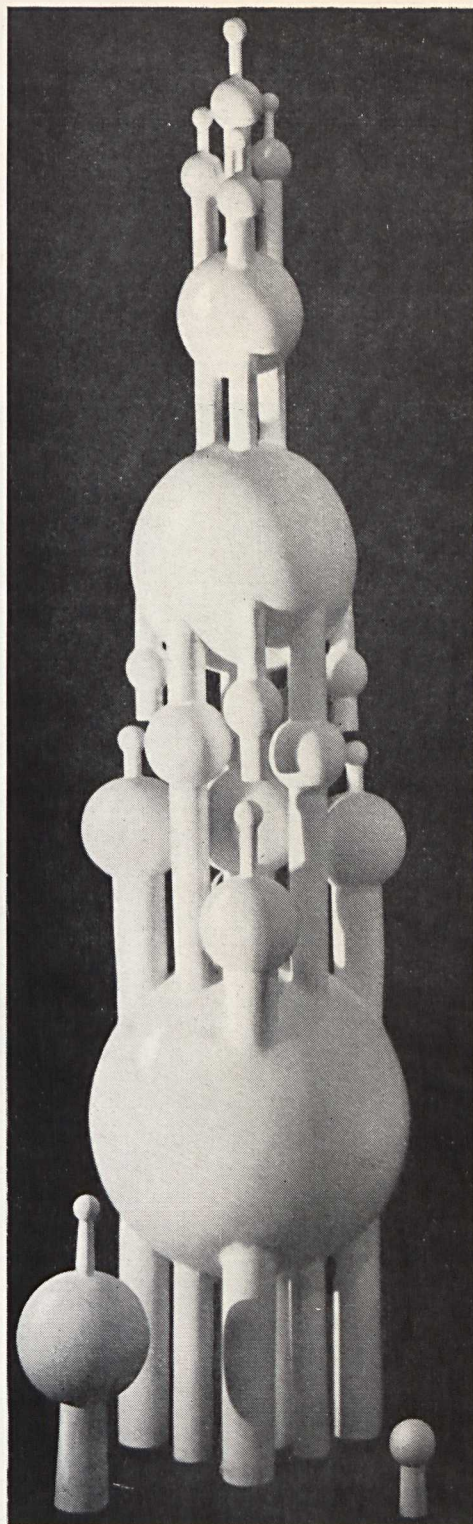
«Интернационал». Гипс

«Прогулка к озеру». Гипс

«Муза». Гипс

Лев Солодков

О. Каширина



В 1968 году Лев Солодков по окончании ЛВХПУ получил назначение на Конаковской фарфоровый завод, где и работает художником по сей день. В 1973 году молодой художник становится медалистом Международной выставки-конкурса в Фаэнце (Италия). Большая золотая медаль и диплом были присуждены за «Русь белокаменную» и «Заонежье», сложные по жанру скульптурно-вазовые ансамбли. Этими работами Л. Солодков заявил свою идейно-пластическую тему в искусстве керамики. Художник обращается к образам древнерусской архитектуры, но не статичные иллюстрации к страницам истории, не символ давнопрошедших времен отливается им в фарфоре — в богатой, развитой пластике ансамблей Солодкова бьется живая душа национального зодчества. Ставший привычным для современных экспозиций мотив купольных систем получает неожиданно свежую и волнующую интерпретацию; пластическому и конструктивному их своеобразию художник находит аналоги в естественной природе. Формы развиваются по законам растительного мира, то словно уходя корнями в землю, то распускаясь цветком или собираясь в завязь. Но те же формы — конструкции, построенные рукой человека. В слиянии двух этих начал — пафос созидания, возвышения человека над природой. Композиционная система ансамбля допускает количественные вариации и экспозиционные перестановки, при которых возникают новые связи, сопоставления, контрасты.

Основные предметы в ансамблях «Заонежье» и «Русь белокаменная» одинаковы по формам, но в «Белокаменную» входит дополнительно семь малых ваз. Композиция строится мелодически, каждая ваза ведет свою тему.

Но эмоционально-зрительные впечатления от «Заонежья» и «Руси белокаменной» совершенно различны, настолько несхожи росписи ансамблей по сюжету и технике. В росписи «Заонежья» легкий штриховой рисунок будит воспоминания о природе Севера, озерах, лесах, бревенчатых постройках. Мягкие тона глазурей и солей, растекаясь по сферическим поверхностям, дают богатую гамму состояний природы: глубокой почной сини, дневной голубизны и зелени, светлого золота утренних лучей. У зрителя создается ощущение, будто земной шар медленно совершает свой оборот...

В «Руси белокаменной» абрис форм читается четко и лаконично. Особым образом обработанная фактура поверхности имитирует шероховатость камня, а розовато-белые глазури шапками лежат на «куполах» — это «Рассвет над Москвой-рекой» — зимняя природа, символ чистоты и силы.

Последние выставочные работы Л. Солодкова — «Космическая соната» и «Русский Север» — по теме и жанру примыкают к предыдущим композициям. Но для решения «Космической сонаты» найдены более современные приемы: смелые синкопы

Л. Солодков
«Заонежье». Фрагмент.
Фаянс, роспись

«Космическая соната».
Фаянс

«Арлекины».
Шамот, раскраска

Л. Солодков
Сервиз «Колобок».
Фаянс, глазурь.

«Русь белокаменная».
Фаянс.

Сюита «Джаз-оркестр».
Шамот, вспененная глазурь



6



нарушают традиционную схему пропорций многоярусной формы, придавая ступенчатому ее ритму характер реактивной устремленности. Так «дней связующая нить» подводит художника к современной проблематике, освобождая от вещи к вещи его мышление от влияния устоявшихся образцов (особенно осязаемого в выставочных работах 1968—1971 годов).

Солодков живо понимает традицию, подчиняя ее своему замыслу, извлекая оттуда новые созвучия, — и это характерно для конаковской школы современного художественного фаянса. Работа бок о бок с крупными мастерами, создателями этой школы, отшлифовала талант молодого художника.

На заводе Л. Солодков много трудится над формами и рисунками бытовой посуды, над мелкой пластикой. Созданные им производственные эталоны (прибор «Хлеб-соль», сервиз «Колобок», рисунки для печати, скульптуры «Архар», «Король-олень») отличаются четкая конструктивностью и образная определенность. Художника привлекает не мягкая податливость глины, а твердость, «сопротивляемость» фаянса. Формы сосудов он трактует не как «содержащие», а как «несущие». Утилитарные вещи Солодкова крепко и ладно сделаны, не лишены индивидуального обаяния, но не выходят за пределы общих представлений о характере конаковской посуды.

Разработка новых техник декорирования — вот то новое, что внес в производственную практику Л. Солодков. В лаборатории скопились сотни маленьких черепков с пробами необыкновенных глазурей, непонятных фактур и составов — результаты длительных экспериментов художника. Своеобразно фиксирует Солодков новые замыслы: детально проработанный эскиз отсутствует, лист бумаги покрывается малодоступными для непосвященного формулами и цифрами — творческий импульс автора сразу находит им адекватную материально-технологическую форму.

Л. Солодков с успехом осваивает разные глины и разные керамические техники. В шамоте, в гончарных изделиях он находит пластически острые решения, небанальные приемы. Композиция «Арлекины» (шамот, раскраска) была отмечена на Международной выставке в Гданьске (Польша).

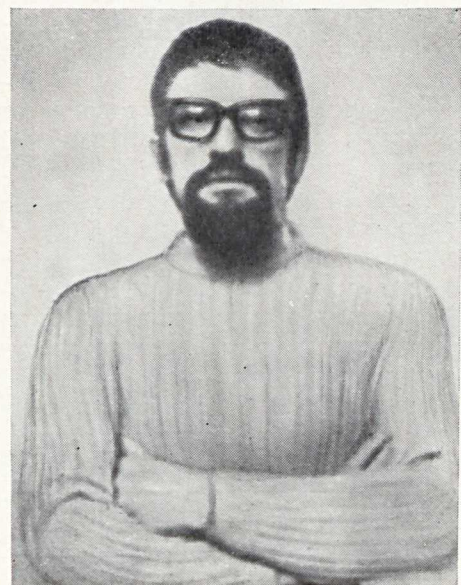
Но представляется, что именно в фаянсе раскрывается своеобразие таланта художника. Его творческий поиск не должен быть безразличен фаянсовому заводу, потому что только накоплением новых образно-технических средств можно поддерживать художественный потенциал производства.

Драматургия экспозиции

(выставки сценографии)

В. Березкин

Портреты:
Э. Кочергин
В. Мазурас
М. Китаев
Д. Боровский
А. Фрейберг
М.-Л. Кюла



1. Информация

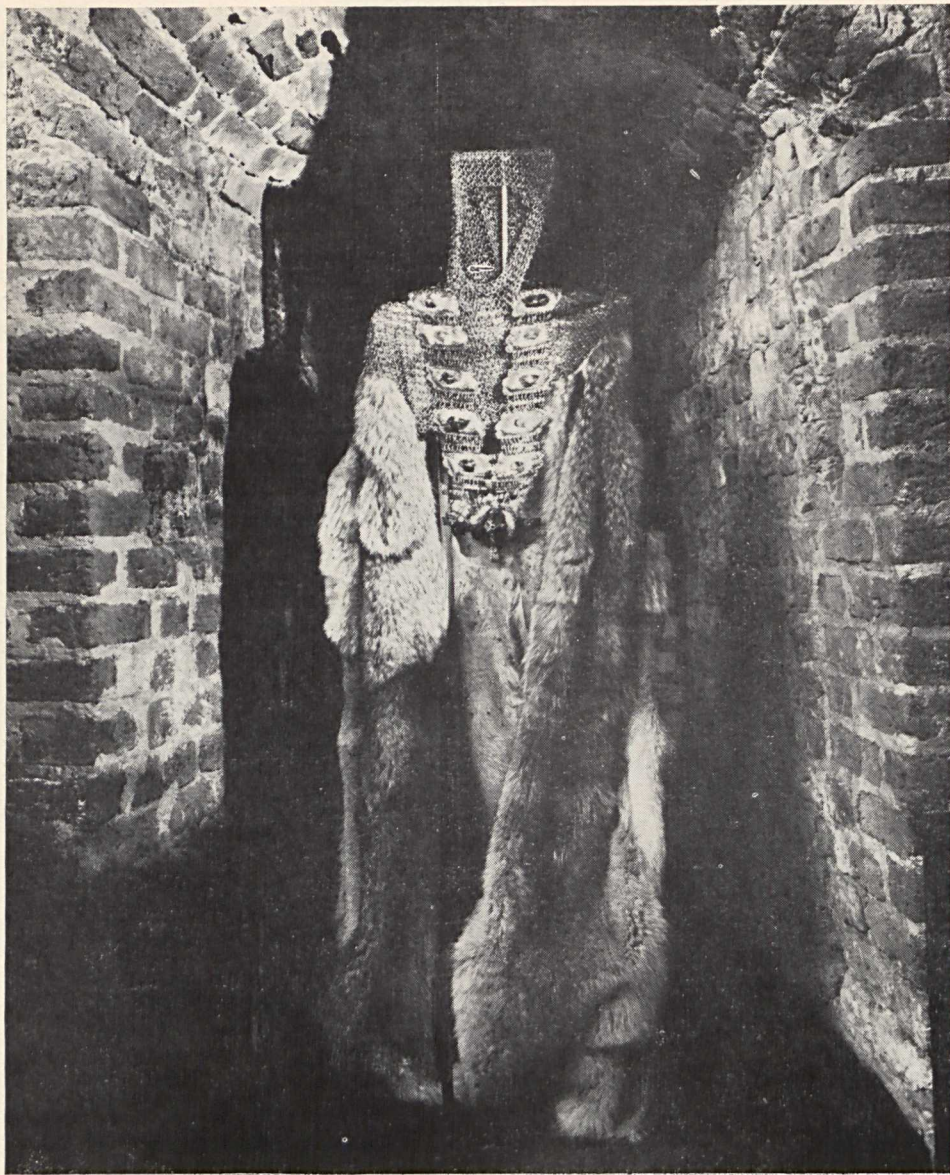
В Риге состоялась первая в нашей стране Триеннале сценографии. Экспозицию составили работы художников театров прибалтийских республик, Москвы и Ленинграда. Лауреатами Триеннале стали Д. Боровский (Москва), Э. Кочергин (Ленинград), М. Китаев (Рига и Ленинград), А. Фрейберг (Латвия), М.-Л. Кюла (Эстония) и В. Мазурас (Литва). В их произведениях отразилась наиболее плодотворная тенденция развития современной сценографии.

Эта тенденция может быть обозначена как стремление сценографов, исходя из специфических особенностей своего национального искусства, создавать образы глубокого и емкого философского содержания, «извлекая» их из подлинных материалов, фактур и документальных вещей, которые в процессе развития сценического действия, в контексте общей идейно-художественной проблематики спектакля обретают многоплановую метафоричность.

Д. Боровский — макеты «Гамлет» и «Товарищ, верь». Вязанный занавес, осязаемо натуральный — воплощение темы судьбы, времени, вечности. Две кареты — золоченая царская и черная дорожная, в которой Пушкин скитался по дорогам России, выполненные с предельной достоверностью, — поэтический образ двух враждебных миров, между которыми пролегла дорога из белых листов с пушкинскими стихами.

Э. Кочергин — макет «Борис Годунов». Декорация — рубище, растянутое на деревянных кольях и образующее помост для действия. Первая в сценической истории постановок «Бориса Годунова» попытка подойти к воплощению пушкинской концепции театра: «трагедия родилась на площади». Одновременно декорация-рубище — многозначная пластическая метафора, выражающая в спектакле тему народа, тему России, отзывающейся на происходящие события колокольным звоном, и веревки от колоколов — как оголенные нервы. В финале все колокола трагически молчат — народ безмолвствует. М. Китаев — макет «Гроза». Три деревянные лестницы, круто спускающиеся в разных местах сцены — современная интерпретация пластической среды для драмы А. Островского. Острый драматизм сценического образа, заложенная в нем точность ассоциативного восприятия как квинтэссенции подлинных ритмов волжского городка, его характерных рельефов, его высоких берегов и глубоких оврагов. А. Фрейберг — макеты «Ричард III» и «Легенда о Каупо». Листы железа, повисшие над головами героев шекспировской трагедии, опускающиеся на пол грудой металла или закрывающие сцену как занавес. Деревянный помост, ров, наполненный водой, столб, к которому привязывают пытаемых людей, развевающиеся обгорелые тряпки — суровая и жестокая пластическая среда, в которой разворачиваются трагические события далекого прошлого.

М.-Л. Кюла — эскизы «Заговор Фиеско» и «Человек и человек». Фигуры повешенных составляют занавес, холодные залы и коридоры пустыни, там совершаются официальные церемонии и тайные убийства. Во втором эскизе — обобщенный образ земли эстонских хуторов, крепко стоящие на ней исконные предметы крестьянского быта: сундуки, резные деревянные кровати, лавки. И качели — мета-



Интерьеры выставки
четырех сценографов в Риге
в 1973 году

форическое выражение существа драматического конфликта.

В. Мазурас — куклы к спектаклю «Утка из пепла». Солома, палочки, корзина, стекляшки, кусочки янтаря, камыш, ситец, чеканка — все, что художник мог найти вокруг себя в литовском крестьянском быту, самые простые и непритязательные материалы и фактуры предстали преобразованными фантазией, одухотворенными в образах прелестных персонажей народной сказки.

Естественно, что каждая из премированных работ, как и вся выставка в целом, поднимает целый ряд важнейших вопросов, требующих специального рассмотрения. Оставляя в стороне все эти вопросы и ограничиваясь информацией, я хочу обратить особое внимание лишь на одну из проблем — на актуальную проблему экспозиционного показа творчества современных театральных художников.

2. Проблема

Итак, творчество театральных художников, являющихся одновременно участниками сценического синтеза и мастерами изобразительного искусства, предстает перед зрителями как в спектаклях, так и на выставках. В идеале выставка должна точно отражать то, что художник создает на сцене. Однако, к сожалению, в последние годы все более ощутимым становится известное расхождение между театральными выставками и реальной сценической практикой. Главная причина заключается в том, что, если искусство сценографии энергично развивается, меняет свои формы в соответствии с требованиями, выдвигаемыми широким, практически безграничным процессом художественного познания

жизни, то способы выставочного показа, по существу, мало чем отличаются от тех, с помощью которых декорационное искусство экспонировалось полвека тому назад.

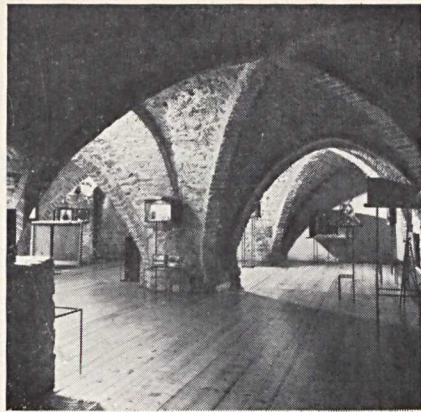
Между тем совершенно очевидно, что в течение минувшего десятилетия произошли коренные изменения в структуре образности искусства сценографии. Сценография стала активно действенной, она создается в расчете на непосредственный контакт декорации с актерами — из такого столкновения возникает сценический образ, в нем раскрывается идейно-художественный смысл спектакля.

Формирование принципов действенной сценографии привело к новому пониманию сценического образа. Современная эстетика, рассматривая искусство как процесс, различает три ступени формирования и бытия художественного образа: образ-замысел, образ-произведение и образ-восприятие. Эта трехступенчатость была присуща всегда лучшим работам художников советского театра. «Женитьба Фигаро» А. Головина и «Лизистрата» И. Рабиновича, «Федра» А. Веснина и «Оптимистическая трагедия» В. Рындина, «Король Лир» А. Тышлера и «Враги» В. Дмитриева, «Поднятая целина» Н. Шифрина и «Тень» Н. Акимова — все эти, как и многие другие замечательные произведения, в процессе своего создания проходили стадию замысла, который воплощался и фиксировался в форме законченного произведения и в таком качестве предстал перед зрителем.

В театре второй половины 60—начала 70-х годов наметилась тенденция к своего рода «размыванию» второй ступени образного моделирования. Осознав подлинную силу своего искусства в «пластической режиссуре», художники начинают отказываться от создания сценического образа в форме законченного произведения, которое обладало бы относительной самостоятельностью и могло бы существовать как образная структура и отдельно от сценического действия.

Современные пластические композиции или сценическая вещь (например, занавес в «Гамлете» Д. Боровского), взятые сами по себе, вне спектакля, зачастую теряют всякий содержательный смысл: на стадии возникновения образа-замысла художники рассчитывают на реализацию его исключительно в процессе непосредственного зрительского восприятия драматического или музыкального действия, как бы минуя стадию образа-произведения.

