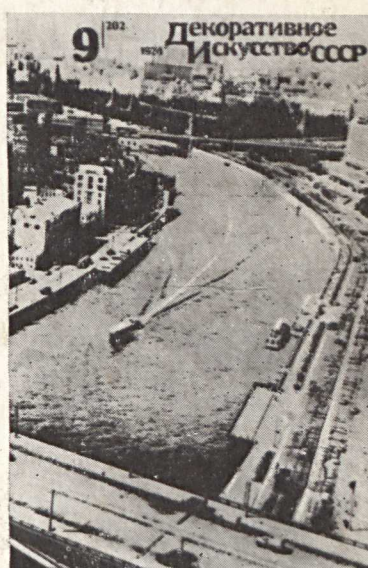
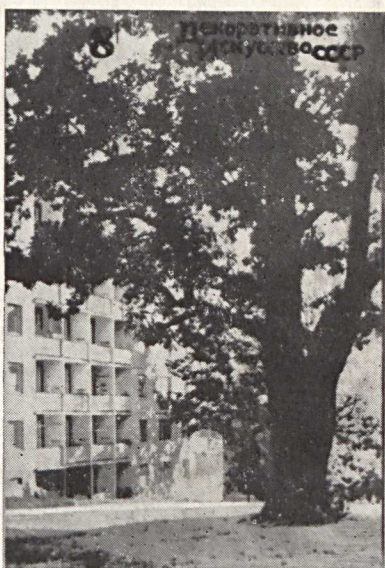
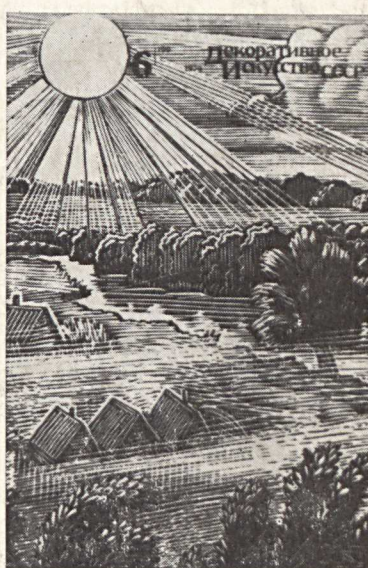
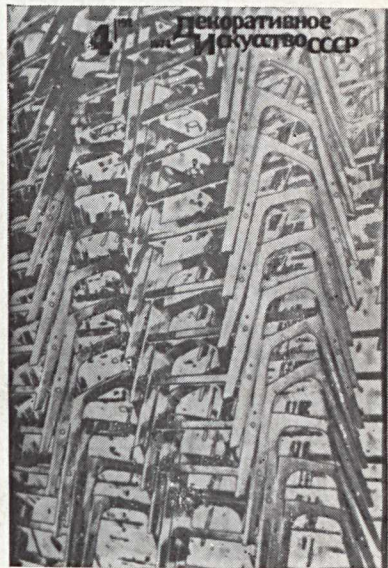


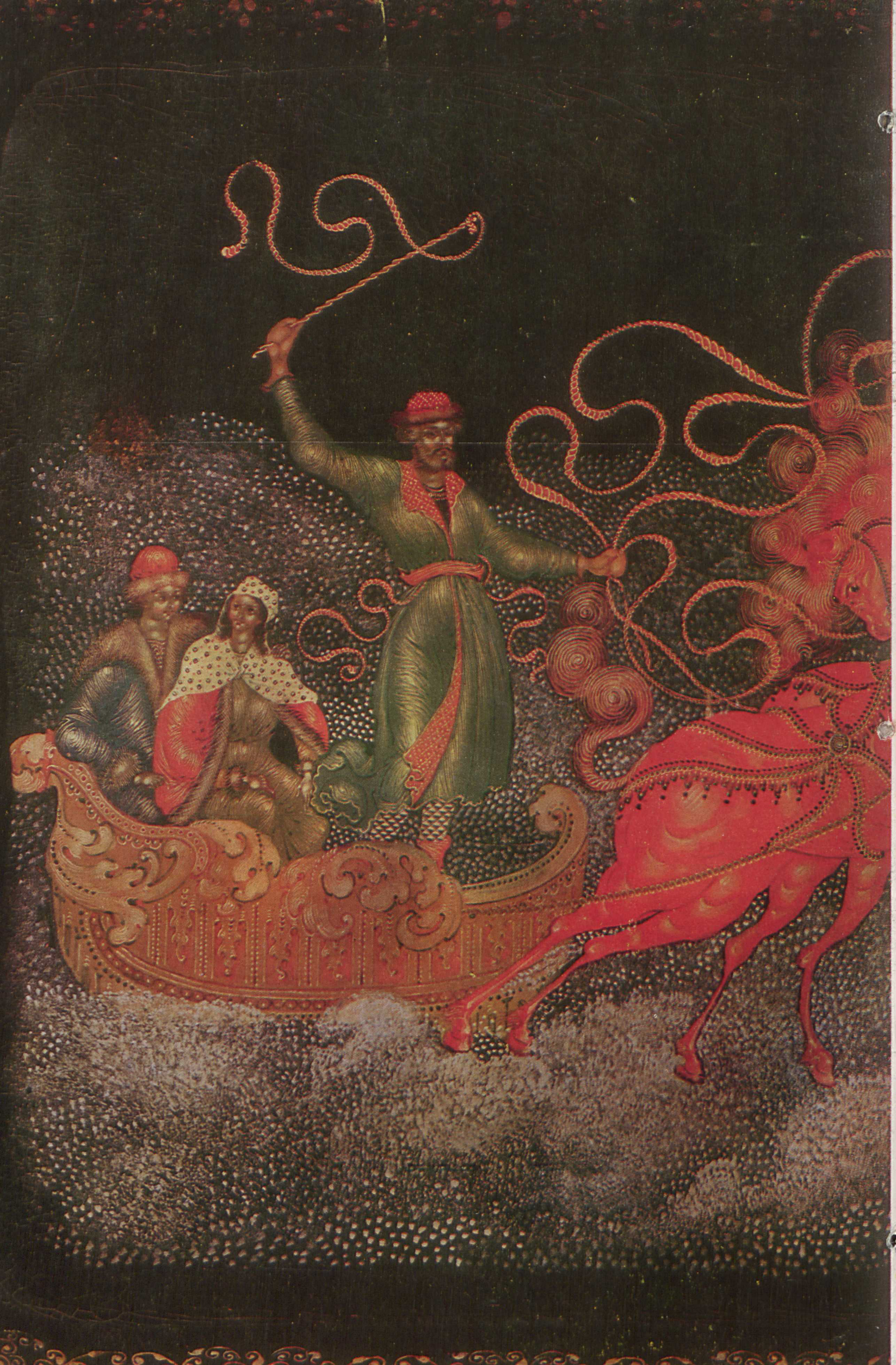
12 | 205 | 1974

Декоративное Искусство СССР



ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРУСОВА





И. ГОЛИКОВ С. ПАЛЕХ 1996г.

