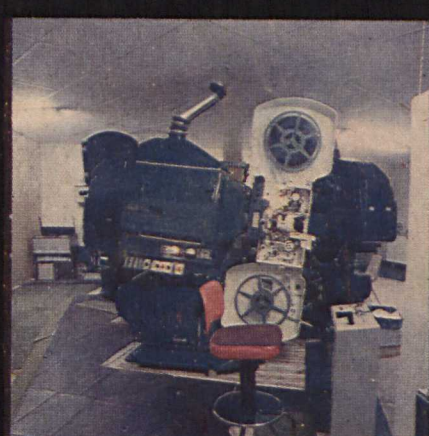
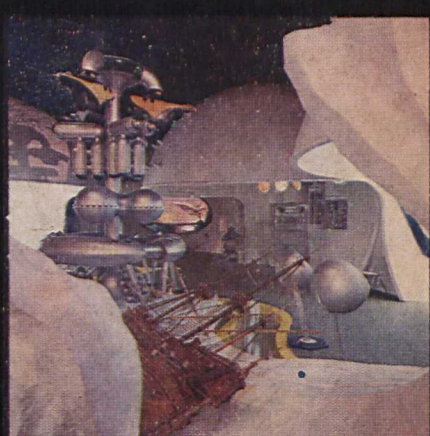
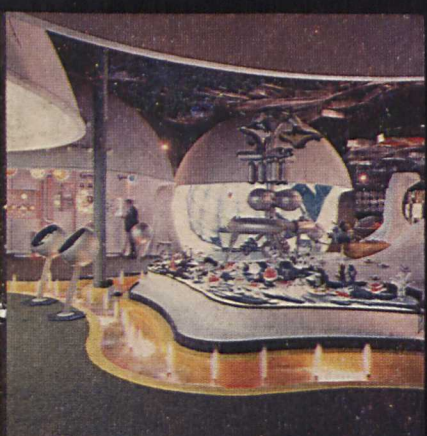
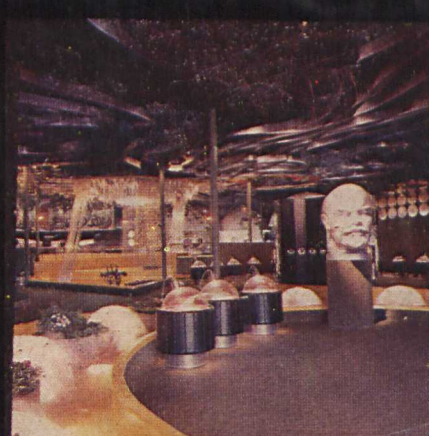
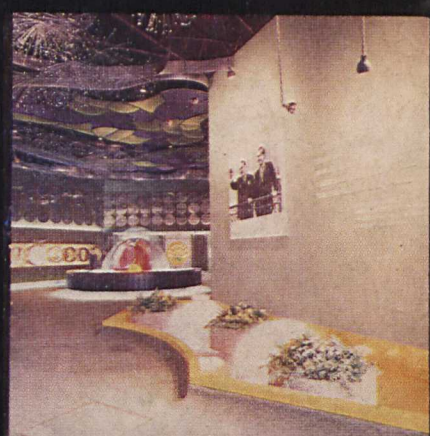
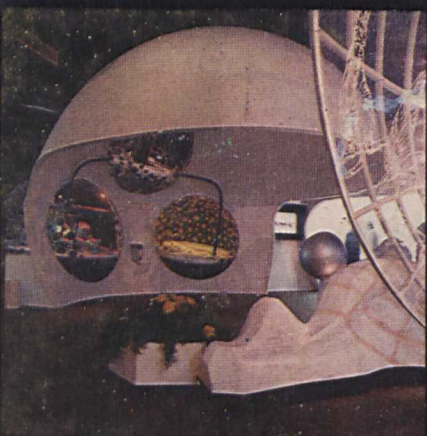


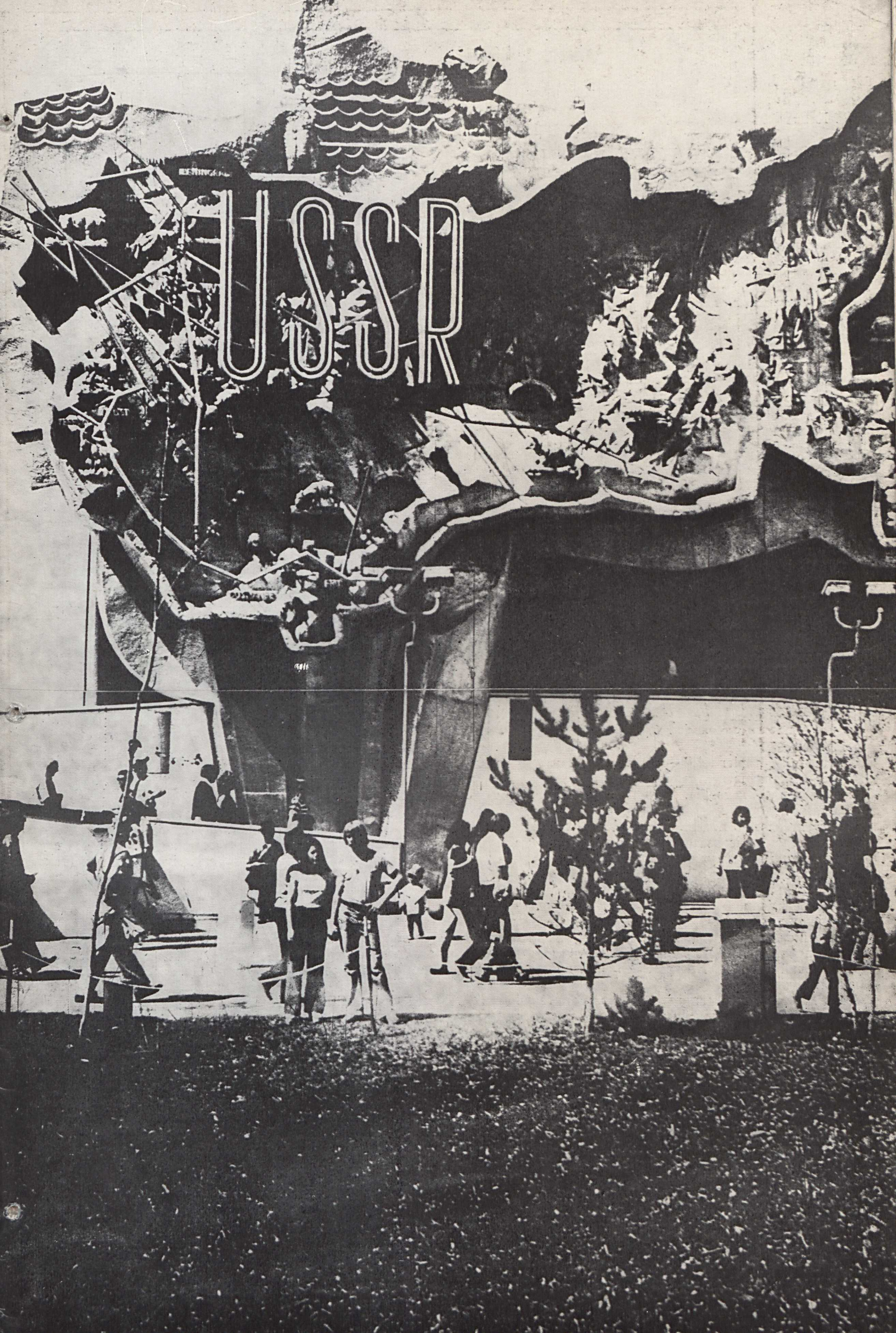


203 | Декоративное
1974 | Искусство СССР
10

**"THE LAND ITS MINERAL
WEALTH, WATERS, FORESTS,
FACTORIES, ARE STATE
PROPERTY THAT IS BELONG
TO THE WHOLE PEOPLE"**

CONSTITUTION OF THE USSR, ARTICLE 6





Р. Кликс

Советский павильон на «Экспо-74»

Генеральное решение выставки: Р. Кликс, А. Миронов.
Художественное оформление выставки:
Р. Кликс (главный художник), А. Миронов, Е. Дешалыт,
Ю. Шалаев, Д. Лехтман, О. Ломоко, А. Крынский, Э. Хрящев,
П. Тарасов, Т. Ганс, С. Суматовет.

Всемирные выставки последних полутора десятилетий оставили у посетителей яркие запоминающиеся впечатления. Это были демонстрации образа жизни современного общества в условиях научно-технического прогресса. Их архитектурные ансамбли поражали своей необычностью; традиционная форма зданий приобретала новую выразительную образность. Павильоны покоились на одной или двух точках опоры, устремлялись ввысь своей сложной кривизной, расплющивались в огромные чечевицы, горбатились громадными черепашими панцирями, вздымались «перинами» накачиваемых оболочек. В этом отношении Всемирная выставка текущего года «Экспо-74», открывшаяся в мае в городе Спокане (США), не удивляет разнообразием архитектурных ухищрений. Разместившись на сравнительно небольшой территории в 40 гектаров, что в десять раз меньше площади ее предшественниц, выставка в Спокане имеет всего две архитектурные доминанты: это центральный павильон США в виде колоссального индейского вигвама высотой 80 метров и большой светлый параллелепипед павильона штата Вашингтон. Вокруг расположились сборные стандартные павильоны стран, штатов и фирм-участниц. Стран-участниц в этом году было меньше обычного: всего 10. Это — США, Япония, ФРГ, Канада, Австрия и другие. Кроме федерального павильона, были представлены павильоны четырех штатов и некоторых крупных американских компаний. Более мелкие корпорации объединились в общей экспозиции под названием «Радость жизни». От своих предшественниц «Экспо-74» отличается также своей специализацией. Оставаясь всеобщей, охватывая все стороны жизни общества, она выделяет проблемы, связанные с защитой и рациональным использованием природных ресурсов нашей планеты. Ее девиз «За обновленную окружающую среду завтрашнего дня» определяет ее тематическую направленность и рациональный подход к комплексной проблеме. Почему выбор места в США для проведения выставки пал именно на этот ничем особенно не примечательный город с двух-

„Beautifull!“, „Splendid!“ — то и дело раздавались возгласы в толпе, вливающейся непрерывным потоком в советский павильон на «Экспо-74». Да и как удержаться от такого возгласа, когда из мира привычных ощущений попадаешь в гигантскую модель биосферы, где художественными средствами рассказывается о сложных процессах, происходящих в окружающей среде, о взаимоотношении человека со средой и об огромных возможностях разумного использования сокровищ природы в условиях нового общественного строя.

Материал для ответов на многие вопросы охраны окружающей среды дает открывшаяся 4 мая этого года в городе Спокане (США) Всемирная выставка «Экспо-74». Ее рабочий девиз — «Прогресс без загрязнения окружающей среды».

Цель выставки ее организаторы сформулировали так: «Предложить американским гражданам и народам мира соответствующую программу, направленную на улучшение физической среды, в которой живет человек».

Интерес к выставке огромный. Компьютеры подсчитали, что общее количество посетителей за шесть месяцев ее работы будет 8—9 миллионов вместо 4—5 миллионов по предварительному расчету.

Советская экспозиция на этой выставке самая большая среди иностранных. Она занимает 5500 кв. метров закрытой и 1000 кв. метров открытой площади. Ее подготовила Торгово-промышленная палата СССР по материалам трех десятков министерств и ведомств. По теме выставки «За обновленную окружающую среду завтрашнего дня» нашей стране есть что сказать.

Перед художниками декоративно-оформительского искусства стояла сложная задача отразить эту тему в ярких содержательных образах. Решение экспозиции вытекало из стремления утвердить перед всем миром достижения и перспективы развития страны, строящей ком-

— Спасибо за ваш приезд в Спокан. Вы внесли существенный вклад в успех «Экспо-74»
Губернатор штата Вашингтон Эванс и мис-сис Эванс

— Прекрасная впечатляющая экспозиция, которая останется в памяти посетителей на долгие годы.

Кинг Кол, президент «Экспо-74»

— Великолепная экспозиция по проблеме окружающей среды, с которой едва ли можно сравнить любую другую экспозицию в мире.

Том Мак-Колл, губернатор штата Орегон

— Больше всего мне понравились фильмы, рассказывающие о жизни в Советском Союзе, о том, как Советское государство решает проблемы сохранения природных богатств. Все просто великолепно.

Верн С., студент

сотысячным населением? Потому что он признан одним из наименее загрязненных американских городов и стоит на берегах самой пока еще чистой реки США. На скалистом острове, обтекаемом бурным Споканом, в самом центре города до «Экспо-74» располагалась товарная и пассажирская железнодорожная станция. За год подготовки к выставке остров преобразился. Станция переместилась на окраину города, зелень заполнила пространство между постоянными и временными павильонами. После закрытия «Экспо-74» в ноябре 1974 года городу останется прекрасно оборудованная озелененная территория. Территория нынешней выставки станет эстетическим и экологическим центром города.

Расположенный близ одного из интереснейших национальных заповедников страны, Спокан хорошо связан автомобильными и железными дорогами и авиалиниями со всей страной и является традиционным центром туризма. Город способен принимать большие потоки иногородних посетителей.

Предполагалось, что выставку посетит 4—5 миллионов человек, однако ее успех в первый же месяц позволил внести коррективы в этот прогноз, и на основании новых данных компьютеры дали новую цифру: 8—9 миллионов. Немалую роль в этой поправке сыграла советская экспозиция. Размещенная в стандартном павильоне, она благодаря своему содержанию и оформлению стала магнитом, притягивающим посетителей в Спокан.

Как бы ни были развиты средства массовой информации, дальняя окраина страны была замкнута в кругу своих провинциальных интересов, до нее доходили лишь отголоски происходящих в мире событий. Понятно поэтому стремление жителей этой части страны воспользоваться возможностью и заглянуть через «окно» советского павильона в незнакомый мир иной социальной структуры, о котором ходит столько слухов и о котором говорят так много и так по-разному.

Советская экспозиция, оставаясь в рамках темы окружающей среды, попутно отвечала на многие недоуменные вопросы о советской действительности, рассказывала о советских людях.

мунизм. Перед нами стояла задача создать пространственно-предметную среду большого социального и эмоционального содержания. Нужно было показать не только красоту природы, но и созидательную деятельность советского человека, развивающуюся с учетом возможностей природы. Наша задача осложнялась тем, что под экспозицию СССР был дан на арендных условиях (так же и для других стран — участниц выставки) типовой павильон.

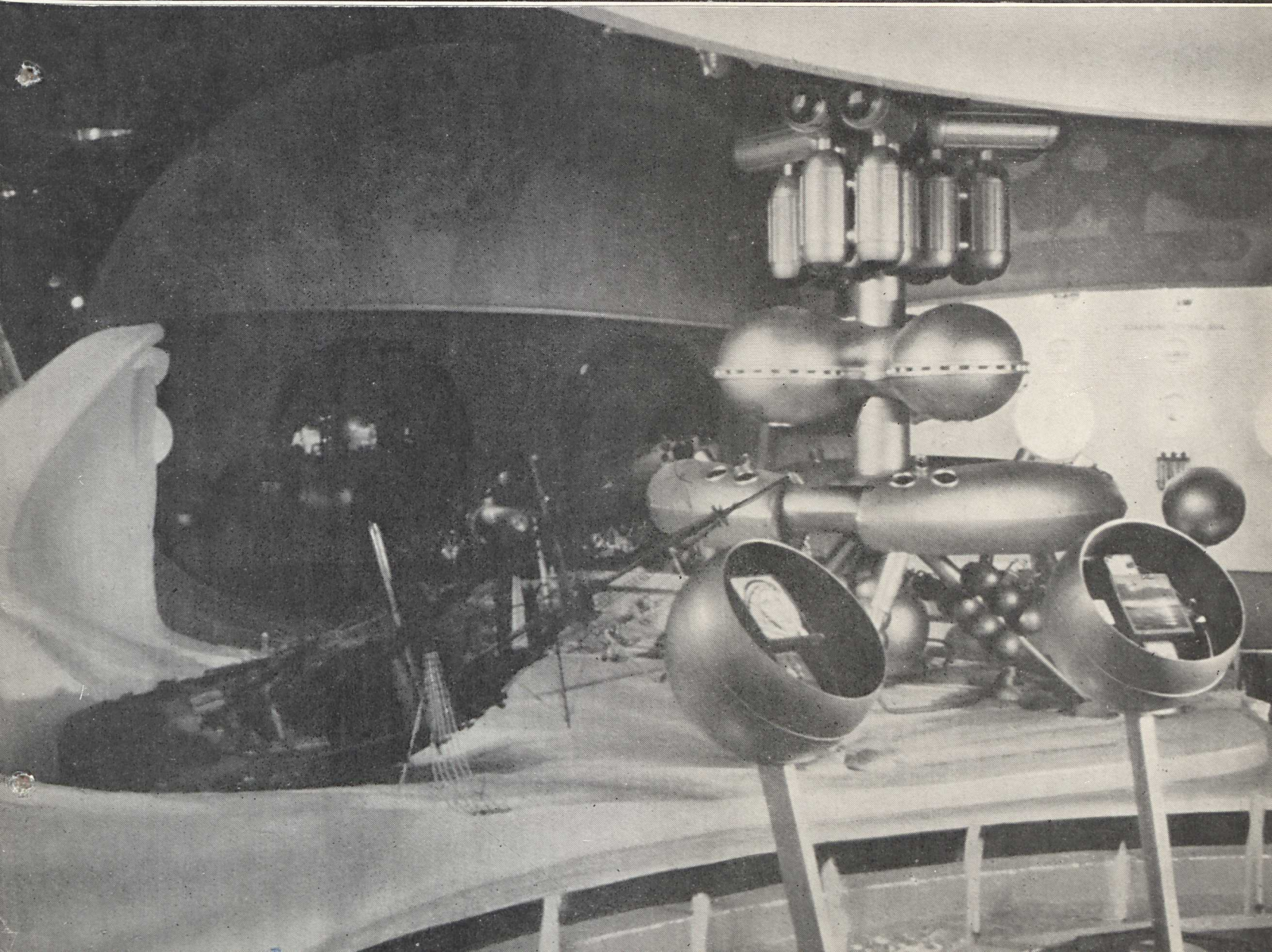
Модель биосферы

Главный фасад павильона СССР просматривается со стороны городских магистралей, он обращен к основному входу на «Экспо-74» и как бы является заглавным элементом общей панорамы выставки. На фасаде павильона по всему его фронту разместилась скульптурно-рельефная карта СССР. Ее авторы — Ю. Нерода, М. Шмахов и А. Схиртладзе.

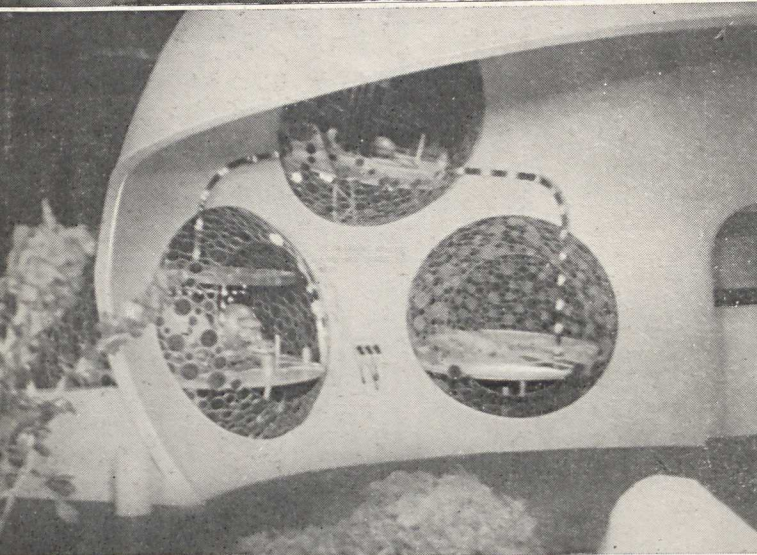
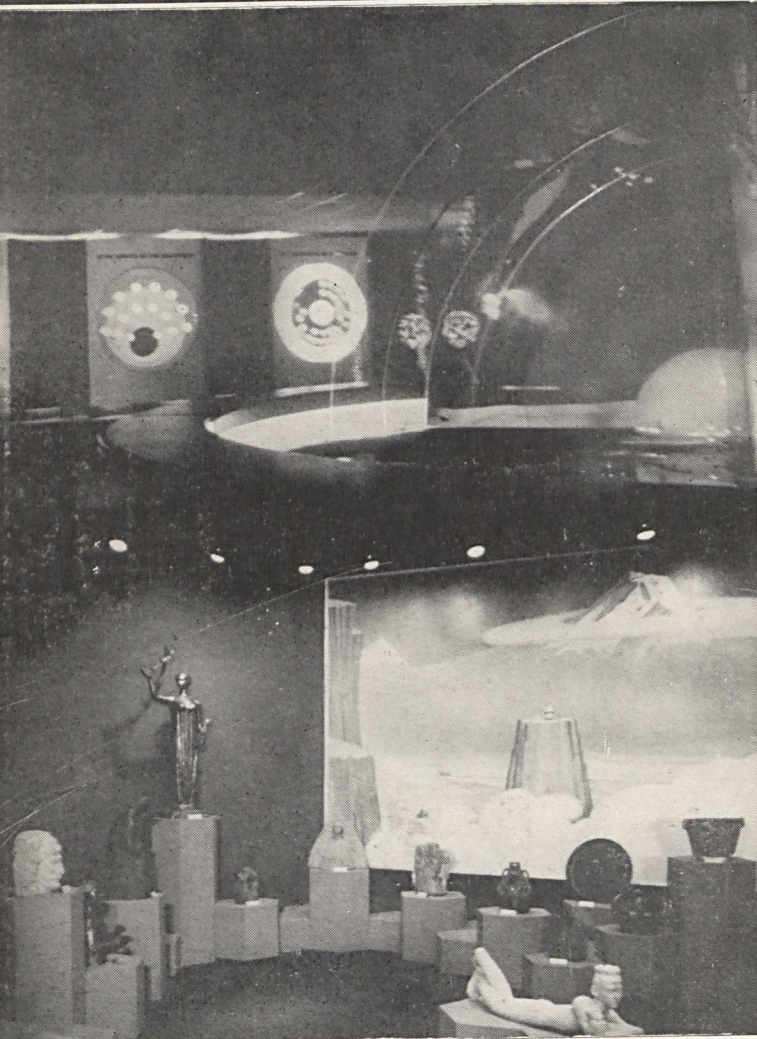
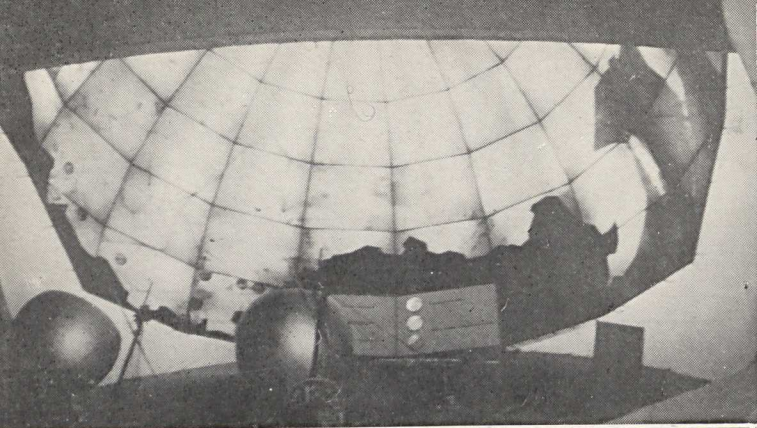
Общий характер композиции карты напоминает крону огромного дерева. Входящему в павильон понятен этот символ: ушедшие в землю корни питают крону, определяют ее красоту и силу.

Карта у входа — необычное художественное произведение большого политического, познавательного и эмоционального содержания. В каждой ее детали есть своя внутренняя жизнь; пластическими средствами отражено богатство флоры и фауны, места размещения крупнейших производительных сил страны. В этом скульптурном произведении по-новому осознано многообразие природы и деятельность в ней человека.

Справа от карты на плоскости стены — текст из Конституции СССР: «Земля, ее недра, воды, леса, заводы, фабрики, шахты, рудники... являются государственной собственностью, то есть всенародным достоянием». Это сразу определяет коренное социальное отличие нашей экспозиции.







— Что мне понравилось больше всего, так это чувство оптимизма в разрешении существующих проблем — выставка ясно демонстрирует веру Вашей страны в то, что все трудности, связанные с процессом цивилизации, будут преодолены и устранены. А самое главное, я хотела сказать, что Ваш павильон фантастичен. Серьезный посетитель получает здесь «пищу для мозга», а всякий другой — красоту и увлекательное зрелище. Из Вашего павильона

посетитель уходит, обогащенный знаниями о человеке, работающим в контакте с природой.

С уважением
Ханна Хендерсон

— Ваша экспозиция является яркой иллюстрацией достижений Советского Союза. Мне очень понравились не только экспонаты, я в восторге от советских людей — сотрудников павильона.

Уолтер Д. Айелле, математик

Биосфера — это кладовая земли, источник средств существования человека, дом всех народов. Эта мысль раскрывается всей экспозицией павильона, пттерьер которого является как бы макетом биосферы, где выявлены обычно скрытые бесчисленные связи человека с окружающей его средой. Посетители видят открытую панораму основных тем экспозиции: наука, урбанизация, водные ресурсы страны, система землепользования, очистка атмосферы.

Всенародный характер собственности на землю и ее недра, на все блага природы предопределяет хозяйский, рачительный подход к этим богатствам, к их приумножению и разумному, планомерному использованию.

В. И. Ленин был инициатором и автором многих законодательных актов, относящихся к землепользованию, развиту природных ресурсов страны, сбережению ее флоры и фауны. Скульптурный портрет великого мыслителя и прозорливого государственного деятеля в вводном зале (авторы Г. Нерода и Ю. Нерода) как бы обобщает ту часть экспозиции, где говорится о социальной основе решения проблемы защиты окружающей среды в нашей стране.

Государственный, общенациональный подход к проблеме защиты среды обеспечивает реальность разрабатываемых учеными проектов, делает эффективной работу целого комплекса исследовательских и производственных учреждений, обеспечивает неукоснительное выполнение специальных постановлений и законов по охране среды, принятых партией, правительством и Верховным Советом СССР.

Комплексное и полное решение проблем, касающихся защиты окружающей среды, возможно лишь в общепланетарном масштабе на базе широкого международного сотрудничества и конечно в условиях всеобщего мира.

Поэтому Программа мира, разработанная XXIV съездом КПСС, последовательная активная политика мира, проводимая нашим государством, личный вклад Л. И. Брежнев в проведение в жизнь этой политики, являются предпосылками успешного решения проблем. Это отражено в фотографиях и воспринимается как звено в цепи важных внешнеполитических мероприятий СССР.

Выразительными средствами динамической электрифицированной экспозиции показывается деятельность советского человека в области охраны окружающей среды. Декоративно-обработанный потолок графическим рисунком лучей из алюминиевых лент на черном фоне иллюстрирует космическое происхождение биосферы. В центре его полыхает яркими вспышками света 12-метровый диск, олицетворяющий Солнце. По всей плоскости потолка расположены причудливые контуры светящихся витражей-галактик. Под «солнцем» струятся каскады воды в бассейнах золотой окраски, живые водяные потоки движутся навстречу посетителям. Яркими цветами переливаются полусвеченные струи фонтанов.

Живописное панно «Ноосфера», расположенное в центральной части интерьера павильона (художник Ю. Вавакин), обобщает основную идею экспозиции. Оно иллюстрирует современное состояние биосферы, ее переустройство в интересах свободомыслящего человека. Тема панно убедительно говорит, что будущее в наших руках. Это произведение большого общественного значения свидетельствует о глубоком осознании художником своего гражданского долга; оно создает в павильоне атмосферу оптимизма.

Своеобразие темы определяет особый характер ее раскрытия: цветы, живописные панно, скульптурные изображения животных, чучела птиц, причудливая деревянная

скульптура растительного мира, созданная талантливым резцом мастера с учетом природной красоты древесины, светящиеся витражи из натуральных минералов... Характер экспозиции, ее приемы подчеркивают принадлежность человека к биосфере и его ответственность за ее будущее. Это все создает ту эмоциональную напряженность, которая охватывает входящего в павильон посетителя.

Учение о биосфере, т. е. той части нашей планеты, которая постепенно изменяется под воздействием живых существ и организмов, разрабатывалось при активном участии русских и советских ученых, и в первую очередь В. И. Вернадского, который ввел в лексикон современной науки сам этот термин. О том, как изучается биосфера советскими учеными, как разумно подходит наш народ к расходованию хранящихся в этой кладовой богатств, рассказывается в разделе «Наука», экспозиция которого дополняется показом увлекательного кинофильма «Биосфера». Фильм знакомит зрителя со сказочным миром природы, готовой раскрыть человеку свои тайны, поделиться с ним своими сокровищами, если он разумно подойдет к их использованию.

Познавая законы биосферы, человек начинает активно и сознательно влиять на ее развитие. Биосфера переходит в новое состояние — ноосферу, общие контуры которой были очерчены тем же В. И. Вернадским. Рождение ноосферы относится к началу атомной и космической эпох. Ноосфера отличается от биосферы тем, что в ней локальная роль человека на Земле переросла в глобальную и развитие биосферы стало все явственнее определяться обратной связью с человеком. Выход человека в космос, за пределы биосферы, неизбежно приводит к постановке и решению новых проблем в учении о биосфере, — проблемой, связанных с улучшением жизни человека и охраной ресурсов биосферы для будущих поколений. Опираясь на последние данные конкретных наук о Земле и космосе, советские ученые создают научную базу ноосферы, определяют главные перспективные направления практических действий человека в конкретных экологических условиях. Несколькими штрихами экспозиция напоминает путь развития мышления, науки и техники от изготовления каменного топора и покорения огня до проникновения человека в космос.

Посетитель ощущает силу науки, верит в ее способность найти средства для гармонического развития человечества в будущем. Как же использует советский человек данные науки и возможности социалистического строя своей страны для сохранения трех окружающих его сред: воздуха, воды и земли?

Экспозиция рассказывает о строгом автоматизированном контроле над химическими, металлургическими, энергетическими предприятиями, об эффективных устройствах всякого рода пыле- и газоуловителей.

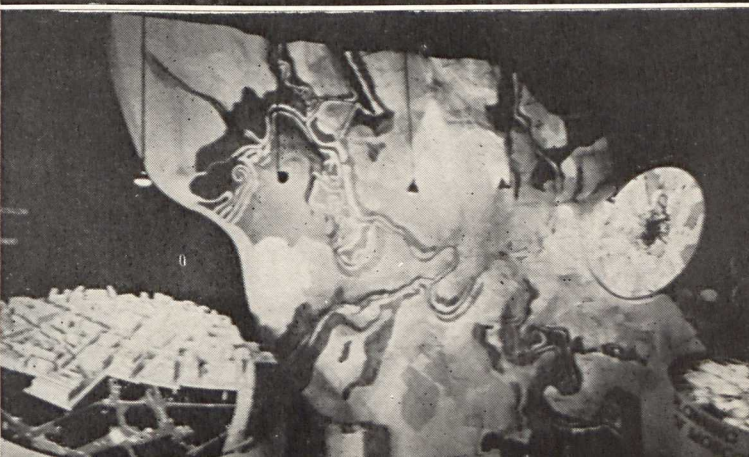
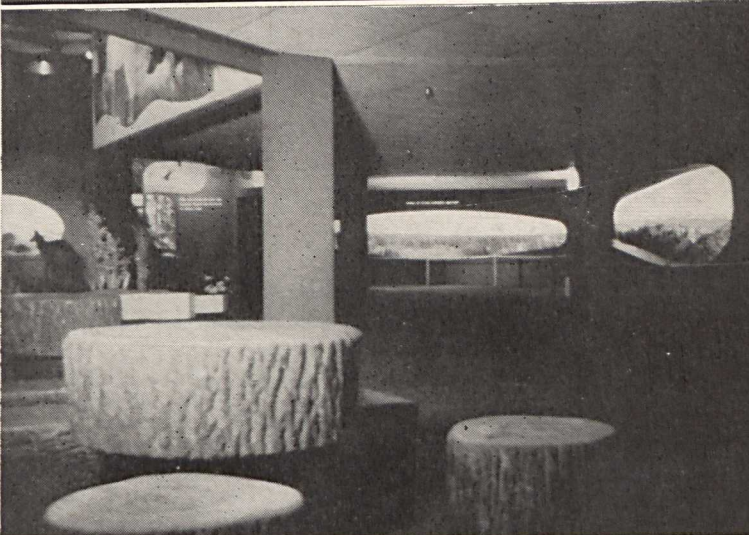
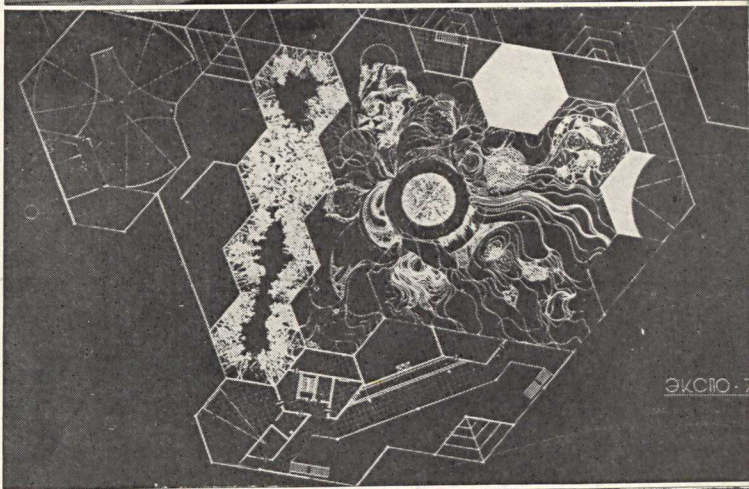
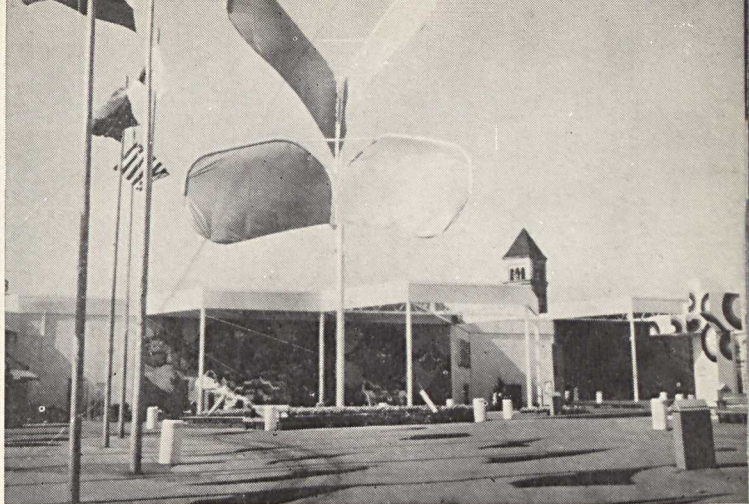
Плановая основа развития страны позволяет решать вопросы урбанизации с учетом требований защиты воздушной среды. В качестве примера показана планировка возникшего полтора десятка лет тому назад большого промышленного центра на Волге — города Тольятти.