Все это делает недостаточными традиционные способы выставочного показа искусства театральных художников с помощью эскизов и макетов. Необходимость поисков новых форм экспозиционного бытия современных сценических образов стала особенно очевидной после Пражской Квадриеннале сценографии 1971 года. Именно тогда со всей остротой обнаружился разрыв между реальным состоянием искусства художников советского театра и тем, как оно было представлено на ответственном международном смотре. Дело было даже не столько в том, что советский раздел явно уступал экспозициям Польши, ГДР, Франции в зрелищности, хотя и это немаловажный фактор для современной театральной выставки. Главная беда заключалась в том, что оказались нераскрытыми интереснейшие тенденции современной сценографии. Богатство пластических идей действен-



ной сценографии было как бы зашифровано в эскизах, которые для тех, кто не видел спектакля, оставались «вещью в себе», оставались явлением изобразительного искусства. Исключение составляли работы Д. Боровского: рядом с макетами находился стенд с фотографиями, которые открывали доступ в непосредственно сценическую сферу творчества художника. Это обстоятельство дало возможность понять новаторскую сущность театрального мышления Д. Боровского, который стал лауреатом Квадриеннале.

Главный же приз — за экспозицию, представляющую общий облик национальной школы сценографии, — был присужден художникам ГДР. Радуюсь успеху немецких коллег, мы не могли в то же время не испытывать чувства горечи от того, что советская экспозиция на Квадриеннале 1971 года (как и на предыдущей Квадриеннале, где главный приз завоевала французская сценография) даже не претендовала на участие в борьбе за главный приз. А между тем советская сценография имеет сегодня все основания для того, чтобы рассчитывать не только на успех того или иного мастера, но и на победу ведущих принципов общего творческого метода.

Это хорошо понимают наши друзья. Я вспоминаю беседы с выдающимися чехословацкими сценографами И. Свободой и Л. Выходилом. Они говорили об особой важности для искусства сценографии всех социалистических стран создания такой советской экспозиции, которая смогла бы ярко и выразительно раскрыть подлинную силу и многообразие творчества наших театральных художников. Об этом, естественно, думают и ведущие мастера советской сценографии*. Причем не только думают, но и пытаются практически осуществить.

Инициатива здесь принадлежит рижским сценографам. Вскоре после Квадриеннале, осенью 1971 года, состоялась латвийская республиканская выставка, на которой была сделана первая попытка наряду с эскизами и макетами включить в экспозицию подлинные сценические костюмы, мебель, детали реквизита, фактуры, осветительную аппаратуру и т. д. Все это было собрано в специальном зале, который вводил зрителя в атмосферу театра. Однако такое решение экспозиции, при всей его привлекательной зрелищности, еще не затрагивало существа проблемы: оно было результатом творческой фантазии автора экспозиции художника Л. Берзиньша, собственно же сценографические образы раскрывались достаточно традиционно.

На состоявшейся в мае 1973 года групповой выставке четырех рижских сценографов — М. Китаева, Г. Земгала, А. Фрейберга, И. Блумберга — был сделан следующий шаг в поисках новых экспозиционных форм. От идеи театрализации как оформительного приема отказались: атмосферу театра воссоздавало само выставочное помещение — подземелье бывшего старинного замка с мощными кирпичными сводами. Основными экспонатами оставались по-прежнему эскизы и макеты, но выраженная в них пластическая идея развивалась по законам театра. Стена как главный элемент выставочного помещения потеряла свое значение. Художники стремились раскрыть свое искусство в экспозиции, основанной на использовании ис-

конных компонентов сценографии: пространства и света, который и в выставочных условиях оказался призванным выявлять пластическую форму, так или иначе ее преобразовывать, окрашивать в разные цвета, ставить акценты, создавать драматическое напряжение и т. д. Развитие образа спектакля раскрывалось в фотографиях, в сложной динамике меняющейся формы макета И. Блумберга. Открывала выставку стоящая в полумраке и выделенная лучами локального света группа костюмов на манекенах — эти произведения искусства А. Фрейберга были представлены в их сценической подлинности, в натуральности фактур, их можно было изучать не только на глаз, но и на ощупь. Одновременно на ленинградских выставках «Итоги сезона» Э. Кочергин начал показывать фотографии, в которых декорация предстала в реальном сценическом взаимодействии с актером, предстала как произведение «пластической режиссуры». А на московских «Итогах сезона-73» С. Бархин раскрыл декорационный образ «Трех мушкетеров» в серии небольших эскизов разных сцен спектакля. Значение этих первых опытов, помимо всего прочего, заключается и в том, что они напомнили о старой, но порой забываемой истине: художественность произведения ни в коей мере не зависит от размера и формы эскиза, подлинно художественными могут быть рабочие наброски и макетики, зарисовки и раскадровки, фотографии и реальные костюмы, детали декорации и фактурные композиции. Разумеется, все это не должно ни в коей мере вытеснить традиционные формы экспозиции — выставочные эскизы и макеты: речь идет не о сужении, а о расширении способов показа творчества театральных художников, о том, чтобы объектом экспонирования стало сценическое бытие декорации в спектакле.

В экспозиции Рижской Триеннале окончательно завоевали право гражданства фотографии, которые выгодно отличали латвийский и ленинградский разделы. Сценическое существо пластического мышления ведущих художников раскрывалось двуедино: с одной стороны в макетах и эскизах, а с другой — в фотографиях сцен спектаклей. Одно дополняло другое, передавая самый процесс творчества, представляя две его ступени: проект и его сценическую реализацию. Так была показана сценография А. Фрейберга к «Легенде о Каупо» и И. Блумберга — к «Жанне Д'Арк», М. Китаева к «Грозе» и Э. Кочергина — к постановкам «Гамлет», «Монолог о браке», «Вкус меда». Этих поисков новых форм выставочного показа сценографии, к сожалению, не ощущалось в московской экспозиции, которая в то же время выгодно отличалась от других разделов строгостью отбора и отсутствием случайных работ, что было одним из существенных недостатков нашей экспозиции на Квадриеннале 1971 года, которая формировалась во многом с учетом так называемой таблицы о рангах. Главный вывод, который можно сделать на опыте Рижской Триеннале, заключается в следующем. Поиски новых форм экспонирования театральных работ стали реальным фактом художественной практики. Они уже не вызывают никакого сомнения, напротив, находят поддержку со стороны выставкома, жюри и других авторитетных организаций. Инициаторами выступают сами художники. Это естествен-

но, потому что поиски способа передать на выставке существо сценического образа, динамику его развития в пространстве и во времени являются таким же элементом творчества, как и создание самого образа.

Однако впереди новая Квадриеннале и для того, чтобы советская сценография предстала, наконец, в полную силу и раскрыла свои лучшие черты как искусства социалистического реализма, личной инициативы художников уже недостаточно. Необходимо, чтобы их поиски стали сознательным и целенаправленным принципом организации всей экспозиции. Экспозицию нужно сочинять — сочинять сценарно и оформительно, на основе всестороннего изучения материала многонациональной сценографии советского театра, нужно искать ее неповторимый современный пластический образ, воплощающий существо творческого метода социалистического реализма в данном искусстве.

Однако, поскольку общий творческий метод складывается из индивидуальных творческих методов, то в центре экспозиции, по-видимому, должны находиться те художники, работы которых представляют сегодня наибольший интерес. Это могут быть лауреаты Рижской Триеннале, а также ведущие мастера Грузии, Украины, не участвовавшие в Триеннале.

Разумеется, отсюда не следует, что не должны быть представлены другие художники — сила советской сценографии в многообразии творческих индивидуальностей. Но широта показа общей панорамы поисков имеет смысл только в сочетании с глубиной раскрытия генеральных тенденций, воплощенных в работах ведущих мастеров. Наиболее оптимальным способом раскрытия творчества ведущих мастеров является выделение для каждого из них в общей экспозиции индивидуального пространства, как это было в польских залах на Квадриеннале 1971 года. Это пространство должно оформляться в соответствии с внутренней темой художника и иметь целью показ особенностей его театрального мышления, выявления присущих ему способов образного моделирования и художественного «языка». Конкретная разработка индивидуального выставочного пространства может стать интереснейшей творческой проблемой для каждого художника.

Задачей же организаторов всей экспозиции в целом должны быть, вероятно, поиски, исходя из ясного понимания своеобразия сценографического творчества главных героев выставки, оригинальной «драматургии» показа, которая была бы направлена на выявление качественно новых черт советской сценографии, обозначенных в начале статьи.

* См. подборку размышлений М. Китаева, Г. Земгала, В. Серебровского, С. Бархина, А. Фрейберга, Э. Кочергина, Д. Лидера, Д. Боровского о принципах организации театральных выставок (журнал «Театр» № 1 за 1974 г.).

Рождение балетного костюма

М. Журавченко

С. Вирсаладзе
Русский костюм
(«Лебединое озеро»)



От редакции

Творчество Симона Багратовича Вирсаладзе, народного художника РСФСР и Грузинской ССР, лауреата Ленинской и Государственной премий СССР, создателя прекрасных декораций и виртуозного мастера театрального костюма, привлекает внимание искусствоведов. М. Журавченко, не теоретик, а практик, главный художественный руководитель художественно-производственных мастерских Большого театра, рассказывает о том, как Вирсаладзе создает костюм. Это — взгляд на творчество художника не из кресла зрительного зала, а из цеха, глазами мастера, который в творческом содружестве с Вирсаладзе воплощает замысел в материале.

Симон Багратович Вирсаладзе в совершенстве постиг специфическое и сложное явление искусства — балетный костюм. Сцена требует усиления декоративных свойств костюма — цветовых, конструктивных. Огромный опыт, умение проникнуть в образную ткань танца, найти соответствующее цветовое решение, развивая цветовой замысел общей художественной концепции спектакля, — все это определяет каждый спектакль Вирсаладзе.

Работать над эскизами костюмов художник обычно начинает после того, как увидит на репетиции хотя бы отдельные фрагменты танцев будущего спектакля. Но бывает иначе. Балетмейстер Ю. Григорович рассказывает художнику о своем решении танца, а С. Вирсаладзе, в свою очередь, предлагает композицию костюма. Два художника, дополняя друг друга, решают судьбу костюмного оформления. От «краски» танца и «танца» красок, рождается балетный костюм. Вот почему всегда костюм Вирсаладзе становится внешним выражением содержания танца Григоровича. Эскизы Вирсаладзе привлекают неистощимой творческой фантазией, чувством красоты, гармонией красок, выразительностью образа. В каждом костюме заложено не только художественное чувство формы, силуэта костюма, но и художественно-конструктивная мысль. Потому часто рядом на эскизе или на отдельном листе бумаги он набрасывает конструкцию костюма. Его эскизы изящны, в них видно стремление к простоте. Но эта «простота» дается совсем не просто. Она приходит в результате огромного труда, долгих поисков. Бывает так, что Вирсаладзе переделывает один и тот же эскиз костюма, ища более точное выражение формы или цвета.

Совершенство его костюмов — это и логичность форм костюма и его строгость, изящество пропорций и красота цветовых сочетаний. Мы видим в одних спектаклях многоцветность в ансамбле костюма или сдержанную двух-трехцветную гамму — всегда в каждом конкретном спектакле все продумано и решено так, будто иного решения не может быть. Особое пристрастие он питает к черному цвету, к оттенкам серых тонов. Мне кажется, что истоки творчества Вирсаладзе идут от Грузии. Грузия, ее краски разбудили в нем живописца, безгранично преданного искусству театра, его стиль и его творческую индивидуальность.

Далее предстоит «перевести» эскиз в сценический костюм. Главное — правильно прочесть эскиз, определить фактуру материала, форму, силуэт и цвет. Если исходить из образности и хореографичности, в процессе выполнения костюма главное — моделирование костюма, решение силуэта. Выстроенный силуэт костюма Вирсаладзе всегда проверяет на актере. Моделирование костюма в театре тесно переплетается с построением костюма. Творчески построенный костюм — это сознательное изменение человеческой фигуры в тех пропорциях, которые решены уже в эскизах и которые необходимо воссоздать в костюме. В непосредственном соприкосновении с воплощаемой работой у Вирсаладзе возникает замысел, обогащающий эскиз. Вот почему он всегда присутствует при воплощении эскиза. Пока в одежде не будет найден точный силуэт, пока каждая складка ткани не ляжет, как нужно, пока все детали не подчинятся гармонии целого, — работа будет продолжаться.



На стр. 32
Основная фактура в решении
костюмов в балете
«Спартак»

Эскиз костюма
легионера («Спартак»)

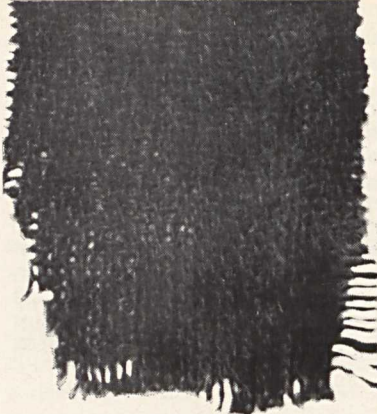
Невольничий рынок
(«Спартак»)

Группа легионеров
(«Спартак»)

На стр. 33
Эскиз костюма
Фей Карабос
(«Спящая красавица»)

Фей Карабос

Принц и королева.
(«Лебединое озеро»)



«Сшитый» костюм — это еще не театраль-
ный костюм в полном смысле этого слова.
Отделка и живописность — совсем но-
вый большой этап работы. Надо добиться
насыщенности цвета, мягко передать гра-
дацию тонов. Именно цвет помогает Вир-
саладзе добиваться завершенности.

Уже в эскизе Вирсаладзе в общих чертах
представляет ту или иную фактуру ткани
для будущих костюмов. Иногда он вкрап-
ливает в эскиз те ткани, которые должны
быть в готовой вещи. Он всегда най-
дет самую выразительную и точную фак-
туру для каждого костюма. Определяя об-
раз спектакля в целом, Вирсаладзе выби-
рает конкретные изобразительные средст-
ва для каждой группы героев, для каж-
дого персонажа. Бывает и так, что форма
костюма требует определенного, своего
собственного материала — это он всегда
чувствует.

В балете «Спартак» костюмы двух проти-
воположных лагерей — народа и правяще-
го мира — художник решает в разных
фактурах, противоположно по цвету.

Основа одежды народа — темно-серая. Для
хитонов рабов и спартаковцев художник
берет мешковину и тарную ткань. Умело
драпируя упругую, грубую джутовую меш-
ковину и сочетая ее с более мягкой, но
близкой по фактурной поверхности тар-
ной тканью, художник добивается скульп-
турного эффекта. Цветовой и фактурный
строй костюмов рабов, армии Спартака
близок колориту декораций. Костюмы вно-
сят необходимый цветовой элемент, делая
подвижной и динамичной декорационную
живопись.

Одежда патрицианского мира — светлая.
Сочетание балетной унификации костюма
с характерными деталями и легкими тка-
нями составляет единый прием компози-
ционного решения группы. Но в каждом
конкретном случае (легионеры, телохра-
нители, патриции) художник прибегает к
разным фактурам тканей, характеризую-
щих данный персонаж.

Каждый персонаж спектакля — это це-
лый мир, точнее — образ античного мира,
хотя от исторического костюмого анту-
ража Вирсаладзе явно освободился, выра-
зив лишь свое восприятие истории.

Часто художник решает костюм как про-
должение декораций, развивая живопись
декораций, и тогда костюм принимает на
себя большую живописную нагрузку, роль
цветового удара, движущегося цветового
пятна. Достаточно привести пример так
называемой музыкальной живописи — ве-
колепного цветового решения декораций и
костюмов пролога, вальса I акта, сцены
«охоты» балета П. Чайковского «Спящая
красавица». Секрет такого совершенства
цветомузыки заключается в музыкальнос-
ти художника и умении выразить свое
чувство музыки цветом.

В новом прочтении балета «Лебединое озе-
ро» художник достиг исключительной
изысканности в костюмах. Декорации ре-
шены как намек, как образ-воспоминание
(новая концепция балета Ю. Григорови-
ча). Сказочность, характеристичность и
живописность — вот что определило реше-
ние костюмов. В женских костюмах валь-
са художник за основу берет шопеновский
костюм, строя на нем тонкую цветовую
палитру. Живопись создана аппликацион-
но тканями различных фактур. Апплика-
цию художник наносит не только на по-
верхность ткани, но и располагает ее на
театральной сетке, которая, как тюник,
покрывает верхнюю часть юбки. Этим Вир-





саладзе достигает зрительной легкости костюма, его как бы нереальности, дымки.

Живопись, выполненная аппликационно (небольшими кусочками тканей), создает эффект необходимой цветосилы, а когда нужно, благодаря различной фактуре и форме, — эффект плотности или воздушности. Художник находит новое технологическое решение интерпретации лебединого крыла. Впервые вместо натурального пера художник использует тюль-нейлон, капрон и туфельный атлас. Из этих тканей была создана имитация лебединых крыльев, лежащих на пачке. При решении классического (пачечного) балетного костюма художник выражает яркую образность в общем ключе спектакля. В костюмах драгоценных камней в бале-

те «Спящая красавица» художник добился насыщенности сверкания и характерности цвета аппликацией тканями различной интенсивности блеска. Причем характерный цвет он строит на общей белой основе пачечных костюмов. Такое решение нейтрализует интенсивность характерного цвета.

Целостное цветовое и фактурное решение декораций определяет отсутствие дробности в костюмах как в фактуре, так и в отделке. В новой работе Ю. Григоровича и С. Вирсаладзе — балете С. Прокофьева «Огненный век», премьера которого состоится в новом сезоне, — декорации решены цельно, в единой фактуре. Художник долго искал адекватное решение костюмов. И вот уже найдены нужные фактуры тканей, отвечающие органичности общего решения спектакля.

Стремясь раскрыть характер персонажа через костюм, через связь с хореографической пластикой, через его композицию, крой, цвет, Вирсаладзе в каждом конкретном спектакле создает костюмы сугубо индивидуальные по конструкции и технологии исполнения. Вирсаладзе оформил много балетов сказочного содержания, где в костюмах сочетаются элементы бытовые и фантастические. Его куклы в балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» — человечны и танцевальны, с ярко выявленной национальной характерностью.

В фантастической сцене подземного царства хозяйки Медной горы в балете С. Прокофьева «Каменный цветок» костюмы камней приобретают вид костюма-одежды благодаря некоторым добавлениям к униформе: более четко найдена характерность — волнисто-овальная аппликация «малахитов» или лучисто-искрящаяся аппликация «аметистов».

Виртуозно владея тонкостями балетного костюма, сочетая танцевальную унификацию костюма с характерными элементами — историческими, национальными или предметно-изобразительными, — художник создал множество сценических балетных костюмов, которые являются образцами совершенства. В. Ванслов прекрасно сказал, что «произведения Вирсаладзе созданы по законам добра и красоты. Их красота простая, но драгоценная. Эстетические потенции, духовные силы, сосредоточенные в образах Вирсаладзе, обогащают людей, помогают им жить, творить прекрасное. Спектакли Вирсаладзе несут в себе гуманные, благородные, поэтические начала. Они входят в сокровищницу советского искусства» *.

Вирсаладзе привелось делать многие балетные спектакли по несколько раз в одном и том же театре, в разных театрах страны и даже в разных странах. Он никогда не повторял ни одного своего решения спектакля, даже при той же редакции.

Создание балетного сценического костюма — это длительный творческий процесс. Весь период работы над осуществлением костюмов по эскизам, непосредственное общение с художником, совместный большой труд является для всех исполнителей этой многогранной работы прекрасной школой творческого мастерства.



* В. Ванслов, Симон Багратионович Вирсаладзе. М., «Советский художник», 1969 г., стр. 183.