В. Василенко

«Одно из маленьких чудес, созданных революцией»

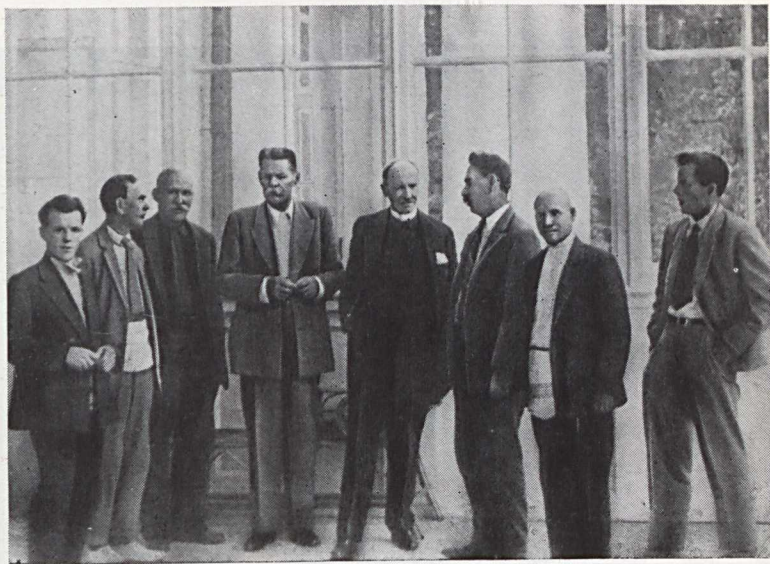


Сейчас, когда Палех отмечает свое пятидесятилетие (а по существу, почти и трехсотлетие, а может быть, и больше), мы обращаем к нему свои взоры с особым вниманием и признательностью. Его миниатюры, его рисунки — это всегда не только украшение, не только игра изысканных красок, но и необычайно содержательные поэтические образы: русской деревни, то старой, то современной, русской истории, русской сказки и, наконец, темы современности — от первых революционных битв до захватывающих воображение событий наших дней.

Палех — большое явление народного искусства; оно возникло не из крестьянского быта, а из недр русской иконописи, тех ее проявлений, которые в далеком прошлом были переосмыслены народным сознанием.

130

А. М. Горький и Ромен Роллан с палешанами. Слева направо — М. И. Захваткин, И. П. Вакуров, А. В. Котухин, И. В. Маркичев, И. В. Колесов, Е. Ф. Вихрев. 1935 г. Москва.



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

1924 год, 5 декабря

В Палехе, в доме братьев Котухиных, художники И. М. Баканов, А. А. Глазунов, И. И. Голиков, А. В. и В. В. Котухины, А. И. и И. И. Зубовы, И. В. Маркичев учредили художественно-кооперативное товарищество, которое они назвали «Палехской артелью древней живописи». До нее была «Первая художественная декоративная артель», созданная бывшими иконописцами в 1918 году. В 1923—1924 гг. Кустарный музей заказывает И. И. Голикову, И. П. Вакурову, А. В. Котухину и некоторым мастерам Палеха росписи по дереву и на папье-маше. Эти работы были отмечены наградами на выставке Гос. Академии художественных наук, на Всероссийских выставках — художественно-промышленной и сельскохозяйственной и кустарно-промышленной в 1923 году.

1925

Палешане участвуют на Международной выставке в Париже.

1926

При «Артели» организуется ученичество. Нижегородский Госторг выделяет средства для содержания шести учеников. Изделия Палеха успешно идут на экспорт.

1927

«Артель» получает заказ от СНК СССР на выполнение работ для выставки в честь 10-летия Октября. Палех посетил американский журналист Рис Вильямс. А. М. Горький в Италии узнает об успехах палехских художников и выражает пожелание собрать их произведения в специальном музее.

1928

В «Известиях» напечатана статья А. В. Луначарского о юбилейной художественной выставке. Советское правительство преподносит А. М. Горькому письменный прибор «Десять лет Октября», расписанный И. И. Голиковым.

1929

Всесоюзпромсовет совместно с Западной торговой палатой устраивает в Москве выставку палехского искусства. В Ленинграде выставка была открыта в Русском музее.

1930

В Палехе организуется художественная изoproфшкола. Выходят в свет отдельные издания очерки писателя Ефима Вихрева «Палех».

При въезде в Палех.

Палех известен с XVII века, но его традиции много старше. Они уходят через наследие древнерусской иконописи к Византии, а через нее — к античности. Еще профессор А. В. Бакушинский, так много сделавший для Палеха, был поражен тем чувством античной пластики и грации, той красотой эллинистической соразмерности, которые он неожиданно открыл в произведениях И. В. Маркичева. А. В. Бакушинский первый изучил Палех, как старый, так и современный, он раскрыл его связи с московскими «царскими» и особенно строгановскими «письмами», а через них — с более древними формами русской иконописи. В этих палехских «письмах» ученого привлекала особая поэтическая орнаментальность, изысканная красота тончайших красочных сочетаний, любовь к миниатюре. И знаменитые теперь, опубликованные в его книге впервые, им точно датированные XVIII веком «Акафисты» из палехской церкви¹ представляют собою произведения, как бы слагающие воедино десятки тончайших миниатюр. Тонкость их выполнения, сложность построения, очень умеренное применение золота, теплота и нежность колорита говорят о лучших традициях строгановского стиля. Изображения «Акафистов» Спасителю и Николаю Чудотворцу поражают красотой и богатством цвета, графического рисунка, удивительной узорчатостью и в то же время общим торжественным декоративным великолепием. Для «Акафистов», отмечал А. В. Бакушинский, характерна золотисто-коричневая, красноватая игра цвета.

Но помимо этой, «строгановской», линии А. В. Бакушинский ясно увидел и другую, связанную с искусством верхневолжских городов, главным образом Ярославля. Именно здесь, в противоположность «строгановской» линии, с особенной силой проступали реалистические тен-



денции, именно здесь развивался пейзаж. (Это нашло потом свое проявление в искусстве Мстеры). А. В. Бакушинский указывал, что вместо характерной для «строгановского» стиля плоскостности и орнаментальности, узорочья, здесь торжествовали элементы пространственного понимания и изображения уже не содержались внутри клейм, а входили свободно и легко в пространство иконы.

Вот на основе этих двух традиций, в дальнейшем претворенных сознанием народных мастеров, и возникло иконописное искусство Палеха.

Большое иконописное искусство Палеха родилось в XVIII веке (и это тоже было научным открытием А. В. Бакушинского). В нем подчеркнута звучал колорит, а в реалистических чертах ясно ощущались многочисленные народные художественные вкусы. Они и устанавливали живую и своеобразно понятую реалистическую тенденцию. Во второй половине XIX века и в преддрево-

люционный период в Палехе временно возобладали стилизаторские тенденции, была характерна работа под «старинное» иконописание, но и в то время у Палеха продолжало оставаться много живого².

Наоборот, для послереволюционного времени, когда возник новый Палех, характерны необычайный взлет творчества, угасание и уход в прошлое ремесленничества, появление высокоодаренных художников. На смену старому безымянному искусству Палеха пришел Палех личностей, Палех имен, среди которых бывшие иконописцы, основавшие в 1924 году палехскую «Артель древней живописи» или вступившие в нее позднее, — А. В. Котухин,

И. Маркичев
«Житво», Шкатулка, 1925



И. И. Голиков, И. М. Баканов, И. И. Зубков, В. В. Котухин, И. П. Вакуров, И. В. Маркичев, А. А. Дыдыкин, Н. М. Зиновьев, Д. Н. Буторин и многие другие известные у нас в стране и за рубежом художники.