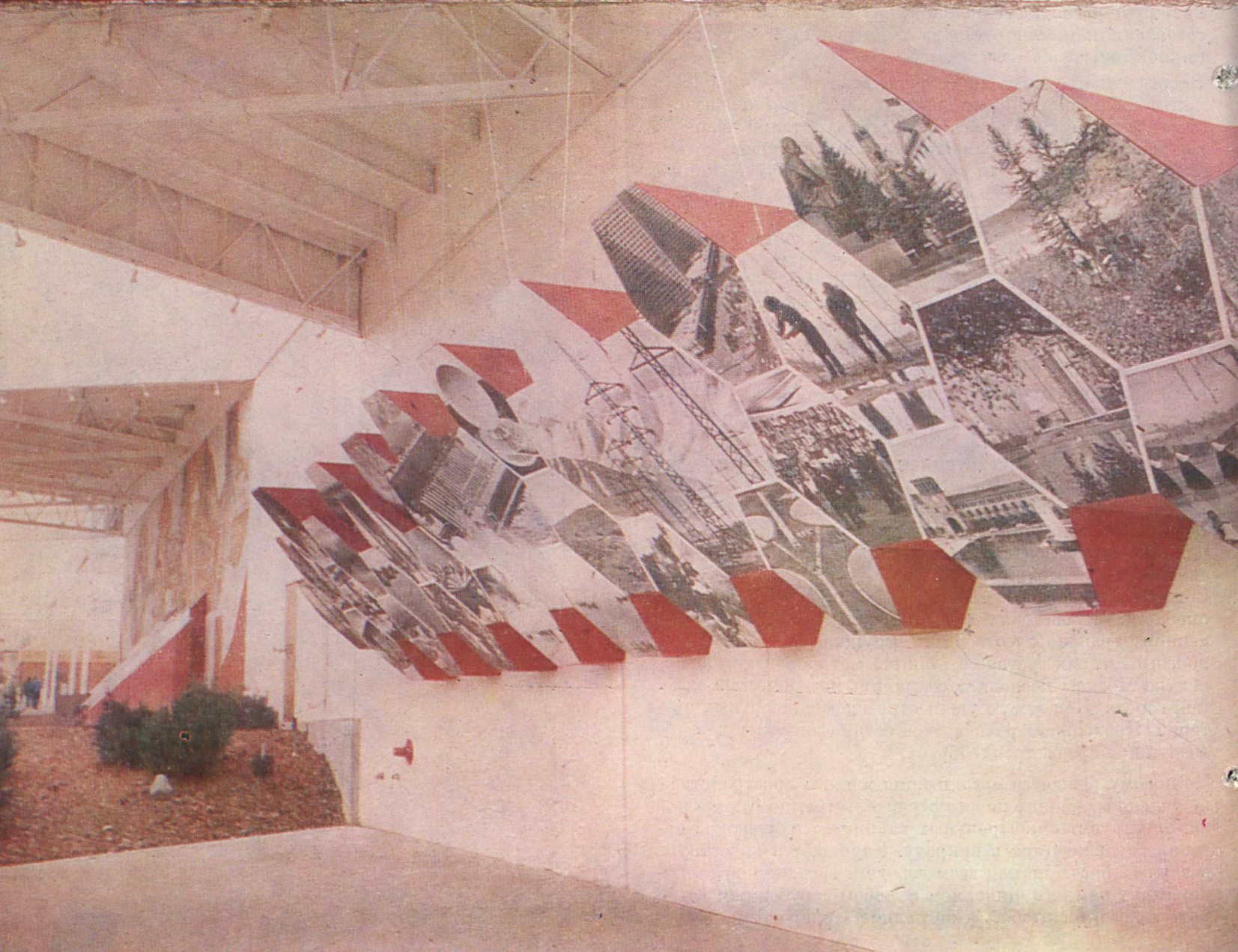
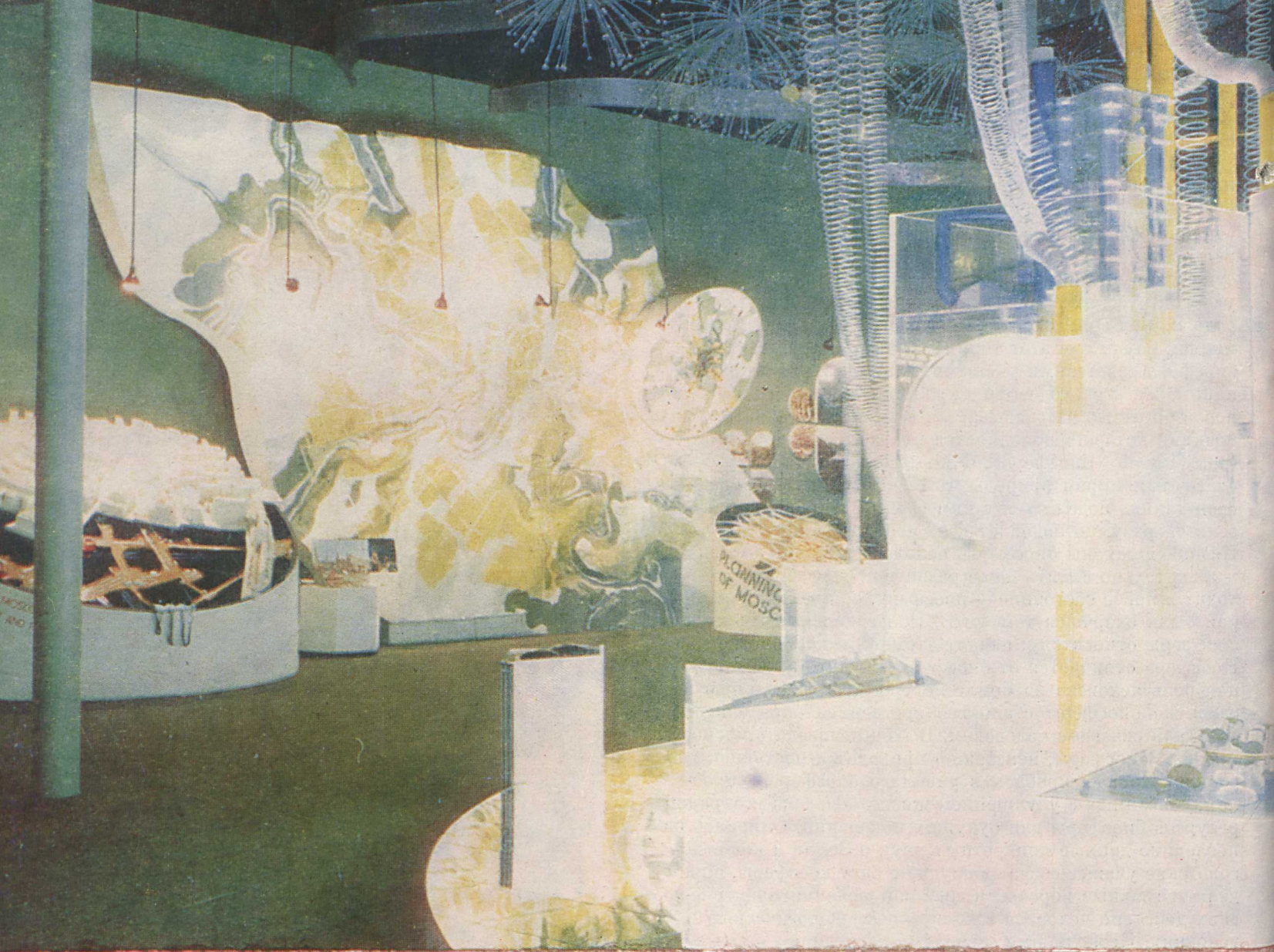
Но новые принципы урбанизации воплощаются у нас не только при строительстве новых городов. Большой макет показывает реконструкцию целого большого района Ленинграда — Васильевского острова.

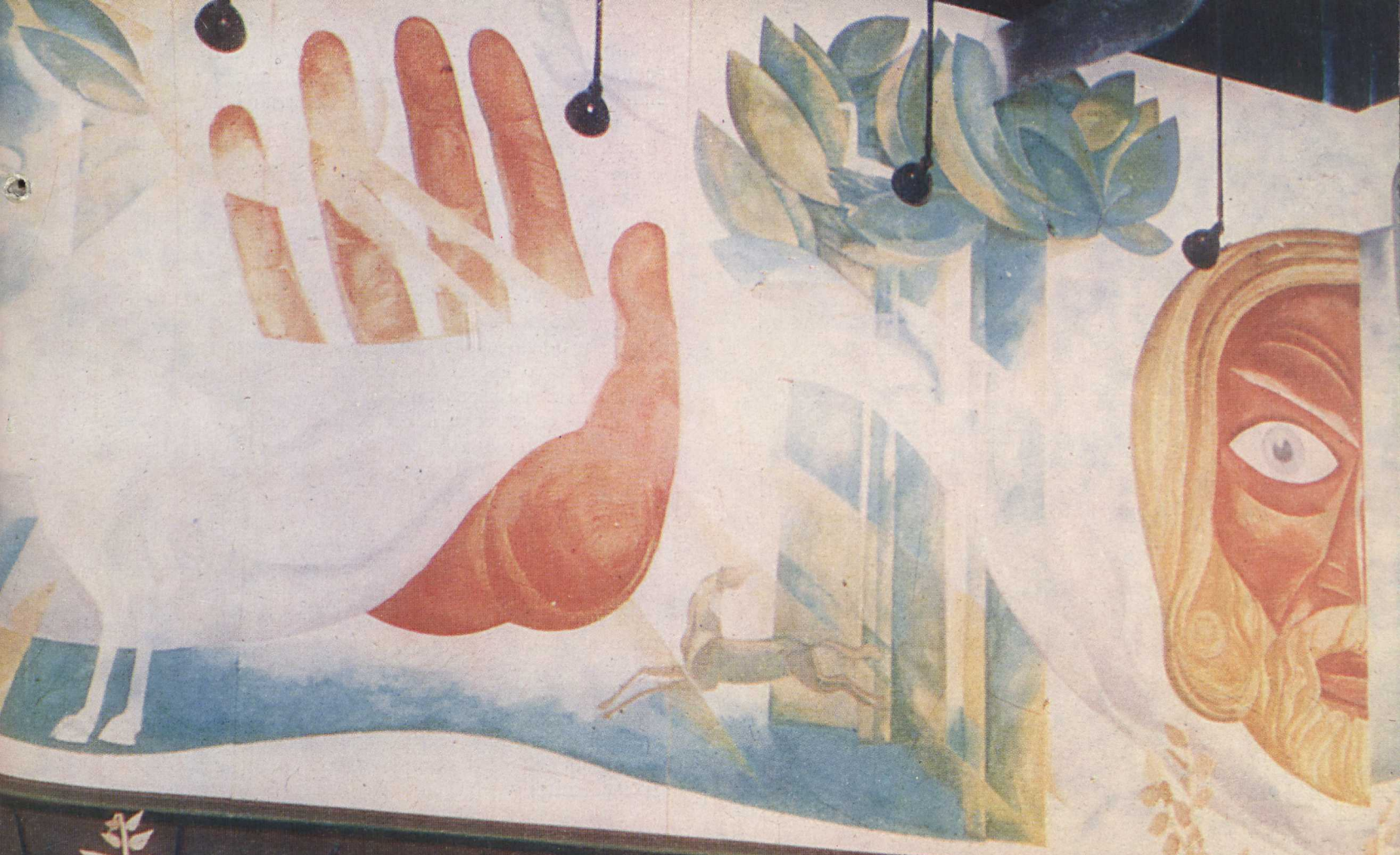
Особый интерес вызывает огромная рельефная схема Москвы. На ней наглядно показаны охватывающие город три кольца зелени, транспортные артерии, разгрузившие центр столицы.

Социологической особенностью решения транспортной проблемы в советских городах является то, что общественному транспорту отводится ведущая роль. Макет показывает, как густая сеть линий метрополитена в центре Москвы позволила сохранить исторические здания города. Под землю ушли отрезки транспортных артерий. Продолжает развиваться сеть безопасных для воздушной среды троллейбусов.

По-новому решается организация жилого пространства не только в районах нового строительства, но и в реконструируемых центральных районах. Архитектура органически вливается в природу. Улучшается качество воздуха в бассейне над всем городом. В советской столице воздух намного чище, чем в любом зарубежном городе такого масштаба. За последние 10 лет свыше 300

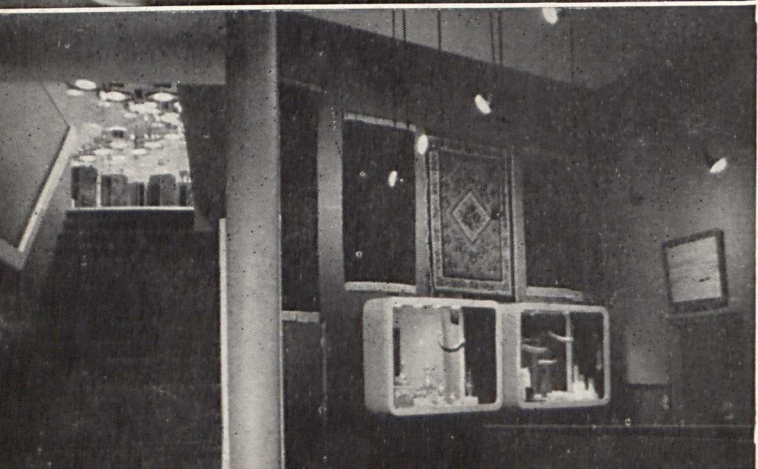
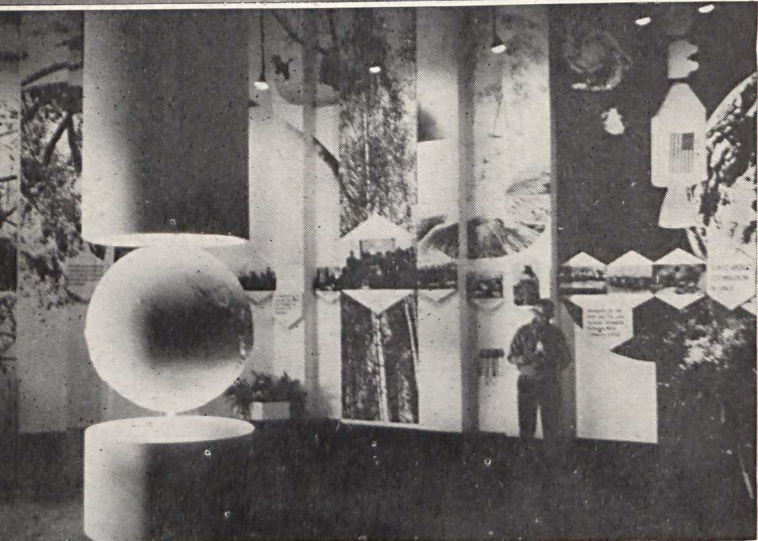
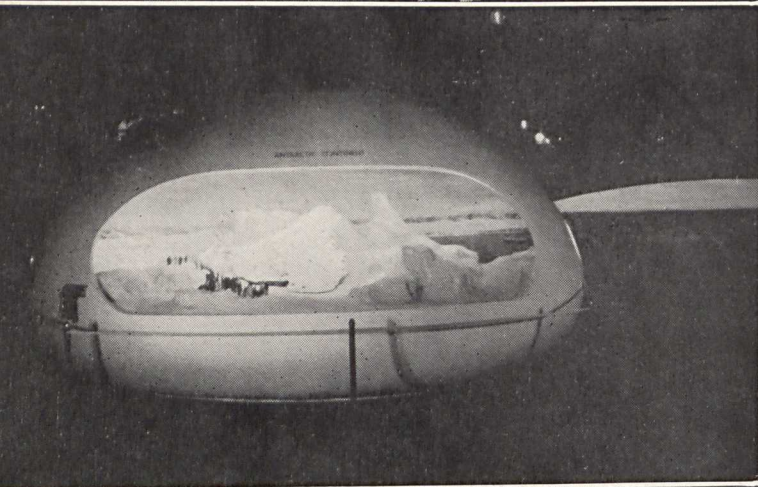






SIBERIA - KRASNOYARSK HYDROELECTRIC POWER STATION AND THE TOWN OF DINKOVSKA





предприятий, загрязнявших атмосферу, либо были вынесены за черту города, либо подверглись коренной реконструкции. Большую роль в обеспечении чистого воздуха в Москве сыграла газификация промышленности и быта, а также централизованное теплоснабжение. Особое место в разделе очистки атмосферы занимает стенд леса. Он пользуется большим успехом у посетителей. На долю СССР приходится пятая часть площади земного шара, покрытой лесом, — 910 млн. га. Половина хвойных лесов мира произрастает в нашей стране. Велика санитарно-оздоровительная роль леса. Один гектар леса способен очистить в течение года 18 млн. куб. м воздуха и поглотить в час столько углекислого газа, сколько за это время выдыхают 200 человек. «Вода, пропущенная через лесную подстилку, — отмечал В. И. Вернадский, — химически настолько чиста, что более чистую невозможно получить даже в хорошей химической лаборатории». В павильоне установлены сказочные деревья из полупрозрачной стеклоткани. Через «стволы» видно, как осуществляется вечный круговорот вещества в природе, в листьях показан биохимический процесс. Благодаря тому, что три ствола деревьев стоят на фоне зеркальных стен, число их кажется бесконечным. У подножия деревьев расположились живые растения. Животные и птицы живописно разместились на ветках.

Водные ресурсы

Проблема обеспечения чистой и пресной водой все острее становится перед человечеством. Дефицит в такой воде привел к появлению за рубежом ряда проектов новых источников ее получения: от буксировки айсбергов до использования атмосферной влаги, но их осуществление может вызвать нарушение сложившегося в природе равновесия.

Пути решения этих проблем показаны через символ гидросферы, обеспечивающей нас водой, биологическими ресурсами рек и морей и геологическими ресурсами морского дна. В центре — большой стенд, изображающий перспективы использования подводного царства. Показан участок шельфа. На дне — автоматический завод по добыче ценных ископаемых. Вокруг него — представители морской флоры и фауны.

В окружающих этот стенд сферах показано богатство водных ресурсов СССР, их экономическое и транспортное значение, планы использования вод текущих на север рек для обводнения засухливых районов и пустынь Средней Азии. Чудом природы является озеро Байкал, содержащее 20% мировых запасов пресной воды. Созданные на его берегах промышленные предприятия сейчас не представляют никакой угрозы для флоры и фауны этого уникального водоема. Экспонируются макеты очистительных устройств этих предприятий.

В одной из сфер показаны крупномасштабные мероприятия по преобразованию природы. Вода принесла жизнь в знойные Каракумы, ставшие садами и виноградниками. На больших цветных диапозитивах мы видим плодородные пашни и луга на огромных пространствах бывших болот Полесья.

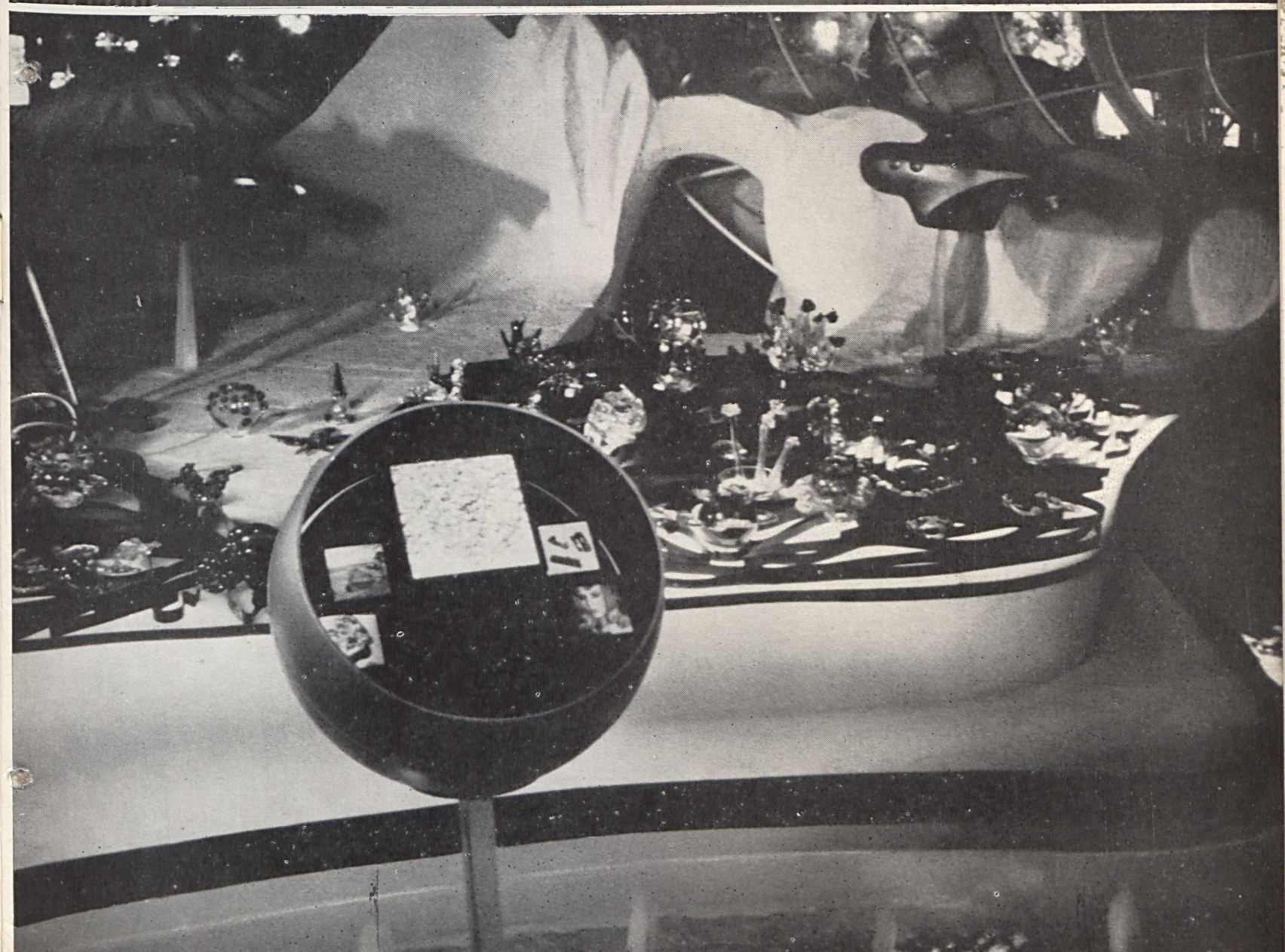
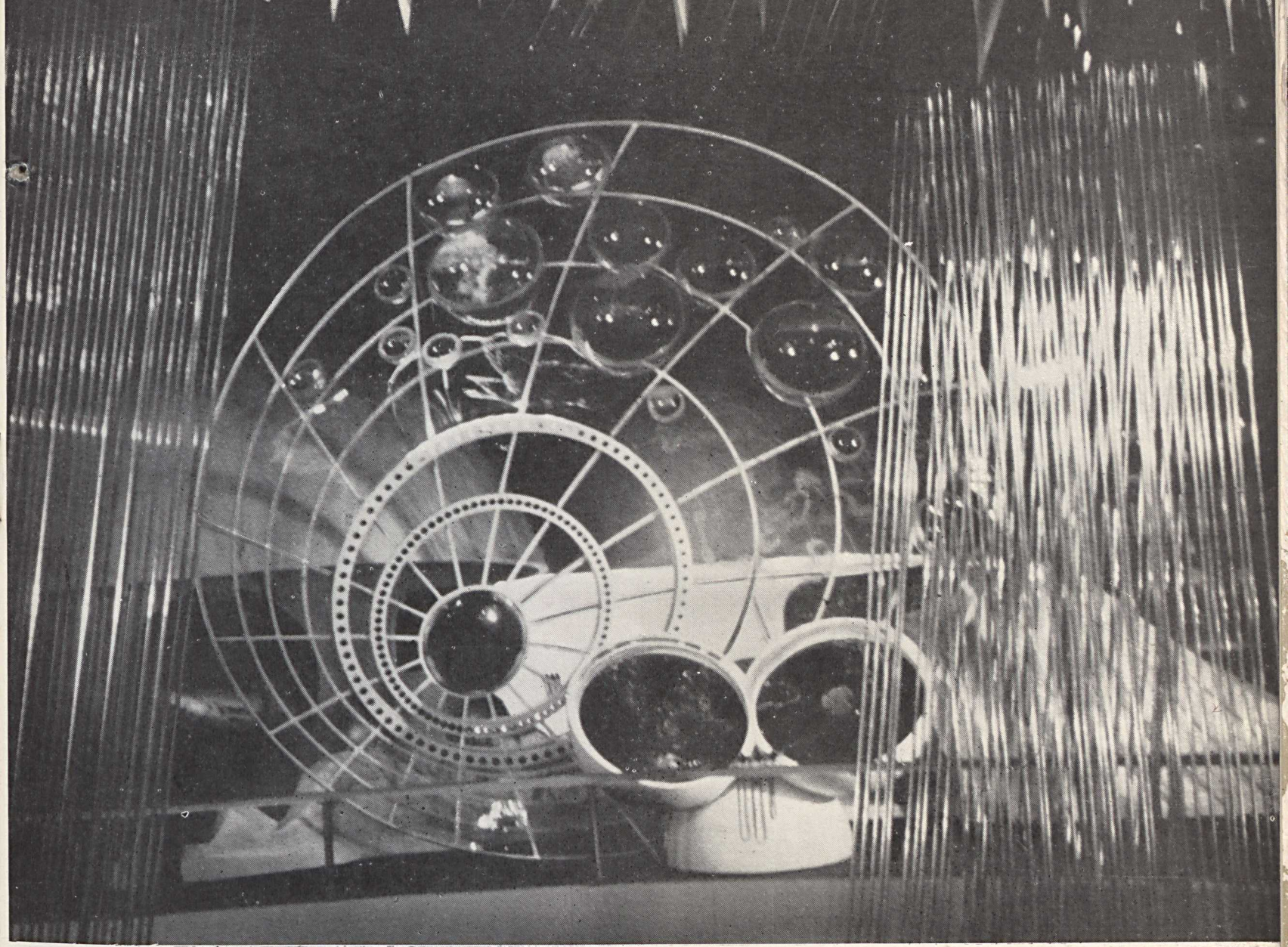
Единая плановая система позволяет решать в нашей стране сложную комплексную задачу по очистке сточных и промышленных вод города и деревни. Показаны пути утилизации водных отходов, налаживания замкнутого безотходного производства.

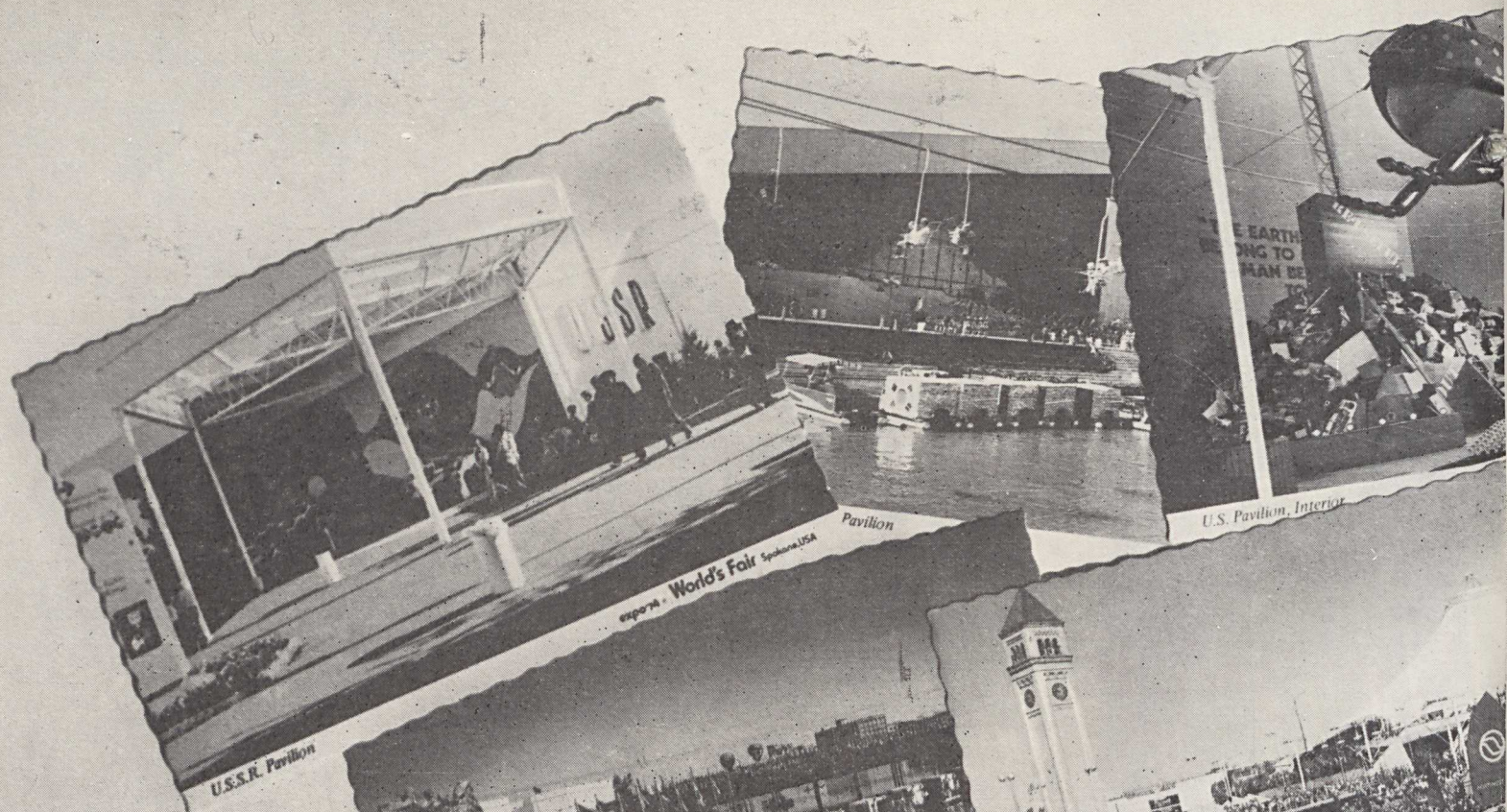
Земля, природа, люди

Символом любовного, бережливого отношения к природе является созданный в павильоне уголок дикой природы с чучелами птиц и зверей. Особым успехом пользуется у посетителей эта экспозиция. Здесь кустарники не настоящие, а вырезаны из древесины мастерами художественной резьбы из подмосковного села Богородское. Трепещут от дуновения воздуха листья этих кустарников. Подойдите ближе и вы увидите прожилки на этих листочках. Ювелирность работы как бы отражает заботу народа о каждой веточке, каждом листке, дарованном ему природой.

В разделе «Люди, земля, природа» на площади в 750 кв. м нас встречает шестидесятиметровый фронт девяти диорам с природными богатствами страны. Впервые на выставках можно увидеть такой диорамный комплекс. Это большая творческая удача талантливого мастера панорамно-диорамного искусства Е. Дешалыта. Диорамный комплекс очень выразителен.