Сохранить чугунное кружево Одессы

С. Шевелев

Арх. Фельнер и Гельмере
Фонарь у здания Одесского
оперного театра.

Арх. Ф. Боффо
Решетка колоннады Одесского
Дворца пионеров



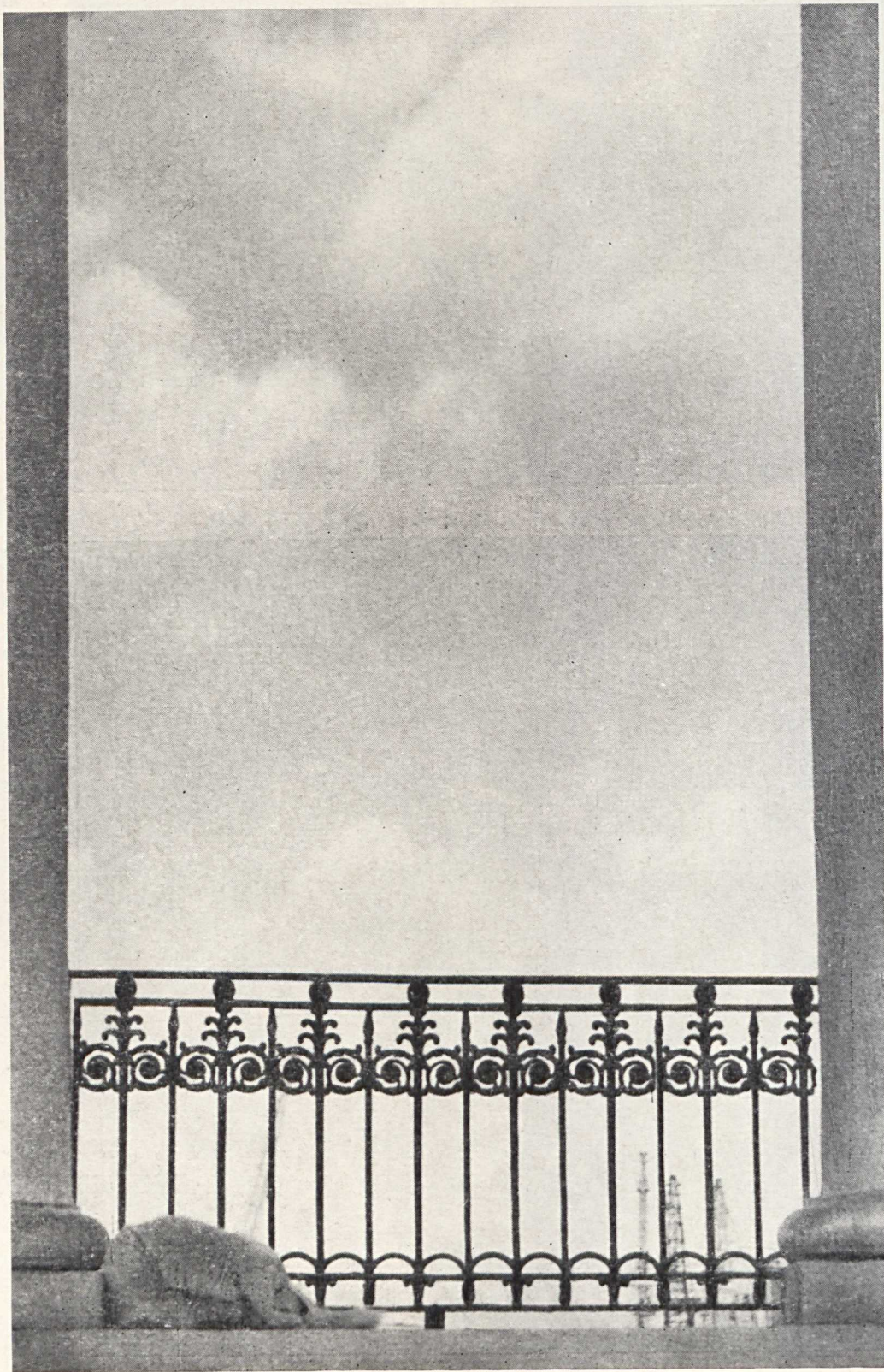
Еще недавно считалось, что из-за катакомб в Одессе нельзя возводить высотные здания. Расчеты опровергли это мнение, и в старой черте города произойдут разительные перемены. Генеральный план развития Одессы предусматривает создание высотного города. Уже появились первые многоэтажные сооружения. Строится Комсомольский бульвар, который явится продолжением существующего Приморского бульвара. Оба бульвара связал новый пешеходный мост, что привело и к некоторым изменениям в восприятии зодчества прошлого. Прежде замкнутый архитектурный объем дворца графа С. М. Воронцова ныне более доступен для обзора.

Но устройству удобных выходов к Новому бульвару мешала еще и чугунная ограда сада дворца. Ее выкорчевали и «пересадили» украшать одну из пригородных дач. Такая «забота» о слиянии старого с новым оказалась заразной, и теперь строители многоэтажной Одессы смело сносят старые чугунные ограды, решетки, кронштейны и прочий «художественный металлолом». Между тем чугунное кружево Одессы может выдержать сравнение с прославленными памятниками такого рода в Москве и Ленинграде.

В первые годы существования Одессы необходимое для строительства чугунное литье поступало извне, поэтому стоимость была очень высокой и недоступной для большинства застройщиков. Решетка сада дворца Воронцова, как и решетка террасы, отлита не в Одессе, а, по свидетельству Эдуарда Мартона, врача Воронцова, в Петербурге мастером Бэрдом.

В 1834 году в Одессе открылся первый небольшой казенный чугунолитейный завод. Вскоре появились и частные литейные производства: «Фрелих и Блиги» — в 1836 году, Рестеля — в 1844 и другие, снабжавшие город литыми архитектурными деталями. Обилие дошедших до нас чугунных решеток, кронштейнов, ступеней и прочих видов чугунного литья местного производства, разнообразных форм и рисунков свидетельствует о значительном развитии в Одессе литейного дела. Одесское литейное производство в течение определенного времени было единственным на Украине*.

Простотой и строгостью отличается ограда сада Одесского института инженеров морского флота (быв. Института благородных девиц), частично уже уничтоженная. Она представляет собой гладкие квадратные прутья, соединенные горизонтальными полосами вверху и внизу. Каждый вертикальный прут заканчивается копьеобразным острием. Общая пластическая трактовка архитектурного ансамбля приближается к стилю ампира. Поскольку ограда сада Института благородных девиц была возведена одновремен-



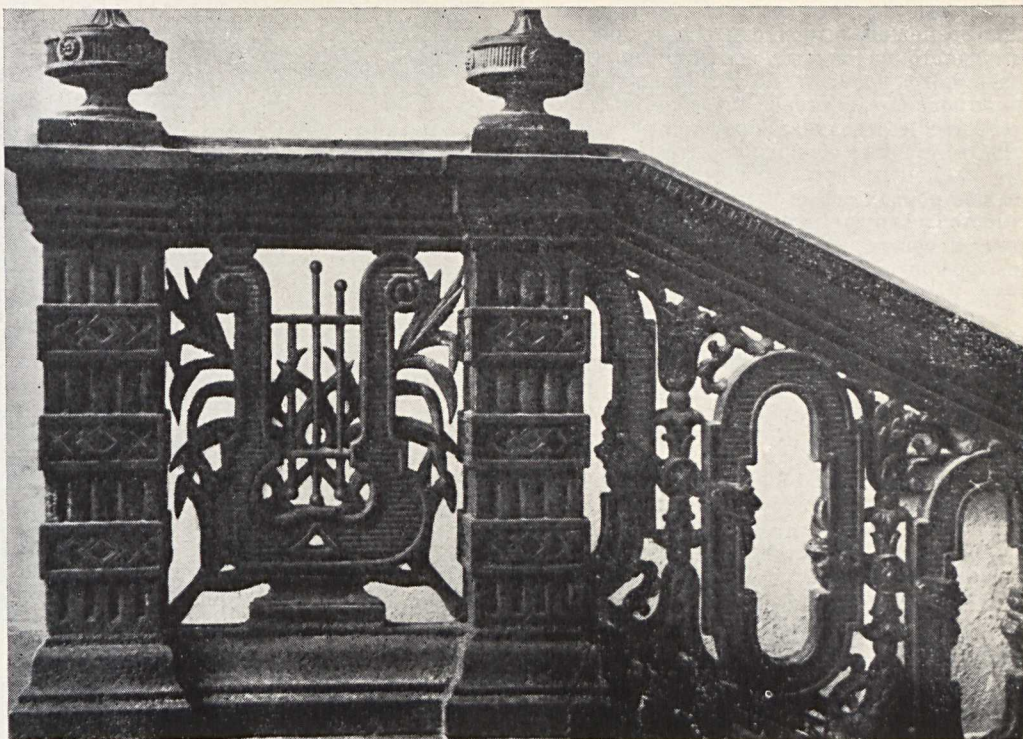
по со зданием, то выполнена она в 1859 г. скорее всего по рисункам того же архитектора Шашина, который строил институт.

Значительный интерес вызывает и декоративное оформление главного корпуса Одесского Государственного университета. Здание построено в 1852—1857 гг. Шашиным и решено в формах раннего итальянского Возрождения; для литых чугунных деталей архитектор использовал формы и приемы русского классицизма. Не только ограждения балкона и кронштейны, но и опорные столбы балкона и фонарный столб отлиты из чугуна.

Одной из интереснейших и самой крупной отливкой являются перила лестницы архитектурного ансамбля Одесского оперного театра. Широкая монументальная лестница с гранитными ступенями соединяет одним маршем сквер Оперного театра с Театральным переулком. Лестница создана после окончания строительства театра, в 1884 г. Относительно авторства ее

→

Арх. А. Бернардацци
Фрагмент парадной лестницы
Одесского оперного театра



Арх. Ф. Боффо
Фонарь у здания Одесского
Дворца пионеров

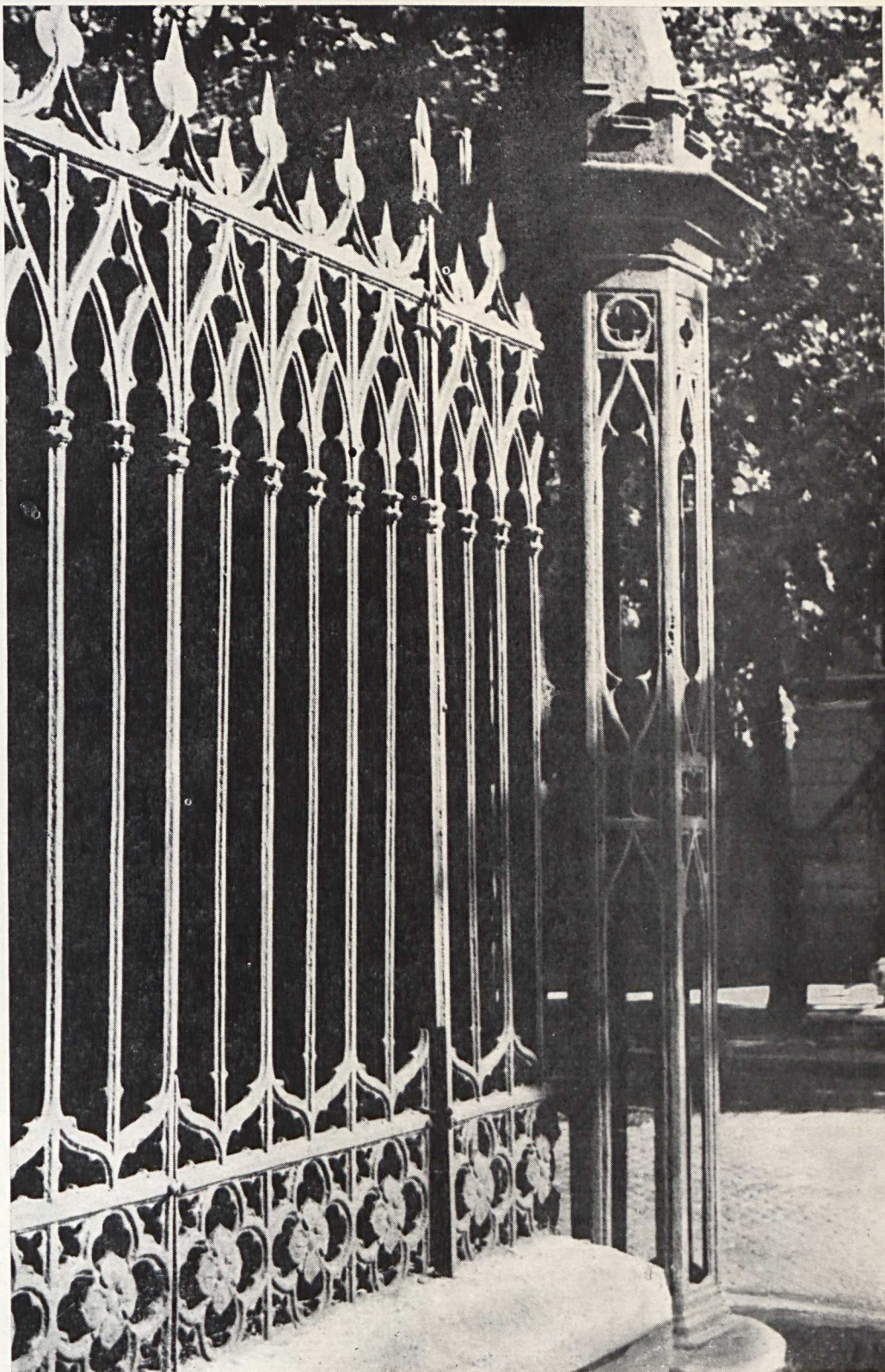
Арх. Ф. Моранди
Решетка сада Одесского
областного архива

На стр. 36

Арх. Я. Пономаренко
Решетка сквера у Одесского
железнодорожного вокзала

Арх. Ф. Моранди
Решетка сада одесского
Дома ученых

Арх. Г. Дмитренко
Фонарь на здании гостиницы
«Одесса»



можно высказывать только предположения. Возможно, выполнена она по рисункам одного из видных одесских архитекторов того времени А. Р. Бернардацци, принимавшего активное участие в строительстве и отделке здания театра: в орнаменте перил обнаруживаются отдельные элементы, встречающиеся и в других постройках зодчего.

Самостоятельную группу чугунных литых архитектурных деталей представляют собой кронштейны, поддерживающие балконы. Важнейшей их особенностью является то, что они — несущие. До распространения балконов на железобетонных плитах почти все балконы в архитектуре Одессы имели чугунные кронштейны, наиболее распространенным типом которых является отливка в виде простой дужки с кругом. Она встречается в двух вариантах, различающихся только величиной кружка, вписанного в треугольник кронштейна. Впервые они стали устанавливаться на домах, которые проектировали строил Ф. О. Моранди. Основатель Одесской рисовальной школы архитектор Моранди возглавил тогда борьбу местных художественных сил против николаевского классицизма, и отлитые по его рисункам кронштейны несут черты архитектурного романтизма.

Тенденции местной художественной и архитектурной школы отразились в получивших широкое распространение литых чугунных лестницах. Трудно найти в городе жилой дом XIX столетия, где не было бы такой лестницы. Площадка ступени, ограниченная широкой рамой, заполнена перевитыми широкими полосами, пересекающимися под острым углом. Ажурная ступень со сквозными прорезами почти полностью исключает скольжение. По концам ступени и в середине композиции плетеньки введены орнаментальные мотивы растительного характера, близкие украинскому народному искусству. Точно так же решены и площадки. В целом такие лестницы органично связаны с архитектурой зданий.

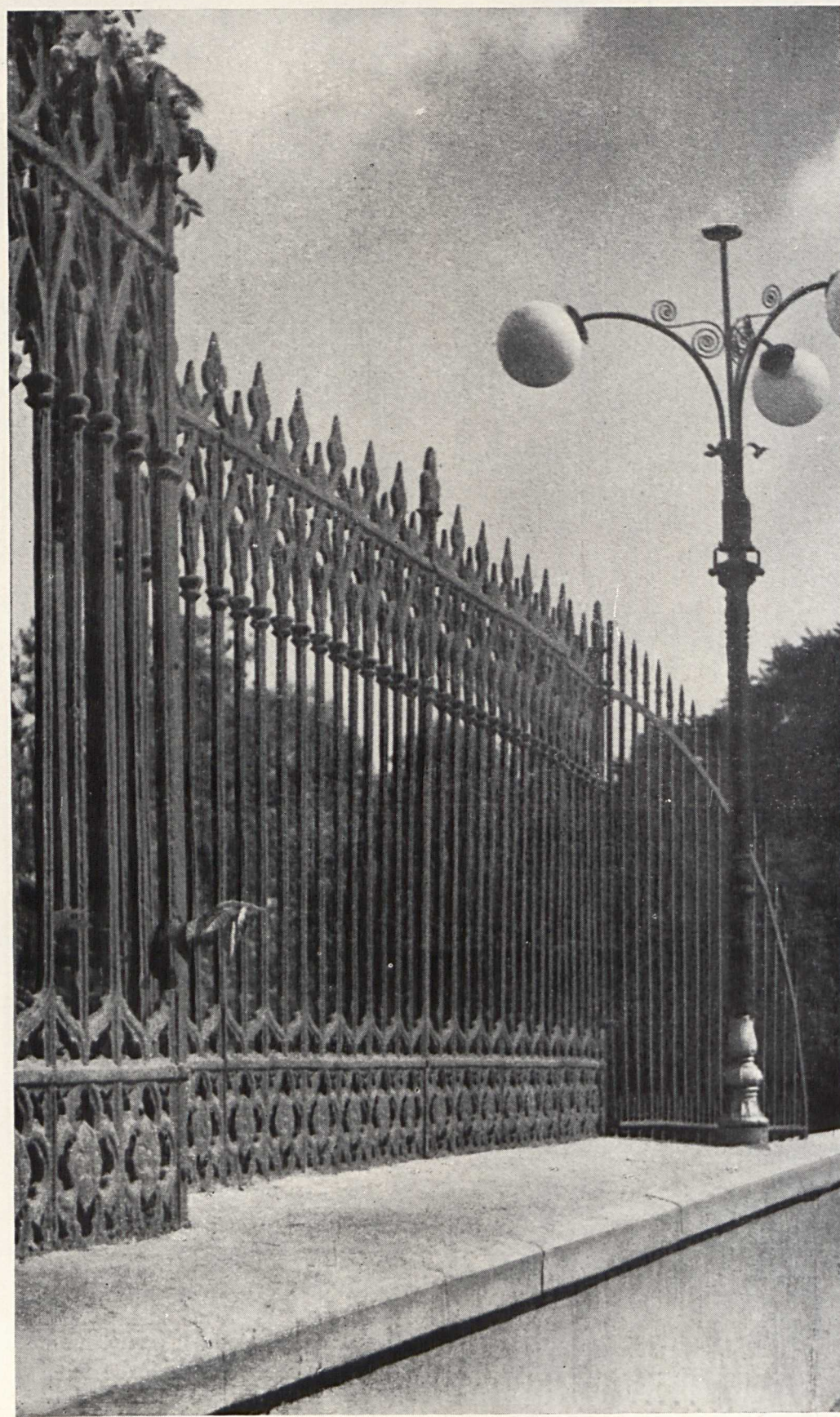
Такую же идейно-художественную нагрузку несет небольшая количественно, но оригинальная группа чугунных литых изделий, представляющих собой решетчатые вставки в воротах. В зданиях, построенных в XIX веке, ворота, как правило, делались из толстых полтора-двухвершковых досок. Для обеспечения освещения и проветривания подъезда они снабжались решетками, коваными или литыми. Решетки устанавливались в верхней части створки ворот и обрамлялись обычной деревянной филейкой. Характер рисунка разнообразен и представляет собой сочетание растительного орнамента в средней части решетки с геометрическим по краям ее.