А. В. Бакушинский верно отметил в своих работах, что главным условием для появления и становления нового, советского Палеха было пробуждение творчества. Этому становлению предшествовали трудные поиски прежде всего нового вида искусства и нового материала. Такими оказались миниатюры на лаковых изделиях из папье-маше (техника обработки была взята у наследников лукутинских мастеров — федоскинцев).

Что же было характерным для искусства Палеха того периода? Прежде всего появление нового содержания, нового ощущения жизни, которые изменяли мировоззрение бывших иконописцев и позволили им прийти к созданию совершенно нового, особого стиля. Стиль Палеха, исходивший из иконописного наследия, в то же время был глубокой и полной переработкой этого наследия. Мастера начали работать с вещью, шкатулкой из папье-маше. Идя от двухмерной поверхности иконной доски, Палех, в значительной мере сохранявший декоративно-орнаментальный плоскостной стиль, в своих новых произведениях вынужден был считаться с трехмерностью вещи, «ответить» на нее. И его миниатюры со своими специфическими особенностями тесно связались с вещью. Но они — и это самое удивительное — не стали только «украшением» вещей. Палехская миниатюра не потеряла своей самостоятельности. Мы восхищаемся вещью, ее драгоценной красочной обработкой, воспринимаем ее с

«Палехское мастерство тоже одно из маленьких чудес, созданных революцией... тоже свидетельство о пробуждении творческих сил в массе трудового народа». «Сейчас они работают совершенно изумительные вещи, и очень хотелось бы знать, какой умный Дьявол научил их прыгнуть так высоко? Ой, талантлив народ наш!»

М. Горький. 1927

«Правда, материально я жил мерзко, но совершал революцию иконного искусства. Я ведь думаю — иконописцы большие художники, и зло было слушать, когда, бывало, придешь на собрание, а председатель сельсовета клеймит нас богомазами, никому не нужными людьми». «У меня есть привычка: прежде чем приступить к работе, посмотреть на восходящее солнце... как оно поднимается над Палехом».

И. Голиков, заслуженный деятель искусств РСФСР. 1930-е гг.

«Я провел целую неделю в обществе этих крестьян, которые берут в руки кисть, положив в сторону косу... и был свидетелем их способности сосредоточиться на работе вопреки сотням отвлекающих условий».

Альберт Рис Вильямс. Начало 1930-х гг.

«Палех — характерный образец того, что делает революция, освобождая созидательные силы масс, те беспредельные творческие возможности, которые заложены в этих пластах».

А. Бакушинский. 1932.

«Тонкое, своеобразное искусство палехских мастеров не только не погубило, но расширилось и упрочилось, и можно считать по-видимому окончательно спасенным для будущего».

А. Луначарский. 1932.

Ваша работа... «шедевр гармонии богатой, утонченной и изысканной, она стоит наравне с лучшими музейными экземплярами».

Ромен Роллан. 1934.

жизнеописью в целом и затем созерцаем уже саму миниатюру, вглядываемся в ее сюжет, в ее краски, в их поразительный ритм, а через них воспринимаем содержание.

К своему большому искусству Палех пришел через преодоление иконописных тенденций в творчестве своих выдающихся мастеров. Этот путь шел в борьбе с отвлеченным «подстаринным» письмом с его глухим и мертвым колоритом, в борьбе с ремесленничеством. Но главное, что определило рождение советского Палеха, — проявление в его искусстве того народного творчества, которое в значительной мере было связано с деревней. Когда



1931

В Палехе побывал французский общественный деятель Вайян Кутюрье. В этом же году в Палехе был открыт художественный техникум.

1931—1932

В Москве Всекохудожник открыл выставку «Искусство Палеха», где было представлено 252 экспоната с лаковой миниатюрой на напье-манье и росписи по фарфору.

Выходит в свет первая книга А. В. Бакушинского «Искусство Палеха» с предисловием А. В. Луначарского.

Художники Палеха получают заказ на выполнение работ для выставки «XV лет РККА». Ленпромкооперация заказывает оформление ленинградского Дома культуры Промкооперации.

А. М. Горький рекомендует издательству «Академия» поручить иллюстрирование и оформление издания «Слово о полку Игореве» «самому талантливому» из палешан — И. И. Голикову. Голиков получает заказ от издательства на выполнение этой работы. Для книги Е. Вихрева «Палешане» художники создают свои жизнеописания и излагают свои мысли об искусстве.

И. И. Голиков пишет автобиографические записки «Сквозь бури эпохи».

В день сорокалетия литературной деятельности А. М. Горького, 4 сентября, он был избран почетным членом «Артели древней живописи». 25 сентября произошла вторая встреча палешан с А. М. Горьким в Москве.

мы с восхищением смотрим на одну из многочисленных «Битв» И. И. Голикова, то бросается в глаза, что вся композиция — сражающиеся всадники, развевающиеся плащи, сверкающие и перекрещивающиеся копыта и мечи, блеск кольчуг и шлемов, прекрасные силуэты коней — расположена в свободных и легких, полных изящества ритмах. И сама композиция, по существу, глубоко ковровая, декоративная по своей основной мысли, близка композициям крестьянских росписей на прялках. Основное различие в том, что, помимо изысканно-драгоценного рисунка и колорита (это передала Палеху в дар иконопись), вместо статичного и равномерно-спокойного распределения цветовых пятен, в палехской голиковской композиции обращает внимание динамичность, игра «окрыленных» и сильных ритмов. Эта стихия «движения», рожденная революционным сознанием, была тем новым, что вошло в организацию палехского орнамента.

В работах Палеха, которые почти всегда исполнялись на черных лаковых фонах изящных шкатулок (обычно простой и строгой формы), проявляла себя прежде всего чисто народная черта — стремление к яркому, сильному, раскрытому, всепоглощающему цвету и одновременно красота линейного и легкого рисунка. Палех принес в лаки свою старую технику — роспись темперой, но сильно ее видоизменил: она стала тонкой, жидкой и ровной: лак, покрывая рисунок, нуждался в идеально ровной поверхности.

Важным качеством палехской живописи стал ее ритм, ясный, плавный, иногда убыстренный в своем движении (как у И. Голикова), но всегда составляющий основу

композиции. В этом случае мастера использовали, но глубоко творчески, лучшие стороны старой палехской традиции, на которые, в частности, им указывал А. В. Бакушинский (например «Акафисты» палехской церкви). В живописи выдающихся палехских мастеров сложились те прекрасные художественные особенности, которые определили новый стиль советского Палеха, а для молодых мастеров послевоенных годов составили основу художественного наследия. Мы не ошибемся, если назовем произведения 20-х и 30-х годов «классикой» Палеха.