На одной из диорам воспроизведен живописный уголок





U.S.S.R. Pavilion

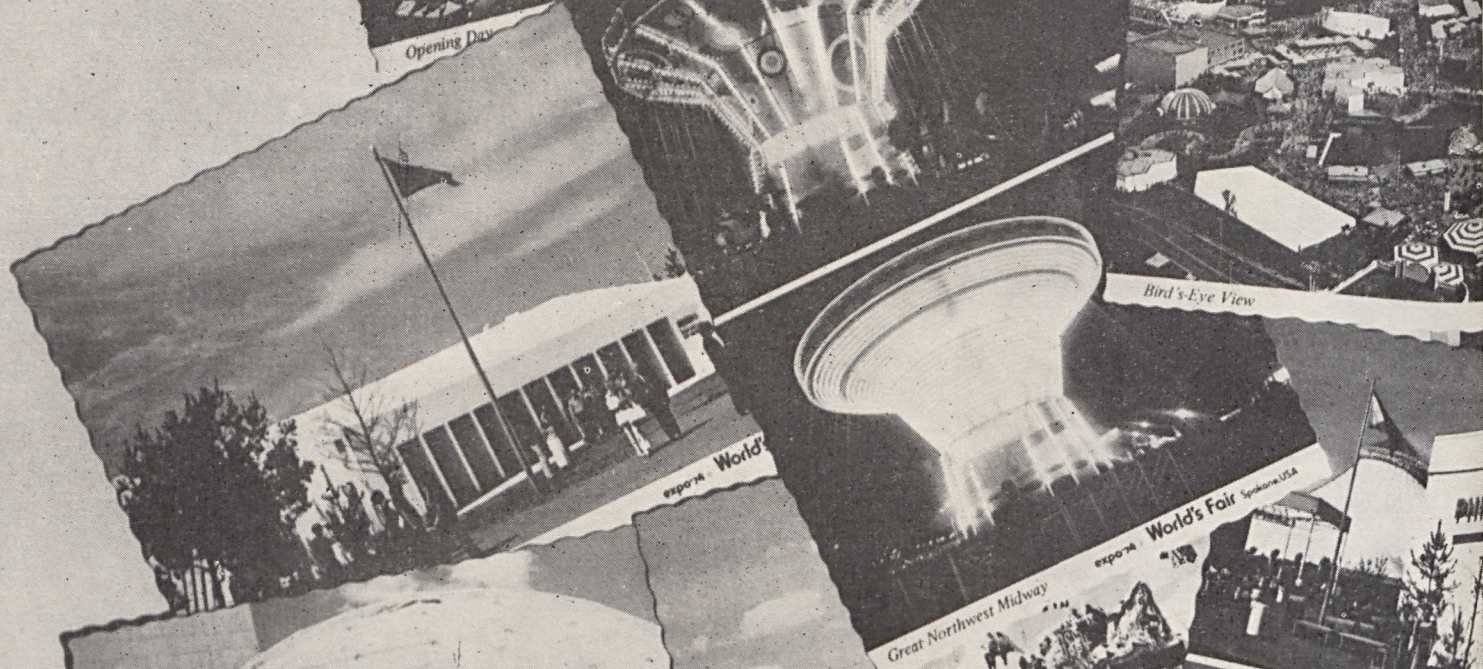
World's Fair Spokane USA

U.S. Pavilion Interior



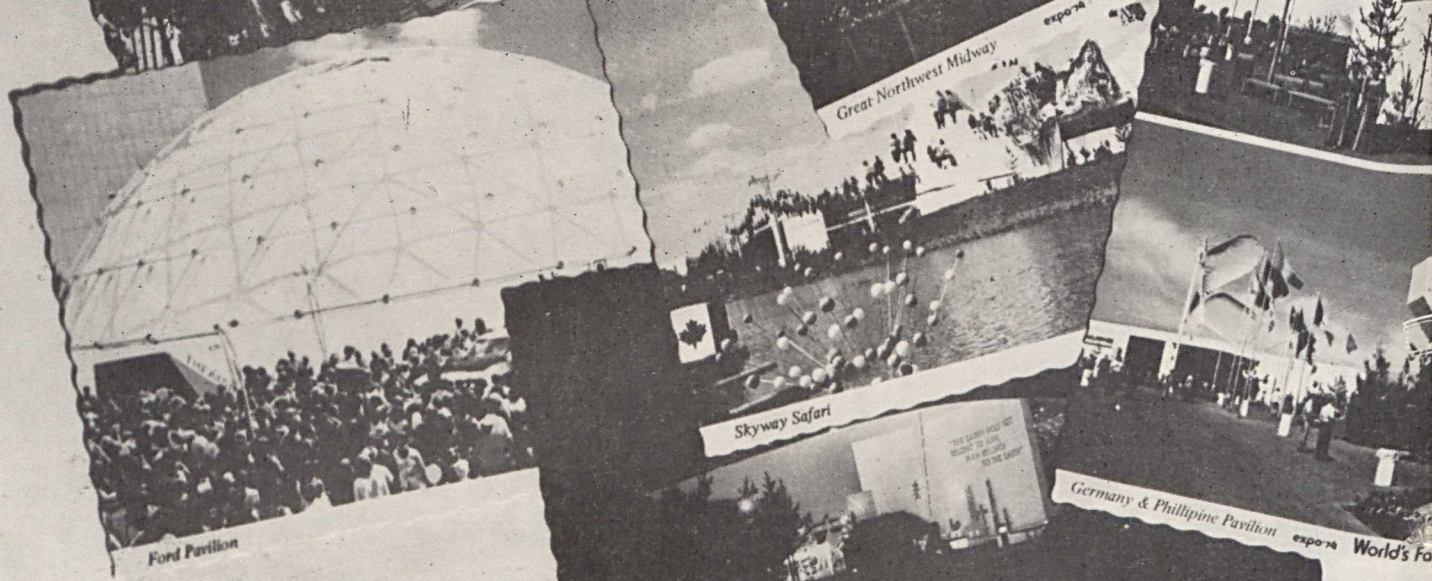
Opening Day

Bird's-Eye View



World's Fair

Great Northwest Midway

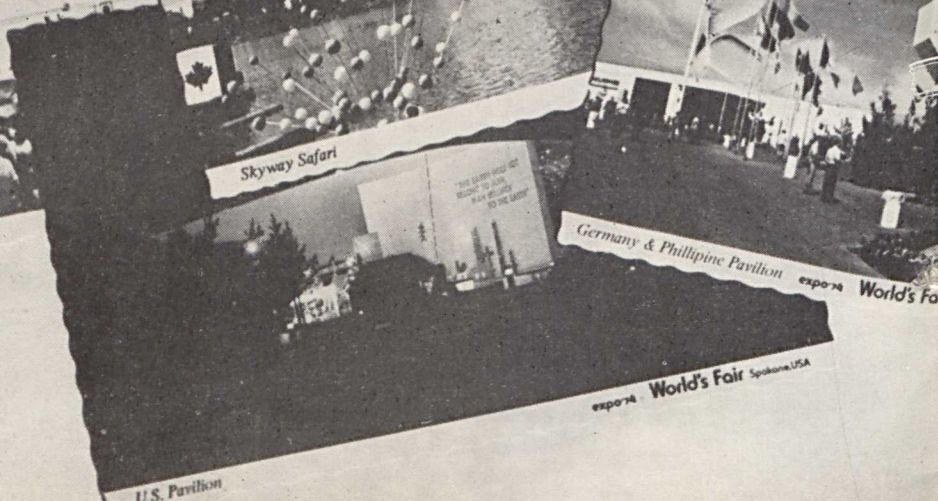


Ford Pavilion

Skyway Safari

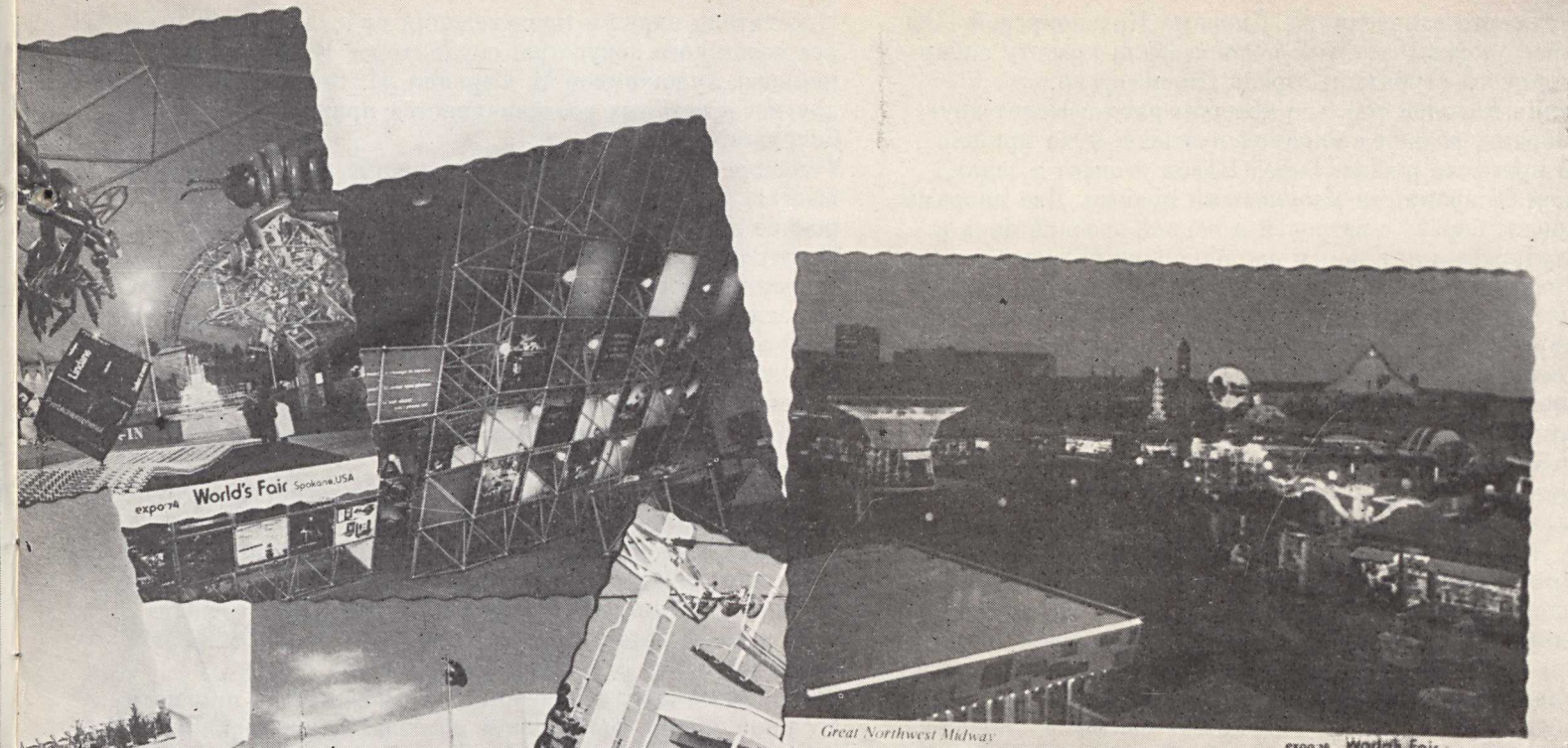
Germany & Philippine Pavilion

World's Fair



U.S. Pavilion

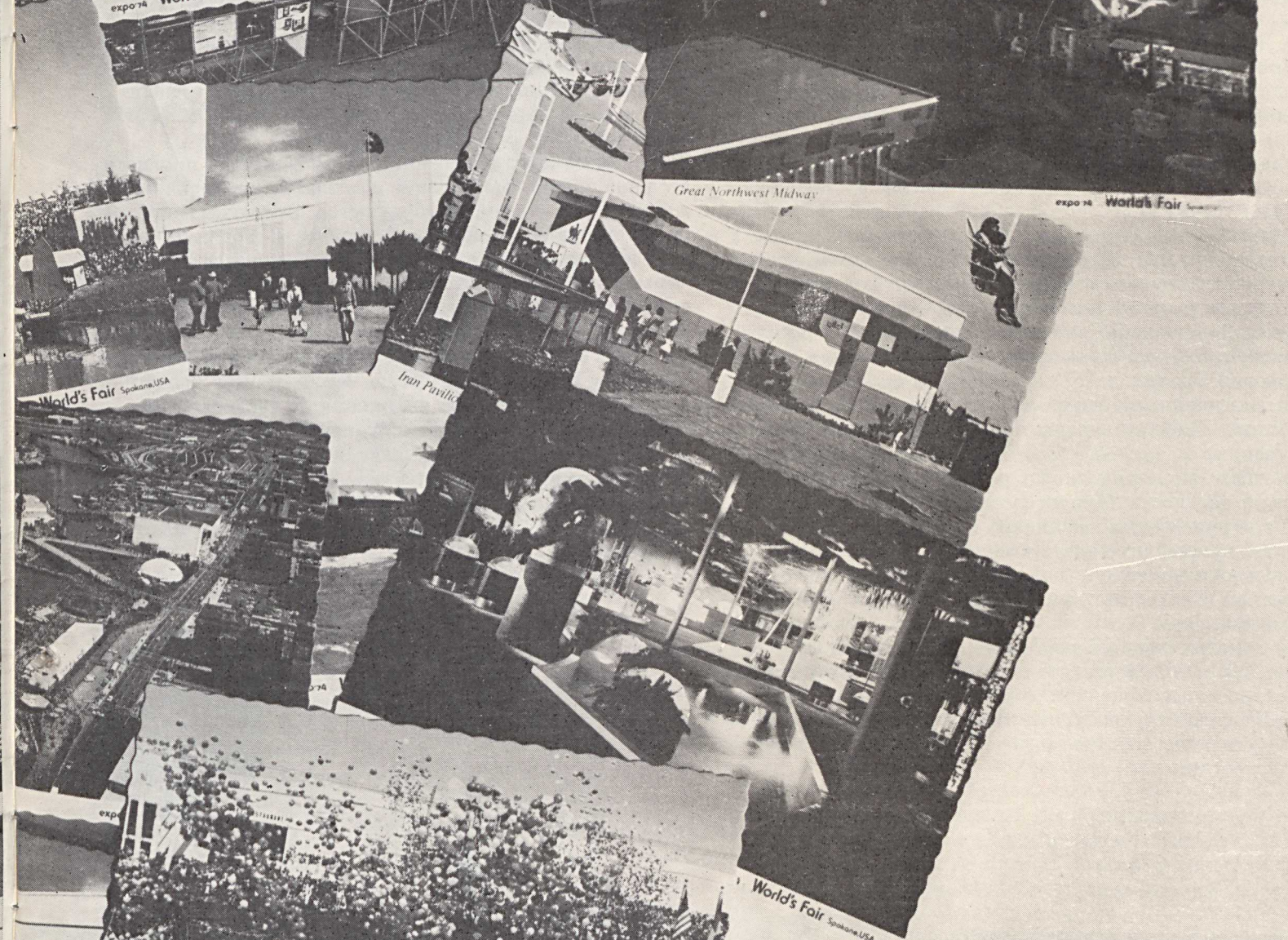
World's Fair Spokane USA



World's Fair Spokane USA

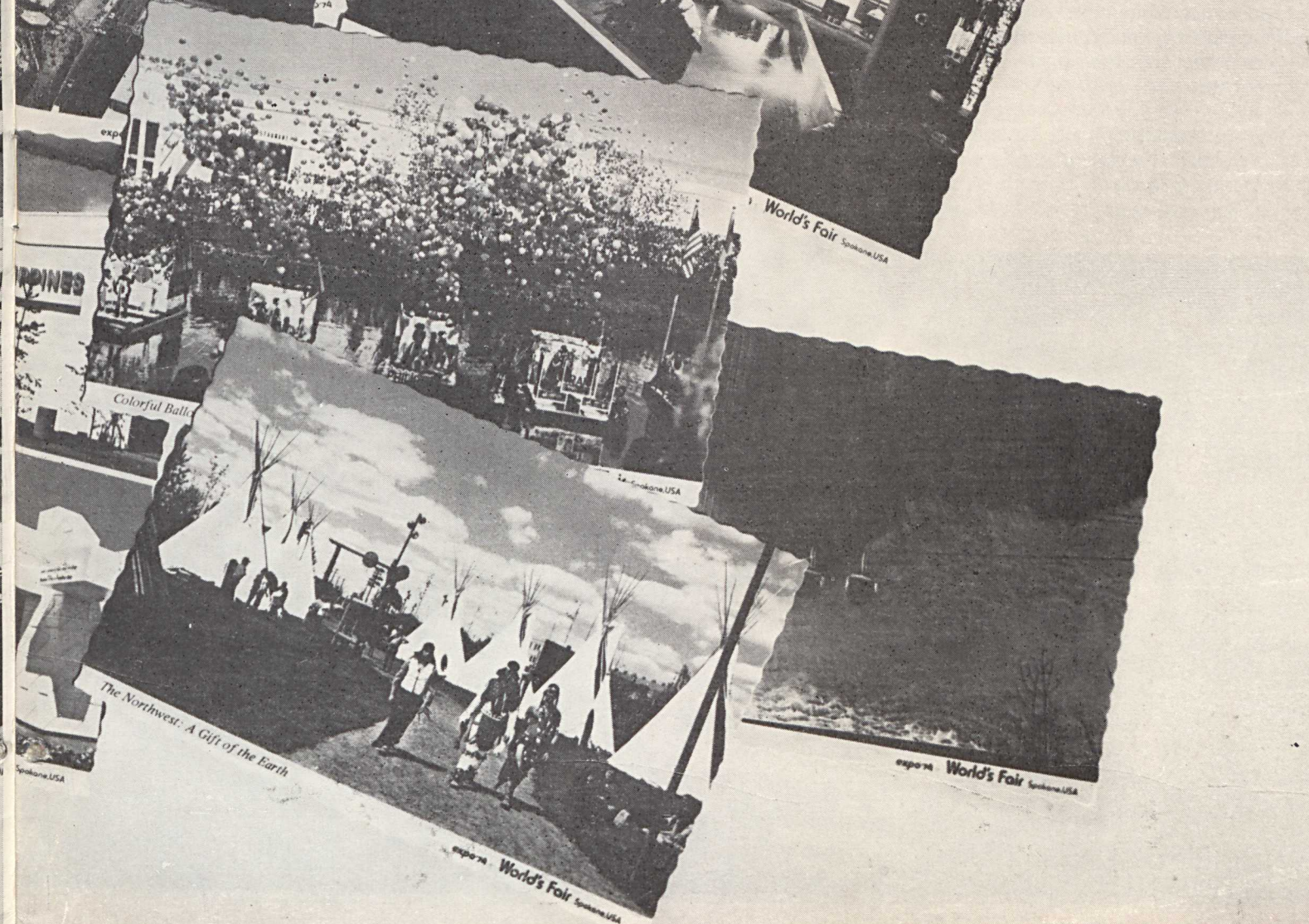
Great Northwest Midway

World's Fair



Iran Pavilion

World's Fair Spokane USA



Colorful Ball

The Northwest: A Gift of the Earth

World's Fair Spokane USA

World's Fair Spokane USA

Воронежского заповедника. Диорама Красноярской ГЭС на Енисее показывает, как использовали красоту сибирской природы строители города Дивногорска.

Еще один молодой город, о котором рассказывает другая диорама, возник в знойной пустыне, куда пришла вода и принесла жизнь. Город Навои утопает в садах, окружен бескрайними хлопковыми полями. Две диорамы посвящены борьбе с ветровой и водной эрозией почв и их рекультивации, в чем у нас накоплен большой опыт. Посетитель любуется садами, водоемами и парками, разбитыми на террасах бывших терриконов и отвалочных карьеров.

О совместной советско-американской работе по прогнозированию погоды рассказывает одна из диорам.

Диорамный комплекс раздела «Земля, природа, люди» — это особый вид оформительского искусства, достигающий большого социального звучания.

Как бы подытоживая рассказ об охране окружающей среды, демонстрируется кинофильм «Гармония». Здесь в поэтической форме и с документальной достоверностью показана вся титаническая деятельность государства, направленная на улучшение физической среды, в которой живет советский человек.

Природа вдохновляет

Вся экспозиция СССР на «Экспо-74» свидетельствует о больших возможностях, которые дает наш общественный и государственный строй для решения заглавной проблемы выставки. Эти возможности приумножаются отношением нашего народа к данной проблеме. Вся система воспитания советского человека в семье, в дошкольных и учебных учреждениях, в общественных организациях создает предпосылки для всенародного участия в охране окружающей среды.

Посетители павильона знакомятся с деятельностью Всероссийского общества охраны природы, видят работу общественных патрулей, оберегающих лес, диких птиц и животных. Показана также работа и государственных органов, в частности Министерства здравоохранения, в борьбе с нарушениями законов об охране природы.

Контакт с природой рождает в человеке возвышенные эмоции, вдохновляет его на художественное творчество. Рисунки детей отражают воспитываемое в них чувство любви к природе.

Мастер художественного народного творчества в присутствии посетителей создает свои произведения, темы которых навеяны общением с родной природой. Об этом свидетельствуют скульптурные миниатюры резчика по дереву из села Богородское и деревянная росписная хохломская посуда.

Посетители видят и произведения прославленных мастеров советского искусства: скульпторов В. Мухиной, С. Копенкова, художников М. Сарьяна, П. Кончаловского и других, в которых возвеличивается природа.

Сотрудничество

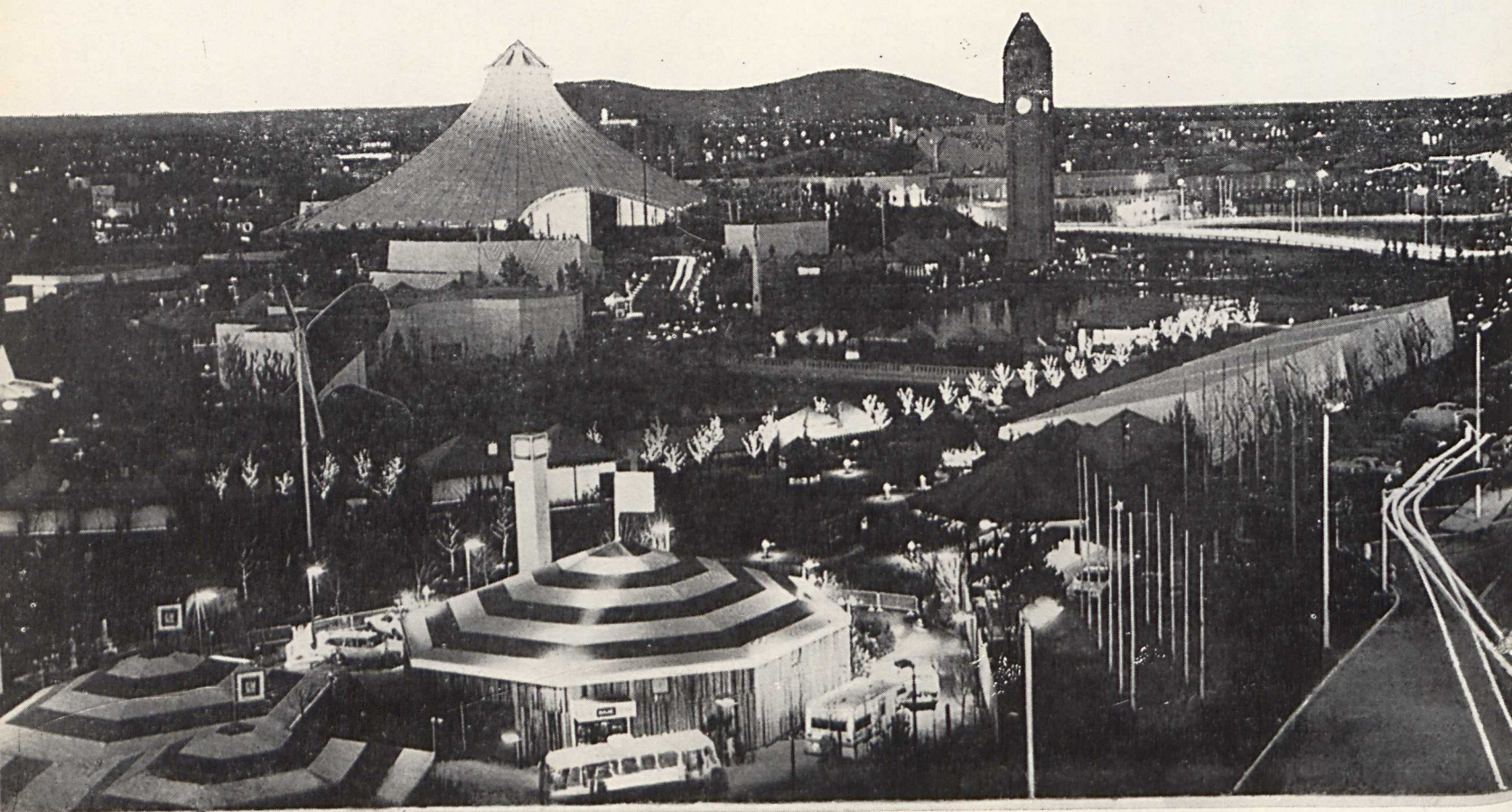
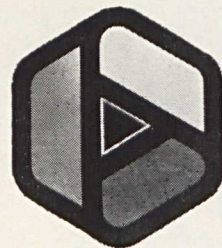
Решение проблемы, взятой в качестве заглавной темы выставки, предусматривает самое широкое международное сотрудничество.

Советский Союз активно действует в этом плане в двухстороннем региональном и международном масштабах. Посетители знакомятся, в частности, с материалами советско-американского сотрудничества в области охраны окружающей среды.

Большие фотографии иллюстрируют полеты на околоземной орбите космических кораблей «Союз» и «Аполлон».

Международное сотрудничество, и в частности сотрудничество в области охраны природы, возможно лишь в условиях всеобщего мира и поэтому логическим завершением советской экспозиции, открывающейся фотокопиями первых ленинских Декретов о мире и земле, является рассказ о последовательной современной миролюбивой политике советского государства.

Финалом осмотра экспозиции СССР является просмотр в специальном трехзальном помещении кинофильма «Все для человека — ради его будущего». Это волнующий рассказ о главном — о советской стране, ее людях, о нашем понимании пути решения общечеловеческой проблемы. Это фильм о вчерашнем и сегодняшнем дне нашей страны. И это фильм о нашем завтра. В фильме, который идет одновременно на трех широких экранах, как бы фокусируется общее направление гуманистической идеи сохранения мира на Земле. Дается толчок фантазии, суммируются ощущения от частного к общему, к необходимости международного сотрудничества в области охраны окружающей среды. Награждая аплодисментами фильм, публика покидает произведший на нее огромное впечатление павильон, записывая в книге отзывов свое восхищение достижениями советского народа.



Слово и образ в искусстве убеждать

Сочетание слов «наглядная агитация» в обыденной речи давно обкаталось в привычное название специального жанра художественной деятельности. За ним уже не улавливается содержательное значение двух слов, каждое из которых имеет собственное богатое культурным и историческим содержанием смысловое поле, а в своем неслучайном и поразительно удачном соединении образующее гибкое, широкое, емкое и пластичное понятие.

Если реконструировать первичный смысл слов, составляющих привычные выражения, то агитация здесь — и информация, и пропаганда, и «побуждение» в собственном смысле слова, а наглядная не от «глядеть», а от «вглядываться», не «предстать взору», а «приковать взор».

Успехи наглядной агитации в последние годы скромны в силу известного невнимания к формам профессиональной организации «пленения взгляда», что в совершенно преобразившейся городской среде стало гораздо сложнее, чем раньше. В самом деле, полвека назад Дзига Вертов предлагал высвечивать вдруг на экранах под полами прохожих лозунги, хлесткие, как удар бича, раскатывающиеся по недрам сознания, как эхо в горах. Тогда это было немислимо по одним техническим причинам (ни проекторов, ни пленки), сегодня по другим, тоже техническим: сквозь лес ног любой лозунг был бы так же неопознаваем, как не опознается на полу подземного перехода московского метро (что от «Проспекта Маркса» к «Площади Свердлова») каменный орнамент венецианской площади Аннуццаты. Полвека назад мооровское «Ты записался добровольцем?», наклеенное на афишную тумбу, возвышающуюся над тротуаром, било, как выстрел. Сегодня, чтобы получить тот же эффект, нормальный «плакатный» размер нужно было бы разогнать раз в пять, чтобы его «вес» не был перетянут цветовым массивом городского транспорта.

Плотность зрительной информации на улицах наших городов возросла в десятки раз — одно это заставляет в корне пересмотреть представление о технике искусства наглядной агитации. Полвека назад учившиеся грамоте — восемь, а то девять из каждых десяти — жадно вглядывались в каждый лозунг и каждую вывеску, исследовали их по складам, от их аршинных букв поднимаясь к газетному набору: ни радио, ни телевидения. Сегодня улицы принадлежат новому поколению, узнавшему, как выглядит мир сначала на телевизионном экране, грамотному с шести, а то и с четырех лет, поколению, изучающему технику сверхскоростного чтения, чтобы справиться с лавиной текстов; если же глаз реагирует на текст как считывающая приставка ЭВМ, художественную технику наглядной агитации пересмотреть заново решительно необходимо.

Наглядная агитация есть всегда убеждение посредством образа — зримого (изображение, символ, эмблема) или представимого, вспыхивающего в сознании под воздействием слова. Поэтому текст, не способный вызвать в воображении образ-вспышку, должен непременно сопровождаться зримым образом — в противном случае при всей его весомости ему нечего делать в жанре «наглядная агитация». Это не сложно, но в сегодняшних работах необходимое деление текстов по этому вполне ясному для художника признаку, сплошь и рядом отсутствует.

Хотя агитация и подразумевает обращение к каждому в отдельности, как бы идя навстречу его желанию присоединиться ко всем остальным в симпатии или неприязни, в стремлении к одним действиям и неприятии других, на деле эти «каждые в отдельности» всегда составляют группы — возрастные, профессиональные и т. д., и фактически наглядная агитация — обращение к группе так, как если бы группа была индивидом, личностью. Стратегия агитации заключается таким образом в безошибочном ориентировании: кого, когда, где и как агитиро-

вать. Невключение хотя бы одной из координат в ориентирование делает агитацию недействительной.

Даже артистично выполненный призыв повысить урожайность полей, обращенный ко мне, проезжему, на шоссе, расходится с целью — без всяких к тому оснований начинаешь испытывать неловкость от того, что не можешь участвовать в нужном, но не в своем деле: нарушен принцип точности адресата.

Обращаться к спешащему на работу, равно как и к усталому после работы человеку, на улице с призывом сдавать вторичное сырье — и бесцельно, и бестактно, тем не менее принцип согласования во времени нарушается беспрестанно.

Агитировать в пользу подъема производительности труда в городском парке — все равно, что дуть против ветра, но ведь и принцип точной локализации тоже нарушается повсеместно.

Те же принципы (разумеется, отделять их друг от друга можно только методически, они всегда слиты) — стержень эффективной информации и пропаганды. Родственные агитации, они вместе принципиально отличаются от нее направленностью, тогда как друг от друга — скорее лишь «количественно» (мы берем сейчас не содержательно-смысловой их аспект, а чисто функциональный, так сказать содержание по характеру их воздействия на адресата): пропаганда — акцентированная информация, информация, как бы пропитанная перспективой цели, обрамленная в каркас определенно направленной действительности, информация, косвенно формирующая отношение. Если агитировать можно только кого-то, то информировать можно только о **чем-то**, пропагандировать **что-то**.

Если целью агитации является само воздействие, отношение прямо и непосредственно, то пропаганда осуществляет эту генеральную задачу посредством образа чего-то предельно конкретного: вещи, услуги, навыка. Соответственно на человеке-адресате и агитация и пропаганда смыкаются, действуя взаимодополнительно, они усиливают друг друга: можно агитировать молодежь идти в военные училища или ехать на дальние стройки и можно пропагандировать — в первом случае уровень знаний, получаемых в современной военной школе, во втором — широчайший выбор возможностей, открытых строителю КамАЗа или Байкало-Амурской магистрали.

Смыкаясь на конкретном адресате, агитация и пропаганда тем не менее существенно различны по тактике и профессиональной технике: агитируя, сосредоточивают внимание на самом адресате; пропагандируя — на объекте пропаганды, обращаясь ко всем и каждому так, чтобы потенциальный адресат сам определил, что обращение направлено ему лично. Тем самым пропаганда не столько переубеждает или предъявляет что-то впервые, сколько доубеждает, помогает оформиться уже складывающейся внутренней установке, часто становится внешним импульсом, проявляющим уже давно зреющую готовность — вступить ли в училище, ехать ли на КамАЗ. Умелая пропаганда имеет принципиальное значение в ситуации колебания, в ситуации выбора приблизительно равных возможностей — именно поэтому пропаганда, сопутствуя агитации и усиливая ее, является мощным средством регулирования и перераспределения интересов, стремлений, отношений.

Неоценимая важность содержания предъявляет к наглядной агитации как образно-художественной форме требование соответствовать самому современному уровню профессионального знания, и на сегодня — это область художественно-проектного творчества, то есть только художественных навыков и умений здесь явно недостаточно. Во многом утратив художественно-проектное мастерство наглядной агитации первых революционных десятилетий, мы почти не приобретаем нового, зачастую ограничившись типовыми схемами: лозунг — плакат — панно — плакат — лозунг.