Чугунное кружево старой Одессы разнообразно по стилю. Периоду классицизма соответствуют строгие, красивые, безупречно прорисованные решетки, кронштейны, ограды и т. д. Начало 40-х годов XIX в. принесло с собой архитектурный романтизм, появились готический, мавританский и другие стили. Господство модерна на рубеже веков вызвало интерес к самобытной народной орнаментике, новому пониманию рисунка.

За последнее время все более утверждается мысль о равноправии упомянутых стилей, о необходимости «реабилитации» искусства второй половины XIX века. Именно поэтому секция изобразительного искусства при правлении Одесской областной организации украинского Товарищества охраны памятников истории и культуры рекомендовала реставрировать, установить на прежнее место и взять под охрану поврежденные строителями памятники художественного литья эпохи классицизма и последующих стилей. Только тогда многоэтажная Одесса будет тесно взаимосвязана с памятниками зодчества прошлых веков.

К сожалению, наши рекомендации не находят практического воплощения, не учитываются строительными организациями, и скоро в Одессе совсем не останется старого художественного металла. А это допустить нельзя.

* А. И. Мариненко, Металл в архитектуре Киева. Киев, 1948.



Изба в Михайловском

М. Званцев

Изба в селе Михайловском.

План избы.

Шкаф-угольничек в горнице.

Дверь в горницу.

Фотографию избы в селе Михайловском Чкаловского района Горьковской области я опубликовал в 1935 году в книге «Домовая резьба». Недавно мне удалось обнаружить часть моих записей 1927 года и план михайловской избы, позволяющие восстановить облик ее интерьеров.

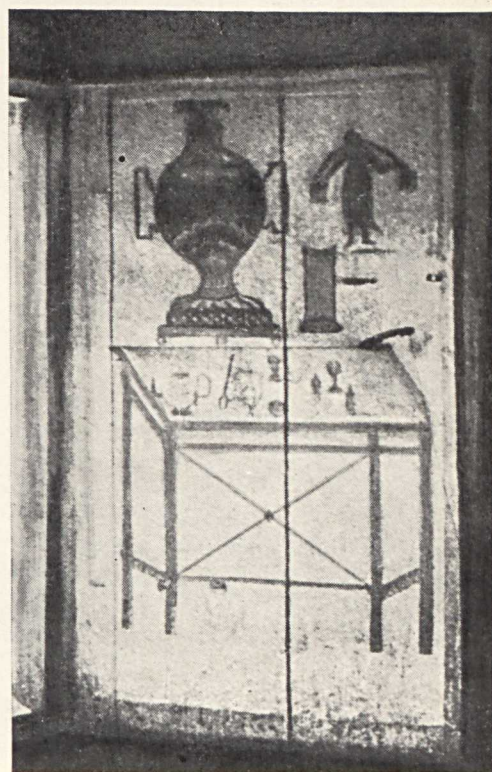
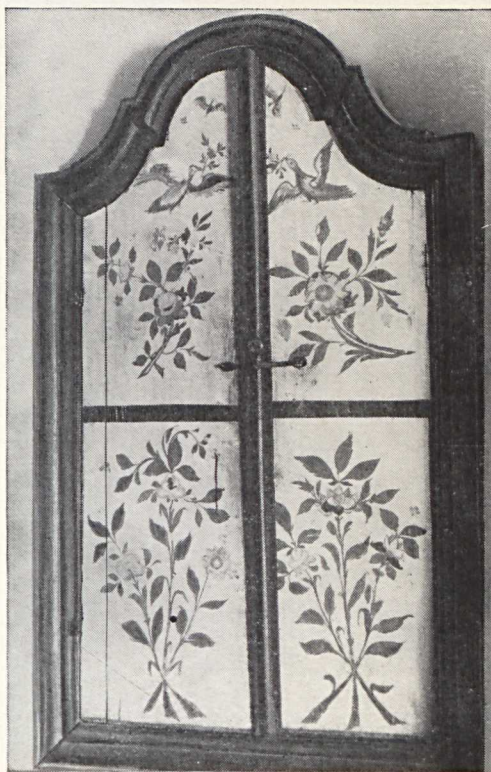
Михайловское расположено по дороге в Городец в восьми километрах от Пурека, бывшей вотчины князя Дмитрия Пожарского. Изба, о которой идет речь, возвышалась над всеми другими постройками этого села, привлекала и поразила монументальностью, циклопичностью, величием.

О старине говорило все: и необыкновенной толщины бревна венцов; и далеко выступающие фигурные торцы «повальных» бревен, поддерживающие свесы кровли; всего лишь два (для всей избы) «красных» окна; несимметричное расположение на фасаде похожих на бойницы волоковых окон (в нижнем этаже еще на деревянных задвижках!); наконец, необычная (для Нижегородской губернии) форма наличника второго этажа с волотообразным «очельем». Остальной резной декор был обычен для этого района: «полотенца» с плоской резьбой, скромный орнамент из дубовых листьев на «причелинах». Обычен был и нижний наличник с высоким, постепенно расширяющимся вверх очельем, украшенным резной полурозеткой. Полурозетка была вырезана и на нижней полукруглой части верхнего наличника.

Внутренность избы впечатляла эпической красотой. Изба выросла в землю. Низкая и узкая дверь со двора (вариант однородной связи с «поветью») вела в обширные, еле освещавшиеся через маленькое оконце сени («мост»), из которых можно было попасть в зимнюю избу и через двухмаршевую лестницу подняться наверх. Левый угол низкой и темной «зимней» избы занимала почти двухметровая печь с «голбцем», а вдоль стен шли лавки с подзорами, украшенными порезками по краям. Кругом был беспорядок: на лавках навалена была одежда, на столе деревянные миски, в божнице притулились иконы и мелкая рухлядь, на полках стояли расписные мочесники с куделью, короба, сундучки, а под лавками валялось несколько донцов. Я подчеркиваю «валялось», а не висело на стене, как об этом фантазируют теперь искусствоведы. Донца для крестьян двадцатых годов были обычными, повседневными вещами. На втором этаже я видел идеально



стесанные бревна необыкновенной толщины (60 см) и дверь из двух толстых досок с пирамидальным верхом. Эта дверь вела в «летнюю» избу. «Летняя» изба повторяла планировку «зимней», и не представляла интереса. Зато горница, расположенная напротив, просторная и светлая, поразила в буквальном смысле с самого начала. На внутренней стороне двери горницы была изображена настоящая поэма о чаепитии. На слегка потемневшем цвета слоновой кости фоне двери, напоминав-





шем фоны икон, желтел самовар и небольшая с черной ручкой самоварная труба; полотнище стола было белым, обрамление и ножки светло-коричневые; женщина с коромыслом, была одета в синий с прозеленью сарафан с белыми рукавами, окантовка двери была вишнево-красной.

Неизвестный художник (иконописец?), мастер колорита и рисунка, сумел подсмотреть и живо изобразить грацию крестьянок, несущих на коромысле ведра. Наивный крестик «от злого духа», начертанный на двери мелом, неожиданно завершал композицию этой росписи.

Тогдашняя хозяйка избы (А. Н. Хрулева), с трудом допустившая меня к обмеру, не разрешила подробно ознакомиться с вещами, хранившимися в многочисленных чуланах. Не пустила и на чердак («подлавку») — обычное хранилище заманчивых для музейного работника вещей. В чуланах в большинстве своем были вещи, которые теперь могли бы с полным правом войти в экспозицию любого музея. Да и сама изба со всем ее содержимым так и просилась в музей. Особого внимания заслуживало лубяное расписное лукошко, ныне хранящееся в Горьковском историко-художественном музее-заповеднике. На нем изображен парень-охотник с собакой, пожилой крестьянин, колющий дрова, и две крестьянки, собирающие лесные дары. На деревьях сидят малиновые птицы. Фон лукошка зеленый, теплый, в росписи чередуются приглушенные красные, малиновые, коричневые краски. Белила на рукавах, на лицах, руках, на листьях деревьев, пробелки на костюмах и черные обводы и штрихи как бы объединяют всю роспись лукошка.

В росписи этого лукошка больше свободы в кистевой росписи, чем, скажем, в росписи городецкой. Мастер творил вдохновенно и свободно, он не связан был обязательными сюжетами и некоторым своеобразным каноном изображения, и на лукошке и на мочесниках изобразил сцены из крестьянской жизни своего времени. Когда же была сооружена изба в Михайловском?

Ее могучий облик, форма наличника «летней» избы, волоковые окна, отсутствие лобовой доски с резьбой, своеобразный запутанный «теремной» план — все это дает возможность датировать избу концом XVIII столетия. Вместе с тем несколько смущает наличие стропильного покрытия, а не покрытия «на самцах», дожившего в этом районе до середины прошлого века. Возможно, однако, что сооружение кровли городской конструкции было вызвано желанием отличаться от соседей и подчеркнуть свое богатство: владельцы избы были состоятельными крестьянами.

Этот прекрасный памятник русского народного деревянного зодчества погиб в сороковых годах.



Роспись короба. «Ягодница».

Роспись короба.
«Дровосек».

Русская мебель начала XIX века

Т. Соколова



Диван и кресла
карельской березы.
Начало XIX в. Музей-усадьба
Архангельское

В 1812 году знаменитый писатель Стендаль, с войсками Наполеона вошедший в Москву, в одном из своих писем делился впечатлениями об увиденных им московских особняках: «...красота которых превосходит все, что знает Париж. Все было рассчитано на жизнь в величайшей неге. Блистательная и элегантная отделка домов, свежие краски, самая лучшая английская мебель, украшающая комнаты, диваны разнообразнейших форм. Нет комнат, где нельзя бы было расположиться четырьмя или пятью разнообразными способами, из которых каждый давал обитателю полное удобство и очаровательный уют, соединенные здесь с совершенным изяществом»¹.

Стендаль не имел представления о высоком развитии мебельного искусства в России, но острый глаз художника не мог не подметить бросающегося в глаза отличия русской мебели от французской, связи ее с английским мебельным искусством, которому достаточно наивно он и приписывает художественную законченность комнатного убранства.

Своеобразие русской мебели первой четверти XIX века — явление общепризнанное.

В настоящее время известный знаток мебели, главный хранитель Отдела прикладного искусства в Лувре Пьер Верле, отдавая предпочтение искусству XVIII

века перед искусством начала XIX, говорит: «Это как бы затвердевший стиль... который с наполеоновскими армиями распространился на всю Европу. Остались только островки сопротивления, свежести или оригинальности в Англии, где стиль Ридженси еще проявлял свою силу, и так называемый Русский Ампи́р, сохранивший некую прелесть»².

Русская мебель всегда имела свои национальные черты, но первая четверть XIX века — это период наибольшей самостоятельности стиля, его своеобразия, неповторимости.

Период этот становится более понятным и объяснимым, если оглянуться на то, что происходит в это время в русской архитектуре. Ведь мебель недаром называют «малыми формами», и недаром в мебельном искусстве в качестве рисовальщиков встречаем мы прославленные имена архитекторов Воронихина, Тома де Томона, Росси, Стасова и других.

Именно в этот период Петербург, давно уже застраивавшийся монументальными зданиями, приобретает свой «строгий, стройный вид»; великолепные произведения прошлого вливаются в целостный художественный ансамбль, весь город как бы становится памятником архитектуры. В это же время (до и после пожара 1812 года) застраивается Москва, где работают архитекторы Казаков, Бове, Жилярди, Григорьев, создаются площади и прекрасные особняки в ее бесчисленных переулках, все то, что придавало Москве ее особый, неповторимый облик.

Продолжение цикла статей о русской мебели. См. «ДИ СССР», 1972, №№ 3, 6; 1973, №№ 4, 12; 1974, № 2.



Стул золоченый.
1805—1806. Гос. Эрмитаж

Кресло красного дерева.
Начало XIX века.
Гос. Эрмитаж

Кресло травяного тополя
с бронзой.
Круг арх. В. П. Стасова.
1820. Гос. Эрмитаж

Кресло. По рис.
арх. А. Н. Воронихина.
1804. Павловск.
Дворец-музей.

Стул крашенный с позолотой.
Арх. Л. Русска. 1809.
Гос. Эрмитаж

Этот взлет архитектуры, а с нею нераздельно и мебельного искусства, несомненно, связан с подъемом демократических настроений в передовых слоях русского общества.

«Дней александровых прекрасное начало», будившее мечты об освобождении крестьян, затем гордость победой, героизм народа и общий патриотический подъем, все то, что в дальнейшем объединило лучшие силы дворянства и вылилось в движение декабристов, способствовало росту национального самосознания, нашедшему свое отражение и в искусстве.

Появление в этот период темы интерьера в живописи также явление не случайное. Оно отражает растущий интерес к законченности комнатного убранства, к соответствию его жизни, быту и вкусу хозяев, а следовательно, и интерес к мебели. Не следует предполагать, что русское мебельное дело росло в отрыве от общеевропейского развития этого искусства. И русская мебель первой четверти XIX века предстает во всем своеобразии творческого освоения французских образцов, поскольку Франция по-прежнему являлась эталоном элегантности для всей Европы. Параллельно продолжается переработка рациональных английских форм.

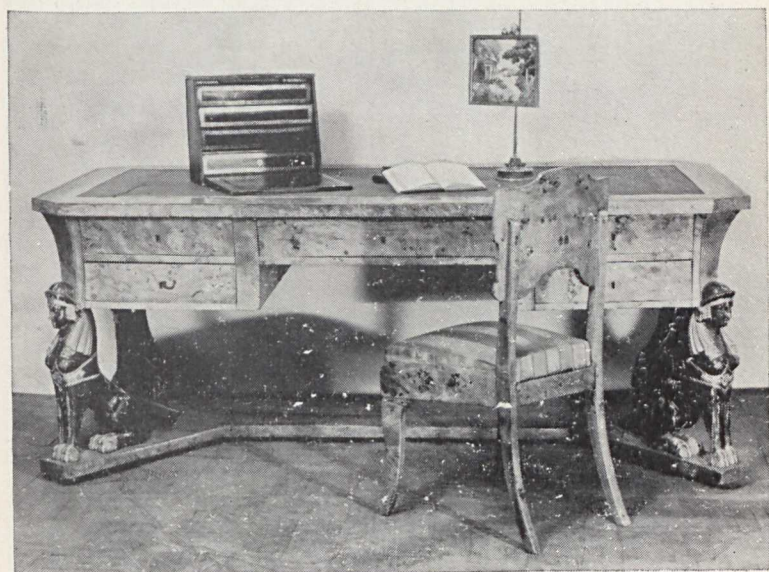
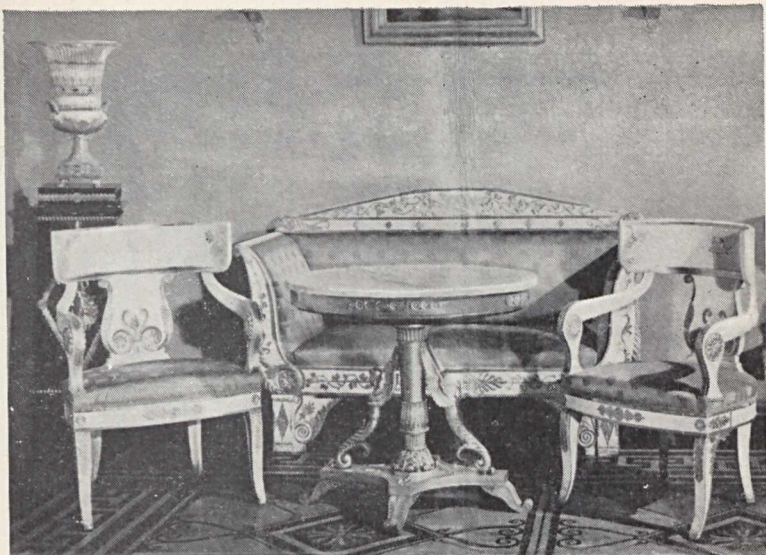
До настоящего времени при указании на русскую мебель первой четверти XIX века все еще принято пользоваться термином «ампир», хотя название это связано со становлением империи Наполеона. Известное оправдание этому можно найти в высказываниях современников.

Так, Ф. Ф. Вигель, видный русский чиновник, реакционно настроенный, по умный

и наблюдательный человек в своих «Воспоминаниях» пишет: «В области моды и вкуса, как угодно, находится и домашнее убранство или меблировка. И по этой части законы предписывал нам Париж. Штофные обои в позолоченных рамах... мещанам были противны, ибо напоминали им отели ненавистой для них аристократии... Консульское правление решительно восстановило во Франции общество и его пристойные увеселения; тогда родился и вкус более тонкий, менее мещанский и выказался в убранстве комнат. Все делалось а л'антик (открытие Помпей и Геркуланума чрезвычайно тому способствовало)... Везде показались алебастровые вазы с иссеченными мифологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножника, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов. Позолоченное или крашеное и лакированное дерево давно уже забыто, гадкая латунь тоже брошена; а красное дерево, вошедшее во всеобщее употребление, начало украшаться вызолоченными бронзовыми фигурами прекрасной обработки, лирами, головками: медузиными, львиными и даже бараньими. Все это пришло к нам ранее 1805 года и, по-моему, в этом роде ничего лучше придумать невозможно».

Мы получим довольно полное перечисление излюбленных декоративных мотивов, если к описанным Вигелем орнаментам присовокупить еще: скрещенные мечи и копья, щиты и шлемы, ликторские связки, лавровые венки, пальметки, рога изобилия, звезды и прочее.

В интерьерах французского ампира на



Мебель крашенная с позолотой.
И. Бауман, арх. К. И. Росси.
1817. Гос. Эрмитаж

Мебель карельской березы.
Начало XIX в. Гос. Эрмитаж

Стол из тополя.
Первая четверть XIX в.
Гос. Эрмитаж

смену легкости и изысканности, характерным для искусства конца XVIII века, приходит монументальность и нарочитая статичность. Формы обобщены, суровой лаконичности полированной глади красного дерева противопоставляются крупные пятна рельефной вызолоченной накладной бронзы. Повторение одних и тех же мотивов самой монотонностью этого приема создает спокойный и величественный ритм. Группы орнаментов не искажают контуры и формы мебели.

Русская мебель первой четверти XIX века, так же, как архитектура, восприняв все эти новые приемы, приходит к иным, самостоятельным решениям.

Как от московских особняков веет тем уютом, которому чужды в своей величавости петербургские общественные здания, так и в развитии русской мебели этого периода постоянно ощущаются две тенденции: стремление к лапидарности и статичности форм, к известной монументальности и стремление к решениям, отвечающим удобствам домашней жизни.