Безусловно, самой яркой фигурой и самым талантливым в искусстве Палеха был И. И. Голиков (1886—1937), художник, рожденный революцией. Искусство Голикова — это блестящие миниатюры, полные экспрессии форм и цвета, выразительность образов, замечательное композиционное мастерство. Его работы отличаются узорностью построения в рисунке и виртуозным применением декоративного цвета. В своих истоках И. Голиков, может быть, более всего наследник «строгановского» тончайшего «ювелирного» стиля. В его «Битве» (1925 г.), где сражающиеся всадники с летящими, выходящими и трепещущими на ветру плащами и блеском золотых копий введены композиционно в круг и подчинены плоскости и форме шкатулки, поражает рисунок фигур и цветовая их разработка. Голиков разбрасывает своих всадников, словно цветы, легко и просто. Его «битвы» и близкие к ним композиции приобретают все большую узорность, динамику, фигуры коней и людей сплетаются, образуя великолепные ковры. В своей «Сказке о рыбаке, старухе и о золотой рыбке» (по А. С. Пушкину) Голиков, следуя иконописной традиции, широко использует приемы древнерусских иконных клейм, чтобы показать разные подробности сюжета, но делает эти «клеяма» разомкнутыми, превращая их в единые элементы пейзажа. Голи-



ков усиливает роль контура применением линии и сопровождающего ее яркого и сильного цвета. Линии, похожие на легкие языки пламени, скользят и текут по поверхности вещей, сообщая рисункам таинственную динамику; их вторение, сплетение и разъединение вводят нас в мир пленительной игры ритмов. Эта линейность рисунка усиливает орнаментальность и плоскостность. Каждый такой контур изящно обнимает форму, а использование в цвете штриховки золотом сообщает рисункам Голикова сияющую игру. Изгибы плащей, взлеты и порывы летящих коней и всадников приобретают особую эстетическую ценность. По всем его композициям «пробегают трепет», а цвет придает им роскошность.

Весь характер стиля Голикова определяет в Палехе необычайно утонченную художественную концепцию, и, если бы не было в ней подлинно народной, ее одухотворяющей основы, она свободно могла бы превратиться в нечто поверхностное и манерное. Голиков, не избегая

Крестовоздвиженская церковь в Палехе. 1800-е гг.

И. Голиков
Охота на оленя.
Роспись фарфоровой тарелки.
1928

На стр. 7

Памятник В. И. Ленину в Палехе.

Поселок Палех,
районный центр Ивановской
области

1933
Художники Палеха участвуют на выставке «Русские художественные лаки» в Москве, организованной Всекохудожником. Происходит дискуссия о палехском искусстве.

1934
Выходят в свет книги: «Искусство Палеха» А. В. Бакушинского (вторая книга), «Слово о полку Игореве», оформленная И. Голиковым, «Палешане» Е. Вихрева.
В Палехе открыты художественное училище имени Максима Горького и Государственный музей палехского искусства (первоначально — Постоянная выставка палехского искусства) под руководством Г. В. Жидкова.

1935
В честь 10-летия «Артели древней живописи» Палех становится районным центром. Двум улицам присваиваются имена И. И. Голикова и И. М. Баканова. Почетных званий заслужен-



ного деятеля искусств РСФСР удостоиваются И. И. Голиков, И. М. Баканов, И. П. Вакуров, А. В. Котухин, И. В. Маркичев. Артель переименовывается в «Товарищество художников Палеха». 5 июля состоялась третья беседа художников Палеха с А. М. Горьким, а также с Роменом Ролланом и его женой.

1936
И. П. Вакуров, И. М. Баканов, И. И. Зубков, Д. Н. Буторин, И. И. Голиков выполняют иллюстрации к «Сказкам» А. С. Пушкина; П. Д. Баженов оформляет постановку «Богатыри» в Камерном театре; Н. М. Париллов — «Сказку о царе Салтане» для Ленинградского кукольного театра; бригада художников Палеха расписывает залы в Ленинградском Дворце пионеров.

1937
Палешане участвуют на Всесоюзной пушкинской выставке и на выставке «Русское народное искусство» в Гос. Третьяковской галерее.
Выходит в свет книга Г. В. Жидкова «Пушкин в искусстве Палеха».

1938
Произведения И. И. Голикова демонстрируются на выставке «750 лет «Слова о полку Игореве»».

1939
В связи с 15-летием Палехской артели в Москве происходит выставка палехского искусства.

1940
П. Д. Баженов работает над оформлением «Балды» для Большого театра.

1941
Мастерские в Палехе временно закрываются, большинство художников уходит на фронт. В первые месяцы войны погибло несколько палехских художников, среди них П. Д. Баженов.

пластики и объемности в трактовке фигур, все же стара-
ется дать их очень легко, поэтому фигуры сливаются с
плоскостью вещи, не устраняя плоскостность: от этого
они приобретают особенную легкость. Все, что могло бы
утяжелить, огрубить, у Голикова преднамеренно устра-
нено.

Иногда Голиков создает вещи, в которых есть своеобраз-
ная плакатная ясность: в этом, возможно, чувствуется
веяние его времени. Так, по заказу Совнаркома И. И. Го-
ликов создает композицию на тему III-го Интернацио-
нала (1927 г.). Вся композиция фигур рабочего, крестья-
нина, красноармейца, подающих руки угнетенным наро-
дам мира, искусно вписанная в пятиконечную звезду, от-
личается предельной плакатной ясностью³. В работах
Голикова, несмотря на их орнаментальность и узорность,
ярко торжествует общий реализм ощущения. Чувством
силы, здоровья и бодрости отмечены все голиковские ве-
щи.



Иным было творчество И. М. Баканова (1870—1936). В
противоположность Голикову, до революции он был боль-
шим мастером иконописания. В новом Палехе стал авто-
ром уравновешенных, лиричных композиций с ясным
цветом и сложностью тональных почти неуловимых сдер-
жанных переходов. В произведениях Баканова разлит
покой, плавные почти затихающие ритмы. В них преоб-
ладают идиллические сцены: пастухи, играющие на сви-
рели, стерегущие стада серебряных овец под сенью берез,
склоняющихся над водами темно-синих рек. Он охотно
изображал виды и окрестности родного Палеха и особен-
но его легкую и изящную церковную колокольню XVIII
века, тишину палехских лесов и полей. В творчестве Ба-
канова выражаются народные представления, идущие от
песенного фольклора, от его мелодически-печальных рит-
мов. Некоторые черты манерности, выраженные в накло-
не голов фигур, в их движении, отнюдь не нарушают об-
щей художественной силы и лучающейся от изображений
тихой радости.

Крестьянская тема последовательно отразилась в творче-
стве И. В. Маркичева (1883—1955). Сельские гулянья,
сцены сельского труда, охоты, сбора грибов, любовные
сцены введены им в изящные, тонкие миниатюры. Его
«Жатва» полна монументальности образов, проникнутых
торжественной ритмикой фигур. Его «Жницы» (1925 г.)
на фоне золотой стены фантастически прекрасных колось-
ев пшеницы изображены в величавых и спокойных по-
зах, в плавном и легком движении. Маркичев стремится
всегда к предельной ясности в своих композициях. Он
склонен к неторопливым, торжественным ритмам, к спо-
койным построениям, к немногосложным композициям,
к раскрытому цвету. Для Маркичева характерна некото-
рая идеализация и сюжетов и фигур. Роскошные пурпур-

ные, красные, золотые и зеленые цвета составляют его
палитру. Фигуры очень удлинены, что придает им осо-
бую привлекательность и стройность, даже нежность.
При этом детали, выписанные в одеждах, в травах, в
элементах пейзажа, не нарушают общей целостности.
Приверженность к утонченной традиционной манере,
идущей от иконописи, окрашена особой, свойственной
Маркичеву, мягкостью.