Проектирование в системе образно-художественных средств тем отличается от породившего его изобразительного искусства, что концентрирует внимание не на произведении, а на том, кто его будет воспринимать. Но подобное проектирование перестало бы быть художественным творчеством, превратилось бы в производство, во всем подобное промышленному производству, не будь в нем категорически обязательного требования: каждая внешне сугубо типовая задача должна ре-

шаться как уникальная. Уникальность задачи вовсе не означает творческого каприза. Напротив, это жесткое требование проектной дисциплины мышления, всегда имеющего поддающиеся четкому выявлению опорные горизонты. Один из них всегда задан специфичностью адресата агитации или специфичностью объекта пропаганды (практически всегда присутствующих в задаче вместе, слитно); второй определяется реальной неповторимостью места в среде жизнедеятельности человека, четкой локализацией во времени и пространстве.

Методический арсенал наглядной агитации требует значительного обновления, что уже никем не отрицается. Но выпадают в ошибку те, кто делает мгновенный вывод о спасении в науке, в поиске новой магии чисел, с помощью которой расчет задачи не требовал бы творческого напряжения, а только технических художественных навыков. Ошибка в том, что наука вообще нигде и ни в чем не замещает собой искусства — у нее и задачи и средства другие (что, естественно, не означает пропаганды «неведения» — научную информацию, если таковая имеется, еще нужно непременно «перевести» на язык взаимодействия образов).

В то же время выход рядом. По соседству с наглядной агитацией накоплен уже действительно огромный методический фонд художественно-проектной деятельности, из которого можно почерпнуть очень многое. Это прежде всего непрестанно аккумулирующийся в современном оформительском искусстве композиционный опыт художественно-проектной работы с пространством, насыщенным человеческим взаимодействием: обыденное и праздничное лицо города, музеи, выставки, интерьеры, вещи и т. д. Здесь уже не просто накоплены, а в значительной степени систематизированы практические знания о том, как строить портрет адресата, как создавать систему взаимосвязей между «где», «когда» и «как» применительно ко всему, на что могут смотреть люди. Об этом и писалось и пишется много и повторять здесь методические основы художественного проектирования нет необходимости; они к тому же уже не уместятся в несколько страниц.

Известный интерес представляет и методический капитал западной рекламы.

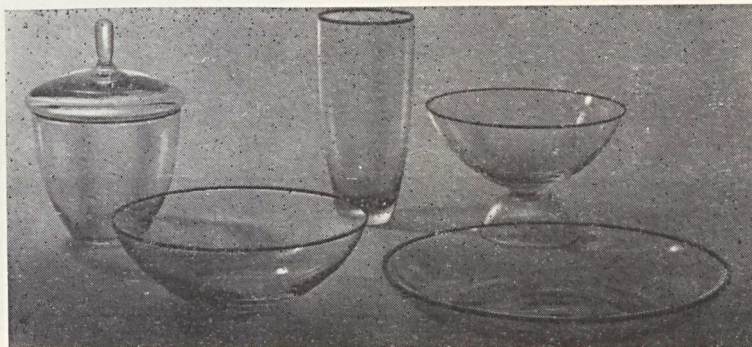
Ее опыт тем полезнее, что ведь старой рекламы в стиле «покупайте...!» практически уже нет: один из лидеров в этой области в США дизайнер Льюис Ческин, заметив как-то, что сегодня рекламируется не обувь, а изящная линия ноги, не апельсины, а здоровье, не косметика, а юный облик, прямо указал, таким образом, что реклама слилась с пропагандой того сложного комплекса, что известен под общим названием «образа жизни». Раз это пропаганда (не случайно ведь именно специалисты рекламы стали организаторами комплексного оформления даже предвыборных кампаний), то отнюдь не бесполезно трезво и критически использовать опыт тех, кто мастерски владеет умением ненавязчиво, не грубо, исподволь доводить до адресата то послание, которое предназначено «только ему». Нам чужды и проблемы, и темы, и композиции рекламной патетики, скажем автомобильной компании Форда, известной своим искусством находить путь к сердцу потребителя; нам не пригляден принцип «цель оправдывает средства», но нам небезразлична скрытая за ее конкретными решениями проектная схема, которую не так сложно выявить в чистом виде и использовать, например, в агитации горожан беречь окрестные зеленые зоны. Еще раз подчеркнем: западная реклама — именно методический капитал, открытый трезвому анализу и использованию нами в наших целях, при том, что ее содержательная сторона была и остается объектом бескомпромиссной и беспощадной критики как один из видов буржуазной идеологии.

Кино, иллюстрации, телевидение — визуальная информация все заметнее выступает на первый план культуры.

Визуальная коммуникация, связь между источником послания и адресатом — это прежде всего образ. Образ сцеплен со словом — если оно написано и если не написано, а должно всплывать в памяти. Слово всегда сцеплено с образом. Работа с пропорциями этого сцепления — и в подразумеваемой, и в зримой, скомпонованной художником форме, несущей ясную идею, — плоть и кровь наглядной агитации, искусства убеждать, которому можно учить и учиться.

Л. Казакова

Н. Ганф и Е. Жигалкина — художники массового стекла



Н. Ганф и Е. Жигалкина
Сервиз для чая. Стекло.
ДХЗ. 1961

Сувенирные бокалы
«Владимир» и «Суздаль».
Стекло, деколь. 1971



Этот небольшой очерк о двух художниках стекла — Наталии Юльевне Ганф и Елизавете Сергеевне Жигалкиной, вероятно, должен бы появиться раньше. Во-первых, потому, что их содружество и активная творческая деятельность насчитывает уже более пятнадцати лет. Во-вторых, многие творческие успехи этих авторов, ярко прозвучавшие как индивидуальные художественные находки в свое время, сейчас встают в общий ряд стилиевой эволюции этой области декоративного искусства, столь стремительной в последнее десятилетие.

Тем не менее выбор этими художниками определенной темы творчества — посуды бытового назначения, высокопрофессиональное понимание специфики этого жанра и последовательное утверждение его художественных принципов — дают нам право сказать об основном и важном месте творчества Н. Ганф и Е. Жигалкиной в советском стеклоделии. В 1950 году Ганф и Жигалкина окончили Московский институт прикладного искусства, факультет стекла, выполнив в качестве дипломных работ витраж для общественных зданий. Среди их учителей были В. Фаворский, П. Соколов-Скаля, П. Шухмин. Некоторое время молодые выпускники продолжали работу в этой области. Ганф выполнила витраж для Петрозаводского театра оперы и балета, Жигалкина — витраж «Танцы народов СССР» для здания хореографического училища Большого театра СССР.

Но уже в 1958 году они обратились к посудным формам в стекле и сумели закрепить за собой постоянную специальность художников промышленности.

Организационно работа Ганф и Жигалкиной связана с Московским комбинатом прикладного искусства и состоит в договорном «обслуживании» самых разных по специфике производства стеклозаводов страны. Это и крупнейший Дятьковский хрустальный завод, и небольшой Иваничевский — их основной «подопечный» завод во

Владимирской области, «Красный Май» и «Красный Куст», «Неман» в Белоруссии, завод им. Артема на Украине и многие другие. Творческие задания, как правило, определяются заводским заказом, чем и объясняется их разнообразие и специфичность. Условия реализации замыслов художников сопряжены с ограничениями, диктуемыми технологией предприятия, его ассортиментом, наличием кадров мастеров и степенью их квалификации. А потому так ценно и дорого, что в промышленных образцах Ганф и Жигалкиной всегда присутствует профессиональный ответ на поставленную задачу.

Умение мыслить категориями промышленного искусства, в любой ситуации добиваться высокого художественного результата является отличительным качеством их творческого труда.

В начале 1960-х годов, когда формировались ставшие сегодня столь очевидными принципы функциональной обусловленности красоты предмета, безошибочно и художественно убедительно прозвучали формы бытовой посуды Ганф и Жигалкиной.

Утверждение эстетики вещи — простой, деликатной, неброской, но столь необходимой в повседневном предметном окружении человека, стало девизом их творческих устремлений. Десятки образцов для массового производства созданы художниками, многие из них тиражируются заводами.

Основной материал художников — простое, чаще всего бесцветное стекло. Многие виды механической обработки массовых изделий, широко вошедшие теперь в стекольное производство, уже в начале 1960-х годов эстетически осваивались Ганф и Жигалкиной и внедрялись на разных предприятиях: метод шелкографии (стаканы с рисунками по мотивам вятской игрушки) на заводе «Красный Май», прием так называемой многожалки на Иванищевском, люстровое покрытие и мазковая роспись, пресованное стекло и матовая гравировка. Из перечисленных прие-



Н. Ганф и Е. Жигалкина
Комплект посуды. Стекло,
матовая гравировка.
Иванищевский завод. 1972

Комплект посуды с мазковой
живописью. Стекло, ДХЗ. 1973



мов обработки стекла наиболее распространенной стала несложная матовая гравировка с графической системой декора. Художницы вспоминают, как в 1950 году, участвуя в конкурсе на оформление книжной серии популярных брошюр о ВДНХ, они получили первую премию за оформление книги на тему «Хлопководство СССР». На первый взгляд, факт, не имеющий связи с последующим, столь далеким от книжной графики видом творчества. Тем не менее, можно оценить в этом первом творческом признании ту культуру графического исполнения, которая оказалась необходимой и полезной в стекольном деле. С помощью самых скромных средств выразительности, например матового кружка и вертикальной полосы в комплекте столовой посуды, художники создают легкий, нейтральный рисунок, логично и естественно расположившийся на чистом, прозрачном объеме предмета. В их работе над формами — большая культура в понимании характера бытовой вещи. Цилиндр, как правило, является основным формообразующим элементом,



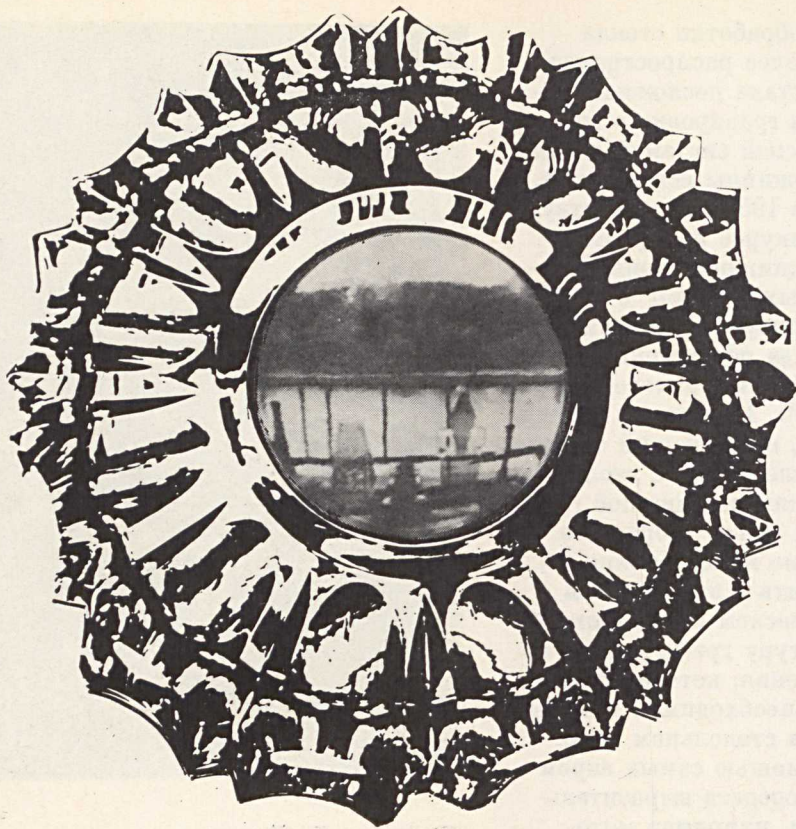
Н. Ганф и Е. Жигалкина
Комплект «Вечерний».
Дымчатое стекло, печать.
Иванищевский завод. 1970

Декоративный набор
«Оттепель». Стекло,
гнутая техника.
1971. Львовский завод



но как по-разному он «нарисован», какие разные пропорции и размеры приданы ему в зависимости от назначения предметов. Открытый, невысокий — в вазах, чашах на поддоне, стройный и вытянутый — в стаканах для коктейлей (прибор «Ситцевый»), призмистый и уютный в рюмках на высокой ножке с шариком-баласиной (прибор «Кружево»), крепкий и напряженный в приборе для воды, элегантный и нарядный в хрустальном сосуде для вина (комплект «Новогодний»). Функциональное назначение проявляется не только в удобстве пользования предметом, а и в образном решении: посуда для кухни, на каждый день, сервиз для семейного торжества, для приема гостей — все они решены в разном ключе. Большое внимание художники уделяют проработке деталей: ручек, крышек, пробок. В границах уже сложившихся, хорошо знакомых форм Ганф и Жигалкина достигают свежести их художественного прочтения, часто за счет авторской изобретательности в создании детали. Большое место в творчестве Ганф и Жигалкиной занимает техника мазковой росписи. Работу над образцами с живописью они осуществляли на Дятьковском хрустальном заводе, имеющем давние традиции развития этого вида декоративной отделки стекла. Возрождение лучших традиций русского расписного стекла с растительным узором — задача вполне современная, так как любовь к яркому, живому в своей рукотворности искусству кистевой росписи, будь то фарфоровая чашка, хохломская миска или прозрачный стеклянный сосуд, не угасает в народе. Комплект посуды (кувшин, стакан, блюдо, ваза, 1972) с легкими, полупрозрачными лепестками, вырастающими из одного точного мазка, представляет собой образец чисто стекольной интерпретации живописного решения. Одними из первых Ганф и Жигалкина стали разрабатывать в стекле тему столового комплекта, большого многопредметного сервиза. Сейчас сло-

ва «комплект», «ансамбль» почти вытеснили употреблявшиеся раньше слова «прибор» или «набор» и не случайно, так как содержание этих понятий разное. Образ, настроение, которые возникают только в комплексном, ансамблевом соединении форм, привлекают и занимают мысли художников. В комплекте «Вечерний» всего пять форм предметов, каждая из которых сама по себе проста и удобна в пользовании. Но весь он в целом, выполненный из дымчатого стекла, украшенный золотым печатным рисунком, создает настроение празднично убранного стола. Трудно охватить все виды стекла и приемы его обработки, с которыми сталкивались наши авторы. Мы можем только упомянуть их творческие пробы в сульфидном стекле, технике «кракле», их удачные вариации соединения люстровых покрытий с живописью (прибор «Ромашки») или с матовой гравировкой (прибор «Клюква»), многочисленные сувениры — бокалы «Владимир», «Суздаль», ваза «Москва» с кружевным рисунком деколи и многое другое. Охарактеризовав творчество Ганф и Жигалкиной в жанре бытового стекла, мы не можем не сказать о художественном языке их декоративных форм, без которых не мыслит себя ни один художник декоративно-прикладного искусства. Здесь мы имеем в виду серию «львовского стекла», созданную на



Н. Ганф и Е. Жигалкина
Пепельница.
Модель для прессованного
хрусталя

Декоративные изделия.
Стекло, гутная техника.
Львовский завод

базе Художественного фонда РСФСР во Львове, где художники совместно с мастерами осваивают палитру гутного стекла. Каждый раз Ганф и Жигалкина едут на львовский завод с какой-либо темой поиска, например, декоративная форма бутылки с лепными ручками (комплект «Праздничный», 1970), выразительные средства лепных деталей (комплект с ажурными ручками-кольцами, 1971). Такое предварительное определение для себя творческого задания несколько не сковывает, а лишь заостряет внимание авторов на разработ-

ке того или иного мотива, приема, техники. Декоративность самого приема никогда не переходит у них в самоцель, как это нередко случается с художниками, попадающими во власть прихотливости лепного орнамента, сгустка стекла на теле сосуда. В произведениях Ганф и Жигалкиной сохраняются чистота стекольных силуэтов, тектоническое решение формы. Характерен для них прибор «Праздничный». Перетекающие объемы многоярусной формы перехвачены ажурным пояском и украшены лепными ручками, подчерки-

вающими фигурность их силуэтов, гладкость их поверхности. Красный, синий, желтый цвет придает нарядность. В приборе «Изумрудный» (1969) гладкие вазы-бутылки украшены стеклянной рюшью, лишь в нижней части цвет перетекает от густого, изумрудно-зеленого к просветленному, размытому, растворяющемуся. Интерес к цвету проявился и в последней, созданной ими в 1973 году серии работ «Цветная лента». Линия орнамента, объединяющая отдельные компоненты формы в единый пластический объем, уступила место живописно-цветовому решению. Широкие мазки открытого желтого, оранжевого цветов словно входят в плоть округлых, простых по очертаниям форм предметов, проникают в толщу массы почти черного, марганцевого стекла, мерцающего лиловатыми отсветами. Такой поворот к живописному выражению, к «писанию стеклом» обещает своеобразное художественное прочтение этого приема. Расширение творческой палитры, обращение к разным жанрам стекла (от ювелирных украшений до монументально-оформительских работ) характеризуют сейчас творческие устремления Н. Ганф и Е. Жигалкиной.



Н. Василевская

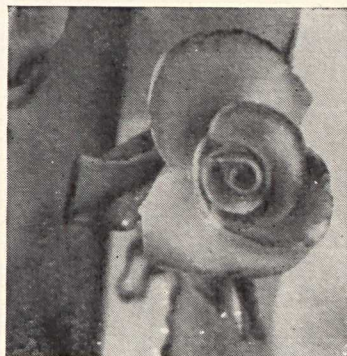
Фарфоровые розы Инны Олевской

Всего пять лет самостоятельно работает в фарфоре Инна Олевская, но за этот короткий срок стало очевидным, что в искусство пришел художник яркой индивидуальной одаренности. В то же время своеобразное творчество Олевской связано с характерными явлениями современного декоративного искусства. Первая значительная работа Олевской, привлекавшая внимание зрителей и критиков, была композиция «Цветы и музыка», показанная на выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Взяв за основу сервиз В. Городецкого «Цветущий кобальт», Олевская пишет на формах (именно пишет, а не расписывает) розы, ноты, музыкальные инструменты. Рядом с живописными розами неожиданно появляются лепные, они вырастают на чайнике, чашке или, как бы упавшие, лежат рядом. Скульптурные мотивы, изображающие цветы и музыкальные инструменты, объединяли здесь обычные посудные формы. Такое решение праздничного сервиза, новое для начала 70-х годов, в принципе было традиционным. Украшения посудных форм лепными элементами, введение мелкой пластики знал и европейский и русский фарфор XVIII века. Но в ансамбле Олевской покорила свежесть и яркость образа. В нем чувствовалось стремление подчеркнуть гармонию красок и музыкальной мелодии и приблизить вещественно-конкретный фарфор к инскапозительной выразительности декоративных произведений. Привлекал художник с нестереотипной фантазией, поэтическим складом мышления и тонким видением мира. Но вместе с тем возникали споры о современности подобного образа в деко-



И. Олевская
Сервиз с орнаментом «Игры»
(форма Э. Криммера).
Фарфор, роспись. 1974

Чашка. Фарфор. 1971



ративно-прикладном искусстве.

Общая тенденция развития этого вида искусства в последнее десятилетие дополнилась двумя чертами, ставшими, по существу, стилиопределяющими, — разделением на декоративно-уникальное и утилитарно-массовое и сочетанием станковых и прикладных задач в образном и пластическом решении произведения. (Вторая особенность, естественно, относится к группе декоративных работ.) Связано ли искусство Олевской с этой тенденцией, явилось ли оно подтверждением исканий времени — первый вопрос, который хочется поставить в связи с анализом творчества художника. Ведущим жанром в работах Инны Олевской является декоративная композиция. Одна из последних — «Вечером синим». Она включает скульптурное изображение «Поэта», блюдо с росписью и лепкой и два кобальтовых бокала. Настроение ее навеяно стихами Н. Гумилева. Однако здесь нет и намек на иллюстративность. Поэтический замысел претворен необычно. Изобразительная конкретность образов, традиционная для фарфоровой пластики, здесь сочетается с декоративной условностью, скульптурные мотивы — с утилитарными формами. Разные элементы объединены в гармоническую композицию: тонко найдены соразмерность фигуры поэта, декоративного блюда, бокалов, соотношение скульптуры и росписи. Разворот скульптуры уводит глаз к изображению на блюде, создавая диагональный плавный ритм, который завершается обратным движением гирлянды роз. Розы — объединяющий декоративный мотив всей композиции. Неожиданная композиция Олевской «Олимпийские кольца», созданная как спортивный приз. Изображения здесь сохраняют аромат своих античных прообразов, но их нельзя назвать стилизацией, они окрашены умной пропойей. В центральном кольце — фигура, напоминающая атлетов в коленопреломленном беге, сошедших с рельефов с их непереда-

ваемой ритмичностью и условной распластанностью композиции. В четырех меньших кольцах — бюсты. В одном угадывается праксителейская Афродита, в других — римские портреты. Художник не пытается воссоздать античные образы, а откровенно идет от искусства, от скульптуры. Вписанные в кольца бюсты даже сохраняют небольшие подставки. Лица трактованы чуть удивленными, прислушивающимися. Это невольно ассоциируется с греческим театром, в котором участники хора были непременно зрителями, и их поведение, их реакция на происходящее были открытыми, эмоциональными.

Цветочные лепные гирлянды на кольцах и подставках, трогательные бантики дополняют общее впечатление веселости, игры. Олевская как бы сумела расшатать традиционный «официоз» олимпийского приза, перевести его в план лирический, художественный. Любопытен метод работы Олевской. Она не рисует заранее форм, не делает эскизов, не продумывает компоновку предметов. Все рождается под руками: лепка, роспись, затем расстановка. Но найденная композиция уже кажется единственной, и никаких изменений автор не допускает. Примером служат все названные выше работы, скомпонованные, казалось бы, легко, естественно, но в действительности безупречно построенные.

Чаще всего произведения Олевской вдохновлены поэзией. Так, для композиции «Летний сад» эпиграфом служат стихи Анны Ахматовой, декоративное блюдо «Кармен» создано по одноименному циклу стихов Александра Блока. Вопреки обычному методу, Олевская сделала для



И. Олевская
Композиция
«Олимпийские кольца».
Фарфор. 1971.

Блюдо «Кармен».
Фарфор, роспись. 1971



этого блюда много эскизов. Вот рисунки, в которых появляется «демон утра»: «Дымно светел он, золотокудрый и счастливый. Как неба синь струящийся хитон. Весь перламутра переливы». Но цветовые искания для этой темы становятся все острее, образ напряженнее, и в окончательном варианте, в самом декоративном блюде, «лик сквозит порой ужасным, и золото кудрей — червонно-красным». Здесь ярко проявился особый живописный почерк Олевской — уверенный, темпераментный, мастерский, ее излюбленные цветовосочетания красного и черного, оттененные голубым. Пишет Олевская чаще всего, не смешивая краски, а набирая их на кисть. Это создает ощущение фактурности ее росписей. Поиски Олевской созвучны аналогичным явлениям в керамике и стекле, где художники создают всевозможные композиции, декоративные формы, пластические решения, подтверждая слитность станковых и прикладных задач. Но образный строй произведений Олевской особый, очень индивидуальный: художница идет скорее от непосредственных ощущений, переживаний, чем от логического осмысления, ограничивается сферой чувственного, конкретного восприятия. Среди последних работ Олевской — роспись ваз формы В. Городецкого «Аврора» и «Шутка», в которых видны серьезные поиски композиционного разнообразия и новых гармоничных цветовосочетаний. В вазе «Шутка» три театрализованные фигуры заключены в порталобразные ниши, фон — ярко-желтый, а цвета одежды звонкие — синие, черные, золотые. Такого открытого, сочного цветового противопоставления Олевская как-то остерегалась прежде.

В последних работах она увлеклась контрастом желтого и синего. Он звучит в нескольких вариантах росписей чашек. Сначала это довольно деликатные, почти графические рисунки на желтом фоне в резерве, с виньетками и бантами, выполненные пером и тонкой кистью. Потом изобразительный мотив ширится, рисунок становится насыщенным. И в лучшей росписи этого плана, названной «Лунная ночь», сочная синяя роза на желтом фоне без резерва живописности входит в густой сплошной цвет. Желтое блюдце подчеркивает ее изысканность. На обыгрывание открытых цветов росписи и фоновое крытье Олевскую натолкнул северский фарфор XVIII века, оставивший нам непревзойденные образцы с цветными фонами. Но, как всегда, исторический образец для художницы лишь некоторый толчок к самостоятельным ярким находкам. Пожалуй, наиболее общим для творческих исканий Олевской является обращение чаще к произведениям искусства, чем к природе, восприятие жизни через искусство. Но черпает ли Олевская вдохновение в поэзии или архитектуре, создает ли образ как плод раздумий и фантазии, — эмоциональный строй ее произведений всегда звучит как квинтэссенция ее духовного строя, ее внутреннего мира. Самоотдача Олевской поразительна. Вынашиваемые ею образы — буквально частица ее самой. Может, поэтому трудно определить степень «сделанности» работ Олевской. Они будто бы созданы на одном дыхании. Хотя мастерство, профессионализм, кропотливое изучение технологии она считает главным в работе. Будучи художником промышленности, работая в течение четырех лет в



И. Олевская
Фрагмент росписи блюда.
Сувенирный чайник



коллективе завода им. Ломоносова, Олевская не стоит в стороне от важнейшей сферы деятельности предприятия — создания образцов массовых изделий. Но пока в производстве лишь несколько ее сувенирных чашек костяного фарфора да кружка «Волхов» с деколью, выполненная еще пять лет назад на заводе «Красный фарфорист». На таком высокохудожественном производстве, каким является завод им. Ломоносова, малотиражные изделия с ручной росписью должны занять существенное место в ассортименте. И среди них работы Олевской могли бы прозвучать активно. Из творческого багажа художницы можно смело взять для тиражирования ее розы — подлинное живописное откровение. За пять лет накопилось множество их разновидностей: одиночные, раскидные, букетами, они всегда узнаваемы — раскрытые, с отогнутыми лепестками, с необычным переливом цвета от бледно-розового до коричневого. Роза Олевской уже может быть не только стилистической особенностью ее творчества, но и в целом ломоносовского фарфора. Многие сюжетные росписи Олевской легли на формы сервизов Э. Криммера, А. Лепорской, С. Яковлевой. Но в производство они не идут. Самостоятельно над формами Олевская не работает, а ведь всем очевидно, что пластический дар у нее равен живописному. Особо в статье об Олевской хотелось бы затронуть вопрос об истоках ее творчества, о том, какие традиции она развивает. В становлении таланта всегда большую роль играют учителя и школа. Восторженно и благодарно рассказывает Олевская о приезде в Ленинград из Киева, где она родилась и закончила художественную школу, о поступлении в ЛВХПУ им. Мухомой. «Без Ленинграда, без Мухомойского училища меня бы как художника не было». И ее первые пристрастия и первые успехи обусловлены этими факторами. Среди учителей были В. Васильковский, В. Марков, Н. Кочнева, способствовавшие сложению ее самосознания. Общий ху-

дожественный климат училища в годы учебы Олевской был удивительно благодатен для развития самых неожиданных способностей и устремлений. Изучали классику, черпали вдохновение в Ренессансе, тянулись к русскому искусству конца XIX — начала XX века — времени поисков большого стиля и особенно созвучного современности по обилию разнообразных талантов. Поэтическая натура Олевской, искавшей тонкого живописного и пластического выражения своих замыслов, находила много родственного в живописи Сомова, в акварелях Бенуа, в его интерпретациях так полюбившегося ей города. Если сейчас условно протянуть нить к какому-то стилевому источнику, который почти всегда можно определить в развитии одной творческой личности и целого художественного явления, то для Олевской эта нить ведет к русскому искусству рубежа XIX—XX веков. Несомненно счастливым фактором в творчестве Олевской явилось то, что на заводе им. Ломоносова ее учителем и старшим товарищем стал В. Городецкий. Не только потому, что это большой, талантливый художник, но и потому, что эстетические основы видения у Олевской и Городецкого едины. Истоки творчества Городецкого, так часто относимые исследователями к народному искусству, к лубку, на самом деле также уходят к петербургскому искусству начала XX века, наполненному стремлением опозитизировать привычные формы бытия и оттого так притягательному для Олевской.

Но, проводя аналогию между произведениями Олевской и прикладным искусством рубежа XIX—XX веков, видишь и существенное различие. На



И. Олевская
Штоф «Созвучия»
(форма Линчевского).
Фарфор. 1972

Ваза «Аврора». Фарфор,
роспись. 1973



пример, кажется общим процесс «эстетизации» потребительских форм. Но в начале века он осуществлялся как бы внутри этих форм, и утилитарные предметы, не теряя своей функциональности, то есть оставаясь пепельницами, чернильницами и т. д., изгибались, гнулись и украшались так, что их практическая целесообразность утрачивалась и о ней не заботились; преобладали красивость, манерность, расчет на широкий мещанский вкус. В современном искусстве эстетизация декоративных форм понимается не как привнесение внешней красоты, украшательство, а как их внутреннее художественное осмысление. Таким образом, насыщение этих форм большими идеями и эмоциями приводит к углублению содержания декоративного искусства. То, что Олевская своим творчеством расширила границы развития современного фарфора, традиционность которого уже становится консерватизмом, и то, что она не одинока на своем пути, подтверждает и закономерность, и правомочность избранной ею линии. Не все еще на этом пути гладко. Есть взлеты и неудачи, иногда сквозит досадная нарочитость или незавершенность, некоторые изображения кажутся сомнительными по пластическому решению. Но отдельные просчеты простительны в творчестве молодого и такого своеобразного художника. Это еще первый этап поистине артистического пути, и он чреват самыми острыми неожиданностями. Об артистичности работ Олевской говорят и ее учителя, и ее почитатели. Хочется только подчеркнуть, что это не просто виртуозное владение кистью, пером. Это не только артистичность мастера, а высокий артистизм вдохновения. В наше время, когда «холодный вещиизм» стандарта может стать реальной угрозой предметному миру, создание изделий образно-эмоциональных, построенных по извечным законам красоты, делается все более насущным. И здесь творчество Инны Олевской становится ценным достоянием времени.

Христо Консулов, журналист

Болгария на социалистическом пути

Мы, болгары, празднуем 30-ю годовщину социалистической революции в Болгарии.

Обращая взгляд в прошлое, мы вспоминаем о цене достигнутого. Мы можем гордиться делами нашего народа, совершенными под руководством Болгарской Коммунистической партии в нерушимой дружбе и тесном сотрудничестве с социалистическими странами, прежде всего с братским Советским Союзом.

...В начале сентября 1944 года, когда Советская Армия достигла болгарской границы, в стране быстро назревала революционная ситуация. Массовые стачки, партизанские акции, народные штурмы тюрем... Обстановка была накалена до предела. Вступление Советской Армии в Болгарию 8 сентября послужило непосредственным сигналом к восстанию.

Ранним утром 9 сентября 1944 года власть была уже в руках Отечественного фронта. Но это было только началом. Предстояло преодолеть большие трудности.

В первые же дни Болгарская Народная армия, плечом к плечу с войсками Третьего Украинского фронта во главе с прославленным маршалом Ф. И. Толбухиным, выступила против немецко-фашистских войск на Балканах и с честью участвовала в освобождении Югославии, Венгрии и Австрии. В этих боях смертью храбрых пали более 30000 болгарских воинов.

Внутри, в самой стране, народ расправлялся с врагами, пытавшимися свернуть его с пути правды и счастья.

Он единодушно ликвидировал ненавистную монархию и провозгласил народную республику.

В 1947 году народ отнял у капиталистов и экономическую власть. В селах крестьяне ликвидировали межи, объединяли землю и вступали на путь социалистического сельского хозяйства.

Трудовые люди стали хозяевами своего труда. Открылся широкий простор для расцвета народных талантов.

Экономическая разруха и отсталость страны преодолевались трудом болгарского народа и щедрой бескорыстной помощью и богатым опытом Советского Союза.

Еще дымились руины тысяч советских городов и сел, а эшелоны с машинами, сырьем, нефтью, металлом, хлопком, зерном шли в Болгарию. Разве найдется болгарин, который не вспоминает с признательностью этот необыкновенный интернациональный жест советского народа, переживавшего непосильные трудности? Такое не забывается никогда.

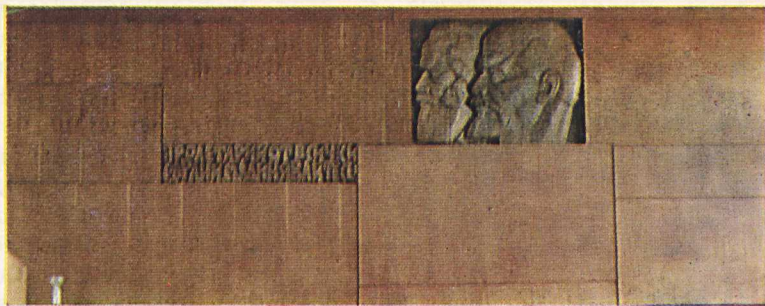
Сейчас наша дружба материализована в более чем 200 самых крупных болгарских промышленных предприятий, в сотнях тысяч машин. Она одухотворена богатым опытом Советского Союза. За 29 лет 8 тысяч болгар получили дипломы в советских институтах и университетах, более 12 тысяч повысили свою квалификацию в советских научно-исследовательских институтах. А это люди, составляющие костяк кадров во всех отраслях политической, экономической и культурной жизни Социалистической Болгарии.

Сейчас наша дружба выявляется во все более тесном сотрудничестве двух наших стран в рамках СЭВ и Варшавского договора, она находится под эгидой единомыслия и единодействия братских коммунистических партий.

*

Плоды тридцатилетия налицо.