Именно в этот период вырабатывается целый ряд приемов расстановки мебели в жилых комнатах с акцентом на уютные «уголки». Так, постепенно становится традиционным расположение мебели, при котором у одной из стен ставится диван, перед ним стол, чаще всего овальный, вокруг стола кресла. «Уголки» начинают отступать от симметрии, интимность подчеркивается. Вошедшая в моду «софа» (кушетка) располагается свободно, при ней также ставится столик, кресло или стул. «Вот вам софа, раскиньтесь на по-

кой...», — предлагает Фамусов вошедшему в гостиную Скалозубу. Только комоды, шкафы, секретеры, горки продолжают размещаться вдоль стен. Диваны, необычайно разнообразные по форме, настолько распространяются в быту, что в каждой усадьбе или городском особняке появляется отдельная «диванная», где ведутся неторопливые беседы и гостям подаются трубки с длинными чубуками. Формы мебели в этот период очень обогащаются. «Корпусная» мебель более связана с общеевропейскими образцами. Широко входят в употребление известные еще с конца XVIII века секретеры (бюро в виде шкафчика с откидной доской), но рядом появляются и открытые письменные столы с полочками и ящичками вдоль задней стороны столешницы, большие, стоящие на полу зеркала на двух стойках, именуемые «псише». Зеркала для туалетных столов строятся по тому же принципу. Становятся модными прямоугольные комоды, разных размеров шкафы, обычно с застекленным переплетом в верхней части. На углах помещаются колонки, кариатиды или гермы в виде неестественно вытянутой мумии с женской головой и ступнями. Наиболее парадные предметы обычно украшены накладками из бронзы, как бы противопоставленными красивой текстуре древесины красного дерева. В начале XIX века очень привился прием украшения вставками из черного или черного дерева, которые особенно красиво выделяются на карельской березе, широко распространившейся в то время. В скромных предметах черное де-



рево в виде небольших ромбов облегает скважины замков.

Самобытность русского мебельного искусства, богатство форм особенно выявляется в мебели для сидения. Изящество, плавность, если можно так выразиться, певучесть контуров и линий превосходит все то, что было создано в это время в других европейских странах. Но, чтобы разобраться в том, как протекает этот процесс, необходимо оглянуться несколько назад.

Изучение античных мебельных форм началось во Франции в XVIII веке. Еще до революции 1789 года художник Луи Давид поручает известному мебельному мастеру Жоржу Жакобу исполнение мебели, подсказанной рисунками на аттических вазах, считавшихся тогда этрусскими. Мебель эта фигурирует на некоторых картинах Давида. Уже в 1787 году мебельщик Жакоб предлагает свои «новые формы в этруском жанре». Так появляются курульные кресла и мотивы крылатых сфинксов на локотниках, переходящие в отогнутую наружу ножку, заканчивающуюся львиной лапой.

С удивительной быстротой эти новые решения не только проникли в Россию, но и получили здесь такое развитие, какого не знала Франция.

Легкие креслица и столики на тонких, изысканно изогнутых дугою ножках, «курульные» банкетки появляются уже на рубеже нового века и употребляются наравне с прямолинейными по-прежнему решениями, убранными, однако, новыми, знакомыми нам орнаментами. Исключи-

Кресло красного дерева с резьбой и позолотой. Начало XIX века. Гос. Эрмитаж.

Письменный стол карельской березы. Начало XIX в. Музей-усадьба Архангельское

тельно выразительны кресла, исполненные в 1804 году по рисунку А. Н. Воронихина для Павловского дворца. Мотив сфинкса на львиной лапе, поддерживающего локотник кресла, созданного в мастерской Жакоба и несомненно виденный Воронихиным в бытность его в Париже в 1789 году, дал толчок к созданию этих мебельных шедевров.

Мягкие спинки, как правило, заменяются ажурными резными, необычайно разнообразными по рисунку. Резная ажурная спинка (тема, блестяще разработанная еще в XVIII веке Чиппендейлем) прививается в русской мебели, но в орнаменте употребляются теперь новые мотивы: лебеди, лиры и др. Широко используется также и давно освоенное английское вкладное сиденье.

Тот же Жакоб скопировал с римских образцов и исполнил для мастерской Давида кресло с полукруглой спинкой, переходящей в локотники. Почти не привившаяся во Франции, подобная форма широко распространилась в русской мебели под названием «корытце». Полукруглая, легко и свободно переходящая в локотники спинка, исполненная из красного дерева или карельской березы, вместо обитой тканью, позволяет любоваться красивой волной древесины как с наружной, так и с внутренней стороны кресла или дивана. Формы «корытца» разнообразны настолько, что они почти не повторяются, каждый раз образуя новое, не менее прекрасное решение.

Здесь часто локотники и передняя ножка трактуются в виде резных фигур лебедей.



Гарнитур красного дерева.
Около 1810. Гос. Эрмитаж

Сиденье у этих кресел также вкладное. Эта форма широко распространяется после 1810 года.

В дальнейшем появляется новая, совершенно самобытная форма, в которой прием «корытца» и прием ажурной резной спинки как бы объединяются. Легко изогнутый брусок образует спинку, слитую с локотниками, и только сохраняет контур «корытца». В центре брусок опирается на изысканно обработанную ажурную и рельефную стойку. Вариации этой же темы мы встречаем в мебели, изготовленной в 1817 году по рисунку архитектора К. И. Росси для Аничкова дворца. Это решение встречается часто только в русской мебели.

Примерно после 1815 года из мебельного искусства почти уходят мотивы, связанные с животным миром: птичьи крылья, орлиные лапы и головы, львиные маски и т. п. В основном используется растительный орнамент античности, в особенности пальметки, розетки, венки, акантовый лист, рог изобилия и т. п. Мебель исполняется чаще всего из красного дерева, карельской березы, тополя или окрашивается в белый цвет, а иногда сплошь золотится. Ее украшает нарядная, чаще всего золоченая накладная резьба, с успехом заменяющая бронзу,— прием, характерный для русской мебели.

Наконец, к 1820 году начинает распространяться и в дальнейшем прочно утверждается в обиходе так называемая конструкция с «боковой рамой». По-видимому, ее впервые применил архитектор В. П. Стасов в 1817 году в комнатах Ека-

терининского дворца в Царском Селе. Впоследствии эта конструкция становится ведущей, используется десятками лет даже для самой дешевой, отнюдь не художественной мебели. Теперь передняя и задняя ножка, соединяющая их часть царги и стойка спинки решаются в одной плоскости и являются основным компонентом конструкции. Ножки остаются изогнутыми, а сиденье вкладным. В 1830 году эта конструкция широко вводится в Германии архитектором Шинкелем.

В Петербурге в этот период особенно успешно работал мастер Г. Гамбс, учившийся, по-видимому, у Д. Рентгена. С 1810 года Гамбс стал придворным мебельщиком, имел собственные мастерские и магазин. Выделялись И. Бауман, В. Бобков, Гроссе, также имевшие мастерские; продолжали работать охтенские столяры. В Москве славилось предприятие А. Пика, были мастера и в Твери.

Не только мастера обеих столиц, но и известные крепостные столяры создавали все те бесчисленные варианты стульев, кресел, диванов, которые благодаря ясности и гармоничности своих пропорций, плавной текучести линий сохранили и по сей день свое обаяние. Мебели этой создавалось очень много, она дошла в довольно значительном количестве до наших дней и сохраняется во многих музеях нашей страны.

¹ Анатолий Виноградов, Три цвета времени. М., 1945, стр. 70.

² Styles. Tome II. Paris, p. 103.

«Среда» как категория искусствоведения

В. Аронов

«...Подводя итоги и строя планы на будущее, мы хотим, чтобы проблема «Художник и среда» и в 1974 году была в центре внимания нашего журнала», — писала редакция «ДИ СССР» в передовой статье № 12 за прошлый год.

Искусствоведческая разработка этой проблемы предполагает не только анализ художественных явлений, ее ставящих, но и осмысление самого аппарата анализа. Как «среда» стала объектом искусствоведения? Когда это началось? Как изменились традиционные методы исследования? Для ответа на эти вопросы приходится заново вспомнить большой период развития искусствоведческой науки как в нашей стране, так и за рубежом...

Искусствоведческая категория «среды» как того целого, внутри которого выступают отдельные художественные явления, издавна встречалась в искусствоведении.

Но распространенное в современной литературе о декоративном искусстве, архитектуре и дизайне¹ понятие «предметно-пространственной среды» не совпадает с прежним. Раньше «среда» понималась как социальная или эстетическая «основа» конкретных художественных решений, имеющая весьма косвенное отношение к самому произведению искусства. Теперь наиболее важным и исходным оказывается анализ взаимодействия художественной формы с окружающей предметной средой (в которой, в свою очередь, реально отражаются и фиксируются социальные, нравственные и эстетические отношения людей).

Исследования среды из подчиненных, подсобных стали основными². Соответственно начал меняться и усложняться аппарат разбора визуального языка предметно-пространственных форм. В чем же причина таких перемен? Дело в том, что искусствоведение с той поры, как оно стало наукой (то есть со времени И. И. Винкельмана), постоянно стремилось из множества рядовых художественных фактов выявить наиболее значительные, показать историю искусства как историю шедевров. Массовая архитектура, предметы быта, произведения художественной промышленности обычно служили лишь фоном для трактовки произведений «изящных» искусств или примерами массового распространения стилей и вкусовых предпочтений. Это и обуславливало пассивность в анализе предметной среды³. Лишь в начале нашего века под влиянием стилистических изменений в архитектуре и предметном творчестве окружающая среда стала фигурировать среди объектов искусствоведения⁴. Именно тогда во многих

журналах по искусству и монографиях наряду со статьями и главами о живописи, графике, скульптуре начали помещать подробные анализы работ архитекторов, художников-декораторов, мастеров в области мебели, керамики, обработки металла, прикладной графики и т. д. Они оказывались просто необходимыми для создания полной картины художественных исканий данного периода.

Но тут надо учитывать, что предметная среда рассматривалась тогда еще как нечто вторичное, главным образом как уточнение, расшифровка завоеваний в архитектуре.

В такой трактовке, в узком смысле верной, предметная среда оставалась связанной с прежней, ограничивающей ее влияние традицией искусствоведческого анализа. Она почти еще не выступала как формообразующее начало, воздействующее изнутри и на архитектуру и на художественно-предметное творчество.

Для искусствоведческого анализа предметной среды как самостоятельного явления большое значение имели теоретические работы архитекторов (М. Я. Гинзбурга, Ле Корбюзье, Ф.-Л. Райта, преподавателей Баухауза, ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа), в которых описание и анализ предметной формы впервые становятся главным при изучении тенденций стилиобразования. В изобразительных искусствах, писали они, догадки, предвосхищения нового стиля появляются, конечно, значительно раньше, но реальное становление большого исторического стиля происходит в предметной среде и завершается, наконец, в архитектуре; затем идет обратный процесс утверждения и расширения стиля. (С этой точки зрения были сделаны известные попытки осознания новейшей истории художественной культуры.)

Другая, пожалуй, важнейшая тенденция в изучении «среды», начиная с 20-х годов, заключалась в общественном переосмыслении роли материального окружения людей под влиянием социальных изменений. В советской эстетике и искусствоведении отношение к гармоничному окружению людей как отражению социальной гармонии стало самым важным положительным завоеванием искусствоведческих исследований. Почти во всех теоретических и публицистических работах, посвященных материальному окружению, подчеркивались социальные аспекты среды⁵. Такой интерес был закономерным, поскольку в эпоху социалистической революции происходила ломка почти всех представлений о предметной среде как о чем-то нейтральном, стоящем вне общественной жизни. Особенно ярко это показала

Международная выставка декоративных искусств 1925 года в Париже, где социалистическая позиция явно победила буржуазную благодаря тому, что она сделала показ новой окружающей среды сильным идеологическим оружием.

Говоря сегодня об искусствоведении первой половины века, необходимо учитывать, что тогда поиски велись главным образом экспериментально, лабораторно, без широкого выхода в реальную практику. Декларации и рассчитанные на много лет вперед программы создания единообразного окружения компенсировали эту недостаточность, помогая художникам бороться с эклектикой, с ложными формами, еще господствовавшими в строительстве и производстве предметов быта.

В послевоенное время, когда пришлось действительно обратиться к массовому строительству и созданию предметной среды на основе современной технологии и изменившихся утилитарных требований, это теоретическое наследие потребовало пересмотра.

Именно отсюда возникли попытки заново рассмотреть вопросы соотношения искусства и предметного окружения, что нашло отражение в многочисленных выставках (за рубежом — начиная с лондонской «Британия может это делать» 1946 года, а у нас — с московской выставки «Искусство в быт» 1961 года)⁶. И несмотря на то, что многие такие выставки были противоречивыми (чем-то средним между торгово-оптовыми ярмарками и художественными экспозициями, целью которых было формирование вкуса потребителей), а их экспонаты быстро выходили из моды, эти выставки открыли новые темы для искусствоведения, расширили его круг и принципы анализа. На выставках демонстрировали мебель и светильники, декоративно-прикладные изделия и электробытовые товары, то есть самые разнообразные — стандартные и уникальные — предметные формы. В дискуссиях выявлялись различия художественных позиций. Но несмотря на это, главным оказывалась общность художественных поисков, позволявшая создавать единообразные экспозиции из разнохарактерных, на первый взгляд, экспонатов. Новые предметные формы зачастую оказывались в свою очередь, результатом одинакового прочтения «среды» через выставки, и лишь стилистические нюансы обработки материала составляли национальные отличия, например, «северного направления» скандинавских художников, «английской» или «итальянской» линии в формообразовании⁷.

Такое неожиданное единство создавало благоприятные условия для распространения теории функционализма как универсального «художественного» метода. Но вскоре в связи с бурным ростом дизайна (распространением отвлеченных трапециевидных, коробчатых, обтекаемых и скульптурных композиций), с усилением его роли в развитии предметной среды сложились представления о стиле как «объективном единстве форм», уже не зависящем от воли художников. В лучшем случае художники, казалось, лишь «расчищали им дорогу»⁸. Поэтому искусствоведческие положения о стиле (активно выражающем художественное сознание людей) неизбежно пришли в столкновение с тем, что давала практика дизайна и художественной промышленности. В результате возникло две «модели среды» — «функционалистская» и «искусствоведческая» (в ней не оставалось места дизайну)⁹.

Сейчас становится ясно, что в распространившихся в то время дискуссиях, во-первых, происходило смешение представлений о форме в дизайне и искусстве. Ведь особенность дизайна заключается в том, что промышленная форма с самого начала проектируется как массовая, в расчете на бесчисленные повторения. Она несет в себе элементы общего, отвлеченного восприятия и резко отличается от уникальной художественной формы; в своей основе она значительно ближе к явлениям материально-художественного творчества прошлого (именно поэтому особым успехом в 60-е годы пользовались искусствоведческие разборы архетипов форм народного жилища, городской застройки, бытовой утвари и т. д.)¹⁰.

Во-вторых, эта форма двойственна по своей природе. Элементы предметно-пространственной среды выступают как художественные и в то же время некие материальные объекты (в формах самой жизни, а не ее отображения). От утилитарного предмета нельзя требовать (как от картины, скульптуры, уникального произведения декоративного искусства, даже лепнины на здании), чтобы он всегда воспринимался с помощью художественной фантазии. Как только нарушается это условие, предмет превращается в элемент художественной экспозиции.

Надо сказать, что устроители технических и коммерческих выставок, начиная с 50-х годов, действительно использовали двойственный эффект предметной формы, нередко показывая станки как скульптуру, а художественные произведения делая просто фоном, рассказывающим посети-

телям павильона о стране и ее людях.

Для первых лет увлечения промышленной эстетикой было характерно стремление осознать это новое художественное восприятие технических экспонатов; именно оно нередко приводило к сомнительному выводу, что машины могут быть произведениями искусства.

Новое сближение «искусствоведческой» и «дизайнерской» трактовки среды произошло на почве кризиса функционализма — в спорах о современной «комфортной среде», об особенностях физиологических, эмоциональных и духовных потребностей человека в условиях сегодняшней городской жизни, при наличии средств массовых коммуникаций.

Теоретики дизайна начали тогда объяснять, что неизбежность фетишизации вещи выдумана; она может быть преодолена с помощью разложения «вещного мира» на элементы оборудования окружающей среды¹¹. (В наиболее чистом виде эта точка зрения выявилась в программе «развеществления вещи» и усиления социкультурных аспектов окружения.) Как только отвлеченно-проектная и художественная проблематика сомкнулись, возник сегодняшний этап разговоров о «среде». С самого начала он сопровождался бесчисленным количеством выставок в разных странах, целью которых был уже не показ вещей, а демонстрация подходов к ним, различных типов восприятия окружения как организованного «естественного хаоса» форм. На выставках демонстрировали восприятие пространства и массы, цвета и света, поверхностей материалов. В конце 60-х годов, вместе с разговорами о среде как о чем-то целом, объектом дискуссий стала «стилизация», а точнее — соединение в интерьере отличающихся по стилю предметных форм и произведений декоративного искусства. Речь шла не об эклектике в ее традиционном уничижительном понимании. Формировался совершенно иной подход к сочетанию разных по временному происхождению традиционных форм, имеющих право на длительную жизнь и часто накладывающихся друг на друга в одном пространстве. Тогда получил развитие и так называемый стильный интерьер — в противоположность подчеркнуто функциональному. Начали появляться такие обзоры архитектурно-декоративных проектов современного интерьера, где специальным объектом стали многостилевые решения¹². Эти обзоры были связаны с критикой нормативности в формообразовании. Ей противопоставляли реальную сложную зависимость предметных форм неодинако-

вого происхождения. Здесь, вероятно, влияла новейшая архитектурная практика с ее учетом традиций городских застроек и увлечением необруталистскими художественными решениями.

С другой стороны, сказывалась и тенденция самого декоративного искусства к декоративизму, к новым лабораторным художественным поискам в области предметных форм. Именно они оказались предметом обсуждений, когда речь заходила о новых конструктивных и эстетических поисках в керамике, стекле, gobеленах, о праве художников-прикладников на условность конкретного художественного образа и т. п. При этом важно учитывать, что дискуссии искусствоведов и художников об утилитарной и декоративной форме были повсеместным явлением: такие же вопросы, как у нас, обсуждались и в Италии, во Франции, в Финляндии, в Японии. Разными были только примеры: говорили о возможности подчеркнутой пластики форм в интерьере, о художественном освоении пластмассы и металла, о тенденциях в мягкой и особенно в надувной мебели, об «остраненности» в стекле и керамике.

Наконец, в конце 60-х годов был выдвинут лозунг исследования и проектирования «среды» совместными усилиями архитекторов, дизайнеров и художников¹³. Он потребовал решения новых вопросов. Каким образом искусственные сооружения и предметы вписываются в естественную среду, не разрушая ее? Как сочетается проектирование предметного и архитектурного окружения? Что такое «дизайн среды» и как он соотносится с «арт-дизайном»? В сферу искусствоведческого анализа снова вошли «малая архитектура», средства передвижения и коммуникации, которые не только определяют ритм городского существования, но и непосредственно влияют на жилище. Одновременно в архитектурной теории и критике менялась оценка зданий как самостоятельных произведений. Многие архитекторы занялись проектированием утопических «домов будущего», отменяющих обычное строительство в традиционном его понимании («летающие» дома, дома-ячейки, различные комбинации жилых зон). Творческим приемом архитекторов и дизайнеров стал метод проектирования «открытой формы», способной к бесконечному развитию композиции в процессе «оживления» предметной среды. Одновременно проектировщики выступали против «нормативности» архитектуры, боролись за восприятие архитектурной «вероятности», «незавершенности», даже «предположительности».