Стремителен в рисунке, полон монументальной силы
И. П. Вакуров (1885—1968). В его творчестве чувству-
ется связь с плакатом. Именно у плаката он занял могу-
чую широту фигуры М. Горького для композиции «Буре-
вестник». Композиция построена на широких и четких
ритмах и вполне могла бы быть не только украшением
небольшого ларца, но и существовать в виде фрески в
интерьере здания. Очень известны символические вакуров-
ские «Бесы», где едущего Пушкина окружают тонкие
серебряные вихри метели с проступающими в них лика-
ми бесов и образом императора Николая I.

А. А. Дыдыкин (1874—1954) в Палехе предстает как
создатель исторических композиций. Он художник утон-
ченных перламутровых оттенков цвета, а в форме, как
писал А. В. Бакушинский, необычный и подчеркнуто ин-
дивидуальный — такова его «Песня о купце Калашнико-
ве» (1933 г.).

Очень интересен мастер пейзажа И. И. Зубков. В его
лирически тонких миниатюрах прекрасны золотые бере-
зы, тишина и красота осени, стада, мальчики-пастухи в
ночном, крестьяне, везущие зерно на мельницу. Рит-
мические линии «пробегают» по его композициям, ожив-
ляют его пейзажи, а золото осенних деревьев усиливает



декоративную прелесть всего рисунка. Его березы, кле-
ны написаны в золотых тонах, каждое дерево обрисова-
но точно, с передачей красоты его силуэта и так же раз-
работаны внутри его ветви. В целом же каждая вещь
Зубкова смотрится как роскошный ковер или гобелен в
миниатюре. Если их увеличить — они превратились бы в
великолепные ковры. Жаль, что этого никогда не было
сделано.

В своей работе «Палех» (1932 г.) Зубков создает пейзаж
условный, но очень декоративно выразительный. Он по-
хож на ковер, где все фигуры и детали расположены
плоскостно. В центре композицию венчает изящный шат-
ровый силуэт палехской колокольни. Она неожиданно
вносит в декоративную игру линий и красочных пятен
ощущение реальности. Церковь выписана объемно и
очень точно, но, выступая контрастно в сравнении с ос-
тальными частями, она лишь углубляет красоту всей де-
коративной композиции в целом.

Палеху 20—30-х годов принадлежали и такие мастера,
как Н. М. Зиновьев (род. 1888) и А. В. Котухин (1886—

1942—1945
Старейшие художники возобновляют работу. Восстанавливаются палехские художественные мастерские. Художники Палеха участвуют на выставках «Великая Отечественная война», «Героический фронт и тыл», «Победа».

1946
Н. М. Париллов создает оформление оперы «Золотой петушок» в Саратовском театре оперы и балета, за которое ему была присуждена Государственная премия.

1947—1950
Палешане участвуют в реставрации древнерусских фресок в соборах Московского Кремля и в Троицком соборе в Загорске.

1949
Палехские художники оформляют балет «Мертвая царевна» в Гос. академическом Малом театре в Ленинграде.

1950
В том же театре они оформляют постановку «Жащей Бессмертный».

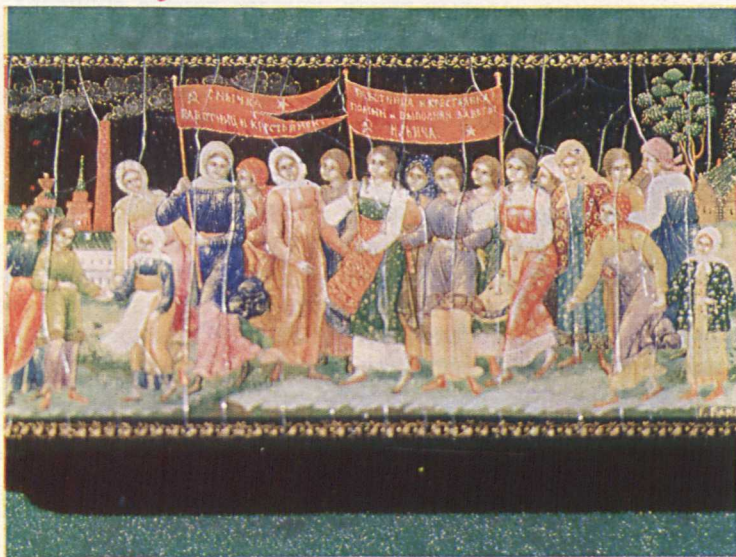


И. Голиков
«Танец». Шкатулка,
1920-е гг.

Ф. Каурцев
«Радио в деревне».
Шкатулка. 1932

Г. Баканов
«Демонстрация». Очешник.
1927

И. Голиков
«Битва». Шкатулка. 1924



1955
Выставка «Тридцать лет советского Палеха» в Москве. Почетные звания народного художника РСФСР получают А. В. Котухин и И. П. Вакуров, заслуженного деятеля искусств РСФСР — Н. М. Зиновьев, Д. Н. Буторин, Н. А. Правдин, Н. М. Парилов, А. А. Котухина, Т. И. Зубкова.

1964—1965
В Москве и в Иванове состоялись выставки «Сорок лет искусства советского Палеха».

1967
В Палехе открыт Дом-музей И. И. Голикова

1971
Художественно-производственные мастерские в Палехе награждены орденом «Знак почета».

1974
Художники-палешане расписывают Дворец культуры текстильщиков в гор. Иванове. Там же участвуют в зональной выставке «Советская Россия» (август).

Составил В. Котов



Р. Смирнова
«Ивановские ткачи».
Шкатулка. 1972

И. Голиков
«Битва». Портсигар. 1924
(внизу)

«Великий Гёте хотел знать подробнее об этих крестьянах-иконописцах, и Лесков бывал у палешан, которые работали в Петербурге в мастерской Пешехонова, спрашивал о секретах их дивного искусства. Палешане донесли до XX века, до наших дней древние традиции иконописи, которые в XI веке пришли к нам на Русь из Византии. В двадцатых годах нашего столетия они возродили и создали новую живопись Палеха... Сегодня праздник Палеха. В этот праздник да будет мне позволено сказать следующее: мы должны хранить многовековые традиции Палеха, без традиций и преемственности нет искусства, нет новаторства. Мы должны бережно хранить память о наших предках. Хранить и расширять музей старого и нового Палеха. Необходимо сберечь несравненный ансамбль пейзажа — Палех-Красново и окрестностей — не вырубать леса, не загрязнять реки, строить новое разумно и красиво...»

Павел Корин, народный художник СССР. 1964

1961). У Н. Зиновьева собственное истолкование пейзажа, проникнутое тонким реалистическим чувством, иногда даже любовь к «экзотике». Таковы его теперь уже широко известные миниатюры «История земли» с изображением декоративно-смелых и четких образов допотопных животных, которые он не превратил в иллюстрации по палеонтологии.

А. В. Котухин, может быть, наиболее сохранил связь с традиционными основами строгановского стиля XVII в., с его великолепной декоративной и орнаментальной отточенностью любой изображаемой формы.