По темпам своего развития Болгария занимает одно из первых мест в мире. Она быстро превратилась из отсталой аграрной страны в развитую промышленно-аграрную



Пловдив.
Партийный дом.
Зал заседаний

страну. За прошедшие 30 лет промышленное производство увеличилось в общем более чем в 43 раза, а сельскохозяйственное производство — более чем в 2,5 раза.

Изменился облик болгарских городов и сел. Страна наша превратилась в огромный благоухающий парк, ежегодно привлекающий более трех миллионов иностранных туристов.

Страна «пахарей и землекопов» дала миру своих ученых, писателей, певцов, артистов, художников, архитекторов. Ныне в Болгарии нет такого города или села, где не было бы школы. Все дети учатся. В 27 высших учебных заведениях обучаются 103 тысячи студентов. Около 60 тысяч ученых способствуют расцвету болгарской науки.

«Никто не может представить себе развитие социалистического общества — и в прошлом, и сегодня, и в будущем — без действительного участия нашего творческого фронта, без неопенимой роли литературы, изобразительного искусства, музыки и т. д.», — подчеркнул недавно товарищ Тодор Живков, первый секретарь ЦК БКП и Председатель Государственного Совета НРБ.

Еще до победы народа болгарское изобразительное искусство имело видных прогрессивных представителей. В условиях социализма оно достигло больших успехов в отражении всестороннего строительного подъема в стране, духовного формирования нового человека, героики антифашистской борьбы и богатой истории болгарского народа.

Развитие прикладного и монументального искусств приблизило изобразительное искусство к массовому зрителю.

Это очень хорошо объясняет наш народный художник Дечко Узунов: «Сейчас наблюдается интересное явление, которое все настойчивее проявляет себя, — развитие монументального искусства. Я думаю, что эта тенденция станет в будущем еще сильнее, так как монументальное искусство обладает непосредственным контактом со зрителем. Художник идет к зрителю, его искусство ищет зрителя. Оно выходит из музеев и галерей на воздух, на солнце, навстречу людям».

Можно перечислить еще множество цифр и фактов.

Мне кажется, что это не нужно. Факт остается фактом. Моя маленькая солнечная Болгария идет вперед по социалистическому пути к светлому коммунистическому будущему.

София-пресс

И. Воейкова

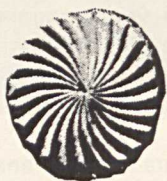
Современные фрески Болгарии

Уже в первые годы Народной Республики были созданы такие значительные произведения, как большой многофигурный фриз «Сентябрь 1923 — Сентябрь 1944» (академик И. Петров), росписи на исторические темы в музее Велико-Тырново (И. Петров и Г. Богданов). Но только в шестидесятые годы живопись и пластика получают широкий доступ в новые архитектурные объекты и ансамбли. Совместная работа художников с архитекторами с первых шагов развития монументального и декоративного искусства создала предпосылки к формированию целостных архитектурно-художественных ансамблей.

Болгария — страна древних традиций монументального искусства и особенно живописи. Фракийские и эллинистические памятники живописи и пластики явились той основой, на которой впоследствии выросло искусство Первого и Второго болгарских царств. Даже в тяжелый период турецкого ига в стране создавались монументально-живописные шедевры: фрески пещерного монастыря Иванова, деревенские церкви Калотино, Беренде и другие. В эпоху Возрождения болгарской культуры (конец XVIII—XIX вв.) наступил



Д. Киров
Сграффито на фасаде дома.
Пловдив



«Золотые пески».
Бар «Кукары».
Архитектор М. Маринов

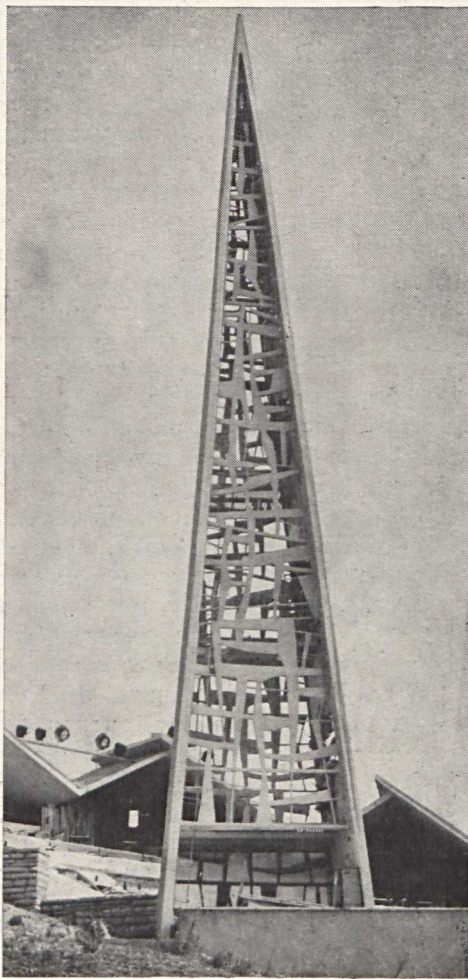
Т. Самохина

Образ болгарского курорта

От редакции

Опыт курортного строительства болгарских архитекторов получил всемирное признание и высокую оценку мировой общественности. На XI конгрессе Международного союза архитекторов «Архитектура и отдых», состоявшемся осенью 1972 года в Варне, Болгария была названа ведущей страной в области курортного строительства. Благодаря природным, географическим, социальным и культурным условиям социалистическая Болгария сумела создать оптимальные условия отдыха болгарским трудящимся и стала страной международного туризма.

В условиях нарастающего научно-технического прогресса, усиленной всемирной урбанизации, когда стремительно увеличивается плотность населения городов, проблема отдыха в современном мире становится все более важной, а организация среды отдыха — одной из самых актуальных социальных задач, которую должны решать архитекторы и художники.



Всемирной популярностью пользуется цепь курортов черноморского побережья Болгарии. Привлекает не только природная среда — теплое море, мягкий климат, золотой песок, но и архитектура курортов и условия, в которых живут отдыхающие. Интенсивное развитие форм массового отдыха обусловило масштабы курортного строительства. Перед болгарскими архитекторами и художниками с самого начала встала проблема организации оптимальной среды отдыха: нужно было создать условия, контрастирующие с обычным, повседневным бытом, нужно было изменить привычный ритм и образ жизни обитателя большого города, чтобы восстановить его физические и духовные силы. Человеку во время отдыха необходим наиболее тесный контакт с природой. Поэтому на первой стадии организации курортной среды создавались небольшие локальные курортные поселения. Это были курорты «Дружба», «Золотые пески» и малоэтажная застройка «Солнечного берега». Небольшие одноэтажные и двухэтажные гостиницы и бунгало органично вписывались в ландшафт, не нарушая окружающей среды. Жилища группи-

подъем искусства, развилась монументальная и декоративная живопись, а также резьба по дереву. Традиции периода Возрождения сегодня особенно привлекают художников и скульпторов: близкое народным истокам, оно пронизано жизнеутверждением.

Сейчас в архитектуре городских районов, курортных и даже сельских можно встретить монументальную живопись разнообразной техники исполнения: роспись, мозаику, сграффито, керамику, а также металл: чеканку, резьбу по дереву и многое другое. Часто живопись сочетается с пластикой. Мастера увлечены поиском аллегорического и символического образа, они воспринимают лучшие достижения мирового искусства, а также обращаются к реальным истокам современной жизни.

За последние годы в Пловдиве созданы архитектурно-художественный ансамбль «Марица», где наметились тенденции, получившие потом развитие в монументальном искусстве. Работа художника Е. Пиронкова — стена зала ресторана, покрытая своеобразным сграффито, наложенным на фактурную поверхность, — и привлекала внимание.

Глубокий колорит — красно-коричне-

вый, золотистый — исходил из характерной гаммы болгарской иконописи и фресок. И в то же время эти фигуры своим обобщенным силуэтом, спокойным ритмическим строем, условно-объемной моделировкой отразили характерный строй современных произведений.

В крупном архитектурно-художественном ансамбле — Партийном доме в Пловдиве, тоже созданном за последние годы, органично вошли в архитектуру здания произведения монументального и декоративного искусства, различные по характеру и технике исполнения. Официальная часть этого комплекса решена иначе, чем зрелищная. Это различное функциональное назначение, определенное архитектурной планировкой, получило еще более полное выражение в их декоре.

Фасадная стена нижнего этажа, где находится портал главного входа, закрыта большими бетонными плитами, на которых выложена мозаика «Борьба и победа народа и партии» — это главная тема живописно-пластического декора официальной части здания. Фриз исполнен И. Левиевым в аллегорическом духе.

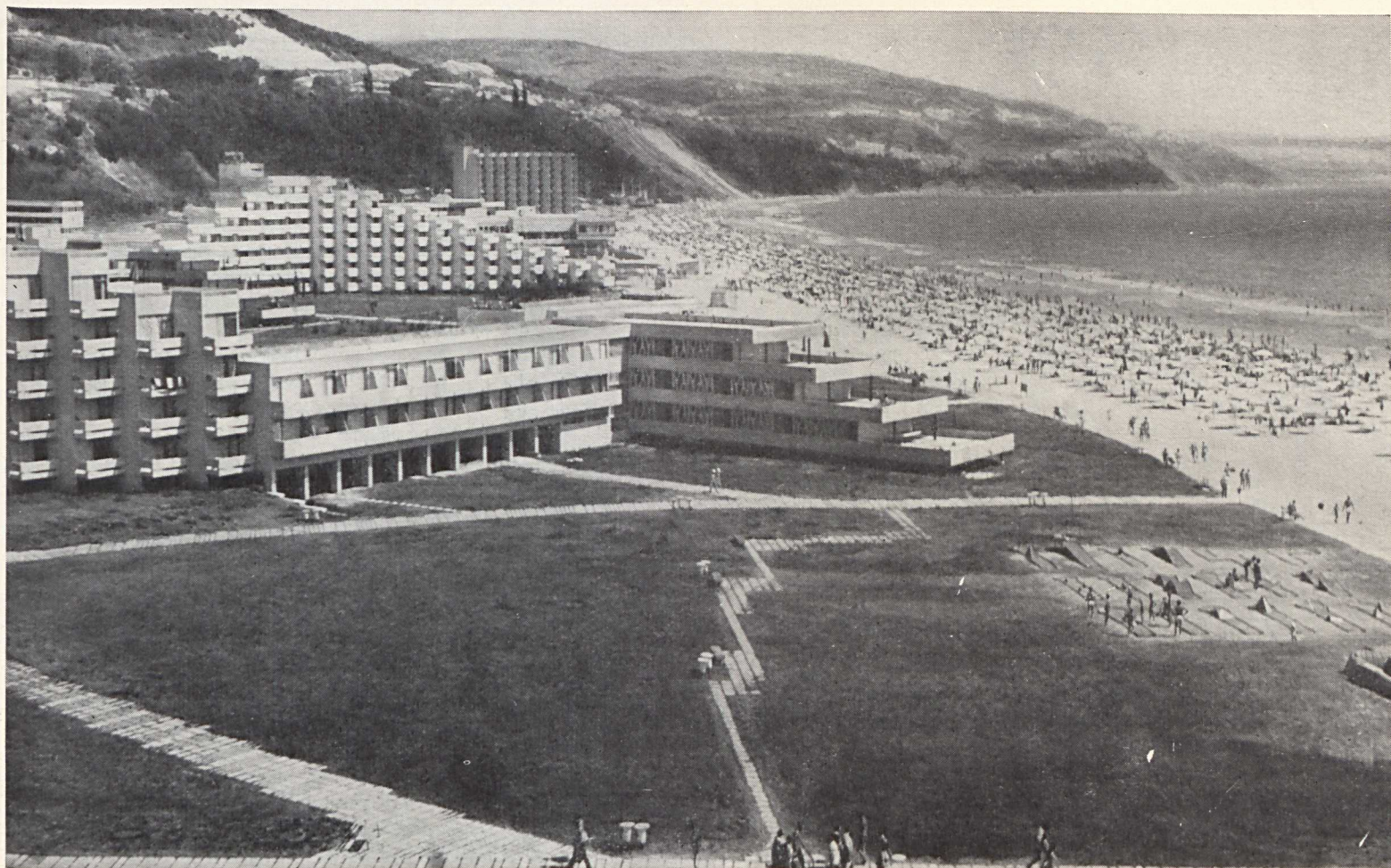
Три большие композиции, составляющие фриз, посвящены борьбе на-

рода и социалистическому строительству Болгарии.

Поверженная монархия аллегорически изображена в виде черной зловещей птицы. Новую Болгарию олицетворяет образ молодого рабочего-каменщика. Художник обращается к плоскостной моделировке фигур, передавая пластику формы широкими обобщенными тенями и бликами, которые слагаются в ритмический орнамент. Характер изображений и рисунок силуэтов напоминают строгость эллинистических рельефов, от которых исходил автор в поисках трактовки образа. Золотой фон подчеркивает некоторую торжественность фриза, как заглавного в данном ансамбле. Сочетание сверкающего фона и плотного целостного силуэта фигуративной композиции создает контраст, усиливающий весомость и целостность мозаичного изображения. Тема этого фриза «поддерживается» аллегорической композицией «Партия победившая», исполненной высоким рельефом с мозаикой на стене главного холла. Стройная, устремленная вверх фигура молодого сильного рабочего полна энергии и одухотворенности. От его поднятых рук расходятся полотнища знамен, напоминающие распростер-



«Албена».
Авторский коллектив под
руководством архитектора
Н. Ненова





Д. Киров
Партийный дом.
Интерьер фойе
концертного зала.
Роспись. Пловдив



«Солнечный берег».
Гостиничный комплекс
«Континенталь». Авторский
коллектив под руководством
архитектора Н. Николова



ровались вокруг открытых двори-
ков; арки, парголы, увитые вино-
градными лозами, черепичные
кровли, белые оштукатуренные
стены создавали атмосферу на-
родного болгарского жилища.

Однако прошло 10 лет, и неболь-
шие курортные комплексы превра-
тились в плано- и пространственно
развитые градостроительные струк-
туры с концентрированной и плот-
ной застройкой.

Массовый международный туризм
связан со свободой выбора той
или иной формы отдыха, что пот-
ребовало организации многофунк-
циональной среды. Организуется
многоступенчатая система обслу-
живания, развивается внутренний
транспорт. Возникает сложная гра-
достроительная структура.

В конечном счете все это ведет к
ограничению контактов с природой,
к урбанизации среды и сближению
ее с городской.

Стремление разрешить или по
крайней мере смягчить противоре-
чие между основной идеей органи-
зации среды для отдыха — сближе-
нием с природой и требованиями
массового отдыха — и определяет
направления поисков болгарских ар-
хитекторов на современном этапе.

тые крылья. Этот образ олицетворяет собой победы народа. Обращаясь к языку символов, художники Г. Божиллов и Е. Пиронков исходили не из традиционного классического канона, а обращались к реальному прототипу — своему современнику. Документальное изображение поднято до степени символического обобщенного образа, но живая нить реальности не утрачена — так воплощается современное понимание героического. В трактовке фигуры авторы усиливают ее эмоциональную выразительность, и обращаются к приему, характерному для эллинистического искусства — инкрустируют глаза светлым.

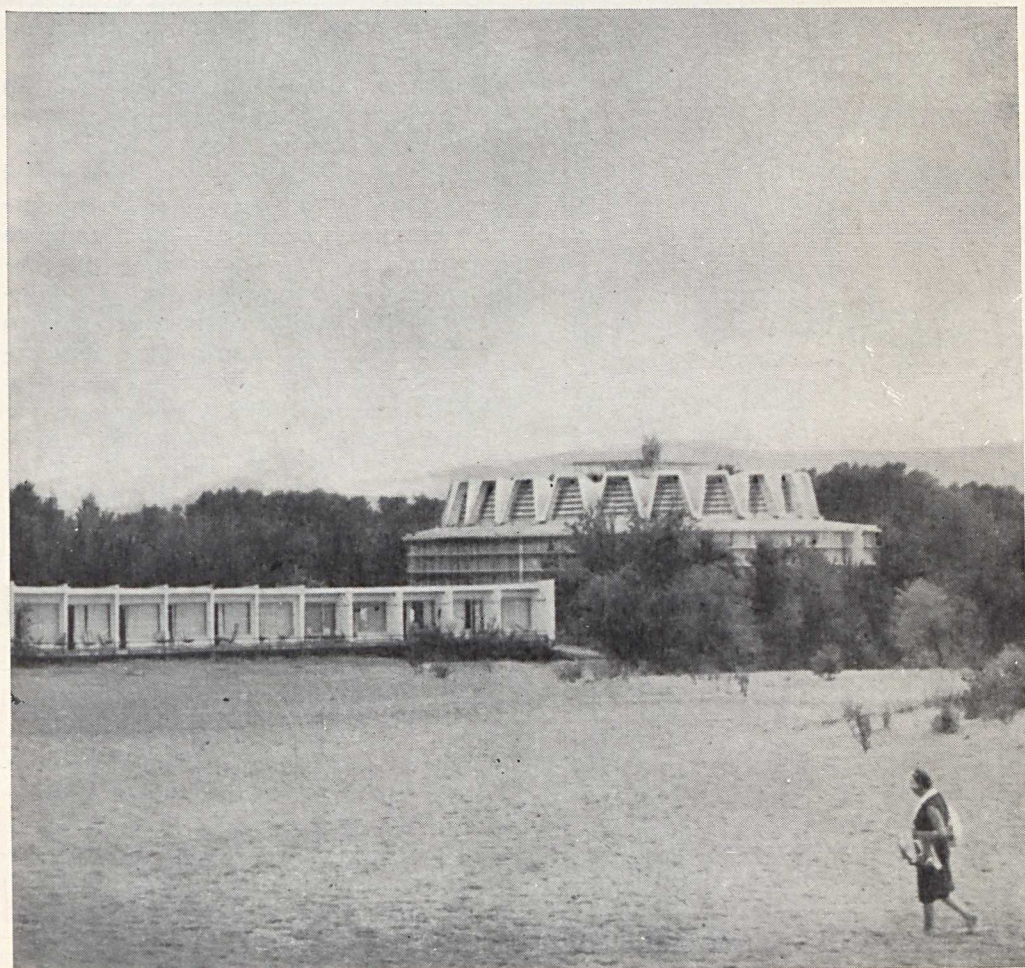
Из холла посетители поднимаются по лестнице, мимо рельефа «Партия победившая» и проходят по небольшому вытянутому фойе в зал заседания. В зале заседания декоративно выделена только торцовая стена, облицовка плитами светлого дерева придает какую-то особую пластичность. В центре вкомпанованы четкие рельефные изображения К. Маркса и В. И. Ленина и слова «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Так центральная официально-деловая часть Партийного дома по своему архитектурно-худо-



Фрагмент росписи



«Солнечный берег». Малоэтажные гостиницы и бар-варьете. Авторский коллектив под руководством архитектора Н. Николова



Прежде всего, архитекторы намерены выявить специфику природной среды. Тщательно оберегается естественность и своеобразие местного ландшафта — песчаной полосы «Солнечного берега» или скалистого побережья Тауклимана в «Русалке». Свообразие природных условий определяет индивидуальный облик каждого курорта, его планировочные и композиционные особенности (раздвинутая застройка «Солнечного берега» на широкой прибрежной полосе южного Причерноморья, и плотная, компактная застройка «Албены» на сравнительно узкой равнине).

Можно выделить две тенденции во взаимоотношениях архитектуры курортов и природы. Первая — в тактичном введении архитектурных объемов в естественную среду без ее нарушения и искажения. Другая, более сложная, — средствами архитектуры выявить и развить эстетические возможности ландшафта (гостиничные группы «Солнечного берега», где архитектурно-организованное замкнутое пространство контрастирует со свободно раскинувшимся пейзажем, оттеняя пустынную первозданность его облика).

жественному решению представляет сложный многоплановый, но единый по замыслу рассказ о партии и народе. Совершенно в другом ключе исполнен декор зрелищной части этого общественного комплекса, имеющей самостоятельное значение. Внутренний дворик — открытое фойе — решен в стиле старинных дворов в домах эпохи Возрождения, мозаичное мощение из мрамора и камня дополнено керамикой, декоративной зеленью. Из дворика зрители проходят в нижний холл и по легкой лестнице поднимаются в широкое просторное фойе перед зрительным залом. Глухая внутренняя стена, которую, однако, хорошо видно уже снаружи и вдоль которой проходят зрители, поднимаясь в фойе, покрыта ковром фресковой росписи. Художник Д. Киров посвятил ее истории своего древнего города Пловдива, «пересказав» ее с большой поэтической взволнованностью. Необычайная сочность колорита, певучесть плавных линий и силуэтов, смелое сопоставление символических изображений и аллегорий с портретами реальных лиц с историческими персонажами и сценами, делает эту роспись одним из самых интересных и изысканных произведений современной монументальной живописи.



А. Яранов
Мемориал на месте гибели
одиннадцати партизан.
Скульптура, рельеф, мозаика.
Пловдив



«Русалка».
Архитектор М. Маринов



Остановимся на поисках в области новых архитектурно-пространственных решений курортов. В конце 60-х — начале 70-х гг. на «Солнечном берегу», превращающемся в насыщенный и уплотненный, урбанизированный курортный комплекс, появились новые пространственные системы — гостиничные группы с обслуживанием, рассчитанные на определенную функциональную самостоятельность. Это позволяет рассредоточить общественную жизнь крупного курорта. Крупные гостиничные комплексы в южной части «Солнечного берега» — «Несебр-Созополь», «Континенталь» и «Лонгоза». Своеобразие новых пространственных систем подчеркивает «внеобычный» образ жизни их обитателей, хотя в основе их временного жилища лежит все та же жилая ячейка, близкая обычному городскому жилью. Хорошо изолированные друг от друга и общественного ядра гостиничного комплекса, жилые ячейки непосредственно связаны с природой через лоджии и открытые галереи. При этом дворовое пространство играет роль огромного открытого холла с рестораном, кафе, магазинами.

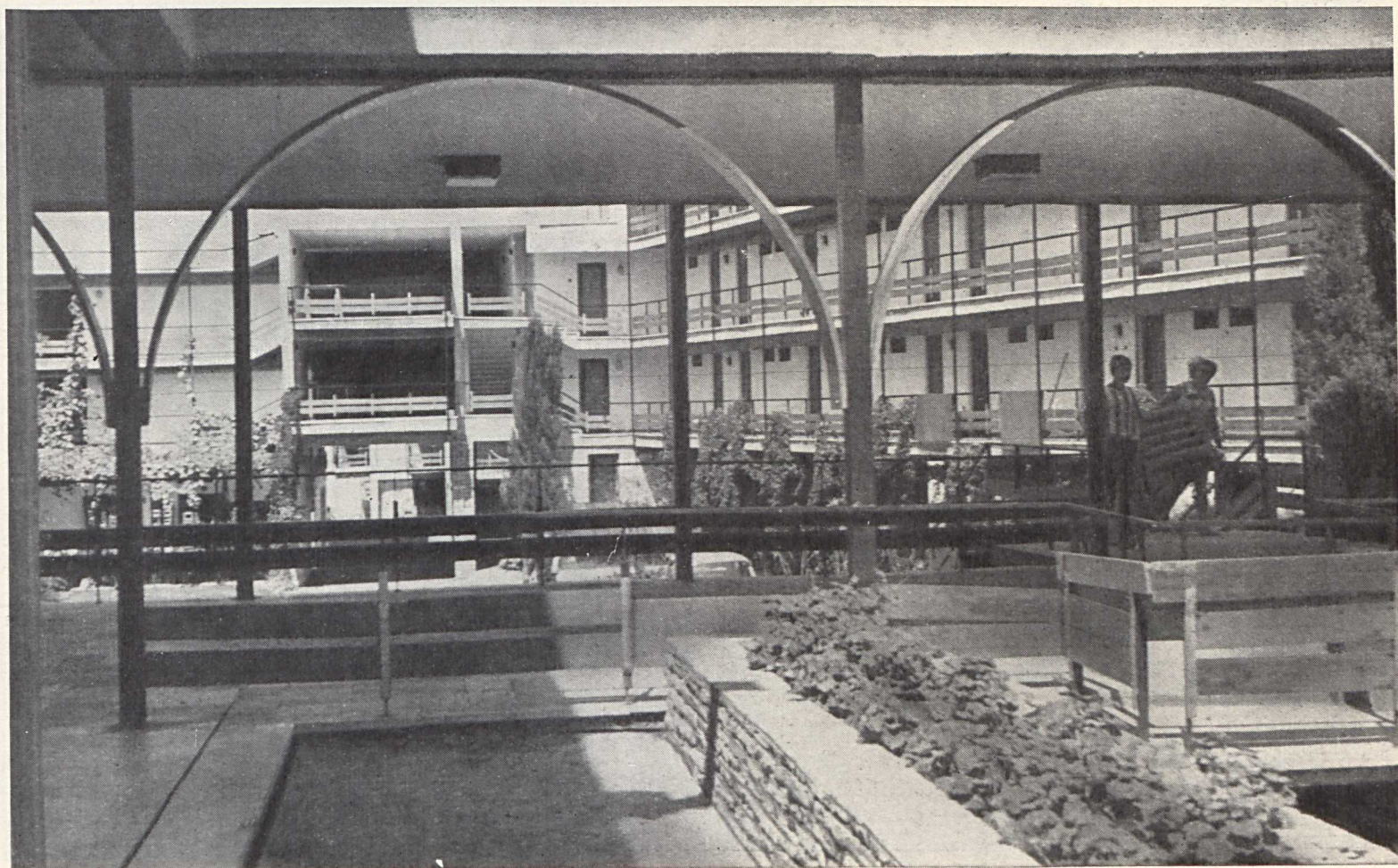
тальной живописи Болгарии. В этой росписи ясно ощущаются истоки эллинистического искусства и свежесть народных росписей эпохи Возрождения. Художник как бы видит одновременно и фракийца Орфея с лирой, и древнеболгарского царя Асеня с царицей Ириной, и знаменитого Захария Зографа. Художник мастерски рассчитал композиционное построение. Крупное изображение Орфея «читается» в некотором ракурсе, а портрет З. Бояджиева, написанный выше, на уровне пола фойе, несколько меньше первоисточника, что придает целостность живописной композиции. Сочные глубокие тона — голубые, вишневые, золотистые — контрастируют с легкими жемчужно-серыми, розовыми. Контраст колорита усиливается контрастом светотени. Художник обращается к традициям древнеболгарской живописи, «плоскостному» строю изобразительности. В произведениях монументального и декоративного искусства ансамбля Партийного дома в Пловдиве проявились те основные направления, которые можно обнаружить и в ряде других произведений. Так, например, роспись в здании строительного училища (Пловдив),



А. Яранов
Мемориал на месте гибели
одиннадцати партизан.



«Солнечный берег».
Гостиничный комплекс
«Несебр-Созополь».
Внутренние дворы.
Авторский коллектив под
руководством архитектора
Н. Николова

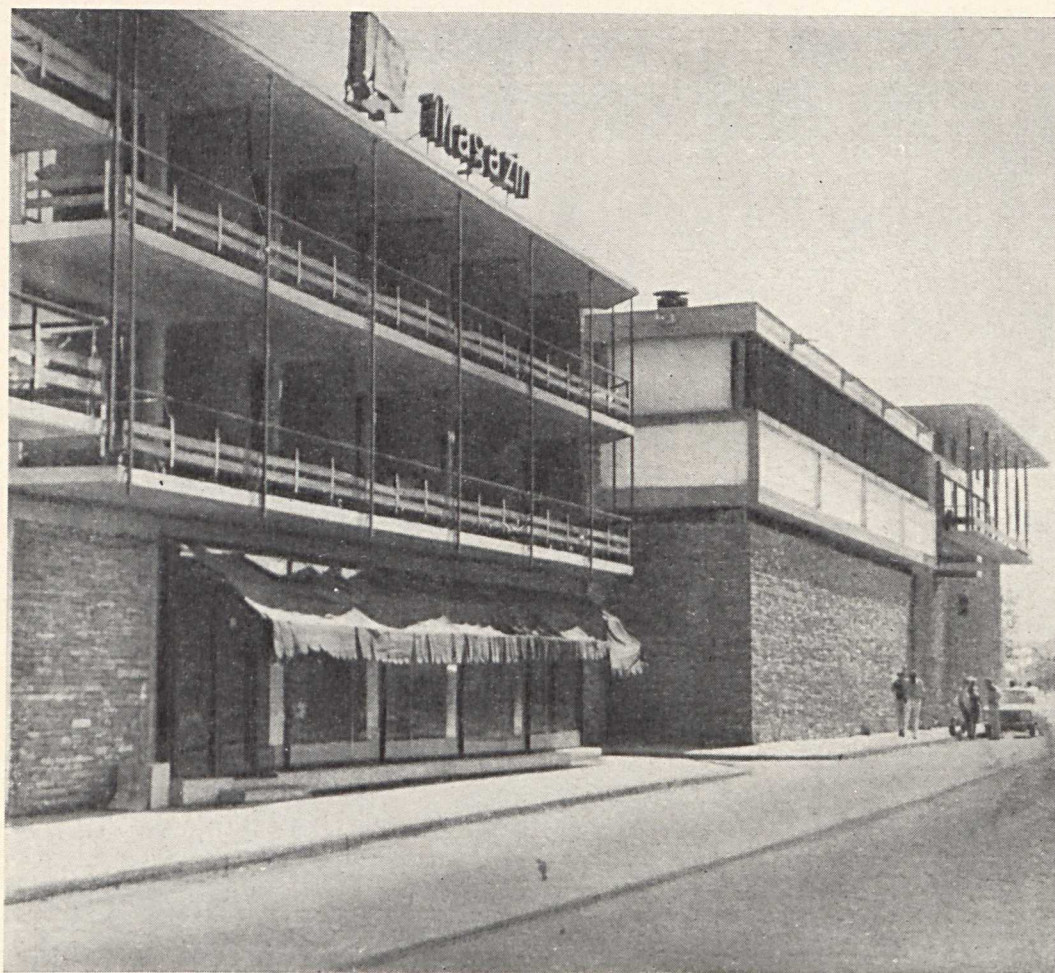




Фасад партийного дома.
Мозаика. Пловдив



«Солнечный берег».
Гостиничный комплекс
«Несебр-Созополь»



В таких гостиничных группах получают развитие пространственные принципы, заложенные на более ранних стадиях формирования курорта, но глубже осмысленных. Свободная, пластичная композиция «Несебра-Созополя» создается сложными очертаниями невысоких трехэтажных корпусов, системой связанных между собой замкнутых и полузамкнутых дворов. Архитектура этих гостиничных групп воспринимается целостно только в процессе движения. Прием использования объединяющих композицию дворовых пространств — творческая интерпретация традиций староболгарского зодчества (дворы Бачковского и Рильского монастырей). Характерно, что архитекторы сумели отобрать и использовать именно те приемы и принципы наследия, которые позволили изменить уже сформировавшийся к концу 60-х годов традиционный тип курортно-жилого здания и создать на его основе новый тип курортного гостиничного комплекса.

Проблему своеобразия и необычности архитектуры отдыха и ее органического единства с природной средой архитекторы решают с большим искусством. Оригинальные

исполненная И. Левиевым, решается им аллегорически, а мозаичная композиция «Старый Пловдив» на стене холма Городского совета исполнена Г. Бояджиевым по картине его отца, народного художника Златю Бояджиева. Эта неожиданная интерпретация станковой картины в мозаику оказалась удачной.

Монументальная живопись сейчас все чаще «выходит» из интерьера на фасад здания, участвуя в формировании городской среды. Это обычно сграффито, мозаики, полихромные керамические рельефы. В старой части Пловдива, где здания расчищают и реконструируют реставраторы, монументалисты вводят живопись, как один из компонентов «воссоздания» образа старого города. Так задумана большая роспись на глухих торцах трех домов. Художник Д. Киров сделал на одной стене дома панно сграффито, «рассказывающие» о жизни города прошлых веков. Изысканность рисунка, легкость колорита: золотисто-коричневого, с синеватым и светло-серым, придают ей невесомость, что не противоречит реальной архитектуре этой части города, насыщенной по цвету, обильной живописным декором.