Валентин Кочетков

Ю. Козлова



Для всех эстетических теорий «среды» в капиталистическом мире характерна резкая критика общественного положения художника. Эти теории становятся прежде всего инструментом критического анализа массовой буржуазной культуры. Но дальше констатации фактов зарубежные критики обычно не идут. Правда, на выставках, посвященных жилищу и окружающей среде, делаются попытки привлечь дополнительные средства анализа, прежде всего профессионально-проектировочного. Одновременно используется развитый аппарат искусствоведческого описания формы для составления определенных рядов и принципов восприятия всего предметного окружения. Но делается это главным образом с помощью «визуального языка» — подбором иллюстраций, их монтажом, промграфикой.

«Хаосу форм современной цивилизации», о котором много говорят на Западе, противостоит понимание «среды» в социалистическом обществе, где творческая деятельность художников посвящена целенаправленному формированию предметно-пространственного окружения человека на основе грандиозных социальных преобразований. В нашей критике такое понимание «среды» выражается в ее комплексном художественно-аналитическом рассмотрении. Это и заставляет со всей серьезностью отнестись сегодня к задачам профессионального искусствоведческого анализа «среды», связанного по большому счету с изучением закономерностей в развитии крупнейших исторических стилей (каким является стиль XX века). Ибо современные стилиобразующие тенденции, на наших глазах сменяющие разрозненные, нередко подчеркнута экспериментальные поиски, захватывают всю окружающую среду — от массовой архитектуры до бытовой предметной формы — и вводят ее в круг художественных проблем.

1971 год мы читаем: «В настоящее время... термин выжигается каленым железом, и в час, когда эти строки увидят свет, слово «окружающая среда», возможно, будет окончательно выведено из употребления». Сейчас видно, что французский автор поспешил увидеть здесь только преходящую моду. Искусствоведческое исследование «среды» лишь начинается. (См.: «Современная архитектура» (пер. с франц.), 1971, № 3, стр. 69).

³ Термин «среда» ввел в науку об искусстве позитивист И. Тэн. Для него искусство было результатом выражения исконных задатков человеческой природы и влияния на них окружающей среды (le milieu), прежде всего, общественной.

⁴ В соответствии с новыми проектными принципами «модерна» вместо преемственности и развития стилей прошлого исходной точкой в поисках художественного единства стало оформление предметной среды (от конкретной к более общему, от предмета — к пространству).

⁵ Работы Б. И. Арватова, М. Я. Гинзбурга, Д. Е. Аркина, И. Л. Маца и др.

⁶ См.: «Design' 46. Survey of British design as displayed at the «Britain Can Make It» Exhibition, Ed. W. H. Newman, London, 1946; «Искусство в быт», Альманах, вып. 1, М., 1963.

⁷ Это стало заметным уже на первой большой международной выставке «Жилище-55» в шведском городе Хельсингборге (см. «Interiors», 1955, № 5; «Architectural Design», 1955, Oct.; «Werk», 1955, Sept.; «Art and Industry», 1955, Sept.); а потом — на миланских Триеннале. На наших выставках это чувствовалось в стилистических отличиях экспозиций прибалтийских республик, Украины, Закавказья и т. д.

⁸ См.: W. Braun — Feldweg, Normen und Formen Industrielle Formgebung, München, 1954; W. Braun — Feldweg, «Industrial Design» heute, Bramsche, 1964; A. G. Jackson, The styles in industrial design. — «Industrial Design», 1962, № 9, p.p. 59—64.

В «ДИ СССР» эта мысль уже отмечалась в ст. Э. Соловьева «О художественной культуре современного промышленного производства» (1958, № 7), Е. Розенблюма «4 дизайна» (1966, № 1) и др.

⁹ У нас их отразила дискуссия «Может ли машина быть произведением искусства?»; за рубежом в спорах такого рода принимали участие М. Блэк, М. Билл, Р. Бэнэм. Дж. Дорффлесс, Т. Мальдонадо, В. Нельс и др.

¹⁰ Это был период расцвета творчества таких искусствоведов, как А. Чекалов, Е. Николаев и др.

¹¹ См. V. Gregotti, Italian Design, 1945—1971. — «Casabella», 1972, № 371, 46—47 (об итальянских выставках и дискуссиях 60-х годов). В редакции «ДИ СССР» этому вопросу была посвящена конференция «Люди и вещи» (март 1965 года), значительно повлиявшая на дальнейшую тематику журнала.

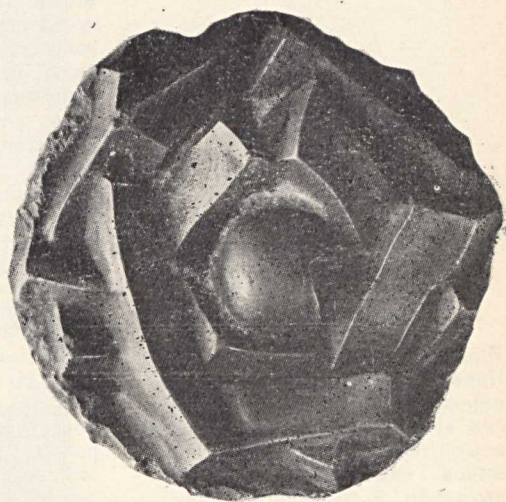
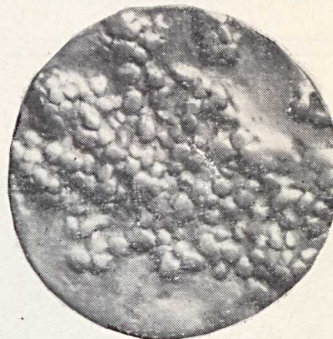
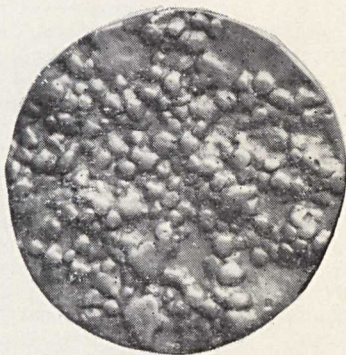
¹² См. журналы «Art decoration», «Modern Interior», выпуски «Decorative Art in Modern Interiors» (ed. E. Moody), London, 1962—1966 и т. д.

¹³ В английском языке ее эквивалентом можно считать понятие «the environment» (среда обитания) или «the environmental design» (проектирование среды обитания), во французском — «le environnement» (окружающая среда), в немецком — «die Umweltplanung» (проектирование окружающего мира). Они, конечно, шире, чем просто предметная среда, но смысл их в общем похож. У нас были попытки использовать как синонимы и другие названия: «предметно-пространственная», «окружающая» среда, «материально-предметное окружение», «материально-художественная культура».

Валентин Кочетков окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) в 1969 году. Его дипломная работа — 5 медалей «По ленинским местам Москвы» — экспонировалась на 1-й Всесоюзной выставке медального искусства. Она привлекла внимание очень личным отношением к теме, желанием автора найти новые пути развития искусства медали, стремлением привести в него новые образы и идеи. Его позиция совпала с основным направлением — расширением сферы этого жанра искусства, традиционно довольно камерного. Первая Всесоюзная выставка показала, что медаль становится своего рода «настольным монументом»: она соединяет в себе черты памятника, воплощающего важнейшие темы, идеи и представления эпохи, с качествами вещи сугубо личной, интимной, обращенной к отдельному человеку. Последнее роднит ее со скульптурой малых форм: медальерное искусство нашего времени сочетает значительность содержания и пластическую завершенность с эмоциональностью. Валентин Кочетков пытается внести в искусство медали искреннее чув-

¹ Сейчас выходит более 70 журналов на разных языках мира, где публикуются статьи о «среде», претендующие на искусствоведческий аспект, но по своему жанру примыкающие к эссе по вопросам культуры (от М. Рагона и Дж. Нельсона до бесчисленных популяризаторов «среды»), к социологии, занимающейся в том числе и искусством. О «среде» много пишут в связи с архитектурным проектированием и дизайном. Особенно это было характерно в период преодоления стилистически жесткой концепции функционализма.

² Там, где раньше других и более активно занялись обсуждением этой проблемы, например, во французском искусствознании рубежа 70-х годов, стала появляться реакция на термин «среда» как на «моду». Так, в журнале «Современная архитектура» за



Медаль «Памяти погибших космонавтов».
Бронза

Серия медалей «Картошка».
Бронза

ство, теплоту, человечность, выразить в нем непосредственные впечатления от действительности. Художник ищет выразительные средства, способные воплотить его замыслы. Один из интереснейших примеров этого поиска — триптих «Картошка», памятник извечному тяжкому и такому необходимому крестьянскому труду. Смысловым и художественным центром триптиха является медаль «Усталость», толчком для создания которой послужил рисунок с натуры: женская фигура, придавленная усталостью. С небольшими изменениями художник перенес это изображение на аверс медали, передав частым, стесненным ритмом объемов напряжение тела, как бы деформированного усталостью. Небольшая неправильность формы медали делает ее подобной и соразмерной ладони, пробуждает желание взять ее, повернуть в руке и рассмотреть реверс. На обороте свободно и легко размещен на плоскости фона цветущий картофельный куст — своего рода венец тяжелого труда. Напряженность изображения на лицевой стороне находит здесь свое разрешение и успокоение. Тот же принцип применен и в дру-

гих медалях этой серии. Подчеркнутая «корявость», изрытость аверса уравновешивается мягкостью, округлостью изображения на обратной стороне. Мягкость рельефа реверса рассчитана и на тактильное взаимодействие медали и руки.

Ищущий мастер, Валентин Кочетков пробует себя в разных манерах и образно-пластических системах. Почти одновременно с триптихом «Картошка», весь образный строй которого был основан на передаче непосредственных жизненных впечатлений, он работал над диптихом «Памяти погибших космонавтов». Не пользуясь изобразительными мотивами, художник передал драматизм борьбы и столкновения человека с космосом, с миром иных законов и других измерений. Напряжение этой борьбы выразилось в нарочитой неопределенности формы, сложном ритме «колющих» граненых объемов, рваном контуре, не позволяющих держать медали в руке. Объемы вздыбливаются, взрывая пространство рельефа, придавая медали объемную толщину. В создании драматического образа диптиха «Памяти погибших космонавтов» эти

пространственные отношения очень важны.

Передача и трактовка пространства в медальерном искусстве занимают большое место в творческих исканиях Кочеткова. Интерес к этой проблеме проявляется и в том, что художник предпочитает создавать литые медали, так как именно литые представляет возможности для разнообразных пластических и пространственных решений. Его занимает взаимодействие и взаимосвязь высоты рельефа изображения и толщины медали, пластическая и пространственная взаимообусловленность лицевой стороны и оборотной и те художественные и выразительные возможности, которые из этих взаимоотношений вытекают.

Кочетков создает не только медали, но и большие чеканные панно и декоративную скульптуру из жести для украшения общественных интерьеров, пробует свои силы в декоративной настенной росписи.

Разнообразие жанров — медаль, станковая и декоративная скульптура, декоративная живопись — говорит о многогранности дарования молодого художника и постоянном поиске собственного почерка в искусстве.

Международные выставки керамики в Польше

Идея организации в Польской Народной Республике международных выставок под девизом «Керамика в современном искусстве» возникла у художников Гданьска. Теперь такие выставки устраиваются каждые три года и сопровождаются международными «керамическими пленэрами», участники которых работают непосредственно на месте над своими произведениями. Целью этих мероприятий было оживить деятельность в области художественной керамики в Польше и дать возможность сравнить ее достижения с тенденциями развития мировой керамики.

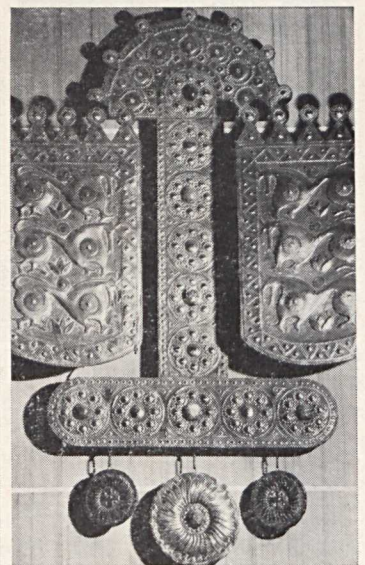
Первой открывала этот цикл выставка в Сопоте (1970 г.) — в рамках XIII фестиваля изобразительных искусств. В ней принимало участие 78 художников из 11 стран мира и 66 польских мастеров. На этой выставке основное внимание было уделено творчеству художника в уникальной керамике, хотя в экспозиции были представлены также и предложения для промышленности. На выставке в Сопоте выявилась известная общность поисков декоративной выразительности у художников разных стран, что не исключает наличия национальных школ. Вторая международная выставка керамики, развернутая в залах Национального музея в Гданьске летом 1973 года, почти вдвое увеличила свой размах: на ней было представлено творчество 244 авторов из 24 стран. Наиболее обширны были экспозиции Советского Союза, Болгарии, Чехословакии, Югославии, ГДР, Румынии и Польши. Каждый художник был представлен несколькими десятками работ. Это позволяло достаточно широко познакомиться с характером каждой школы, а также определить направление поисков и интересов отдельных авторов. Художники Бельгии, Дании,

Франции, ФРГ, Голландии, Швейцарии, Великобритании и США выступили на выставке менее представительно. Поэтому разделы этих стран давали возможность не столько узнать искусство каждой из них, сколько увидеть индивидуальную творческую манеру некоторых художников. Самым большим (не считая польского) был раздел Советского Союза, где экспонировалось около 80 произведений 24 художников. Поиски новых средств выразительности, развивающиеся на основе существующих, живых традиций, принимают у советских керамистов разные, часто весьма оригинальные формы. Многие работы советских мастеров привлекали внимание свежим подходом к материалу и высоким уровнем исполнения — художественным и техническим. Среди них были работы, где в изысканно-сдержанной форме акцентировались контрасты объемов (Шмидкене) или их сходство (Мартинсонс), либо своеобразно понята монументальность (Циховска, Ятниеце). К иному кругу проблем обращаются художники, для которых в центре внимания продолжает оставаться декоративность. И здесь, даже если художник обращается к таким

общезвестным мотивам, как цветы, каждое произведение керамики поражает неожиданностью восприятия (Сымер, Ласс) или совершенно новой интерпретацией мотива (Алесева, Димме). Встречались и работы лирического плана, в которых с большим тактом и умением были использованы разнообразные фактуры и красители (Петров). Польша показывала работы 60 художников. Наибольшее внимание заслужили рельефы Янины Карчевской, сложенные из множества мелких пластинок с изображениями человеческих лиц анфас и в профиль. Художнице удалось достичь и в смысловом, и в пластическом плане большой ясности решения. Художники Гданьского побережья — среди них Хенрик Лула, Эдвард Рогущак, Рышард Сураевский, Збигнев Алькевич и другие — предложили целый ряд новых интересных решений, свидетельствующих об активных художественных поисках, идущих в этом керамическом центре. Другой весьма заметной группой в польской экспозиции были художники Вроцлава: Крыстина Цыбиньская, Ирэна Липская-Зворская, Галина Олех, Ева Мель, Станислав Шибя и Анна Малицкая-За-

хроника

Конференцзал министерства



Закончился первый этап комплексного оформления интерьеров Министерства нефтяной промышленности СССР, которое выполняет авторский коллектив художников: Р. Акопов (руководитель), Т. Джапаридзе, И. Коява, Т. Нуцубидзе. Актный зал Министерства решен в спокойной охристо-коричневой гамме, на фоне которой хорошо смотрятся декоративные рельефы и светильники. Тема труда и искусства раскрыта авторами рельефов в аллегорической форме — в виде юноши с атрибутами труда и девушки

в окружении предметов искусства. Авторы избрали для своей композиции технику чеканки по латуни. В этой же технике выполнены остроумно решенные настенные светильники-бра. Свет, бросающий блики на металл и отражающийся в полированных латунных поверхностях, организует пространство. Занавес, выполненный в холодных охристых тонах в технике гобеленового ткачества, завершает композицию зала. Торжественно будут выглядеть интерьеры для приема гостей:

зимний сад, бар, гостиные для отдыха и бесед. Художники используют здесь разнообразную палитру декоративных средств: мозаичные панно, керамические вазы, оригинальные филигранные светильники. Основной декоративный эффект авторский коллектив предполагает получить от освещения: свет то яркий, то мерцающий, прямые лучи и лучи отраженные — вот средства, которые создают эмоциональную окраску залов.

С. В.

Р. Акопов (руководитель),
Т. Джапаридзе,
И. Коява, Т. Нуцубидзе.
«Труд и искусство»
Чеканка.



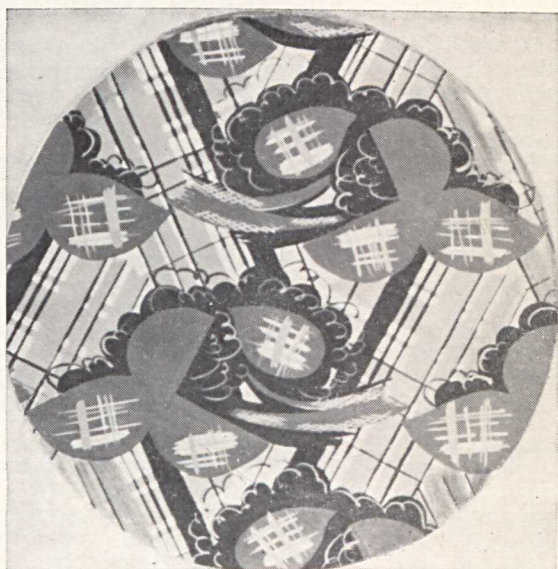
Зал польской керамики.
Вторая международная
выставка керамики
в Гданьске.

На стр. 50
Экспозиция керамики перед
Музеем в Оливье Гданьской.
Вторая международная
выставка керамики
в Гданьске.

Художник Вера Шухаева

(Страницы истории советско-
го текстиля)

В. Шухаева
Эскизы тканей



Вера Федоровна Шухаева, художник старшего поколения, принадлежит к числу тех мастеров декоративного искусства, чья деятельность до сих пор остается мало известной широкому кругу любителей и специалистов.

Ее работа в качестве руководителя художественной мастерской шелкового комбината «Красная Роза» была кратковременной, но плодотворной: она оказала большое влияние на формирование молодого в то время творческого коллектива, в который входили художницы А. Забелина, В. Лотонина, В. Склирова и другие.

Шухаева не получила специального художественного образования. Заняться росписью тканей ее вынудили обстоятельства.