Таков Палех той «классической» поры. Именно тогда родилось совершенно новое искусство, опирающееся на глубокие национальные основы. Все, что было лучшего в том, что мы называем традицией, было бережно извлечено и сбережено палехскими художниками. Но самым поразительным было то, что, сохраняя тесную связь с наследием, палешане не стали подражать этому наследию, не пошли по пути стилизации или эклектики. С ними не произошло того, что случилось, например, с тонким и хорошим художником И. Билибиным, в вещах которого всегда ощущается далекий подлинник, от которого он шел. Сохранить эту художественную цельность и своеобразие и развить традицию в новый художественный образ палешанам помогло необычайно сильное, искреннее чувство, характерное для их искусства. Изображая те или иные сцены или события, фантастические или полужановые битвы, сказочные сады и берега, о которые разбиваются бесчисленные превращенные в орнамент волны морей, возводя узорчатые сказочные терема, населяя их былинными и сказочными героями, палехские мастера во все это вносили свежее и искреннее чувство, свое личное отношение. В каждой работе — и это было самое важное — у них раскрывалось содержание во всей его полноте. Оно одушевляло любую часть композиции, и потому ее орнаментальные и декоративные формы не были отреченными.

Восхищаясь Палехом, мы мало задумывались, насколько были новы и смелы его работы. Ведь «Битвы» Голикова или «Пейзажи» Зубкова, «палеонтологические» сцены Зиновьева, идиллические мотивы Баканова в том виде, как они возникли у этих художников, никогда не имели места в прошлом. Традиции иконописи были лишь «прекрасными кирпичами» для нового Творчества. Произведения Палеха 20—30-х годов сами стали новой традицией и опорой для последующих поколений палехских художников.

¹ А. В. Бакушинский. Искусство Палеха, М.-Л., 1934, стр. 34—40.

Здесь и в дальнейшем мы пользуемся изысканиями и выводами, к которым пришел А. В. Бакушинский, изучая историю и развитие Палеха.

² Для второй половины XIX века было очень характерно ремесленное иконописание, особенно распространенное в Палехе, Мстере, Холуе. Н. П. Кондаков, посетивший эти села на рубеже века, был поражен обилием икононого производства — в одном Палехе в 1899 г. работало 418 человек, из которых 270 на фабрике Сафонова, поглотившей более мелкие предприятия. Н. П. Кондаков отметил тяжкий труд иконописца-ремесленника (Н. П. Кондаков. Современное положение русской народной иконописи. 1901).

³ На связь с плакатом очень верно указал В. Гуляев в статье «Палех: истоки стилизации» («ДИ СССР», 1971, № 3).

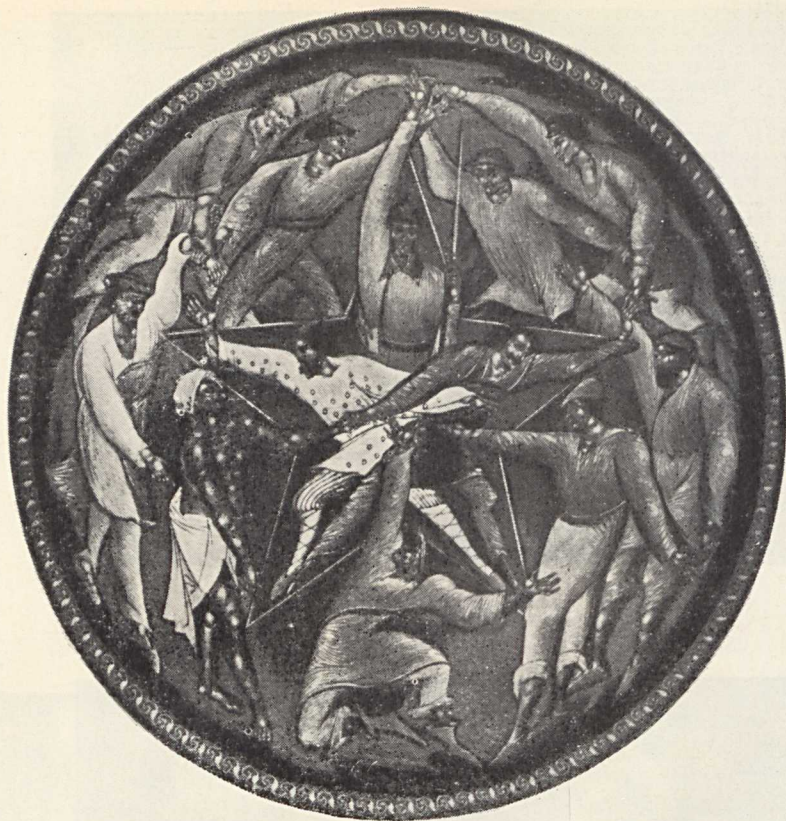


Проблемы современного Палеха

«Круглый стол» «ДИ СССР» в Палехе

И. Голиков
«III-й Интернационал».
Коробочка. 1927

Вид с колокольни
палехской церкви



Среди народных художественных промыслов палехская лаковая миниатюра занимает особое место.

За 50 лет из маленькой артели бывших иконописцев Палех превратился в современное налаженное производство, насчитывающее около 200 художников, имеющее почти полумиллионный ежегодный оборот. И хотя за эти годы и другие лаковые промыслы — Федоскино, Мстера, Холуй — прошли сходный путь развития, именно Палех стал для всех нас одним из символов русской культуры, ее народных традиций, глубины ее исторических истоков.

А потому не будет преувеличением сказать, что о современном Палехе, о его проблемах и достижениях журнал рассказывает с момента своего основания, на протяжении вот уже 17 лет. О чем бы ни шла речь — о традициях и новаторстве в народном искусстве, о его взаимоотношениях с профессиональным, о влиянии экономических и организационных проблем на творчество, — мы всегда обращались именно к Палеху, потому что в нем, как в фокусе, сконцентрированы проблемы художественных промыслов, с ним связаны наши размышления о судьбах народного искусства в современном мире.

Открыв наш журнал пятнадцатилетней давности (1958, № 2), читатель может найти в нем статью М. Ильина «Правильно ли мы руководим народными промыслами?», сам заголовок которой говорит о ее дискуссионном характере. Автор, анализируя в частности Палех, впервые заявил о невозможности работы современного художника только в рамках традиций.

Дискуссия развернулась позже. Начавшись статьей Э. Кильчевской («Традиции не мертвая схема», 1959, № 11), она выявила две противоположных точки зрения, которые так или иначе существуют до сих пор. Как относиться к процессам, которые происходят в народном искусстве сегодня? Может ли современный художник мыслить и творить в рамках традиционных средств того или иного промысла? Надо ли побуждать его к этому?

Одни говорили — надо. Сотрудники Государственного Русского музея в коллективном письме. «Еще раз о понимании традиций» (1960, № 10) прямо заявляли: «особенно важно хранить и развивать».

Другие авторы, наоборот, требовали новшеств, хотели видеть в народных промыслах те же процессы обновления форм, которые в то время происходили в нашей художественной промышленности.

Поэтому особый интерес приобрело обсуждение проблемы «народного искусства в век автоматизации» (так называлась анкета «ДИ СССР»), когда в разговор включились зарубежные авторы. Оказалось, вопрос волнует не только нас, но и художественную общественность многих стран.