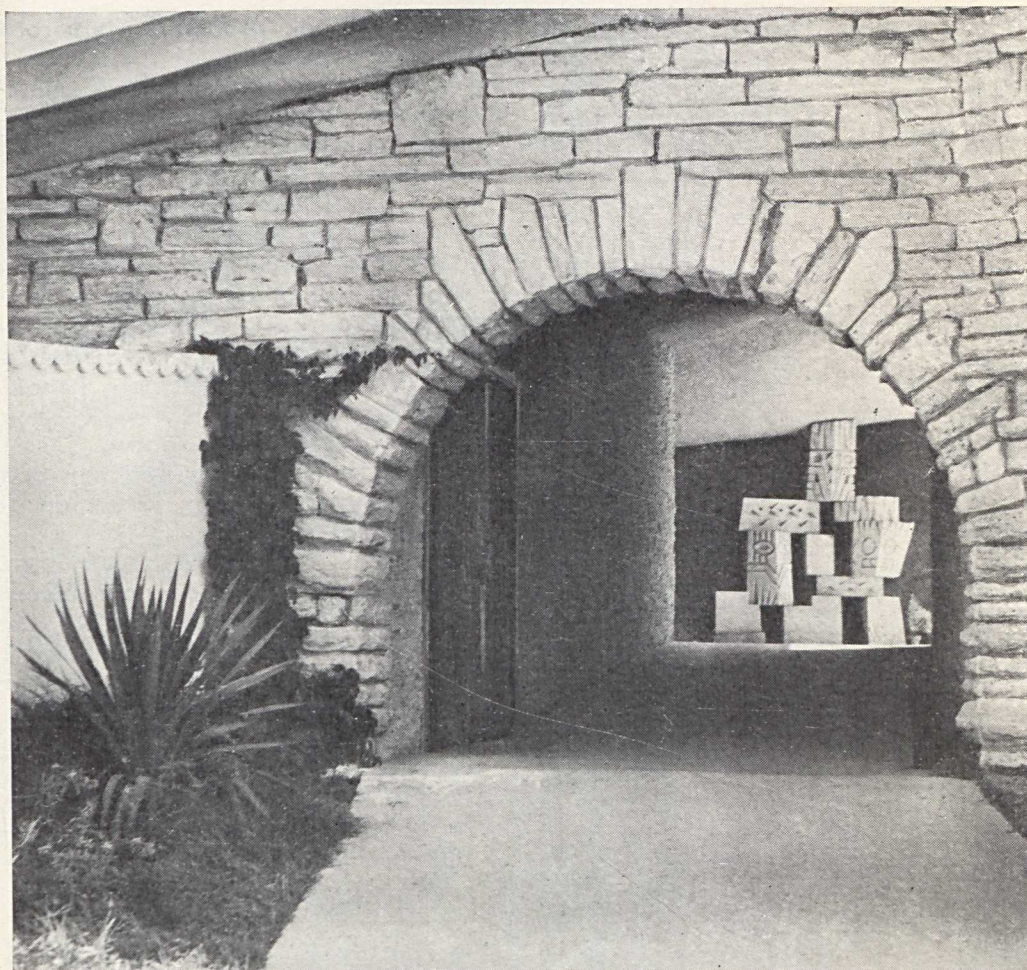
На одной из главных улиц Софии



Д. Киров
Фойе концертного зала
в Партийном доме. Фреска.
Пловдив.



«Золотые пески».
Бар «Кукеры»



и неожиданные сочетания домиков-бунгалов, разбросанных по изумрудной зелени холмов или карабкающихся по уступам скал, ничем не напоминают городское жилище. И здесь так же, и пожалуй даже отчетливее, чем в гостиничных группах «Солнечного берега», ясен прототип, к которому обращаются авторы, — народное жилище в Родопях. И здесь, как и на «Солнечном берегу», это обращение — не архаизация и стилизация, а смелое использование функциональных и художественных приемов, отвечающих современным требованиям организации среды для отдыха.

Стремясь придать зоне отдыха необычный, экзотический колорит, контрастный внекурортной повседневности, болгарские архитекторы не избежали и общепринятых в современном курортном строительстве театрализаторских тенденций: используются реминисценции прошлого (ресторан «Рыбацкая деревня» на «Золотых песках»), романтические ассоциации (бары «Цыганский табор» на «Золотых песках» и «Пиратский корабль» на «Солнечном берегу») и стилизация народного быта (рестораны «Кошара», «Водяная мельница» на «Золотых

два больших панно (сграффито) расположены на торцах высоких домов, фланкирующих улицу. Их авторы А. Яранов и С. Илиев, художники-станковисты, известные своим особым стилем исполнения живописных работ, истоки которого лежат в осмыслении древнеболгарской культуры, в частности росписей и деревянной резьбы. В одной из них С. Илиев «повторяет» свою композицию, уже исполненную в станковой картине «Болгарская трапеза» (1967). Изменяя масштаб своей картины и переводя ее в технику сграффито, художник создает монументальное произведение, сохраняя характерный для него стиль исполнения.

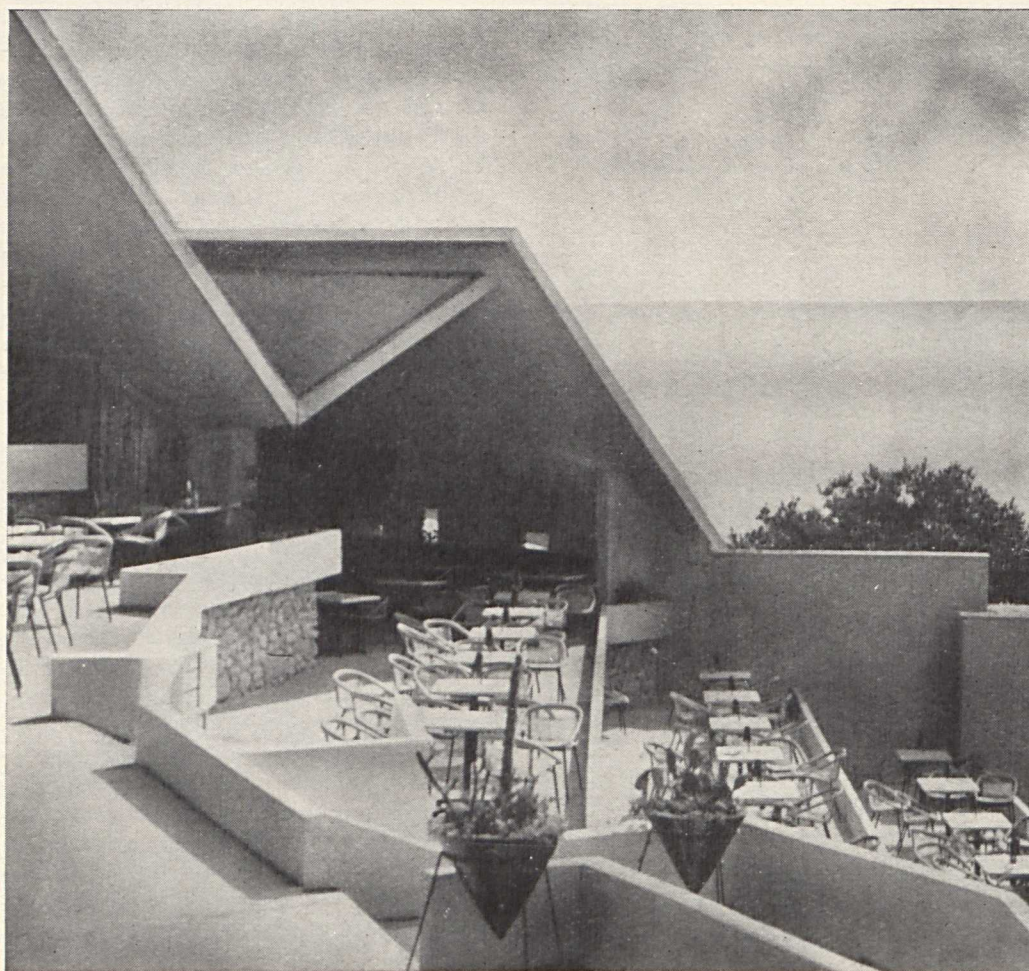
Условные приемы, заимствованные от эпохи Возрождения, вполне соответствуют образной системе монументальной живописи. Творческий метод А. Яранова также исходит из источников народного искусства, может быть больше от деревянной резьбы, особенно развитой в зодчестве болгарского Возрождения. Его сграффито в значительной мере повторяет его же станковые композиции, конечно, с учетом специфики монументального произведения. Четкость формы, светотеневой моделировки,



С. Илиев
Стена дома на улице
Раковского.
Сграффито «Болгарская
трапеза»
София



«Золотые пески».
Бар «Кукеры»



песках»). Иной характер открытого бара «Кукеры».

Асимметрично поставленный, динамичный контур башни контрастирует с распластанными, ломаными очертаниями шатров. Эти ступенчатые площадки образуют зрительный зал-амфитеатр и сценический подиум. Неожиданный поворот узкого, длинного, затемненного коридора, контраст мрака и света — и перед посетителями открывается необъятное пространство, наполненное солнцем — днем и огнями ночного курорта — вечером. Белый цвет составляет выгодный фон для зрелищ, имитирующих танцы кукеров*.

Интересный эксперимент — курорт «Албена». В основе построения курорта — стремление учесть как специфику территории, лишенной зелени и открытой ветрам, а так же установить возможно более тесную связь с природой. Этому подчинены композиции гостиничных групп, корпуса которых расположены под углом друг к другу, образуя полуоткрытые пространства, защищен-

* Кукеры (ряженные) — участники староболгарских обрядовых праздников-игр.

ясность ритмического строя, более динамичного, чем в противоположном панно, также является характерной чертой творческой манеры Яранова. Так, в мемориале на «Академической горке» — месте гибели партизан на окраине Пловдива — использована пластика и мозаика. Одиннадцать расстрелянных символизируют стволы античных колонн, как бы нарочито срезанные.

Они стоят у стены, покрытой рельефом с мозаикой, представляющий живописно-пластический триптих. Аллегорические изображения в виде обобщенных фигур читаются резкими силуэтами.

Помимо этих работ исполнены росписи, мозаики, сграффито в ряде общественных зданий: музея Х. Ботева в Калофере, гостинице «Орбита» в Софии и других.

Сейчас, когда в Болгарии создаются большие новые ансамбли общественных зданий и курортно-туристических комплексов, художники в тесном сотрудничестве с архитекторами работают над осуществлением новых монументально-живописных произведений. Эту работу планирует и руководит ею специальный Совет по монументальному искусству Союза болгарских художников.



А. Яранов
Стена дома по улице
Раковского. Сграффито.
София



«Золотые пески».
Гостиница «Плиска».
Архитектор Д. Джуманов



ные от ветра и свободно ориентированные к морю. Ступенчатые расчлененные объемы прибрежных гостиниц отвечают той же идее «открытости» к морю. Это развитой, многофункциональный в полном смысле слова урбанизированный комплекс, рассчитанный по завершении на 10 тыс. отдыхающих. Своеобразие «Албены» — в выявлении и использовании художественно-выразительных возможностей индустриального метода, при помощи которого возводится весь комплекс. Сильно выступающие балконы, ажурные, изящного и причудливого орнамента солнцезащитные панели-решетки, различные по рисунку и очертаниям парапеты галерей и лоджий создают неожиданные светотеневые эффекты и обогащают пластикой фасады.

Новые гостиничные группы «Солнечного берега» и «Албены» находятся по существу в одной сфере поисков — поисков новых пространственно-пластических решений архитектуры отдыха, поисков ее связи с народной средой. Искания архитекторов Болгарии опираются как на принципы национального наследия, так и на достижения современного зодчества.



Целесообразно собрана. Платье
изделие сутажом.
Автор А. А. Левашова
Дизайнерский дом моделей.
№ 2-774



Проектирование одежды,
удобной и целесообразной
в разных жизненных
ситуациях А. А. Левашова
всегда считала важнейшей
задачей моделирования

Платье из купонной ткани
«Маки». Совместная работа
А. Левашовой, Н. Голиковой
с художником Комбината
«Красная роза» Н. Жовтис.
1953 г.

Платья для летнего отдыха
(слева модель А. Левашовой).
1953—1954 гг.

Театральное платье
(модель А. Левашовой).
1953—1954 гг.

На стр. 38
Подбор тканей, метод
«единой основы»,
рациональность, удобство,
разнообразие — основные
принципы работы СХКБ
над массовой одеждой

На стр. 40
Из творческих работ
А. Левашовой: модели
«Машенька» и «Красная
свадьба»

Л. Ефремова

Творческий путь Аллы Левашовой

Среди людей искусства есть личности, одержимые одной творческой идеей, посвятившие ей всю свою жизнь. Такой была Алла Александровна Левашова. Основной и единственной задачей ее деятельности было формирование образа советского человека. Эту задачу она рассматривала как в социально-правственном аспекте, так и в чисто практическом, в плане решения проблем промышленной моды. Этому Левашова и посвятила жизнь. Заметьте, не тому, чтобы как автор, как талантливый художник создавать красивые образцы, модели-картины, модели-мечты... нет. Это делают многие художники. Но кто из них сможет и захочет взять на свои плечи бремя решения множества разнообразных, порой мелких и неблагодарных вопросов, которые стоят на пути к конечной цели: красивая одежда, красивые люди, красивые улицы... Именно этим занималась Алла Александровна Левашова, будучи директором-художественным руководителем СХКБлегпрома. Она никогда не ставила границ между творческими и нетворческими проблемами, своими и чужими вопросами. Каждый час, каждая минута ее так рано оборвавшейся жизни были наполнены активной, кипучей деятельностью, борьбой. Такой знала Левашову в последние годы общественность.

А вот как это начиналось. В Общесоюзный дом моделей Алла пришла в 1948 году (до этого она работала в театре). И сразу стала «неудобным» художником: ее не удовлетворяли привычные, сложившиеся рамки, которыми ограничивалось творчество модельеров. Ежемесячно в плане 10—12 моделей, их надо довести до художественного совета — на этом миссия автора тогда заканчивалась. Не были еще сформулированы задачи художника, связанные с производством, в общей цепочке образец — промышленная продукция — магазин художнику отводилась весьма скромная роль.

Узкая задача, поставленная тогда перед автором модели, искусственное ограждение его от нужд и забот промышленности на долгие годы отбили интерес у многих творцов моды к проблемам массового производства одежды. Вернуть этот интерес и сейчас еще удалось не полностью.

Одним из немногих модельеров, понимавших уже тогда, какую роль может и должен играть художник в промышленном выпуске товаров, была Левашова. Она считала, что именно художник должен определять, какая одежда нужна людям, творчески решать проблемы стиля бытового костюма и характера внешнего облика людей нашего общества.

Будучи в то время художником по детской одежде, Алла Александровна создала коллекцию моделей для девочек и мальчиков разного возраста, которая сейчас, через 25 лет, выглядела бы вполне современной, а тогда была оценена по достоинству только коллегами. Это были всевозможные комплекты из хлопчатобумажных тканей, теперь их бы назвали «джинсовыми», а тогда просто — «спецовочными». Комбинезоны, брючки, юбочки в комплекте с блузками, куртками и рубашками. В них удобно бегать, прыгать, ходить в лес, лазать по деревьям, трудиться на школьном участке. В последние десять лет эту одежду признали мамы, папы, сами дети, торговля и промышленность. А тогда мальчиков мамы выпускали гулять в черных брюках и белых рубашках или в шерстяных матросочках: не бегай, не падай, не пачкайся... Чтобы выступить с таким предложением и создать эти модели в то время, нужна была не только широта творческих взглядов, но и смелость, уверенность в своей правоте и, не побоюсь этого слова, пробивная сила. То есть все качества, которые пронесла Алла Александровна через всю свою жизнь.

Результат той работы был плачевным: фабрики не покупали новых моделей, торговля желала «матросочки», руководство Дома моделей было не на шутку встревожено неумной инициативой «возмутителя спокойствия». Но и этот опыт был полезен, он подтверждал мысль о том, что художникам необходимо бороться за право решающего голоса в промышленности.

Вскоре Алла Александровна стала модельером легкого женского платья, где, верная своим идеям, начала искать пути творческого решения проблемы массовой моды в условиях промышленного производства. В нашем «легком» цехе тогда работали художники: В. Аралова, Н. Голикова, Т. Кузнецова, Т. Ксенофонтова, Н. Баскакова. Пример редкого мастерства и какой-то человечности в подходе к искусству костюма являли нам талантливые художники-практики старшего поколения: Фекла Антоновна Гореленкова, Елена Леонтьевна Федотова, Мария Дмитриевна Плотникова. Их творчество как бы передавало эстафету Ламановой будущим поколениям модельеров. Среди принявших эту эстафету была Алла Александровна, которая стала не просто художником, но организатором и борцом с высоким чувством ответственности перед людьми, с огромным желанием помочь решению общественных проблем. Уже тогда она не просто откликалась на возникающие вопросы, поставленные задачи, а как бы шла им навстречу, охотно принимая их на себя, расширяя и углубляя в процессе решения. Так было с первыми группами моделей — вариантов по единой основе, созданных в содружестве с Н. А. Голиковой и конструктором А. Я. Тимашовой. Так было с созданием одежды для медицинских работников. Рабочей и служебной одеждой Алла Александровна занималась с особым удовольствием — ведь она самая нужная людям, кроме того стиль рациональности и удобства, связанный с характером современной жизни, был особенно близок ей по духу.

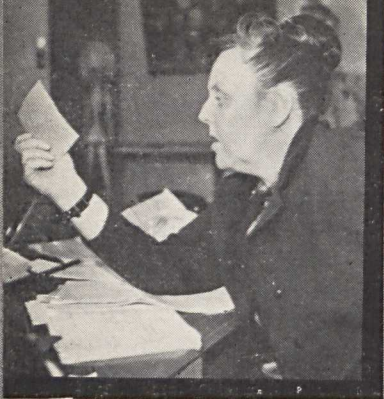
Однако уже тогда, в 50-е годы, Алла Александровна поняла, что существует некий искусственный разрыв между творчеством в области костюма и созданием исходных материалов — тканей. И как всегда для нее понять и решить что-либо значило начать действовать. В то время в ОДМО работали последователи Н. С. Макаровой — художники К. Е. Божнева и М. А. Вышеславцева. Их можно считать первыми создателями в нашей стране особой области творчества промышленного художника, находящегося как бы на стыке нескольких отраслей: текстильной, швейной, галантерейной. Вместе с текстильщиками создать пухлую ткань, вместе с галантерейщиками — отделку, все это наиболее рационально использовать в модели и затем активно участвовать в ее внедрении на швейной фабрике точно в таком виде, как задумал автор, — таков круг задач, поставленных перед собой художниками.

Со всем пылом и присущей ей активностью приняла Алла Александровна эти идеи, совместная работа с текстильными предприятиями стала одним из основных принципов ее творчества в области костюма. Не просто было наладить такое сотрудничество, за него надо было бороться, доказывать, убеждать. Этим и занялась Левашова, увлекая и других художников. Наиболее активным ее соратником здесь была Н. А. Голикова.

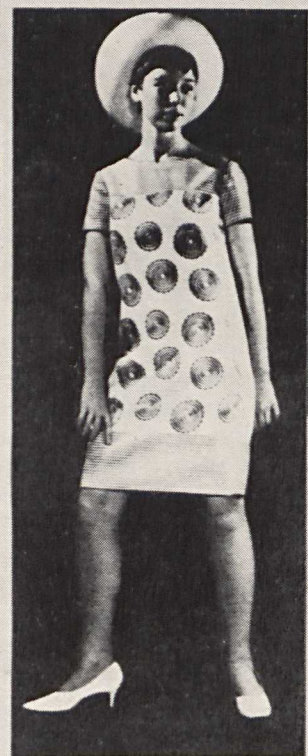
Совместная творческая работа художников-модельеров с текстильщиками не вызвала тогда одобрения у руководителей домов моделей. Только огромный запас оптимизма и уверенность в своей правоте помогли Левашовой не оставить начатое дело. Уже в то время на Ленинабадском шелковом комбинате и комбинате «Красная роза» в Москве была проведена совместная работа по оформлению натурального крепдешина, а затем был налажен выпуск платьев, быстро завоевавших популярность у покупателей. Это были яркие, броские рисунки купонного характера, явившиеся своеобразным этапом массовой моды.

Следующий этап работы — пестрые хлопчатобумажные ткани сочных тонов, с крупным цветочным рисунком или народным орнаментом, выпущенные на подмосковной фабрике в г. Струнино специально к Международному фестивалю молодежи в Москве в 1957 году. Мы до сих пор помним девичьи платья, расцветившие тогда яркими красками улицы Москвы.

Все это были важные, интересные, однако единичные проблемы. Алла Александровна все больше утвержда-



38. Т. Карпачева



39. Л. Ежова



40. Л. Ежова

лась в мысли, что надо менять сам творческий метод работы художников-модельеров над созданием бытового костюма. Художник должен не просто создавать образцы одежды из готовых компонентов, но участвовать во всем процессе от создания исходных материалов до выхода готовой продукции к людям. Только в этом случае художник сможет по-настоящему формировать внешний облик людей нашего общества, через одежду воспитывать вкус, быть истинным режиссером улиц. В 1962 году появилась, наконец, реальная возможность попытаться воплотить в жизнь идеи, много раз продуманные и пережитые. При Мосгорсовнархозе организовалось Специальное художественно-конструкторское бюро, и Левашовой предложили возглавить отдел одежды. Основной принцип его деятельности: художники сами должны понять, в чем нуждается промышленность, и заняться решением этих проблем. Перспективы получить реальные результаты своего труда, пусть вначале скромные, но конкретные сразу увлекли всех. Алла Александровна видела в этом осуществление и проверку своей идеи: изменить, укрепить роль художника в промышленности, усилить его влияние на конечный продукт, сделать так, чтобы творческое начало несли в себе массовые изделия — товар, а не только образцы. Пусть это пока будет лишь эксперимент. Осуществлением этих замыслов и занялась группа энтузиастов — художников и конструкторов одежды (в том числе и автор этих строк), пришедших вначале главным образом из стен Общесоюзного дома моделей одежды, группа, выросшая затем в крупный отдел Бюро.

В прессе много писали о периоде становления отдела одежды СХКБ, а также о деятельности Бюро как самостоятельной организации, начиная с 1966 года, когда Алла Александровна стала директором-художественным руководителем, т. е. художником-организатором и директором-творцом. Это оказался тот исключительный случай, когда конкретный человек сочетал в себе столь разносторонние дарования и употреблял власть руководителя на решение творческих проблем.

В чем же сущность подхода Аллы Александровны к решению этой задачи, и может ли один человек сделать что-нибудь, если мы считаем, что целая отрасль промышленности и область искусства этого еще не решили? Конечно, человек, даже самый талантливый и одержимый, едва ли что-нибудь сделает один. Но в том-то и особенность личности Левашовой, что она умела повести, организовать, доказать примером, сделать многих людей и целые предприятия своими соратниками в задуманном ею деле.

На осуществление практических задач создания промышленной моды была направлена деятельность СХКБ. Здесь Аллой Александровной совместно с ведущими специалистами Бюро был разработан новый творческий метод, который позволил значительно расширить диапазон влияния художников на промышленную продукцию в условиях сегодняшней экономики.

Работникам промышленности известно, что среди сотен и тысяч моделей, создаваемых ежегодно художниками, существует лишь несколько основных силуэтов и кроев, остальные модели являются их вариациями. Однако каждый образец создается и конструируется заново, много времени тратится на создание технической документации, на освоение фабрикой новинки, которая порой почти не отличается от предыдущего образца, но имеет другую выкройку и требует специального расчета ткани. При новом методе создаются группы моделей-вариантов. Меняются детали, ткани, декор, а выкройка (лекала) остается точной до миллиметра. В каждой созданной коллекции есть несколько таких групп. Наряду с этим создаются единичные модели принципиально нового покроя, который после проверки будет затем также использован в вариантах. Постоянное обновление характера коллекций за счет тканей, декора и образного строя моделей, без введения принципиально нового кроя, позволяет промышленности легко перестраиваться и обеспечивает большое разнообразие товаров на прилавке. Много внимания уделяется новым видам одежды, комплектности вещей, что дает людям возможность выбора, воспитывает умение находить индивидуальные решения костюма из предметов, выпущенным массовым тиражом.

В этом состоял новый метод работы СХКБ.

Здесь особенно ярко проявился талант Аллы Александровны как организатора. Она никогда не говорила: «Пусть этим занимаются текстильщики», или «торговля», или «министерство», не было ни одной проблемы, которую она бы считала чужой. Разница была только в том, как их решать. Если это было в ее силах или в силах нашей организации — решали сами, если это были вопросы наших коллег-смежников — Алла Александровна обращалась к ним, если дело касалось вышестоящих организаций — Алла Александровна шла туда. Она говорила: «Сделать можно все, надо только очень хотеть». И делала. Ее убежденность, искренность и правота стремлений завоевали многих союзников, но порой возникало сопротивление, появлялись противники и даже враги. Да и от своих доброжелателей Алла Александровна порой получала упреки: зачем ходить к начальству, привлекать прессу, ведь постепенно этот вопрос, конечно, решится. Ничто так не возмущало ее, как позиция пассивного ожидания: «Разве вы собираетесь прожить две жизни?» — говорила она. Она спешила и была права... Занимаясь организационными вопросами, проблемами ценообразования и спроса или давая новую жизнь так называемым неходовым товарам, Алла Александровна оставалась прежде всего творческой личностью, художником. Ее сила была именно в том, что она действовала с позиций художника, видя конечным результатом красиво одетых людей, улицы, полные радости, красок. Алла Александровна мечтала организовать, отрежиссировать наши улицы, скомпоновать массовые сцены по характеру костюмов, по цвету. И ясно осознавала, что достичь этого можно только с помощью промышленности. А трудности, ограничения, бесконечные «нельзя» как бы подстегивали ее творческую мысль, рождали фейерверк предложений «в заданных обстоятельствах».

Но предложить — это все же не главное, надо — осуществить!

Работа со смежниками стала основой нашей деятельности. По инициативе Аллы Александровны Бюро получило два производства, и эксперимент обрел, наконец, базу: мы выпускаем серийную продукцию и изучаем спрос на нее в магазинах. Получалась как бы замкнутая цепочка: товар доходит от художника до потребителя, а от потребителя к художнику поступает информация о спросе. На основе анализа спроса строятся новые предложения, и так продолжается цикл. Конечно, недостаточно только узнать мнение покупателя, надо ему помочь в выборе, развивать и воспитывать его вкус.

И Алла Александровна с присущим ей пылом занималась пропагандистской деятельностью, отстаивала взгляд на моду как на серьезное социальное явление, предмет идеологии, один из способов общения между людьми. Живым словом и через печать она обращалась к разной аудитории, зажигая всех своим блестящим ораторским даром, она учила людей пониманию роли костюма во внешнем облике человека, раскрывала общественную роль моды в наши дни. Важен характер, тип одежды, а не фасон, подчеркивала она, важен человек, его индивидуальность, и модельер должен помочь выявить особенность облика человека, сделать его неповторимым. Алла Александровна отводила огромную роль в формировании моды непосредственно людям, которые, воспитываясь на предложениях художников, постоянно вносят свою корректировку и контрпредложения, существенно влияющие на характер нашей массовой моды.

Невозможно в одной журнальной статье отразить все аспекты деятельности А. А. Левашовой и, тем более, проследить творческий путь ее за 30 лет. Здесь не затронута ее огромная работа в качестве секретаря Союза художников РСФСР, творческие поиски Левашовой-модельера, автора многих моделей, с успехом экспонировавшихся на художественных выставках. Мы касались главным образом тех ее поисков и открытий, которые так или иначе связаны с легкой промышленностью, повышением роли промышленного художника, формированием образа советского человека. Хотелось особенно подчеркнуть чистоту и ясность идеи, которой следовала Левашова, увлекая за собой других, способность видеть благодарное творческое начало в любой, даже черной работе, в любых «мелочах», если они шли на пользу делу. «Все люди красивы, — считала Алла Александровна, — некрасив тот, кто еще не нашел свой образ, а мы не сумели ему помочь».



Н. Климова

Что означали древние образы для крестьян в XIX веке

Загадочные композиции с изображением женских фигур, птиц, коней и всадников все чаще и чаще привлекают внимание исследователей. Ученые, занимающиеся изучением русского народного искусства, доказали, что истоками возникновения многих образов народной вышивки XIX в. является древнеславянское язычество, тесно связанное с земледелием. Они утверждают, что идея плодородия, являясь основой искусства народа, занятого сельским хозяйством, в XIX веке, как и в период своего зарождения, выражалась через образ величавой женщины с поднятыми руками. В настоящее время ни у кого не возникают сомнения, что в искусстве патриархальной части русского пахотного крестьянства XIX в., существование которого во многом зависело от благополучного завершения сельскохозяйственного года, древние изображения на культовых предметах имели большое значение. Однако даже в момент своего зарождения древние образы наделены были емким и многозначным содержанием. Так, в домонгольской Руси образ коня был связан с культом солнца, являлся непременным атрибутом погребального обряда и обладал охранительными функциями, защищая жилище от злых сил и недобрых людей.

Образ птиц, особенно водоплавающих, воспринимаемый как символ солнца и плодородия, был также наделен функциями оберега здоровья женщины и ее детей. Образ богини с поднятыми руками у русских в X—XII веках чаще всего был связан с изображением богородицы «Знамение», являющейся покровительницей и защитницей всех людей перед богом. В той же позе с поднятыми вверх руками изображалась христианская святая Параскева Пятница, заменившая языческую богиню Мокошь, и почитавшаяся народом как покровительница женских работ и домашнего очага.

Символическая сущность древних образов, сохранившихся в русском декоративном искусстве до XX столетия, усложнялась и видоизменялась в течение нескольких столетий соот-

ветственно социальным и историческим переменам в жизни страны. В девятнадцатом столетии, когда благополучие сельских жителей многих районов зависело не столько от получения урожая, сколько от скотоводства, птицеводства, ремесла и отхожих промыслов, функции древних образов во многих случаях утратили свое значение и постепенно приобрели новое содержание. Оно отражало животрепещущие интересы всего сельского населения, будь то земледельцы, ремесленники или промысловики. Интересы сельских жителей в XIX столетии были широки и разнообразны. Воплощение же крестьянских идеалов XIX века в образах народного искусства пока еще мало изучено. Для решения этой проблемы необходима постановка комплексного исследования, где не только бы отмечались истоки тех или иных сюжетов и изобразительных мотивов, но и прослеживалось бы изменение и развитие этих сюжетов и образов во времени, а также их связь с жизненным укладом определенных социальных слоев населения.

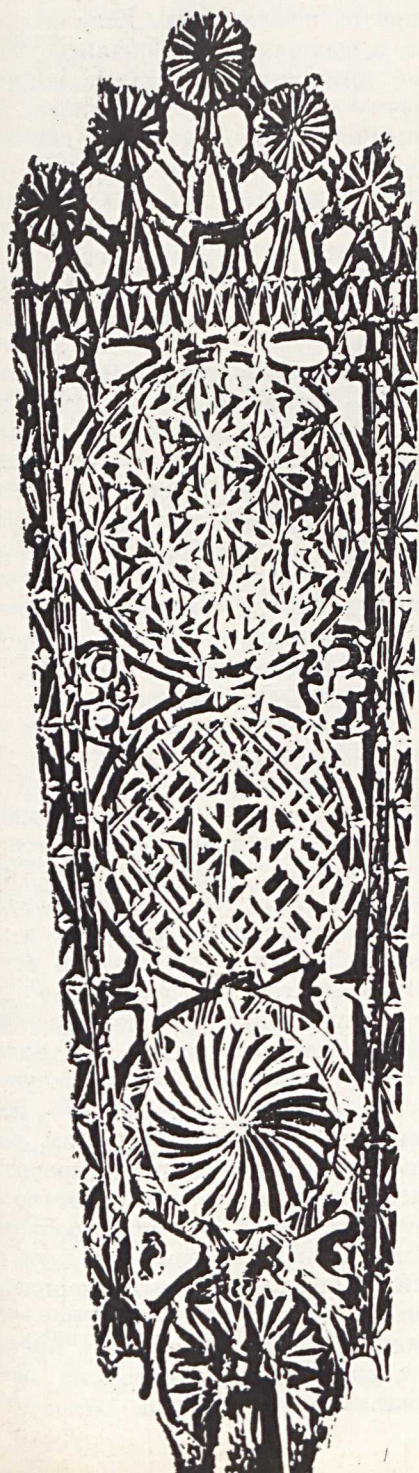
Опыт изучения русской народной вышивки XVIII—XIX веков с привлечением исследований по археологии, этнографии, народным верованиям, праздникам и обрядам дает возможность расширить представления о символическом значении древних образов.

Историко-этнографические описания Архангельской, Вологодской, Олонецкой и других губерний России в XIX веке вместе с мемуарной литературой и фольклором¹ говорят о том, что русская сюжетная вышивка сопровождала все события общественной и семейной жизни крестьян. Исследователи народного быта установили, что в XIX веке основную роль сюжетная вышивка играла не в земледельческих и церковных праздниках, а в семейных, в основном — в свадебном обряде.

На крестьянской свадьбе, которая длилась несколько дней, использовалось не менее ста предметов с вышивкой. Большую роль сюжетная вышивка играла в декоративной отделке каждого костюма невесты, будь то скромный «по печали», в котором она прощалась со своей девичьей жизнью, или яркий многоцветный наряд для венчания в церкви и для праздничного пира. Кроме того, красочные полотенца, подзоры и столешники украшали избу на девичнике и при так называемом князьем столе после венчания. Вышитыми полотенцами перевивали дуги свадебного поезда, а нарядными подзорами покрывали сани. Благословляя молодых, хозяин дома полотенцем поддерживал икону. Вышитое полотенце стелили под ноги жениху и невесте в церкви во время

¹ Чичеров В. И., Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957; Терещенко А., Быт русского народа, 1848, ч. 1—5; Этнографическое обозрение, 1889, М., Обзор русского народного быта Северного края; Александров В., Вологодская свадьба, 1863, СПб.; Свадебные обычаи онсжан прежде и теперь, Архангельск, 1913.

Продолжение публикаций по вопросам семантики народного искусства. См. «ДИ СССР» №№ 7, 11 за 1973 г., №№ 6, 8, 9 за 1974 г.



венчания. Костюмы друзей, жениха и невесты были всегда дополнены яркими полотенцами, повязанными через плечо. По твердо установившейся традиции невеста на свадьбе щедро одаривала свою будущую родню, тысяцкого, священника, дьякона и других почетных гостей. Для этого ей приходилось готовить не менее 30 полотенец, не считая станушек, мужских рубах, головных уборов и платков.