Живя с 1920 года во Франции вместе с мужем, известным художником В. И. Шухаевым, она занималась росписью подносов и ширм, помогала



хроника

В. И. Шухаеву и А. Е. Яковлеву в исполнении заказов на оформление интерьеров, переключившись впоследствии на создание эскизов для тканей. Перед ней встала труднейшая задача освоить совершенно новую специфику текстильного рисунка, новые приемы графической и живописной передачи узора, понять законы ткани как особой декорируемой плоскости. Будучи свободна от давления традиций и сложившихся штампов, она сумела создать оригинальные рисунки, отличавшиеся новизной узора и цвета. Многие ее эскизы были приобретены в качестве образцов тканей ведущими французскими фирмами. Источником вдохновения для Веры Шухаевой служила живая природа. Постоянная работа с натуры обостряла зрение, оттачивала композиционное мастерство. Мотивы ее узоров традиционны — цветы и листья. Но растительные орнаменты получают в ее эскизах совершенно новое художественное выражение. Она умеет варьировать до бесконечности мотивы широких перистых листьев, изящных тонких травинков, фантастических соцветий и стилизованных роз, то заплетающихся в причудливый узор, то организованных в четкие ритмичные построения. Цветовая гамма, избираемая художницей для своих тканей, изысканно сдержанна. Она избегает яркой красочности, предпочитает строго старомодные цвета с вкраплением одного более звучного тона. Например, мягкие переходы

кофейного, коричневого с сочными пятнами розово-красного или нежная гамма голубовато-зеленого с розовато-лиловым. Особенно интересно ее отношение к черному, который она безбоязненно вводит во все свои эскизы. Черные фоны позволяют подчеркнуть мягкость цветовых градиентов основного орнаментального мотива, сделать его рельефнее, или же связывают рисунок с плоскостью декорируемой поверхности ткани. Характерной особенностью создаваемых ею расцветок является объединение фона и узора в единую декоративную композицию. Наряду с многоцветными, живописными эскизами В. Шухаева много внимания уделяла созданию строгих, почти монохромных графичных композиций. Строгий и ясный ритм построения, лаконизм графического языка, изящество и тонкость орнамента придавали им необычайную выразительность и декоративность. Шухаева разрабатывала эскизы оформления также декоративных тканей. Им тоже присущи богатство цветовой гаммы, красота фактуры, ритмичность. Красота этих композиций, их декоративность настолько притягательны, что некоторые из них использовал в своих картинах В. И. Шухаев: фон в «Портрете Н. Топуридзе», узор в «Даме в парчовом платье». Работа В. Шухаевой на комбинате «Красная Роза», несмотря на кратковременность (1934—1936), сыграла определенную роль в повышении качества декорирования шелко-

морская. Это — коллектив с солидным опытом, многие годы оказывающий большое влияние на формирование современной польской школы керамики. Помимо произведений художников этих двух центров, в польском разделе экспозиции было показано много работ талантливых мастеров из других городов. Подводя итоги обеих международных керамических выставок, можно сказать, что они дают обильный материал для сравнительного анализа. Становится ясно, что в декоративной керамике художников социалистических стран параллельно существуют несколько основных направлений. Одно из них, наиболее традиционное, продолжает обращаться — либо прямо, либо косвенно — к народному гончарству. Другое более активно использует пластические средства и образы современного искусства. Третье, опираясь на его новейшие тенденции, отыскивает в них возможности и импульсы дальнейшего развития. Среди новых тенденций следует отметить настойчивые попытки найти решение керамического рельефа, пространственные элементы которого выступают из плоскости стены и организуют особый

ритм, основанный на модульном повторе. Может быть, это и есть один из путей, каким пойдет дальше современная керамика. Столь же существенной и актуальной проблемой, правда, лишь наметившейся, можно считать проблему синтеза декоративной керамики и архитектуры. Она стала девизом предшествовавшего выставке «международного пленэра» керамистов «Керамика для архитектуры — Кадыны-73». В нем приняло участие 32 художника из Польши и других стран. Чтобы создать возможность всесторонней широкой дискуссии, были приглашены не только керамисты, но также художники других специальностей. В результате были созданы работы, предназначенные для размещения в открытом пространстве и в интерьере: рельефы, пространственные формы и облицовка стен. Каждый участник обязался передать одну из созданных на симпозиуме работ для предполагаемой в будущем Международной галереи керамики в Гданьске. Так Польша стала одним из инициаторов широкого смотра произведений уникальной керамики.

Ирэна Хумль (Варшава)

вых тканей. С ее приходом значительно оживилась деятельность художественной мастерской, возросло число эскизов, появились новые интересные композиции в расцветке тканей. Преодолевая трудности производства — отсталость некоторых технологических процессов, низкое качество пряжи и красителей, — руководимый ею коллектив молодых художниц сумел достойно выступить на выставке шелковых изделий, организованной в 1935 году в Колонном зале Дома Союзов. Заслуга В. Шухаевой еще и в том, что она много внимания уделяла внедрению новых образцов красителей, разработав совместно с химиками комбината до 80 новых оттенков в расцветке тканей. С 1947 года Вера Федоровна Шухаева живет в Тбилиси, где некоторое время работала консультантом по шелковым тканям при Художественном совете Министерства легкой промышленности Грузинской ССР. Разработанные В. Шухаевой расцветки шелковых и хлопчатобумажных тканей — креп-дешина, креп-жоржета, маркизета — не устарели до сих пор, не утратили своих декоративных качеств и представляют интерес как для специалистов-текстильщиков, так и для всех, кому дороги страницы истории отечественного прикладного искусства.

Н. Элизбарашвили



Рецензии

«Русская мебель»

* Т. Соколова, К. Орлова, Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Изд-во «Художник РСФСР», Л., 1973.

«Белоруссия социалистическая»

Л. Мягова
Предметы из сервиза
«Золотой петушок». Стекло
На стр. 52

Ю. Любимов
«Праздник в Полесье».
Медь. Чеканка

С. Раудвез.
Графин из набора
«Цирк». Стекло

А. Кищенко.
Гобелен «Ангелина».
Шерсть, гладкое ткачество

Н. Нестеревский.
Баран. Керамика

На республиканской выставке «Белоруссия социалистическая», прошедшей в феврале этого года в Минске, при сравнительно небольшой экспозиционной площади раздел прикладного искусства оказался чрезвычайно богатым и емким. Не только в смысле разнообразия видов изделий, но и по эстетической их выразительности в русле тех новых тенденций, которые свойственны современному декоративно-прикладному искусству. Раскрепощенность фантазии, свободный творческий поиск при большом эмоциональном заряде привели к многоплановой содержательности образов. Эти качества подтверждаются в декоративных формах, тяготеющих к монументальности и архитектурности. Они прослеживаются в произ-

ведениях художников стекла завода «Неман» и в декоративной керамике, в тканых панно и в изделиях из ковального металла.

Набор С. Раудвез «Цирк» из красного стекла — круглый, как арена, сплюснутый графин, обрамленный волнистым росчерком налепа, и шаровидные чашки — ассоциируется с праздничностью и блеском циркового искусства. В пластике торжественно пурпурных сосудов, исполненных В. Мурахвером, угадывается своеобразная интерпретация форм древесного ствола с косым спилом, суками и наростами.

Навеян сказкой и как сказка воспринимается комплект Л. Мяговой «Золотой петушок». Прихотливая форма сосудов как будто сохранила потоки стеклянной горячей



Среди работ, посвященных русской мебели, книга «Русская мебель» * Т. Соколовой и К. Орловой, несомненно, лучшая, наиболее серьезная, написанная с позиции современного искусствоведения. Т. Соколова, всю жизнь посвятившая изучению любимого предмета и превосходно его знающая, постаралась свои знания сделать достоянием тех, кто интересуется историей русского прикладного искусства. По сравнению с выходившими до сего времени изданиями этот прекрасно напечатанный альбом (авторами совершенно обоснованно выбрана форма альбома, с предпосланным иллюстративной части обширным очерком по истории мебели) имеет свою специфику. Весь обзор двухвековой истории мебели дан на основе лишь одного собрания, правда, лучшего в Советском Союзе, — собрания Эрмитажа. Это во многом определило характер раскрытия самой темы, вытекающей из особенностей первоклассной дворцовой коллекции. Во дворцах работали, как правило, выдающиеся архитекторы и художники, лучшие мастера — столяры, резчики, позолотчики, бронзовщики, и естественно, что в эрмитажных образцах достигнут наивысший из возможного художественный уровень мебели. Достаточно вспомнить, что многое создавалось по эскизам Растрелли, Камерона, Росси, Кваренги, Монферрана. С другой стороны, характерный тип мебели «домашней», «крепостной» работы, как называли ее первые знатоки — Лукомский, Лазаревский,

Врангель, Бенуа, — хоть и представлена в Эрмитаже, по количеству уступает парадным, чисто дворцовым образцам.

Перелистывая альбом, мы как бы воскрешаем весь путь развития русской мебели, и здесь не только превосходный подбор иллюстраций дает нам возможность наглядно увидеть выдающиеся произведения русских мастеров, но и качество самого издания — большой формат, удачно сделанные фото, словом, весь арсенал полиграфических средств немало способствует этому. Вот мебель Петровского времени — сплав древнерусской традиции с голландским барокко.

Вот столь привлекательные по формам, так органично сочетающиеся с абрисами человеческого тела предметы стиля рококо, может быть, единственного, где не функциональность и конструктивность, а сложные пластические задачи в сочетании с утонченным цветовым решением были целью художника.

Подоспевший вслед за археологическими открытиями классицизм, сначала еще не утративший тонкость красочных сочетаний рококо, а затем почти изгнавший и цвет и пластику в своем увлечении далекой античностью, неожиданно вопреки всему ставшей вдруг близкой и понятной.

Помпейско-египетский ампи́р, такой парадный и пышный во Франции и в уникальных образцах Эрмитажа. А рядом русский павловско-александровский вариант, стоящий ближе к стилю бидермайер,

чем к своим нарядным французским родичам.

Дальше трогательная, не успевшая расцвести псевдоготика романтизма. Затем опять рококо — второе, будет и третье. А вот псевдобарокко, псевдоренессанс, псевдо... Начало поисков русского стиля. И, наконец, венчающие век, ничего не заимствующие и никого не повторяющие формы стиля «модерн».

Тематически в альбоме обзор так и дается — в хронологической последовательности: мебель XVIII века, первой половины XIX века, второй половины XIX века.

Первые два раздела включают именно ту мебель, которой много раз посвящали восторженные панегирики предшествующие исследователи, долгое время давали ей привилегию исключительности в художественном отношении. И хотя в настоящем альбоме впервые на равных правах включена и мебель второй половины XIX века, отголоски этой традиции ощущаются заметно. Пришедшее на смену классицизму многообразие стилей, их удивительные по своим возможностям неожиданные сочетания не вызывают сомнений авторов.

К сожалению, скептически они отнеслись и к возрождению национального русского стиля в прикладном искусстве. Активное пробуждение интереса к родной старине заставило художников искать новые формы в мебели, используя древнерусскую традицию. Участие здесь таких талантливых художников, как Малютин, Врубель, Поленов, Ре-

жих, Петров-Ропет, которым восхищался Стасов, способствовало созданию блистательных образцов мебели, которыми, к сожалению, Эрмитаж не располагает. Нет в Эрмитаже и предметов удивительного по своей пластичности и необыкновенной оригинальности стиля «модерн». В настоящее время этот долго и незаслуженно игнорируемый стиль, наконец получил достойную оценку. Этот пример с несомненностью мог бы служить хрестоматийной иллюстрацией к известным словам А. Бенуа: «Прошлое начинает становиться привлекательным только тогда, когда мы всем своим существом чувствуем, что оно отошло в бездну веков и «больше не мешает». В этот период прекрасные образцы русской мебели были созданы большими художниками — Бакстом, Шехтелем, Врубелем, Якунчиковой, К. Коровиным. В Эрмитаже эта мебель не представлена, а в альбоме, как досадная случайность, включены ремесленные эклектичные образцы, грубо имитирующие прежние стили, а формы собственно «модерна» почти отсутствуют...

Книга «Русская мебель», несмотря на высокую цену, не задержалась на прилавках, с энтузиазмом была принята читателями. Несомненно, многие из них будут очень благодарны авторам за их труд о мебели.

Л. Кропивницкий

массы, они грушевидно расширяются книзу и плотно сжимаются в спиралевидном движении вверх. Их венчают пробки, стилизованные в духе персонажей сказки: миниатюрная «головка» с убором шемаханской царицы, изящный петушок.

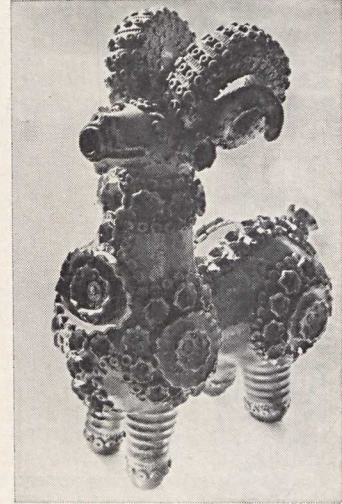
Трогательна выразительной простотой декоративная композиция В. Жохова «Русское поле». Длинные, вытянутые, как стебли к солнцу, сосуды увенчиваются скромными цветками. Цельность и укрупненность форм позволяют связывать эти вещи с художественным решением интерьера. Еще более архитектурны формы керамических ваз Ф. Зильберта «Цветок» и «Голубая». Их геометричные объемы мягко оплавлены. Они прекрасно сочетались бы с ландшафтом сада и парка, дополняя гармонию организованной природы.

И, наоборот, от форм асимметричных, неправильных идет в понимании керамической лепки Н. Рачковская. Выполненные ею сосуды из глазурованного шмота напоминают какие-то дикие плоды, наполненные мощными живительными соками. И те и другие работы сродни монументальным, скульптурным формам.

Настенное блюдо Ю. Любимова «Зубр» перестало быть блюдом в обычном понимании слова. Это скорее декоративная скульптура, условно обобщенная и узорная. Ее пластический язык восходит к изображениям священных животных в искусстве древнего Востока. Другое произведение Ю. Любимова «Время», — часы с условным изображением Икара. Его сердце — солнце, у ног — созвездие Льва, а над головой парящий космонавт. Связь времен, невозможное, ставшее возможным, и вечное горение человеческого сердца — эти мысли нашли воплощение на языке аллегорий и символов.

Ассоциативная структура художественного образа не чужда и другим авторам на выставке. Художница Т. Чуглазова в гобелене «Май» представляет весну как вечно возрождающийся праздник жизни. Его колористическая гамма, построенная на гармонии синих и розовых цветов, исходит из тончайших весенних красок природы.

Гобеленов на выставке было немного, но в каждом — активное творческое начало. А. Кищенко выполнил чрезвычайно напряженный в цвете — сопоставлены красный, синий, желтый, черный цве-



хроника

Рецензии

«Золотые травы России»



«Золотые травы России» * Т. Емельянова, приводя новые данные, по-своему трактуя уже известные факты и творчество народных мастеров, убедительно доказала обратное. Живо и интересно изложены в книге сложная технология хохломской росписи, история возникновения этой технологии и история и жизнь промысла, насчитывающего уже почти четыре столетия своего существования и не угасшего, а бурно развивающегося в наше время.

Т. Емельянова значительно расширяет имевшиеся сведения о производстве крашеной деревянной посуды в Нижегородском крае, приводит данные, свидетельствующие о том, что окраской посуды занимались и в самом селе Хохлома, которое раньше считали только местом торговли расписными изделиями.

Автор книги убедительно связывает происхождение орнамента и колорита хохломской росписи с древнерусской декоративной культурой XVII столетия, в частности, с заставками старообрядческих рукописей. Интересны тщательно разработанные предположения о происхождении технологии окраски от иконописных приемов, о связи колорита окраски хохломской посуды с колоритом местной школы иконописи. Однако при этом, делая заключения о палитре росписи и, таким образом, о колорите, Т. Емельянова несколько пренебрегает зависимостью палитры от «закаливания» изделий в печах (не все краски выдерживают высокую температуру!).

Трудно согласиться с автором и в вопросе о происхождении орнамента «кудрины» от орнаментов нижегородской резьбы. То минимальное сходство, которое можно заметить, происходит от единства схемы орнаментов, разрабатывающих мотив плавно извивающейся ветви.

Жизнь промысла в советское время, создание новой его организации, появление новых орнаментов, ошибки и достижения на этом пути, вся творческая история пяти советских десятилетий в жизни хохломского искусства хорошо прослежены и четко изложены Т. Емельяновой. Она создала «творческие портреты» мастеров хохломской росписи, охарактеризовала тип росписи каждого мастера и даже личный его характер.

Т. Емельяновой удалось написать книгу популярного характера, изложить обширный научный материал так, чтобы это было понятно каждому, счастливо избежав часто встречающихся в работах на темы народного искусства упрощений, избитых определений, своеобразной стилизации языка под народный.

Книга «Золотые травы России» заслуживает похвалы и по своему художественному и полиграфическому исполнению. Хороший вкус проявлен редакторами издания и в обложке и в композиции каждой страницы, и в заглавных иллюстрациях, созданных мастерами росписи.

М. Званцев

* Т. Емельянова, Золотые травы России. Волго-Вятское издательство, Горький, 1973

та — и графически четкий гобелен-портрет, названный именем портретируемой — «Ангелина». Характер рисунка вызывает ассоциацию со средневековой гравюрой. И тут очевидна углубляющаяся тенденция творческого освоения в современных формах наследия мировой культуры, которая сообщает произведениям философичность содержания и расширяет их звучание в историческом диапазоне.

Создание образов-символов — извечный признак народного искусства. Он сохраняется в традиционной для Белоруссии инкрустации из соломки.

В панно «Полесский мотив» ветвистые рога оленя прорастают цветущими ветвями, обрамляя лучистое солнце. Этот «солнечный», царственный олень, пришедший в изображение современного мастера В. Басалыги из времен языческих, воспринимается как символ животворящих сил природы.

Тенденции развития белорусского декоративно-прикладного искусства плодотворны. Поиск обобщенных, монументальных решений приближает художников к созданию целостной эстетической среды для человека.

Э. Пугачева

Выставка образцов наглядной агитации

Работа по организации Всесоюзной выставки лучших образцов наглядной агитации идет полным ходом.

Состоялось второе заседание Организационного комитета, на котором обсуждался комплексный план тематического направления Всесоюзной выставки лучших образцов наглядной агитации.

Намечено восемь основных разделов, названия и содержание которых в проектно-предложении формулируются так:

I. «Планы партии — планы народа!»

В этом разделе будут размещены материалы, посвященные пропаганде решений XXIV съезда КПСС, дальнейшему развитию социалистического соревнования, реализации планов и свершений девятилетки и Обращению Центрального Комитета КПСС к партии, советскому народу.

II. «Партия Ленина — авангард строителей коммунизма». В этом разделе будут экспонироваться плакаты и документы, связанные с образом В. И. Ленина, с первыми годами становления Советской власти, плакаты и материалы, посвященные деятельности Коммунистической партии Советского Союза.

III. «Союз нерушимый республик свободных».

Раздел объединит материалы о дружбе народов Советского Союза, их совместном участии в строительстве коммунизма.

IV. «Уверенная поступь коммунизма».

Здесь предполагается сосредоточить плакаты и другие средства наглядной агитации по пропаганде всего комплекса вопросов, связанных с темой труда.