Анкета свидетельствовала: судьба народных промыслов будет зависеть от их функции в современном мире.

Если, как говорили одни, народные промыслы — служат удовлетворению потребностей экспорта и туристов (Л. Молнар, Венгрия, 1965, № 8),

— являются не более чем экзотическим сувенирным производством (А. Росси, Италия, 1965, № 7),

— оказываются средством «индивидуализации» интерьера или костюма (Б. Штейнер, Чехословакия, 1965, № 12), — то отсюда можно было сделать вывод, что консервация промыслов неизбежна.

Если, как утверждали другие,

— промыслы превращаются в один из видов современной промышленности (Д. Морозини, Италия, 1965, № 7),

— нет принципиальной разницы между художником промысла и художником-профессионалом (М. Ильин, СССР, 1965, № 12),

— нет больше ремесленников, а есть индивидуальные художники-прикладники (А. Блок, Франция, 1965, № 8), —

то напрашивался другой вывод: художественные промыслы должны развиваться по тем же законам, что и профессиональное декоративно-прикладное искусство.

Наконец, была и третья точка зрения. Основная ценность промыслов, заявляли авторы, ее разделявшие, — не экономическая, а культурная: их надо сохранять как живой источник духовных традиций народа; организационные и экономические проблемы должны решаться с этой точки зрения (В. Тилковский, Чехословакия; Г. Шенеманн, ГДР, 1965, № 12).

Нетрудно заметить, что в дискуссиях того времени — середины



60-х годов — участники не нуждались для обоснования своей точки зрения в подробном анализе конкретных промыслов.

Мы обращаем на это внимание читателей для того, чтобы оттенить характер современной постановки проблемы: если в последнее время споры развернулись именно вокруг Палеха, то это свидетельствует о особенности нашего сегодняшнего понимания проблемы промыслов вообще. Как тогда, так и сейчас искусствоведы смотрят на них сквозь призму современных задач искусства в целом. И если раньше их волновал процесс внедрения в нашу жизнь «нового стиля», то с начала 70-х годов объектом анализа стали тенденции «стилизации». Именно это слово замелькало в спорах о Палехе.

— Органично ли искусство современных палешан их видению мира? — спрашивает М. Ильин (1972, № 3).

— Не лучше ли, если художник промысла будет обращаться к тем источникам, которые не связаны традициями местного стиля? — еще более заостряет вопрос В. Гуляев (1971, № 3).

— Правомерен ли выход художника-палешанина за рамки канона? — со своей стороны спрашивает М. Некрасова (1971, № 5; 1974, № 5).

Подчеркиваем: все эти вопросы сосредоточились вокруг Палеха именно потому, что он, по всеобщему убеждению, прочно нашел

Н. Голиков

Мне кажется, народное искусство всегда питалось духом своей местности. Даже узенькой какой-то полоски, даже города, местечка. Сейчас приток студентов пошел не только от Палеха, а со всей страны (с Украины, из Сибири, из Карелии). Они к нам, конечно, приносят свою душу, этого отрицать нельзя...

«ДИ СССР»

Может быть, это положительный процесс?

Н. Голиков

Может, и положительный... Но только мне кажется, что если мы хотим сохранить Палех как какую-то духовную ценность, то это накладывает свой отрицательный отпечаток.

«ДИ СССР»

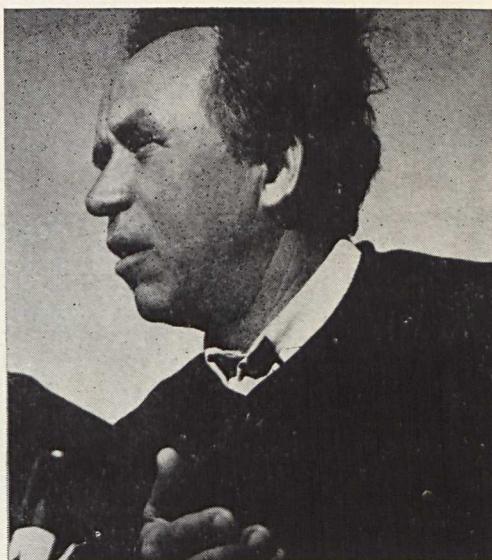
Почему? Разве может художник в XX веке, когда он читает книги, газеты, ездит за границу, летает на самолетах, смотрит телевизор, — разве может он, даже будучи уроженцем Палеха, не учитывать всех этих влияний? И, кстати, разве Ваш отец не брал книги с репродукциями работ Рафаэля или Дюрера и не заимствовал? Ведь это видно!

Н. Голиков

Это все видно. Но все равно его душа оставалась неизменно душой «палешанина».



Рекламный плакат



Николай Иванович Голиков,
заслуженный художник РСФСР



Анна Александровна Котухина,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

свое место в советской художественной культуре; что о нем написано столько книг, статей, издано столько альбомов и открыток; что одно упоминание слова «Палех» вызывает в сознании каждого целую цепь конкретных образов и представлений.

И потому, желая рассказать читателю о современном Палехе, мы отказались от привычной формы искусствоведческого описания. Вместо этого редакция посетила художников-палешан* и попросила их в беседе за «круглым столом» высказаться по тем проблемам, которые многие годы находились в центре внимания журнала. Пусть художники, решили мы, расскажут о себе сами. Итак, «включаем» запись беседы — как раз с того момента, когда разговор приобрел наиболее острый характер.

* В беседе принимали участие сотрудники журнала С. Базазьянц, Л. Кельман, Л. Невлер, И. Уварова, Н. Шкаровская, а также искусствовед В. Гуляев. Фотографии С. Онанова.

«ДИ СССР»

Очевидно, мы подошли к вопросу, волнующему всех нас, не только палешан, но и художественную интеллигенцию и критиков: каким должен быть сегодняшний, каким будет завтрашний Палех? Каким он будет, когда придут другие люди, когда здесь настроят большие дома, которых вы так добиваетесь, потому что в них удобнее жить и не надо таскать воду из колодца? Когда изменится миропонимание ваших детей? Не окажется ли тогда Палех, в конце концов, только искусством стилизации?

Н. Голиков

Я где-то читал, будто англичане говорят: что это, мол, за традиция, которую изменить нельзя? Человек очень подвижен в своем мышлении, особенно художник, и руки у него будут всегда очень подвижными. Жизнь меняется; у нас масса впечатлений: как же можно заставить людей работать одинаково, так, как, скажем, мой отец или Маркичев работал? Сейчас это не трудно сделать: дать эталоны и пишите, как Иван Голиков! Но не будет у нас тогда ни Петровых, ни Ивановых. Все-таки должен человек работать так, как ему нравится, как он чувствует.

«ДИ СССР»

Простите, может быть, мы тогда несколько иначе сформулируем вопрос. Вы знаете, среди искусствоведов ведутся споры: что в

Палехе считать традициями? Вот мы берем две каких-то вещи, про одну говорим — «это Палех», это в его традициях, это прекрасно; а вот эта, тоже сделанная палехским художником, не в палехских традициях. Разве на вашем художественном совете не бывает таких разговоров?