Основными узорами вышивок на свадебных предметах были яркие цветы, птицы, кони, олени, женские фигуры и всадники.

Однако только изучив глубокие определяющие взаимосвязи в крестьянском свадебном обряде, можно понять значение образов сюжетных композиций.

Известно, что к XIX веку крестьянский свадебный обряд являл собою своеобразное театрализованное представление со сложным комплексом религиозно-магических действий², где древнеславянские сплетались воедино с христианскими (церковными) действиями, обогащаясь местными древними и новыми обычаями. Сложный комплекс древних и новых символических действий на крестьянской свадьбе всегда был полон веры в светлое будущее создающейся семьи. Поэтому все ритуалы свадьбы были связаны с двумя основными целями — охрана от зла и обеспечение молодым благополучной жизни и счастливого продолжения рода³. Выражались эти пожелания в виде общезвестных формул, выработанных в течение долгого времени и ставших ритуально обязательными. Как пожелание счастья и богатства молодым родственники жениха и невесты осыпали их хмелем, зерном, одаривали деньгами, подносили хлеб с солью, сопровождая всю эту церемонию величальными свадебными песнями. Укреплялись эти магические действия благословением молодых иконой с изображением богородицы, особенно «Знамения», а также включением в приданое невесты иконы с изображением Параскевы Пятницы.

Наряду с теми магическими действиями, которые совершали родственники молодых во время свадьбы, невеста со своей стороны стремилась доступными ей средствами обезопасить себя от будущих невзгод. Одним из них было включение в вышитый узор свадебных предметов таких изображений, которые, по мнению народа, призваны были усилить магические действия свадебного обряда, служить залогом счастливой и богатой жизни в новой семье. Эти образительные мотивы поэтическим языком символов точно отражали идеалы сельских жителей в данную историческую эпоху, охватывая все стороны их быта и труда. Сравнение образов народной вышивки с образами народных песен, ска-

зок и пословиц подтверждает сложившееся мнение, что птицы, цветы, кони, барсы, олени взяли от древней символики в основном охранительные функции. Аграрная же символика этих древних образов уступила место магически-благожелательной. Основной целью их стало утверждение «вечных истин», связанных с понятиями любовь, верность, счастливое материнство и т. п. «Житейские» качества этих традиционных образов, как и аграрные, зародились в глубокой древности. Однако с развитием и усложнением свадебного обряда символика, отражавшая взаимоотношения людей в семье, стала определяющей в узорах крестьянских свадебных предметов. В основу житейской символики народ положил не вымысел, а впечатления от окружающей природы, наблюдения за повадками птиц и животных и т. д. Таким образом в вышивке бесстрашие и отвага орла стали олицетворением молодости и мужества или символом воина-победителя; нежность и преданность лебедей явилась основой символики любви и верности. Языком этих символов народ утверждал на свадьбе идеальный устой крестьянской семьи. Понятия, связанные с положением благополучного ведения хозяйства в новой семье, для сельского жителя могли быть переданы только через изображения трудовых праздников, которые к этому времени также коренным образом изменились.

Древние магические действия крестьян в дни этих трудовых праздников в XIX в. были связаны не с вымаливанием милости у грозных богов прошлого — солнца, ветра и дождя. Языческие представления давно переосмыслились и стали отражать познания о жизненных силах и законах развития природы, накопленные народной памятью в течение нескольких столетий. Сельскохозяйственные праздники и обряды выступали теперь как традиционные общественные игры, связанные с началом или окончанием определенного этапа земледельческих работ. Так, например, в Полесье до недавнего времени вместо языческого жертвоприношения коня в день весеннего равноденствия на белого коня, привязанного к столбу, сажали девушку, украшенную цветами⁴. Народ издавна отмечал также охотничьи праздники, начало или окончание работ у ремесленников и промысловиков.

Народное искусство XIX века, отражающее быт и трудовую деятельность крестьян, являлось проявлением нового мировоззрения крестьянина, занятого разносторонней хозяйственной деятельностью. Естественно, что в XIX веке образы народной вышивки тоже отражали мировоззрение крестьянина-земледельца, крестьянина-ремесленника и торговца; эти образы приходили из деревенской жизни, народных праздников и обрядов. А если учесть, что в проведении многих традиционных праздников большая роль отводилась девушкам, их играм и хороводам среди зелени, с ветками, с цветами

или с птицами в руках, то станет понятно, почему в пародной вышивке XIX века встречается бесконечное число сюжетов, где центральное место занимает изображение женской фигуры. Становится понятным также и то, почему одежда основных и второстепенных персонажей непохожа на древнерусскую, а по силуэту напоминает народный или модный городской костюм, характерными признаками которого явились тонкая талия, широкая юбка и пышные или узкие рукава. Безусловно, сюжеты народной вышивки XIX века не отражали какое-либо конкретное жизненное событие. Как в народной песне исполнитель стремился к созданию идеального образа, поднимавшегося над реальной бытовой жизнью крестьян, так и в вышивке сюжет представлял собой общепринятое изображение самого характерного ритуала крестьянского праздника, который получил в свадебном обряде определенный благожелательный смысл. В зависимости от того, как женщина держала руки и что в них несла — птиц, цветы, ветки (или вела под уздцы копей), — определялось символическое значение сюжета.

Другие элементы композиции подчеркивали основной смысл, глубже и шире раскрывали его. Если считать, что в вышивке изображались народные праздники, то станет понятно, почему в XIX веке встречается бесконечное число вышитых сюжетов, где центральное место занимает женская фигура. Образы этих сюжетных композиций всегда возвышались мастерскими, опоэтизировались, насыщались эмоциональным содержанием. Отступая от внешнего правдоподобия, вышивальщица достигла полноты выражения реальной природы декоративными средствами. Мастерницы, наделенные богатой фантазией, умели уловить в самой жизни ритмы и формы, способные передать радость ощущения полноты жизни. Только сочетание богатой творческой фантазии, основанной на реальных впечатлениях, с совершенным знанием декоративных качеств применяемых швов, дает образу-символу художественную убедительность.

В каждом сюжете раскрывается мудрое, возвышенное, поэтическое восприятие народом окружающей его природы. В этом сложном и многогранном восприятии действительности большое значение имел язык символов, который постоянно развивался и обогащался народом в процессе общения с природой. В основе символики лежало пожелание добра и благополучия. Такое сложное поэтическое восприятие действительности и отражение ее в искусстве было возможно потому, что народ выработал в течение многих веков свое собственное мудрое мировоззрение, где жили в тесном единстве мир действительный и мир воображаемый. Только слияние этих двух стихий помогало народным творцам по-своему воспринимать красоту окружающей среды и создавать прекрасное сказочное искусство на основе реальных впечатлений.

² Гусев В. А., Эстетика фольклора, Л., 1967, стр. 155.

³ Соколов Ю. М., Русский фольклор, М., 1938, стр. 157.

⁴ Кузьмина Е., Подкова на счастье. — журн. «Знание — сила», 1973, № 9, стр. 38.

В. Савицкая

Игрушка — добрый друг и любимый помощник

(Выставка чешского декоративного искусства)

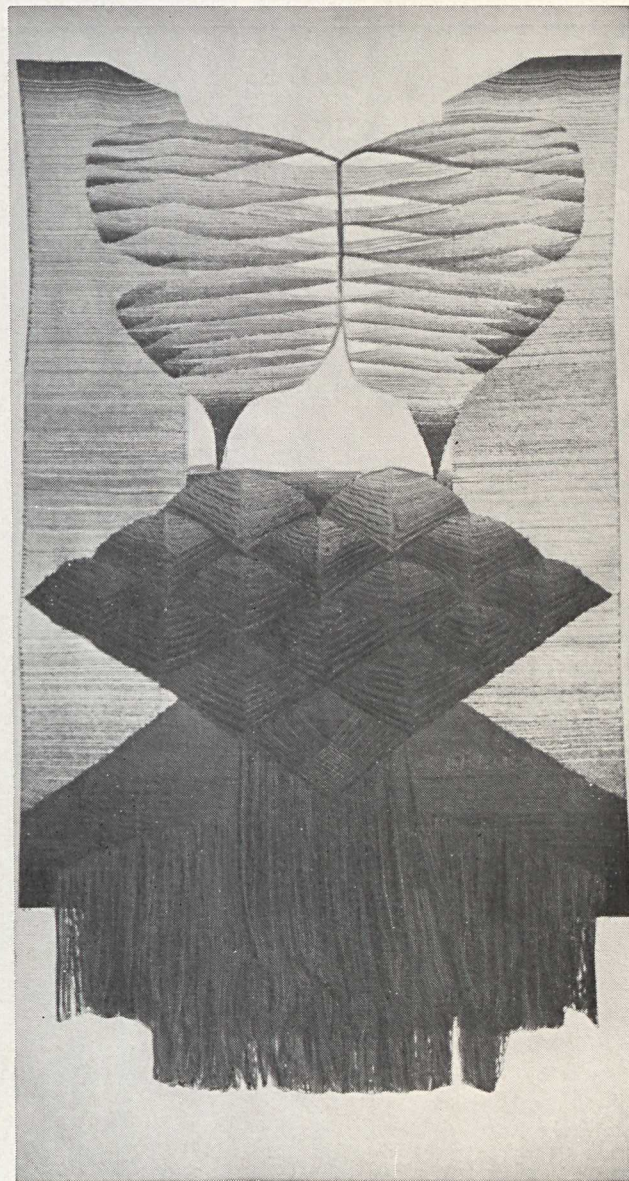
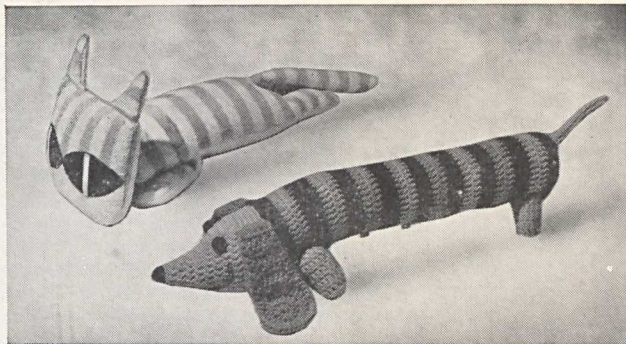
Москвича удивить выставкой трудно. Тем более, если она имеет скорее характер информации, чем зрелища. А вот на небольшую выставку «Чешское декоративное искусство» стремились попасть даже те, кто не входит в число постоянных посетителей музейных и выставочных залов. Сюда приходили целыми семьями с детьми самых разных возрастов. Потому что главным героем выставки стала игрушка, одинаково любимая и детьми и взрослыми, игрушка яркая, радостная, озорная.

В основном зале экспозиции были представлены результаты многолетней работы отделения игрушки в Средней художественно-промышленной школе в Праге — Жижкове, которую уже более двадцати лет возглавляет доктор Виктор Фиксл. Художник и критик, дизайнер и педагог, поэт и теоретик удивительно гармонично соединяются в этом человеке, цель творчества которого — с ранних лет воспитать в человеке чувство гармонии и красоты.

«Игрушка должна быть добрым другом, любимым существом и помощником, который близок ребенку. Она должна быть простой, «всамделишной», поэтической, как и само творчество детей — их рисунки и лепка, — говорит доктор Фиксл. — Чистота и красота материала, формы и цвета — эти основные факторы должны оказать глубокое влияние на ребенка. Только те игрушки, которые созданы в соответствии с законами гармонии, могут действительно выполнить свою основную воспитательную задачу».

Эту программу доктор Фиксл последовательно проводит в жизнь, воспитав на этих принципах уже не одно поколение художников-игрушечников. В сущности, он — глава целой новой школы искусства игрушки. Фундамент этой школы составляют три принципа: изучение народной игрушки; исследование природных форм и их поэтическая (а не формальная) стилизация; усвоение чувства «красоты простоты», приносящее радость и от созерцания игрушки, и от самого процесса игры.

Создание новых перспективных образов игрушек в Чехословакии во многом определяется работой выпускников и студентов отделения, руководимого доктором Фикслом. Они используют всего три материала — дерево, текстиль, бумагу. Дерево — отличный строительный материал, одинаково любимый детьми всех возрастов. Деревянные игрушки, более соответствующие промышленному производству, выпускаются не только для игры самых маленьких, но и для занятий младших классов в школьных мастерских. Наиболее

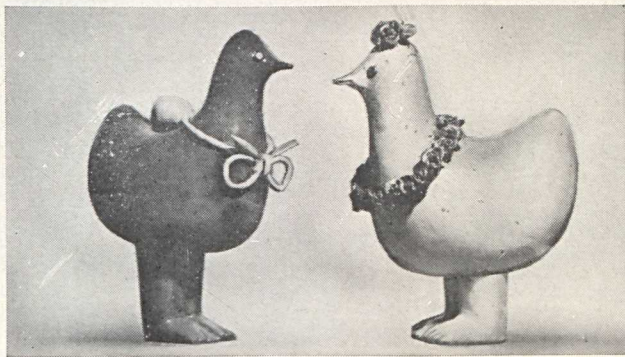


М. Хибинова
Тигр. Игрушка-подушка.
Ткань
И. Рихтерова
Такса. Шерсть, вязание

В. Дрикова-Заржецка
Гобелен. Смешанная техника

В. Лишкова
Орел. Стекланный дрот

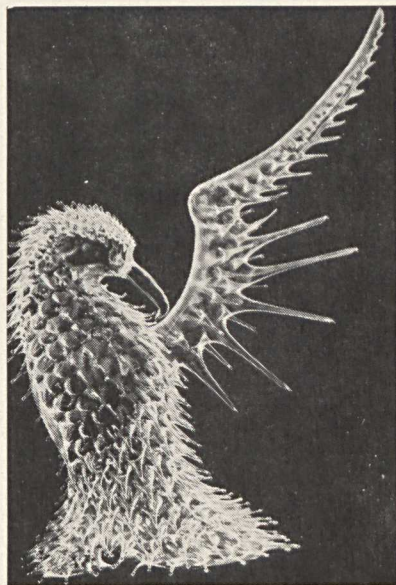
М. Вайцера
Декоративная скульптура.
Майолика



выразительный пример нового отношения к деревянной игрушке — большая сборная конструкция — была продемонстрирована в центре экспозиции выставки. Ее автор — сам доктор Фиксл.

Понимая, что готовая, законченная игрушка никогда не сумеет возбудить фантазию ребенка так, как та, которую он может сделать своими руками, художник идет по пути создания своеобразного деревянного «конструктора». Из его деталей ребята создают не игрушечные, а «всамделишные» — по своей мерке, по своему масштабу — сооружения, рождающие гордое чувство строителя. Да и сама конструкция собирается из отдельных ячеек, подобно живой клетке, пчелиным сотам или современной архитектуре. Так у ребенка постепенно появляется желание выстроить предметный мир собственными руками.

То же воспитание чувства радости творчества, уважение к вещи, созданной своими руками и — что необычайно важно — руками своих сверстников и друзей, — чувства, во многом утраченного в последнее время благодаря усилиям машинного производства, присутствует и в игрушке мягкой — надувной, спи-той, вязаной. Большая группа талантливых художников, в прошлом учеников доктора Фиксла, трудится над созданием образов оригинальной игрушки под девизом «сделай сам». Лукавые и простодушные тигры, таксы, кошки и гусары, созданные художниками Виктором Фикс-



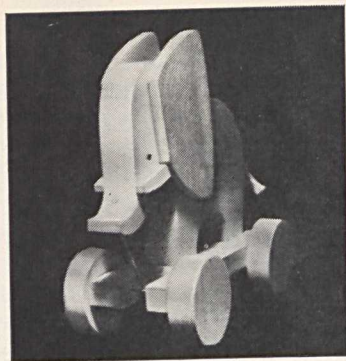
лом, Марией Черна, Ярмилой Шимковой, Марией Хибиновой, Иреной Рихтеровой, Либуше Никловой так же, как и деревянные игрушки, стремятся вернуть современному человеку способность к «рукоделу» — и веру в эту способность. Вот почему в этом веселом хороводе забавных существ, созданных из кусочков пестрого ситца и разноцветной пряжи, столько глубокого, серьезного раздумья о будущем детей, подрастающих в эпоху, когда техника усиливает свой натиск на психику человека. И оживленный зрительский интерес к этим экспонатам на выставке был лучшим подтверждением правильности пути, избранного доктором Фикслом и его учениками. «Радость и добро — вот главное, что должна нести игрушка людям» — девиз их работы.

Думается, что этот девиз был бы уместен и для характеристики творчества художников других видов декоративного искусства, чьи работы были представлены на выставке — стекло, керамика, бижутерия, кружево, гобелен. К сожалению, однако, эти разделы не складывались в

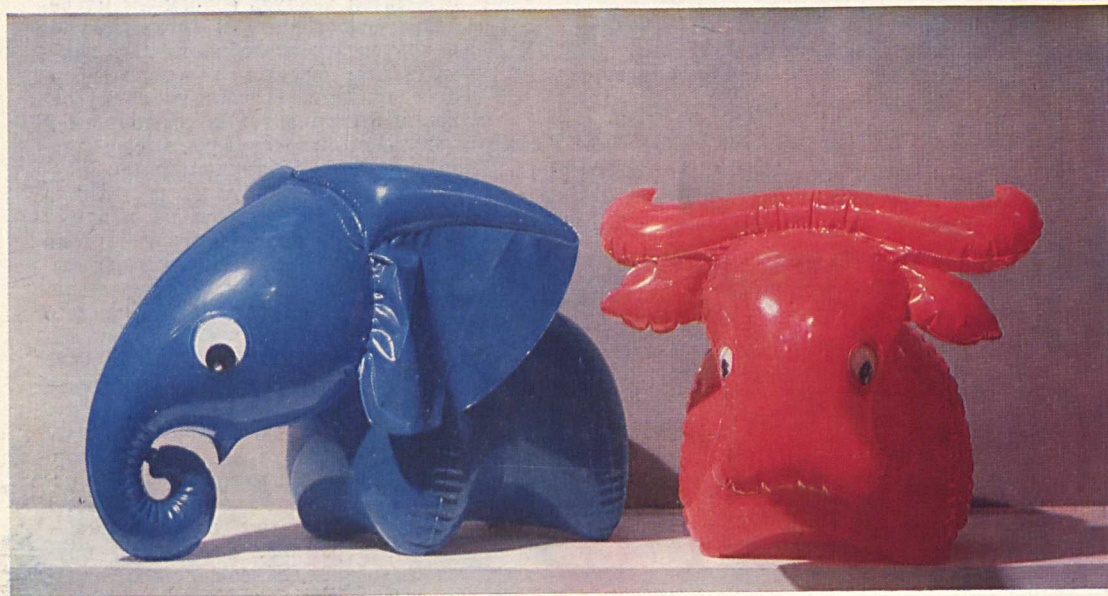
картину столь же стройную и цельную, как раздел игрушки. И все же, перебирая в памяти главное, что составляет основу зрительских впечатлений, нельзя не вспомнить отдельных имен и произведений, либо уже известных советскому зрителю, либо впервые обративших на себя внимание свежестью и оригинальностью замысла.

Стекло: максимальное использование свойств материала в изысканных композициях Рудольфа Юрника, Яна Ванчуры, Павла Главы, Франтишека Визнера; виртуозные

В. Фиксл
Слон. Деревянная
механическая игрушка
Экспозиция игрушек



Л. Никлова
Надувные игрушки
из пленки



хитросплетения стеклянного джута в скульптуре Веры Лишковой.

Керамика: продуманная небрежность декоративных композиций Отто Эккерта, лукавая нежность сказочных птиц Марцеллы Вайцевой, живописная щедрость керамических панно Марии Таберовой.

Бижутерия: грубоватая изысканность серебряных гривн и браслетов Хелены Франтовой и Эвы Хавелковой.

Гобелен: фактурно-колористические поиски гобеленов Веры Дриковой-Заржецкой и Алицы Кухаржовой; структурные и пластические эксперименты плетеных кружевных панно Эвы Фиаловой и Гелены Ваньковой-Кухинковой.

В заключение остается лишь пожалеть, что экспозиция далеко неполно представляла творчество чешских художников декоративного искусства, и пожелать, чтобы вслед за превосходными монографическими выставками «Современное чешское стекло» и «Чешское ювелирное искусство» советские зрители могли столь же подробно и обстоятельно познакомиться с работами современных мастеров чешского гобелена, керамики и игрушки.

Юбилейная выставка в Душанбе

К 50-летию Таджикской ССР на ВДНХ столицы республики состоялась выставка декоративно-прикладного искусства и сувенирно-подарочных изделий. Около тысячи экспонатов представили на выставку 16 организаций и производств, в том числе: Институт истории им. Дониша АН Таджикской ССР (была показана коллекция музейного фонда сектора этнографии), Союз художников Таджикистана, Республиканский объединенный музей, художественное училище, предприятия местной и легкой промышленности. В первом разделе экспонировались изделия всех основных отраслей народного искусства как прошлого века, так и современные: художественный текстиль (набойка, вышивка, тканые и вязаные изделия), керамика, художественный металл, резьба и роспись по дереву и др. Большие декоративные вышивки — сюзани, борпуши, зардеволы — давали представление об основных, сложившихся в прошлом центрах вышивального искусства, таких, как Бухара, Самарканд, Ходжент, Коктакоз, Ура-Тюбе, Исфара, Канибадам.

В настоящее время в республике строчевышитые изделия вырабатывают предприятия в Душанбе и надомницы Объединения в Ленинабаде. Появились ручные и тамбурные вышивки, выполненные в традициях народного искусства, например, на выставке были представлены два сюзани: Нури Саидовой — вышивальщицы Ленинабадского объединения надомниц и художницы Р. Нагай, вышитое по эскизу мастерицы Султаной Фузайловой в Душанбе. В этих и других вышивках применены приемы тамбурной строчки, учтена плотность шва, толщина шелковых нитей, использован матовый, а не блестящий шелк. Все это напоминает традиционные вышитые вручную изделия. Используя достижения лучших производств, строчевышивальные предприятия республики предлагают населению головные платки, покрывала, наволочки, сумочки, тюбетейки и др. Популярны шелковые абровые атласы показали объединение местной промышленности «Таджикатлас» и Ленинабадская шелкоткацкая фабрика. Художники постепенно отходят от излишней пестроты, их ткани становятся более строгими по гамме: преобладают золотисто-желтые цвета в сочетании с черным и бордовым.

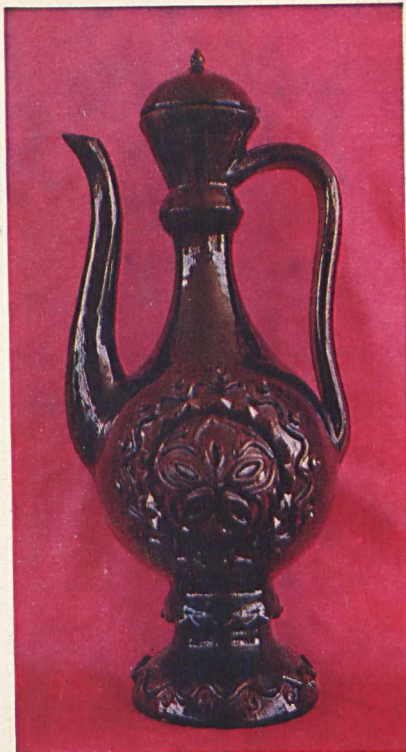
На выставке экспонировались полосатые хлопчатобумажные ткани «алоча» нескольких видов. Их производство восстановлено в селении Каратаг — бывшем центре ремесленной промышленности. Объединение мастериц-вязальщиц «Дилором» (создано в 1969 г.) возрождает искусство местных вязальщиц, хотя здесь не отказались и от выполнения современных изделий (береты, шапочки, варежки, свитеры, шарфы, детские платья, жилеты и т. д.); в которых успешно использованы традиционные узоры таджикского вязания. Однако джурабы, экспонируемые на выставке, далеки от своих эталонов — тех прекрасных памирских изделий, купить которые мечтают все, кому хоть раз удалось их увидеть.

Резные панно показал заслуженный деятель искусств Таджикской ССР С. Нуриддинов. Его ученики из художественного училища представили выполненные в технике сквозной резьбы декоративные миниатюры на букле, орехе, чинаре, где традиционные народные мотивы органично сочетаются со сказочными сюжетами.

На юбилейной выставке было много керамики: работы известных народных керамистов братьев Сафарбоя и Сайфиддина Сохибовых из селения Чорку (блия Исфары), Усмана Мелиева, Бободжана Мавлянова и молодого мастера Мирзоева из Канибадама. Как всегда пленительны глиняные фантастические игрушки мастера-керамиста из кишлака Бафои (близ Ура-Тюбе) Гафура Халилова.

Наряду с работами народных гончаров были показаны изделия художников-керамистов, имеющих специальное образование. Я. Шмидтайте

Н. Дорошева
Кувшин. Керамика



экспонировала выполненный в национальных традициях сервиз, в который входят блюда для плова и лепешек, своеобразные кувшины — хурма и офтоба. Молодые керамисты Н. Дорошева, С. Хушматова, В. Заболотникова (выпускники местного художественного училища) интерпретируют в своих изделиях мотивы и формы народной керамики. Богатое художественное наследие, накопленное в производстве ювелирных и чеканных медных изделий, в вышивке, керамике, плетении, пытаются использовать производства по созданию сувениров, например, фабрика «Армугон». Однако образцы, созданные на основе беглого знакомства с подлинниками, зачастую оказываются весьма посредственными. В них слабо чувствуется участие художника.

Выставка декоративно-прикладного искусства и сувенирно-подарочных изделий показала работу многих организаций, народных мастеров, профессиональных художников за несколько лет. Их усилиями достигнут определенный успех в развитии лучших традиций декоративно-прикладного искусства Таджикистана.

Т. Мезурнова

Р. Нагай
Сюзани.
(Исполнитель —
вышивальщица
Султаной
Фузайловой)



Ложки
деревянные
резные.
Объединение
народных
мастеров
«Дилором»



И. Чичинадзе

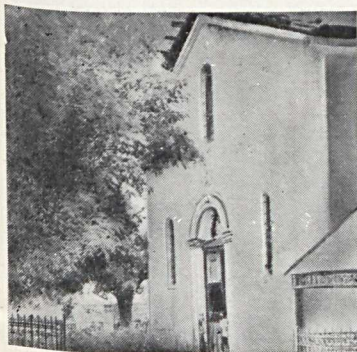
Сорские
фрески

На стр. 46
«Успение Богоматери».
XIV в. Сори

«Святители» (абсида).
XIV в. Сори



Пастух из композиции
«Рождество Христово».
XIV в. Сори



Внешний вид Сорской церкви

В пятнадцати километрах от районного центра г. Они, в Грузии, в селении Сори расположена маленькая церковь «Распятие» — однонефное небольшое сооружение, крытое коробовым сводом. В течение веков ее переделывали несколько раз. Расписана церковь в конце первой половины XIV века, но некоторые ее части переписаны в начале XVIII в. Схема росписи традиционна и характерна для церквей Грузии, в ко-

торых кроме «двунадесятых праздников» изображены ктитории храма. В нижней части южной и северной стены помещены фигуры рачинских Эристави XIV—XV веков — Чарелидзе.

Мастером сорских росписей был грузинский мастер Давид (имя его читается в надписи под фреской), хорошо знакомый с новшествами иконографии XIII—XIV веков.

Сорские фрески содержат ряд новых иконографических схем, которые появляются в конце XIII века и распространяются в XIV веке. Это — изображение архангелов в алтарном окне и Христа на диске под окном; оно принадлежит новой литургической композиции «Поклонение жертве», получившей распространение лишь в XIII—XIV веках и ставшей особенно популярной в сербском искусстве¹; это — «Путешествие волхвов» в композиции «Рождество Христово», которое весьма редко встречается в грузинских памятниках.

Христос среди апостолов на Фаворской горе в «Преображении»; сероголубые ангелочки в сиянии Христа в сцене «Успение Богоматери» — эллинистический мотив, известный в росписи церкви св. Апполинария Нового в Равенне и не так часто встречающийся в XIV веке; Богоматерь в глубоком обмороке в сцене «Распятия», которое распространяется лишь в XIII веке.

По своему общему характеру сорские росписи тяготеют к памятникам палеологовского стиля, они типичны для живописно-динамичного стиля XIV века. Это проявляется в свободных композиционных построениях, в живописной трактовке форм, объемности, многоплановости, динамизме, эмоциональности, в мягком выражении ликов.

Фигуры сорских фресок, изящные и стройные, несколько вытянуты по своим пропорциям. У них маленькие головы и тонкие конечности. Красивые головы юношей в массовых сценах напоминают о классическом идеале красоты древности². Одно из самых замечательных изображений — пастух из сцены «Рождество Христово».

Фигуры, облаченные в падающие свободными складками широкие одеяния, движутся легко и свободно. Художник дает их на фоне сложных архитектурных кулис и скалистых пейзажей. Пространство передано при помощи расположенных один за другим скалистых гор или архитектурного пейзажа на заднем плане. Объемность достигается при помощи светотеневой обработки формы. Лица написаны на охряной подмалевке.

Колорит росписи теплый. Преобладают краски красно-коричневые, охряные, фиолетовые, зеленые, желтые, розовые, белые. Фоны в композициях, как и в искусстве эллинистической эпохи, распределены по тональности на две или три части. Особенно выделяется изумрудно-зеленый тон.

Сорская роспись имеет аналогии в многочисленных росписях палеологовского стиля конца XIII — первой половины XIV века. Роспись эта органически связана с грузинской монументальной живописью и занимает в ней определенное место между памятниками конца XIII и XIV веков.

Росписи Сорской церкви принадлежат началу нового стиля в грузинской монументальной живописи, который складывался на протяжении долгого времени и был органичным для грузинского искусства.

¹ Лазарев В. Н., Феофан Грек, М., 1966, стр. 55.

² Панайотова Д., Болгарская монументальная живопись XIV века, София, 1966, стр. 102.

III пленум правления СХ СССР

Художник и народ—эта взаимосвязь приобретает особенно важное значение в жизни развитого социалистического общества, когда тяга к искусству становится подлинно массовым явлением. Поискам новых форм пропаганды изобразительного искусства был посвящен III пленум правления Союза художников СССР, работавший в Киеве с 24 по 27 июня этого года. С основным докладом выступил народный художник РСФСР, председатель правления Союза художников СССР Н. А. Пономарев. Выступившие в прениях художники — представители всех братских республик говорили о творческой деятельности многонационального коллектива советских художников, в первую очередь связанной с созидательным трудом советского народа, успешно претворяющего в жизнь решения XXIV съезда КПСС.

Сотни советских художников работают на строительных площадках пятилетки, на заводах и фабриках, в колхозах и научно-исследовательских институтах. Они стремятся запечатлеть героизм труда, богатство духовной жизни советского народа. При этом художник является не беспристрастным летописцем, а активным созидателем социалистической культуры. Советское искусство — незаменимый элемент в строительстве нового мира, громкий голос правды, боевое оружие прогресса.

Одна из традиционных и наиболее действенных форм пропаганды изобразительного искусства — организация выставок. Но она не исключает большой просветительской, агитационной работы. Это и ежегодные «Недели изобразительного искусства», и встречи художников со зрителями, и использование массовых средств информации — кино, телевидения, популярных иллюстрированных изданий. «В процессе приобщения широких масс к искусству необходима и обратная связь, — говорится в статье газеты «Правда», посвященной III пленуму правления Союза художников СССР, — взаимопонимание художника и зрителя, подготовленность последнего к активному, квалифицированному восприятию идейно-эстетического богатства произведения».

Широким народным форумом, на котором горячо и взволнованно говорилось о проблемах пропаганды изобразительного искусства, стали встречи художников — участников пленума с рабочими, колхозниками и интеллигенцией Киева и Киевской области. На заводах «Арсенал» им. В. И. Ленина и «Ленинская кузница», на Киевском авиационном заводе, в Институте проблем литья Академии наук УССР, в Киевском Высшем общеобразовательном командном дважды Краснознаменном училище им. М. В. Фрунзе, в колхозах им. 40-летия Октября Васильковского района и им. А. Г. Бузницкого Мироновского района много говорилось о значении активного участия художников в коммунистическом воспитании трудящихся: связи художников с производственными коллективами, шефстве над ударными стройками страны и т. п.

Выступившие на встречах представители трудящихся — токарь завода «Арсенал» Герой Социалистического Труда В. П. Щербина, слесарь-сборщик Киевского авиационного завода депутат Верховного Совета

УССР И. Б. Прокопенко, председатель колхоза им. 40-летия Октября Герой Социалистического Труда Ф. Н. Тромса, председатель колхоза им. А. Г. Бузницкого Герой Социалистического Труда В. И. Батура, заслуженный агроном УССР Герой Социалистического Труда П. В. Борисенко и многие другие — говорили о том, что советское изобразительное искусство хорошо знакомо и близко трудящимся, горячо и убедительно рассказывали о произведениях, вошедших в их жизнь, отмечали, что художники стали частыми и желанными гостями в цехах, на полях, в станах, а трудящиеся — регулярными посетителями художественных выставок.

В память о встречах участники пленума подарили производственным коллективам, организациям и учреждениям памятные подарки — произведения советского изобразительного искусства, литературу по изобразительному искусству.

Во время работы пленума в двух киевских кинотеатрах — «Орбита» и «Комсомолец Украины» — проходил фестиваль кинофильмов по изобразительному искусству. Перед началом киносеансов художники и искусствоведы рассказывали зрителям о важнейших событиях в художественной жизни страны.