V. «Заветам Ленина — верны».

Этот раздел расскажет о дея-

тельности ВЛКСМ, о комсомольцах и молодежи, о проблемах воспитания детей.

VI. «Социализм и мир — понятия неразделимые».

Материалы этого раздела расскажут о странах социалистического содружества, о СЭВе, о реализации Программы мира, принятой XXIV съездом КПСС, о разоблачении буржуазной идеологии.

VII. «Советская Армия — надежный щит мира и труда».

Раздел представит лучшие образцы оформления ленинских комнат частей Советской Армии и кораблей Военно-Морского Флота, плакаты, посвященные военно-патриотической тематике, а также другие материалы о нашей армии.

VIII. Специальный методический раздел посвящен современным формам и средствам наглядной агитации.

С. Б.

«Советский рекламный плакат (1917—1932 гг.)» *

Однако в практике организации торговой рекламы еще имеется немало серьезных недостатков. Рекламные произведения — произведения особого рода, и важной задачей является расширение подготовки специалистов рекламного дела, более активное привлечение к созданию рекламы талантливых художников, поэтов и других творческих работников.

Автор альбома не случайно обращается к рекламному плакату: это произведение агитационного характера. Кроме своей основной — коммерческой задачи, плакатная реклама выполняет и другую функцию — воспитательную. Вот почему искусству рекламной графики принадлежит немаловажное значение в формировании художественных вкусов и высокой культуры советских людей.

В этой связи выпуск альбома В. Ляхова «Советский рекламный плакат (1917—1932 гг.)» является своевременным и весьма актуальным. Книга посвящена сложной и малоисследованной отрасли изобразительного искусства — советской рекламе раннего периода. Альбом свидетельствует, что автор успешно справился с довольно трудной задачей сбора и систематизации рекламных плакатов двадцатых годов, а также биографических данных об их авторах. Эти материалы имеют немалую познавательную и практическую ценность.

Образцы торговой (35 экз.) и зрелищной (48 экз.) рекламы первого послереволюционного пятилетия, собранные в

альбоме, отличаются оригинальностью и остротой художественного языка, оказывают сильное эмоциональное воздействие на читателя. Художники «Агитрекламы», объединившиеся под руководством В. Маяковского, — А. Родченко, В. Степанова, А. Левин и другие — явились создателями одного из ярчайших направлений в советском рекламном искусстве, поэтому вполне правомерно, что торговая реклама представлена в альбоме лучшими образцами творчества художников-производственников.

Работа В. Н. Ляхова убедительно показывает, что уже в первые годы после революции советский рекламный плакат активно использовался в сфере экономической борьбы. Реклама, в том числе плакатная, в период НЭПа выступала как одно из средств установления экономических смычки между рабочим классом и крестьянством, обслуживала товарооборот между городом и деревней, способствовала вытеснению частнокапиталистических элементов из сферы промышленности и торговли.

На протяжении всего рассматриваемого периода, как это справедливо отмечает автор альбома, художники очень хорошо понимали особую актуальность просветительской сущности книготорговой рекламы и делали все возможное, чтобы, рекламируя книгу, пропагандировать большие гуманистические идеи революции. Страстный пропагандист нового советского искусства В. Маяковский считал такую

рекламу одним из средств борьбы за социалистическую культуру.

В книготорговом плакате в 20-е годы работали также такие замечательные художники, как Б. Кустодиев, И. Нивинский, В. Фаворский, Д. Морор, М. Черемных, В. Лебедев, А. Дейнека и другие. Автор книги приходит к обоснованному выводу о том, что «каждый из них вносил свои характерные интонации в разговор о книгах и журналах, выпускаемых издательствами, свое понимание специфики плакатного искусства».

Рецензируемая работа показывает, что искусство лучших мастеров рекламной графики первых послереволюционных лет активно включилось в решение культурных и хозяйственных задач, стоявших перед страной, и что увлечение некоторыми художниками рекламы кубизмом и конструктивизмом не может заслонить больших достижений советской рекламы тех лет.

Издательство «Советский художник» выпустило книгу нужную, к тому же интересную и оформленную. Она принесет пользу художникам, редакторам и полиграфистам, работающим в области торговой рекламы, преподавателям и студентам вузов. Она будет способствовать подготовке квалифицированных специалистов в этой области, что несомненно приведет к дальнейшему развитию и улучшению качества советской рекламы.

В. Ребицкий

В условиях дальнейшего подъема материального благосостояния и культурного уровня трудящихся, намеченного Директивами XXIV съезда КПСС, роль социалистической торговой рекламы значительно возрастает. Поэтому внимание к рекламе в нашей стране за последние годы заметно усилилось: созданы специальные рекламные службы, укрепилась их материально-техническая база.

* В. Н. Ляхов, Советский рекламный плакат (1917—1932 гг.). На русском, английском и немецком яз. Изд. «Советский художник», М., 1972.



Рецензии

«Художественное литье на Украине»

* П. Н. Жолтовський, Художнє лиття на Україні. XIV—XVIII ст. Вид. «Наукова думка», Київ, 1973.

Исследование П. Жолтовского «Художественное литье на Украине. XIV—XVIII вв.»* — итог многолетних изысканий одного из лучших знатоков украинского прикладного искусства. Оно охватывает широкий круг памятников. К книге приложен словарь мастеров, содержащий около ста пятидесяти имен, а также сведения об их произведениях. Издание хорошо иллюстрировано воспроизведениями вещей, как сохранившихся, так и не дошедших до наших дней. В изучении литья на Украине П. Жолтовский имел предшественников, однако такого обобщающего труда еще не было. Преобладающее большинство памятников изучены П. Жолтовским в оригиналах. Это — колокола, пушки, цеховые знаки, осветительные приборы (подсвечники, канделябры, люстры, еврейские меноры и хануки), кубки, фляги, вазочки, предметы церковного назначения. Автор рассматривает памятники на широком историко-культурном фоне, вводит богатый сравнительный материал, способствующий выявлению особенностей изучаемых изделий. Исчерпывающее знание материала помогло П. Жолтовскому четко очертить национальные мотивы в твор-

честве украинских мастеров и одновременно показать их связь с западной культурой (главным образом с польской).

Древнейшим из сохранившихся произведений является Юрский колокол 1341 г. во Львове, подписанный Яковом Скорой. Расцвет литейного дела на западных землях Украины приходится на XVI — начало XVII в. К этому времени относится несколько датированных пушек, снабженных подписями отливших их мастеров. Среди анонимных изделий, как указано в книге, значительное место занимали колокола. Несколько колоколов XVI в. с надписями кириллицей сохранилось на Волыни. Исключительно важным памятником, по мнению автора, является колокол 1649 г., отлитый мастером Андреем Савичем «за позволением» Богдана Чуднова.

По воссоединении Украины с Россией литейное искусство интенсивно развивается и в восточноукраинских областях, где оно связано с такими городами, как Киев, Стародуб, Почеп, Новгород-Северский, Нежин, Глухов. Особо видными центрами украинского литейного дела были Киев, с которым связана деятельность И. Степанова и А. Пет-

ровича, и Глухов, где работали талантливые мастера И. Т. Балашевич и его сын К. И. Балашевич, прославившиеся изготовлением великолепных пушек и колоколов. Художественное литье Приднепровья XVII—XVIII вв. отразило те черты стиля, которые характерны для украинского искусства того времени. Центром литейного дела в XVIII веке был и Львов.

В книге П. Жолтовского наряду с работами украинских мастеров рассмотрены произведения, созданные на украинской земле мастерами других народов. Один из примечательных памятников такого рода — менора из синагоги в Погребищах, выполненная в последнем десятилетии XVII в. еврейским мастером Борухом, восемь лет собиравшим материал и шесть лет работавшим над ее изготовлением.

Книга Павла Николаевича Жолтовского, несомненно, окажется полезной не только историкам художественных ремесел, музейным работникам, но и мастерам художественных промыслов, всем, кого интересует культурное наследие народов, населяющих Украину.

В. Пуцко



Рецензии

«Деревянное зодчество Карелии»

Книга «Деревянное зодчество Карелии»* принадлежит автору, серьезно и глубоко изучающему зодчество Карелии, интересно о нем пишущему.

Вышедшая в свет книга, не-

большая по размеру и скромно изданная, но прекрасно иллюстрированная, обобщает вопросы изучения искусства Севера и ставит своей целью, по словам автора, «наметить общую картину формирования и развития деревянного зодчества Карелии»; при этом В. Орфинский основывается на собственном опыте натурального изучения памятников, широко привлекает литературные и архивные материалы.

При определении дальнейших путей развития современной архитектуры советской Карелии автор предлагает использовать опыт карельских и русских народных мастеров. Бесспорно, далеко не все в этом опыте может быть полезно в наши дни, однако представление о высоком мастерстве народных зодчих, рациональный склад их конструктивного и художественно-образного мышления при тонком чувстве красоты — все это не может не оказать, по словам автора книги, своего положительного влияния на развитие современной архитектуры Карелии.

Книга содержит три главы: Планировка и застройка поселений; Гражданские постройки; Культовые постройки. Обширный материал излагается автором в сжатой, почти конспективной форме в порядке исторической последовательности сложения того или иного явления или предмета. Благодаря этой ценной методике процесс развития выявлен достаточно ясно в основной линии и одновременно представ-

лен в разнообразных вариантах.

Едва ли не главное внимание автор уделяет уяснению особенностей собственно карельского деревянного зодчества. «Природоподражание и традиционность — две основные тенденции карельской архитектуры — взаимосвязаны и, по существу, являются отражением особенностей исторического развития народа» (стр. 111).

В. Орфинский рассматривает в сопоставлении два известных однотипных памятника — Покровскую церковь Вытегорского погоста и знаменитую церковь Преображения в Кижях. Автор расценивает первый храм как своего рода черновой вариант Кижской церкви. В Преображенской церкви Кижей учтены все те невольные недосмотры, избежать которых было бы невозможно в столь сложной по замыслу конструкции здания. По вполне убедительной гипотезе В. Орфинского, строители Вытегорской церкви Петр Невзоров и Буняк являются создателями храма в Кижях.

В каждой оригинальной по существу работе некоторые положения дискуссионны. Есть они и в книге В. Орфинского. Недостаточно аргументированным представляется предположение о воздействии карельского зодчества на формирование одного из наиболее сложных и изысканных в конструктивном и художественном отношении типов памятника так называемой прионежской школы шатровых храмов, как Успенская

церковь в Кондопоге (стр. 82—84). Схему постройки составляет четверик, и на нем два последовательно расширяющихся кверху восьмерика, увенчанных шатром, с декоративными крышками, составляющими фронтонный пояс. Мнение это впервые было высказано А. Ополовниковым¹, отметившим распространение данного вида храмов в районах с преобладающим карельским населением. Однако В. Орфинский верно отмечает отсутствие у карел «традиций и преемственности опыта, накопленного народными мастерами в русских районах» (стр. 71—72), а также отсутствие в карельском зодчестве прототипов этого храма в гражданской архитектуре, в виде дозорных башен. Существующий взгляд, что этот тип храма является одним из наиболее совершенных в русском деревянном зодчестве, остается непоколебленным.

Подобного рода частные замечания ни в коей мере не снижают ценность книги. Систематическое исследование зодчества русского и карельского Севера только начато, и нужна большая и кропотливая работа, чтобы составить картину, верную не только в целом, но и в деталях. Появление книги В. Орфинского «Деревянное зодчество Карелии», излагающей глубоко продуманный и методически хорошо разработанный материал, можно считать немаловажным вкладом в эти исследования.

В. Брюсова

* В. Орфинский, Деревянное зодчество Карелии, Изд-во по строительству. Л., 1972.

¹ А. Б. Ополовников, Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955, стр. 110.



И. Иващенко
«Всадник на коне».
Ичня. Собрание А. Бокотей

И. Иващенко
«Всадник на коне»
Ичня. Собрание А. Бокотей



Неизвестный мастер
«Пряха». Ичня.
Собрание Н. Бутко

Неизвестный мастер
«Пряха». Ичня.
Собрание А. Бокотей



Страница коллекционера

Черниговские изразцы

Черниговские печные изразцы — одно из интереснейших явлений украинской декоративной керамики. Самые древние немногочисленные памятники можно отнести к XVI веку. Эти изразцы преимущественно неглазурованы, иногда покрыты зеленой свинцовой поливой. Лицевая плитка квадратная, ее размеры в пределах 20—22 см. На изразцах расположены рельефные украшения — то выющиеся растительные мотивы и плетенки, напоминающие элементы рукописей XIII века, то излюбленные в эпоху Возрождения строгие мотивы кованого железа, то, в единичном случае, изображение горожанки в пышной одежде того времени. Во второй половине XVII и в XVIII в. изразцы на Украине использовались очень широко.



И. Иващенко
«Журец». Ичня.
Собрание А. Бокотей

И. Иващенко
Повозка. Ичня.
Собрание Н. Бутко





ко. Изготовленные, как правило, на Черниговщине, они по своим технологическим и стилистическим признакам напоминают подобные изделия стран Центральной и Западной Европы, хотя и со своими ярко выраженными локальными особенностями. Комнатные печки очень сложных форм выкладывали из изразцов, на белом фоне которых имелись изысканные, преимущественно монохромные росписи. Этим производством в начале XVIII века славились мастера Черниговского наместничества Аврам Жуков из Стародуба, Степан Желдак из Новгорода-Северского, Яков Него-разда из Погара.

Самым известным центром производства художественных изразцов в XVIII веке была Городня, где работал талантливый мастер Сидор Перепилка с двумя живописцами. Излюбленными сюжетами, свойственными этой мастерской (да и другим производствам), были фольклорно-исторические и библейско-мифологические: «Всадник-швед с поднятой шпагой», «Казацкий старшина на коне с булавой и саблей в руках», «Всадник топчет лежащего на земле человека». К жанровым сценам следует отнести мотивы, передающие быт и жизнь крестьян: женщины прядут, присматривают за домашней птицей, с ведрами идут по воду и т. д. Очень интересны аллегорические изображения: «Повешенного волка клюют птицы», «Птица клюет черепаху», «Большой сом пожирает человека», «Огромный рак сжимает клешнями человека».

В колорите эти кафли довольно сдержанны: на белом эма-левом фоне кобальтом или марганцем нанесен рисунок, кое-где дополненный мазками желтого, коричневого либо зеленого цветов. Черниговские изразцы по художественному и техническому качеству были созвучны модным в то время голландским, калужским, гданьским печным украшениям.

На протяжении XVIII и XIX веков сельские и городские гончары продолжают производство рельефных поливных зеленых изразцов. В богатых домах они постепенно выходят из употребления, но не покидают крестьянского и мещанского жилья. В этот период наблюдается важная эволюция художественно-стилистических особенностей черниговских изразцов. В так называемых панских изразцах изображения, заимствованные из европейского искусства, графически сухие и документально - иллюстративные, уступают место городской традиционной декоративной росписи с ее условным рисунком и колоритом, с ее оригинальным композиционным построением.

Интересным очагом развития нового стиля становится Нежин, где мастера-керамисты сочетают технику росписи и колорит чужеземных образцов и подражания им с легкостью и непринужденностью народ-

ного письма. Видные мастера XIX века Лаврентий Дробязко и Иван Билык помещали на плитках рисунки «фиалок», либо окаймляли цветочные композиции ромбообразными рамками, располагая по углам пучки листьев.

Вершиной развития народных росписей на изразцах, в которых окончательно восторжествовало народное понимание декоративности, являются произведения мастеров Ични. Их творениям присущи виртуозность письма, простота и лаконизм в построении фигурных композиций. Черниговские изразцы отличаются большим разнообразием и богатством сюжетов. На них изображены символы растений, птицы, звери, кареты, лошади, всадники, бытовые сцены. Одна, реже две или три фигуры обычно стоят или сидят. Ни дверей позади, ни окон, ни пейзажа никогда не бывает, но изображается мебель — стул, стол, полка, а также растения. Фигуры повисли в воздухе — они здороваются, курят трубки, едут в экипажах, угощаются. Все названные сцены — это гениальное творческое преобразование виденного, это мир новый, неведомый, рожденный фантазией художника, соответствующий отвлеченным образам фольклора, сказок, выросший на почве многогранной культуры народа, его чувства красоты, абсолютно понятный и близкий сельскому населению Черниговщины того времени.

Условность колорита также идет от традиций расписной керамики XVII—XVIII вв. Ичнянские мастера применяли два-три цвета — темно-коричневый, зеленый и оранжево-желтый на белом фоне. Пользуясь рождком, мастера создавали контур будущих изображений коричневой глиной. Этим же цветом они покрывали отдельные плоскости, например, ноги и гриву у лошади, гребень у петуха, части фигур и предметов. Изразцовые печи, создававшиеся в XIX в. видными мастерами — Осипом, Дмитрием и Лаврентием Панасенко, Степаном Огненко, семьями Тищенко, Иващенко и другими, по композиции плиток, их колориту вполне созвучны и расписной посуде — «полумискам», и иконам, и другим предметам народного интерьера того времени.

Черниговские изразцы дают ключ современному художнику для поисков новых путей художественно-образной выразительности.

А. Бокотей

Неизвестный мастер
«Птица». Собрание Н. Бутко

Неизвестный мастер
«Птица». Собрание Н. Бутко

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 7(200). 1974
Основан в 1957 году

В номере:

А. Лившиц, Е. Розенблюм, И. Шошенский, И. Языков	1
	Открытое письмо товарищам по профессии
	3
И. Чижова	Игорь Оминин — художник-пропагандист
	К 30-летию освобождения Польши от немецко-фашистских захватчиков 8—17
	8
З. Фогель	Скульптор Густав Земла
	12
В. Савицкая	Программа польских художников
	18
В. Полунина	Группа декоративного рисования
	22
И. Светлов	Декоративные фантазии А. Бурганова
	25 Панорама молодых
О. Каширина	Лев Солодков
	27
В. Березкин	Драматургия экспозиции (выставки сценографии)
	31
М. Журавченко	Рождение балетного костюма
	34 Письмо в редакцию
С. Шевелев	Сохранить чугунное кружево Одессы
	37
М. Званцев	Изба в Михайловском
	39
Т. Соколова	Русская мебель начала XIX века
	44
В. Аронов	«Среда» как категория искусствоведения
	47 Панорама молодых
Ю. Козлова	Валентин Кочетков
	48—54
	Хроника
	55 Страница коллекционера
А. Бокотей	Черниговские изразцы

Редакционная коллегия

Главный редактор	Ладур М. Ф. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рсждественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь Зав. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазянц С. Б. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Лифатов С. А. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Званцев М. П. Онанов С. А. Рябинина Л. А. Селиверстов И. А. Соловьев Г. Чанинский К. (Польша) Шмелев Ю.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	На обложке: Скульптор А. Бурганов, архитектор Р. Топуридзе Монумент «Дружба народов» Фрагмент композиции Ижевск.

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 27.V-74 г.
А 10124 27.VI-74 г.
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,5
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 7
Зак. 5523. Тираж 26 650
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 этом номере:

Открытое письмо товарищам по профессии

Игорь Оминин — художник-пропагандист

К 30-летию освобождения Польши
от немецко-фашистских захватчиков

Декоративные фантазии А. Бурганова

«Среда» как категория искусствоведения

Драматургия экспозиции