Во время работы пленума состоялась встреча руководителей Союза художников СССР с членом Политбюро ЦК КПСС, первым секретарем ЦК Компартии Украины В. В. Щербицким, завершившаяся плодотворной беседой о путях развития современного изобразительного искусства.

III пленум правления Союза художников СССР получил широкое освещение в центральной и украинской прессе, по центральному и украинскому радио и телевидению.

Выставка З. Левина и Ю. Жульева

В Ростове-на-Дону была показана интересная выставка: стекло и керамика экспонировались в местном музее не с акварелью и графикой, как это обычно делается, а рядом друг с другом. «Холодноватость» стекла была превосходно уравновешена «теплом» керамики. Вещи демонстрировались на низких подиумах, без стеклянных витрин, на фоне пустых стен. Выставка получилась очень свежей.

Были показаны произведения двух художников — Захара Левина и Юрия Жульева. Основу экспозиции составляли довольно простые по формам бытовые вещи, многие из которых хотелось бы иметь в своей квартире. Большинство из них выпускается сейчас или выпускалось недавно серийным производством.

Керамика Захара Левина выглядит монументальной. Формы ее просты и открыты. Посуда, созданная художником, гостеприимна и естественна. Левин вполне познал дух материала, его природу, хотя использует он керамику в достаточно традиционном плане.

Весьма удачным представляется соединение керамики с металлом, деревом, лозой. Объединение материалов — одна из характерных черт искусства нашего времени, особенно искусства рукотворного, создаваемого непосредственно художниками. Вещи Левина украшают дом, несут в него уют и тепло, живую безыскусность природы.

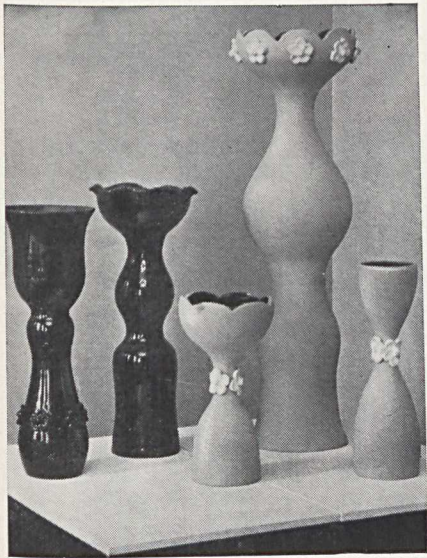
Конечно, не все в его работах одинаково удачно. Иногда — например, в керамических самоварах — он заимствует формы у других материалов, и это получается несколько надуманно и чужеродно.

Важно напомнить, что Левин является одним из первых керамистов в Ростове и поиски его шли нелегким путем. Практически он (и некоторые другие художники, работавшие вместе с ним) создал то направление, которое мы сейчас называем «донской керамикой». Действующий ныне в Ростове керамический комбинат до сих пор выпускает некоторые изделия по формам Левина, а работами более молодых художников это новое направление в кера-

Ю. Жульев
Набор посуды «Донецкий».
Цветное стекло. 1973



З. Левин
Вазы. Керамика. 1974



мическом искусстве России продолжает развиваться дальше.

Если Левин — уже вполне определившийся художник с устоявшимся почерком, то Юрий Жульев гораздо более склонен к экспериментам.

Он напряженно ищет свой путь в искусстве стекла. В настоящее время Жульев — главный художник Чудовского стеклозавода «Восстание». По рождению же он ростовчанин и свою первую персональную выставку показал в родном городе.

Жульев очень чуток ко всяким новым веяниям, наблюдающимся в искусстве стекла и вообще в искусстве вещного мира. Кроме того, он обладает способностями пародиста. Иногда он развивает в своих вещах пластические идеи, найденные другими художниками, и при этом доводит их до некоторой нарочитой абсурдности. Подобная сатира в декоративно-прикладных произведениях очень трудна и показывает большую наблюдательность и тонкий вкус художника.

Жульева отличает пристальное внимание к форме вещей в ее неизобразительной интерпретации. Он обладает чувством пропорции. В его сервизах и наборах «Дачный», «Суздаль», «Полосатый», «Красный сентябрь» и других проявлена не только забота о потребителе, но и показано, какой большой эстетический резерв имеется в простой, логично построенной, чистой форме.

Опыты художников в неутилитарном, выставочно-декоративном стекле пока еще сравнительно робки. Но Жульев упорно нащупывает самостоятельный подход к декору, основанный на традиционных способах наложения декора на готовую поверхность вещи. В его работах редко встретишь столь модное сейчас «сращение» формы и декора, когда декор превращается в некую фактуру поверхности. У Жульева всегда ясно чувствуется раздельная работа над формой и ее декоративным обогащением: вспомним хотя бы его сервиз «Многожалка», завоевавший в свое время премию на «Хрустальном конкурсе «ДИ СССР». Экспериментаторский дух и обостренное художественное видение несомненно помогут Жульеву выбрать собственную линию в нашем стекле.

Н. Воронов

«Декоративное искусство Дагестана»

За последние годы заметно оживился интерес к быту и культуре народов Дагестана. И каждая новая книга, посвященная этой республике, всегда вызывает большой интерес. Альбом «Декоративное искусство Дагестана»*, все еще продающийся в книжных магазинах (тираж 25000 экз), составлен Д. Чирковым; очень живое и образное предисловие принадлежит Расулу Гамзатову. Полиграфически книга исполнена безупречно; очень красивы фотографии, интересен макет издания. Первый раздел — «Керамика» — занимает большое место в книге. Д. Чирков вполне справедливо утверждает глубокую древность местного керамического производства — VI—V тыс. до н. э., поздний неолит. Но далее он пишет, что в последующие три тысячелетия (IV—II) по всему Дагестану встречается «красноокрашенная керамика с ангобной росписью» (стр. 17). Это не так. Только в одном поселении Гинчи (раскопки М. Г. Гаджиева) найдены обломки расписной посуды IV тыс. до н. э. Она появилась под воздействием культур Закавказья и не получила дальнейшего развития. За огромный период (III—начало I тыс. до н. э.) в Дагестане вырабатывалась керамика с темной поверхностью, скупо украшенная налепным орнаментом и несложным углубленным узором. Видоизменялись формы посуды, менялся характер декора, а керамику по-прежнему покрывали не росписью и ангобом, а шероховатой и грубой обмазкой. Может быть, говоря о «традициях» в росписи, автор хотел как-то увязать далекое прошлое с настоящим, древнейшую керамику — с современными расписными изделиями селений Баххар и Сулевкент?

На стр. 19 воспроизведен средневековый сосуд, но под ним стоит подпись, что он относится к III—I тыс. до н. э. Подобная керамика — звонкая, со следами лощения, покрытая орнаментальными змейками, никогда не была найдена среди памятников эпохи бронзы. Она характерна для средневековья — IX—XIII вв. Подобные сосуды во множестве обнаружены в склепах Агач-Калы, Дегва и Кули.

Объявлен типичным для Дагестана I—III вв. н. э. (стр. 20) и глиняный «свиноподобный» кувшин. В это время (оно обычно называется сарматским, когда говорят о древности нашего Юга) лишь изредка встречается посуда с ручками в виде стилизованных зверьков. Несколько позже, в IV—VII вв., когда на Дагестан оказало определенное влияние искусство сасанидского Ирана (тогда иранцами отстраивался Дербент), могли появиться подобные уникальные образцы, сделанные в подражание иранской торевтике. Собственно, об этом уже писали Э. Кильчевская и А. Иванов («Художественные промыслы Дагестана», М., КОИЗ, 1959, стр. 25).

Встречаются в этом разделе и более мелкие ошибки. Так, по Д. Чиркову, татаро-монгольское нашествие на Дагестан приходится на XV в.,



а на самом деле оно происходило в XIII—XIV вв. Гончарный круг, по словам автора, появился в Дагестане в XIII—XV вв., но он использовался достаточно широко уже с первых веков н. э. В книге отсутствуют имена современных мастеров гончарного дела.

Здесь не упомянута даже балхарка Зубайдат Умалаева, чьи глиняные скульптуры известны по последним выставкам, а имя вошло в литературу о предмете исследования.

Второй раздел книги — «Изделия из металла» — также пестрит неточностями. Строки, посвященные Кавказской Албании, касаются только изготовления бронзовых котлов, которые весьма условно принято называть «албанскими». Д. Чирков ни слова не говорит о водолеях, кувшинах и чашах этого времени, а ведь многие из них были найдены в Дагестане! Известно, что именно в это время получило широкое развитие сасанидское искусство, оно обогащало мастерство многих народов и само обогащалось за счет их искусства.

Там, где автор описывает медную посуду дагестанцев, он совершенно выпустил из вида медночеканное производство лакцев, хотя их изделия шли на продажу и в Дагестане, и за его пределами.

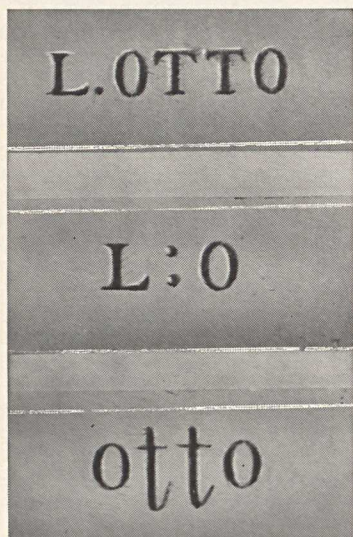
Ювелирному делу в этом разделе отведено большое место, но, к сожалению, не всегда выдержано последовательное изложение, встречаются противоречия: то автор пишет о наличии черни на аварских изделиях из серебра, то отрицает этот факт (стр. 112). И в данном разделе, как и в предыдущем, нет имен художников, сух перечень ювелирных приемов, скупа характеристика орнамента.

Очень беден третий раздел — «Резной камень и дерево». Здесь в основном все сведено к чесочным ступкам, и всего несколько страниц посвящено ремеслу деревообделочников в селении Унцукуль. Читатель не узнает о существовании знаменитых кубачинских каменных рельефов, монументальной архитектурной резьбы по дереву, о надмогильных стелах и средневековых петроглифах, что покрывают старинные дома и башни.

Последний раздел — «Ковроделие, вязание, ткачество» — является пересказом уже упоминавшейся книги Э. Кильчевской и А. Иванова, хотя ссылок на указанных авторов в труде Д. Чиркова нет. Я мог бы перечислить не менее двадцати параллелизмов и совпадений текста. И, надо заметить, перефразировки автора альбома беднее мыслью, чем их первоисточник. Жаль, что эта хорошо изданная книга не дает ничего нового, по существу излагает чужие, ранее высказанные мысли. Будучи предназначенной в основном для зарубежного читателя (в ней имеются тексты на английском и французском языках), книга не рассказывает о последних успехах советских археологов, этнографов, искусствоведов, в частности тем ученым за рубежом, которые хорошо знают искусство Кавказа и Дагестана (М. Качинский, Р. Гупта, Ф. Бахризаде, М. Гимбутас, Я. Филипп и другие).

В. Марковин

* «Декоративное искусство Дагестана». Автор-составитель Д. А. Чирков. Изд. «Советский художник», М., 1971.

Загадка завода
ОттоМарка на фаянсовых изделиях
завода Отто под
Петербургом (?)Марка на фаянсовых изделиях
завода Отто под
Петербургом (?)Марка завода А. И. Отто
в Перово под МосквойЧашка с блюдцем. Фаянс.
1830-е гг. Завод Отто.
Петербургская губ. (?)
Доделка к Баболовскому
сервизу Киево-межигорской
фабрикиЧашка с блюдцем. Фаянс.
Первая половина XIX в.
Завод Отто. Петербургская
губ. (?) Доделка
к английскому
сервизу Веджвуда

Уже долгое время фаянсовые изделия с маркой «ОТТО С» вызывают особый интерес у тех, кто занимается историей русской керамики. Сам факт их существования опровергает те сведения о заводе Отто, которые имеются в литературе. Целый ряд исследователей¹ считал, что завод Отто существовал под Москвой в селе Перово с 1801 по 1812 г., принадлежал Карлу Ивановичу Отто² и выпускал фарфор. Более подробных сведений о заводе до настоящего времени не имелось.

При сравнении этих исторических сведений с сохранившимися изделиями, имеющими оттиснутую в тесте марку «L. OTTO. а С», бросается в глаза ряд противоречий. Во-первых, сохранились почему-то только фаянсовые предметы (хотя завод считался фарфоровым). Во-вторых, имя Карла Ивановича не совпадает с буквой в клейме, обозначающей имя. В-третьих, завод прекратил существование к 1812 году, а некоторые изделия декорированы в технике переводной печати, которая была освоена в России на фаянсе не ранее 1813 года. Наконец, поражает то, что среди дошедших до нас изделий Отто нет ни одного оригинального — все они идентичны предметам дворцовых сервизов, заказанных либо в Англии у Веджвуда, либо на лучшей в России фаянсовой фабрике — Киево-межигорской.

По мере изучения изделий, сохранившихся в фондах музеев, архивных и исторических материалов, становилось очевидным, что существовал не один, а по крайней мере два или даже три завода, владельцами которых были лица с фамилией Отто. Выяснилось это следующим образом.

Несколько лет назад в журнале «ДИ СССР» (1970, № 8) была опубликована подборка фотографий с фарфоровых вещей из коллекции М. Курилко. На одной из них была изображена небольшая фарфоровая солонка, декорированная живописью и имевшая клеймо с фамилией Отто совсем иного начертания, чем на известных ранее вещах. Клеймо выполнено прописными буквами синей краской, под глазурью, инициала перед фамилией не было. Следует подчеркнуть, что солонка была фарфоровая. Она повторяла известную солонку завода Гарднера конца XVIII века.

Вслед за этим в Вологодском областном краеведческом музее мной была обнаружена прекрасной формы чашка

с двумя ручками и крышкой и блюдцем с изображениями цветов в серо-коричневой гамме, с маркой Отто, не оттиснутой в тесте.

И солонка, и чашка подтвердили правильность утверждения исследователей о том, что завод Отто выпускал фарфор. Полная аналогия солонки Отто и Гарднера наводила на мысль, что солонка с клеймом Отто

господских», все мастера «русские». Самое интересное в «Ведомости Перовской фарфоровой фабрики за первую половину 1801 года» — перечисление всей изготовленной продукции за полгода — это исключительно фарфоровые изделия: «чашки разные с крышками», «чайники», «молошники», «сахарницы», «вазы», куклы и фигуры



выполнена на подмосковном заводе, куда легче всего могли попасть гарднеровские образцы, а может быть, даже работали мастера с завода Гарднера. Вскоре были обнаружены и некоторые архивные материалы. В ЦГАДА хранится ведомость, которую подавал фабрикант Отто Иоганн, как отчет о работе его заведения за 1801 год. Из ведомости мы узнаем довольно много сведений о заводе

бисквитные. Ассортимент достаточно широкий для только что открывшегося заведения. Видимо, завод был хорошо налажен. Продавались изделия завода внутри государства. Однако всю продукцию сбыть не могли. За весь 1801 г. остаток составлял 1286 р. 50 к. В ведомости за первую половину года стоят подписи: Иоганна Отто и Бема. Ведомость за вторую половину года от «содержателя Ивана



Отто, неизвестных ранее. Основан он был в 1799 году, а начал выпускать продукцию в 1801 г. Завод был заведен на земле графа Алексея Кирилловича Разумовского в сельце Перово Иваном Андреевичем Отто (а не Карлом Ивановичем) «прусской нации уроженцем» совместно с его тестем Каспаром Бемом. Привилегия на открытие завода была получена из Государственной мануфактурной коллегии. На заводе занято было 18 работников, из них 7

Андреева Отто» подписана им одним. «Доношение в Московское губернское правление от Московского уездного суда, обнаруженное в Центральном Государственном Архиве Москвы, относится к ноябрю 1807 года. В документе сообщается, что Иван Андреевич Отто «фарфоровой фабрики фабрикант» по двум заемным письмам должен Матвею Матвеевичу Каллеру 7065 руб. По постановлению суда на имя Отто «учинино запрещение». Закрылся ли за-

¹ О заводе Отто писали: Федченко Г. Ф., Гончарное производство в кн. Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности в России. т. I, СПб., 1862; Селезнев В. И., Производство и украшение глиняных изделий. СПб., 1894; Селиванов А. В., Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903 (все называют фамилию Отто, без имени); Салтыков А. Б., Русская керамика. М., 1952.

² А. Б. Салтыков называет Отто Карлом Ивановичем (ссылка на источник не приводится).

³ Крюков П., Очерк мануфактурно-промышленных сил Европейской России. СПб., 1853.

вод в 1807 г. или существовал до 1812 г. — неизвестно.

Итак, очевидно, под Москвой находилась фарфоровая фабрика И. А. Отто, работавшая с 1799 по 1812 (или 1807) г., выпускавшая отдельные фарфоровые изделия; делала ли она сервизы — неизвестно, заказов от царского двора на первых порах не получала. Изделия фабрики сохранились до нашего времени в единичных экземплярах.

А как же фаянсовые изделия, маркированные «L. ОТТО. «С» или «L:O»? Где и кто изготовлял их? Долгие поиски дали частично ответ на эти вопросы. Но прежде несколько слов о сохранившихся фаянсовых вещах. Они есть в коллекции Гос. Исторического музея, в Екатерининском дворце в Пушкино, у отдельных коллекционеров, в музее «Кусково». Фаянс очень хорошего качества, все сохранившиеся предметы сервизные: чашки и блюдца с живописными букетами, чашки из охристого цвета массы, единственным украшением которых является узкая черная гирлянда из листьев, выполненная в технике переводной печати с подкраской. Ко всем сохранившимся изделиям с маркой «L. ОТТО «С» есть аналоги. Так, в Большом дворце в Пушкино хранится столово-чайный сервиз, выполненный на заводе Веджвуда в Англии, имеющий живописный декор, и точно такие же изделия Отто. В Отделе керамики ГИМ стоят рядом предметы Баболовского сервиза Киево-межигорской фабрики и названные выше чашки охристого цвета Отто. Наконец, в собрании ГИМ и музея Московской области есть фаянсовые тарелки цвета сливок с живописным декором сиреневого тона и маркой «L:O», точно воспроизводящие тарелки сервиза с лиловыми цветами, выполненного в Англии Веджвудом (сейчас сервиз в Петродворце). Невольно приходит мысль о том, что все фаянсовые вещи с маркой Отто — доделки к дворцовым сервизам. Но какой Отто их делал?

Перелистывая в архивах многочисленные ведомости о фабриках и заводах по Петербургской (в первую очередь) и другим губерниям, просмотрены книги почетных граждан, «Списки фабрикантов и заводчиков» за разные годы — фамилия Отто не встретилась ни разу. Не было ее и в списках экспонентов ни на одной промышленной выставке. Но вот в «Очерке мануфактурно-промышленных сил Европейской России»³ за 1853 г. мне впервые



Солонка. Фарфор. Начало XIX в. Завод И. А. Отто в Перово под Москвой

Чашка фарфоровая. Блюдце. 1801—1802 гг. Завод И. А. Отто в Перово под Москвой

Тарелка. Фаянс. Первая половина XIX в. Завод Отто. Петербургская губ. (?) Доделка к английскому сервизу Веджвуда для Петербургского дворца



встретилось имя Отто среди владельцев заводов, перечислявшихся в разных губерниях: «Санкт - Петербургская губерния... По Шлиссельбургскому тракту (на 9 версте). Фаянсовый завод. Принадлежит Отто (без указания имени. — Т. Д.), выделяется чайных, столовых кухонных и других вещей на 3000 р., рабочих 13 человек». Значит под Петербургом был второй завод Отто — фаянсовый. К сожалению, неизвестно, когда он возник, однако можно сделать предположение, что завод мог изготавливать доделки к дворцовым сервизам и ставить марку «L. ОТТО. «С». И все-таки упоминание о заводе сделано в середине века, а вещи по формам и декору более ранние — первая треть XIX в. Поиск продолжился.

В 1972 г., работая в ЦГИАЛ, я снова натолкнулась на имя Отто. В архивном деле было написано: «Об отдаче четырех воспитанников для учения на фаянсовый завод фабриканта Августа Отто» и датировано 1835 годом. Из этого документа стало очевидным местонахождение завода — деревня Саблино Царскосельского уезда Санкт-Петербургской губернии, т. е. в трех верстах от Царского Села. Это географическое сведение очень важно — удобнее всего близлежащему заводу поручать доделки, да и хранится сервиз Веджвуда и доделки Отто в Екатерининском дворце в Пушкино. Баболовский дворец так же находился недалеко от Царского Села.

Сервиз охристого цвета изготовлен на Киево-межигорской фабрике скорее всего в 1824—1825 гг., а дополнение к нему заводом Августа Отто в конце 20-х — начале 30-х годов.

Итак известны стали три завода, владельцами которых были Отто: под Москвой — фарфоровый и под Петербургом — два фаянсовых. Однако остается открытым ряд вопросов. Кто же скрывается под инициалом «L» в марке на фаянсовых изделиях? Какой из двух петербургских Отто? А может быть, завод в деревне Саблино и завод по Шлиссельбургскому тракту принадлежали одному лицу — одновременно или поочередно? А может быть, верно предположение, высказанное А. Б. Салтыковым, — иностранцы имели двойные имена, инициал «L» может относиться ко второму имени, но какого из «петербургских» Отто? А может быть, существовал четвертый завод? Ясно одно — поиски нужно продолжать.

Т. Дулькина.

Только факты

*

Москва. В залах Центрального ордена Ленина Музея Революции СССР открыта выставка «Памятники борьбы и побед», посвященная 50-летию его образования. Это первая большая выставка документов, промышленных образцов, произведений искусства, боевых и трудовых знамен, правительственных наград, предметов личного пользования знаменитых людей советской эпохи — три тысячи экспонатов, взятых из миллионного фонда музея.

В зале изобразительного искусства экспонируются картины, графика, скульптуры, плакаты на историко-революционные темы и посвященные коммунистическому строительству.

На выставке представлены произведения народных мастеров из Палеха, Федоскино, Холуя на сюжеты Ленинианы, а также отображающие литературные и сказочные мотивы. Коллекция агитационного фарфора соседствует с изделиями из стекла «Гренада моя». Стены залов украшают тематические ковры. Политический плакат напоминает о волнующих событиях первых лет Советской власти.

Указом Президиума Верховного Совета СССР Центральный Музей Революции СССР в честь 50-летнего юбилея награжден орденом Октябрьской Революции.

*

Тобольск. Главному художнику Тобольской фабрики художественных костерезных изделий Гавриилу Андреевичу Хазову за заслуги в области декоративно-прикладного искусства указом Президиума Верховного Совета РСФСР присвоено почетное звание заслуженного художника РСФСР. Г. Хазов, выпускник Холмогорской школы художественной резьбы им. М. В. Ломоносова, более 20-и лет работает в Тобольске. Им создано 200 самобытных миниатюр из кости, он участник многих всесоюзных, международных и всемирных выставок.

*

Москва. В знаменательный День возрождения Польши — 22 июля — на ВДНХ СССР была открыта выставка «30 лет Социалистической Польши». Эта самая большая экспозиция ПНР за рубежом — на 30 тыс. кв. метров расположились более семи тысяч экспонатов — организована при содействии Торгово-промышленной палаты СССР. Станки, макеты судов, изделия химической промышленности, ядерная аппаратура и автомобили, вертолеты и яхты заполнили открытые территории и первый этаж главного павильона. На втором этаже были показаны интерьеры квартир, оборудованные мебелью, радиоприемниками, телефонами, осветительными

приборами, декоративными тканями, изделиями прикладного искусства, а также кухни с холодильниками, газовыми плитами, посудой, предметами домашнего хозяйства. Выставка явилась яркой иллюстрацией достижений ПНР в развитии экономики и культуры.

Одновременно в Центральном Доме архитектора открылась экспозиция «30-летие архитектуры Социалистической Польши». Многочисленные фотографии показывали восстановление разрушенных городов, развернутое строительство новых жилых, административных, культурных, спортивных, торговых зданий, мест отдыха трудящихся. На выставке были представлены проекты, получившие широкое признание — это железнодорожный вокзал в Катовице, мемориальный «Холм Коперника», сталепрокатный завод в Гуте, жилой комплекс во Вроцлаве.

*

Таллин. В Таллинском Доме работников просвещения и науки в июне прошла выставка-продажа ученических декоративно-прикладных изделий и сувениров, проводимая в рамках кампании солидарности пионеров и школьников «Гвоздика дружбы». Более 300 школ и Домов пионеров представили на выставку в Таллине 2300 работ.

Это — расписные головные платки, вязаные сумки и пончо, варежки, коврики, изделия из керамики, дерева, металла, игрушки, фарфоровые пластины и многое другое, созданные юными художниками в ходе конкурсных выставок в Кохтла-Ярве, Пярну, Кивийли, Раквере, Нарве, Тарту, Йыгеваском районе.

В ходе кампании солидарности в школах проводились митинги, пионерские сборы, вечера, выставки детских рисунков. Полученные от выставок-продаж средства переведены в Фонд мира, в частности они пойдут на строительство поликлиники в Ханое.

*

Вербилки. На старейшем в России Дмитровском фарфоровом заводе Московской области прошел республиканский конкурс лучших формовщиков фарфора. Каждый из его 14 участников должен был за 1 час 45 минут изготовить 250 фарфоровых чайников. Формовщик Дулевского завода В. Абрамкин получил специальный приз за наивысшую производительность труда. Главным призом конкурса — алой лентой лауреата и сервизом «Горюч-трава» — награжден кадровый формовщик Дмитровского фарфорового завода А. Лизин за изделия отличного качества.

*

Рига. В Музее истории Латвийской ССР была открыта выставка «Декор-интерьер-74». Это третья подобная выставка в республике.

Художники разных поколений, в основном молодежь, выпускники художественных вузов наглядно показали в проектах интерьеров, в диапозитивах действующих объектов, на фотографиях, в макетах панно для оформления города, в произведениях декоративно-прикладного искусства как они формируют вкус и окружающую среду.

Выразителем проектной фойе здания «Гидропроект» с мозаичными панно «Освоение энергии» А. Озолиньша и А. Озолини. А. Кисис решил проект вестибюля научно-исследовательского центра ЛГУ с тремя настенными панно — «Оптика», «Вакуум», «Алхимия». В национальном стиле Ю. Зиле создал стенные украшения для спроектированного им зала бракосочетаний в исполнении поселка Кегумс. Художники А. Вейде, А. Мелнгайлис и Р. Дзене представили проект перестройки гостиницы и ресторана «Виктория».

Зал городского оформления украшают панно из дерева В. Бекманиса и светильники Л. Сафроновой. Удачно выступил художник старшего поколения Б. Айде с эскизом триптиха «Звени моя песня», созданным к 100-летию Праздника песни. Всего на выставке «Декор-интерьер-74» было экспонировано 120 работ.

*

Петриковка. Жители села Петриковка, творческие организации и учреждения культуры Днепропетровской области УССР чествовали заслуженного мастера народного творчества Украины и старейшего художника петриковской декоративной росписи Татьяну Акимовну Пату. Ей исполнилось 90 лет. Была устроена выставка произведений художницы. Т. Пата награждена почетной грамотой Президиума Верховного Совета УССР.

*

Москва. На ВДНХ СССР около павильона «Цветоводство» состоялась Всесоюзная выставка «Скульптура и цветы» на открытом воздухе. В экспозиции впервые приняли участие художники всех союзных республик.

*

Вильнюс. Здесь прошел первый республиканский слет художников, дессинаторов, колористов, конструкторов, модельеров, работающих на предприятиях легкой промышленности. С докладом выступил министр легкой промышленности А. Адомайтис.

Он отметил значительный вклад художников Литвы в создание изделий высокого эстетического уровня и в расширение их ассортимента. 108-и изделиям легкой промышленности присвоен государственный Знак качества. Из более чем двухсот художников, работающих на предприятиях легкой промышленности, 18 являются членами Союза художников Литовской ССР.

Выступивший на слете заместитель Председателя Совета Министров Литовской ССР П. Кульвец говорил о том, что необходимо создать на предприятиях лучшие условия для художников, дессинаторов, колористов, конструкторов, модельеров, постоянно информировать их о спросе покупателей, о требованиях моды. Активную помощь легкой промышленности должны оказать Союз художников Литовской ССР, Художественный институт и другие творческие организации. Группе художников, работающих на предприятиях легкой промышленности, были вручены правительственные награды.

*

Москва. На ВДНХ СССР в павильоне «Советская культура» в связи с 50-летним юбилеем Узбекской ССР мастера изобразительного искусства республики показали картины, скульптуры, графику, изделия декоративно-прикладного искусства — керамику, чеканку по металлу, сюзани, золотое шитье, резьбу по дереву, ковроткачество.

*

Алма-Ата. В республиканском Музее народного прикладного искусства состоялась групповая выставка молодых художников-прикладников Нины Павленко, Фатимы Заурбековой, Курабека Тыныбекова и Даркенбая Чокпарова. Они показали вазы, столовые и кумысные наборы, ступки, кашпо, коврики, панно, чеканку и другие изделия, выполненные из разных материалов.

*

Москва. Всесоюзный конкурс на создание лучших образцов технических игрушек и предметов для технического творчества проводят ЦК ВЛКСМ, коллегия Министерства просвещения СССР, коллегия Министерства легкой промышленности СССР, президиум Центрального совета Всесоюзного общества изобретателей и рационализаторов с 25 апреля 1974 по 1 марта 1975 года.

Для награждения авторов установлено:

5 дипломов I степени и премии по 500 руб.,
10 дипломов II степени и премии по 250 руб.,
10 дипломов III степени и премии по 150 руб.,
10 поощрительных премий по 75 руб.

*

Москва. В июле — августе в Политехническом музее Главное управление по производству игрушек Министерства легкой промышленности СССР открыло выставку «Дети и техника» для ознакомления широкой общественности с состоянием производства игрушек в стране и ассортиментом сложных технических игрушек.

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 10(203). 1974
Основан в 1957 году

Редакционная коллегия

И. о. главного редактора
Горяинов В. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. Э.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Ладур М. Ф.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. И.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Ответств. секретарь
И. о. зам. гл. ред.
Зав. отд. редакции:

Кельман Л. М.
Базазьянц С. Б.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. П.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К.

Главный художник

Художник номера
Худ.-техн. редактор
Корректор
Фотохудожник
Фотографы:

Курбатов Ю. К.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. И.
Воейкова И. Н.
Тартаковский С. А.

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

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

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 10.VIII.1974
A10231.17.IX.1974
Бумага мелованная
Формат 70×90¹/₈
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 5861. Тираж 26 700
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

В номере

2

Р. Кликс

Советский павильон на «Экспо-74»

15

В. Глазычев

Слово и образ в искусстве убеждать

17

Л. Казакова

Н. Ганф и Е. Жигалкина — художники
массового стекла

21

Н. Василевская

Фарфоровые розы Инны Олевской

25—35 К 30-летию социалистической
революции в Болгарии

Х. Консулов

Болгария на социалистическом пути

26

И. Воейкова

Современные фрески Болгарии

Т. Самохина

Образ болгарского курорта

36

Л. Ефремова

Творческий путь Аллы Левашовой

41 Вопросы изучения народного искусства

Н. Климова

Что означали древние образы для
крестьян в XIX веке

43

В. Савицкая

Игрушка — добрый друг и любимый
помощник

45

Т. Мезурнова

Юбилейная выставка в Душанбе

46 Охрана памятников

И. Чичинадзе

Сорские фрески

48—49

Хроника

50 Страница коллекционера

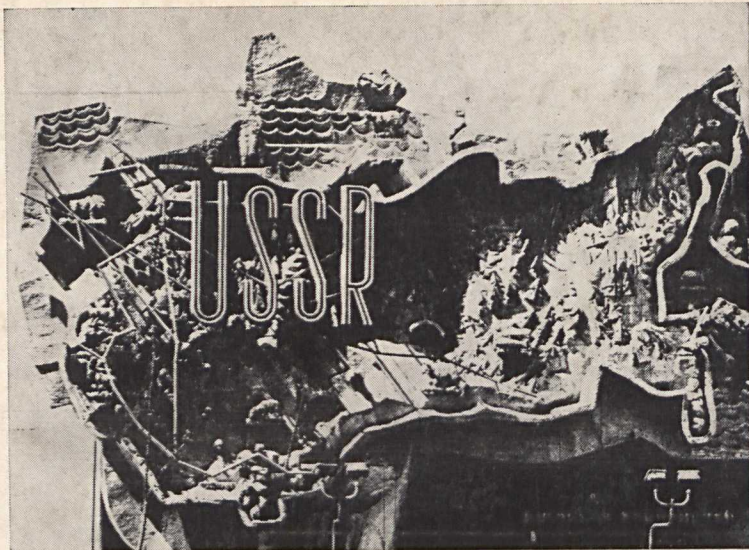
Т. Дулькина

Загадка завода Отто

52

Только факты

В этом номере:



Советский павильон на
«Экспо-74»

Слово и образ
в искусстве убеждать

Н. Ганф и Е. Жигалкина —
художники массового стекла

Фарфоровые розы Инны Олевской

К 30-летию социалистической революции
в Болгарии

Творческий путь
Аллы Левашовой

Что означали древние образы для крестьян
в XIX веке

Загадка завода Отто