Н. Голиков

Бывают. Но мне очень трудно сказать вам, что это такое — традиции. Возьмем цвет... Цвет у «стариков» — поскольку они все были местные, выросли здесь, — цвет шел от природы, от окружения. Это видение цвета вносило в их работы те стилиевые особенности, которые мы видим — вроде все разные, но обязательно что-то есть общее. Эту традицию сохранить сейчас трудно. Ведь когда с художниками разговариваешь — допустим, приезжими с Украины, — они говорят: нам не нравится ваша природа; приедем домой, там степь, краски другие, вот это наша душа! Их в лес затащить очень трудно. Уж если кто поживет тут лет пятнадцать, так пообвыкнется. Образы они приносят к нам чужие...

А. Котухина

Разрешите мне дополнить. Я думаю, речь тут идет не об одной «традиции», а о целом комплексе черт «палехского стиля». Прежде всего, мне кажется, палехская традиция — простота и предельно сжатая композиция. Эту композицию, как мы ее понимаем,

конечно, прежде всего изучение старых мастеров. Они оставили нам богатую палитру средств. По-моему, этими средствами можно решить любую современную тему. Конечно, сначала молодому художнику трудно выйти из-под влияний, но в будущем, мне кажется, — ведь время всегда накладывает отпечаток на человека, — появится и свой цвет и свое ритмическое решение темы. Но это зависит уже от таланта. И мне кажется, что среди молодых есть талантливые люди, не выродились на Руси, и они смогут решать современные темы в палехском духе.

«ДИ СССР»

Простите, Гена, вот здесь говорили, что если человек из другого места приехал, если у него «в душе» другое видение мира, то — учи не учи — а традицию во внутрь не впитаешь... У вас вроде бы иная точка зрения? Вы, кажется, считаете, что обучением и внимательным изучением мастеров человек, даже из другого места приехавший, может эту традицию в себя впитать, правильно?

Г. Кочетов

Мне трудно сказать. Обычно на искусстве художника очень отражается и детство, и окружающая природа, и вся атмосфера, в которой он вырос. Когда я вижу, как работают люди, приехавшие из других районов, я, конечно, тоже замечаю в их творчестве какую-то разницу.



Александр Васильевич Борунов, художник, преподаватель художественного училища им. М. Горького.



Рабочая комната в Доме-музее И. И. Голикова.



Николай Федорович Вихрев, художник, заслуженный учитель РСФСР, преподаватель художественного училища им. М. Горького

можно увидеть у наших предшественников, иконописцев. Затем — силуэт, линия, пластика этой линии. Наконец, цвет, понимание цвета, чувство цвета. Еще — связаны мы с вещью, с черной поверхностью; нужно, чтобы живопись лежала на поверхности не как переводная картинка, а как что-то живое, чтобы она жила... Вот, мне кажется, основные компоненты палехского стиля, которые мы должны развивать.

Причем то, что делали в 30-е годы старые мастера, может быть, было более «иконописно», а мы скорее создаем живой образ. Причем иногда мы видим, как художник — ну вот, в частности, Гена Кочетов у нас этим грешит, «делает под 30-е годы». Хорошо это или плохо? Возможно, в своем развитии он найдет потом более самостоятельную линию...

«ДИ СССР»

Анна Александровна, Вы, видимо, не зря назвали Гену как представителя молодого поколения, которому приходится проходить в своем становлении «через 30-е годы». Может быть, мы спросим самого Гену, что он думает об этом? Нравится ему эти удлиненные фигуры рисовать?

Г. Кочетов

Сейчас много говорят о сохранении традиций, и на нас, молодых художников, лежит большая ответственность. Как я понимаю, сохранение традиций — это,

«ДИ СССР»

Не ведет ли это к формальной стилизации, то есть овладению суммой приемов уже сложившихся? Может быть, попросим высказаться кого-нибудь из преподавателей, которые готовят художников?

В. Голов

Я бы сказал так: здесь у нас в мастерских работают художники из разных концов нашей страны. Вот перед вами сидит Алексей Кочупалов — он кубанец. Он хорошо изучил палехские традиции и работает сейчас в них очень свободно.

Спрашивается: влияет то, что он кубанец, или нет? Нет, я думаю. Честно говоря, мне кажется, что проблема вообще в другом. Старые художники, бывшие иконописцы, все время были замкнуты в каких-то канонах. А когда пытались с натуры что-то сделать, у них не выходило, потому что они были прикованы к канонам. Нынешнему поколению студентов трудно вот что: они все время изучают натуру, а потом от натуры должны перейти в декоративный мир палехской миниатюры.

«ДИ СССР»

А надо изучать натуру?

В. Голов

Обязательно! Это дает большую культуру — я имею в виду реалистическую школу рисунка и живописи с натуры.

«ДИ СССР»

Но ведь «палехский стиль» — условно-декоративный, орнаментальный, плоскостной? Как совмещает человек, которого вы учите, с одной стороны, всем правилам академического рисунка, смещению цветов, анатомической правильности, линейной и воздушной перспективе и т. д. и тут же переводите в совершенно другой мир, — как совмещает он две школы, каждая из которых является результатом многовековой эволюции искусства?

В. Голов

Вот я и сказал, что нам очень трудно обучать людей, от натуры переводить в декоративный мир. И некоторые товарищи, уже пять лет проучившись, еще полностью не могут понять наш декоративный строй. И только поработав 2—3 года в мастерских, начинают это понимать.

А. Котухина

Посмотрите икону, посмотрите, как положены складки. Если проследить, как они лежат в натуре, то можно понять, что иконописец выбрал из натуры какие-то характерные особенности и канонизировал их. Но разве это значит, что иконописцы не смотрели натуру? Смотрели. И как-то поняли ее закономерности, вывели свои принципы построения этих самых линий. И то же самое — когда смотришь, как сделано лицо. Понимаете? Они канонизировали на-

понимает их, это для него вначале чужой мир. Мне кажется, нужна какая-то промежуточная стадия. Мне кажется, что надо ставить студентам натуру, но так, чтобы при обучении был сделан упор на декоративность, на локальность цветов, на простоту силуэта, на красоту композиции. А у нас этого нет, и не знаю, когда будет. А мне кажется, надо, чтобы человек с малых лет, что ли, «принюхивался», понимал связь натуры с декоративным искусством. А то получается, как будто, знаете, из горячей воды в холодную — ученику, конечно, трудно. И так было всегда. Сейчас нам говорят — вот, мол, вас учили большие мастера. А нас учили, надо сказать, плохо. Нас даже учили хуже, чем мы сейчас учим. Это мое личное мнение. Мы очень любили живопись и рисунок, а Палех-то нам был непонятен. Мы его делали механически, и могли, конечно, к концу и копию хорошую сделать, но душой-то не проникали в него, не понимали. Бывало, в ходе урока спрашиваешь преподавателя: «Как мне здесь делать?» Он говорит: «Вот так». — «Почему?» — «Нас так, говорит, учили, так у нас положено в иконописи». А вот объяснения, почему надо именно так, они не давали. Сейчас Николай Михайлович Зиновьев может много сказать об иконописи, о декоративном искусстве. А в то время, когда нас учили, я не помню, чтобы нам давались исчерпывающие объяснения о смысле декоративного ис-



Летчики в гостях у палешан по случаю празднования 10-летия «Артели древней живописи»



Н. Зиновьев
«Ковер-самолет». Роспись фарфоровой тарелки. 1933



Геннадий Иванович Кочетов, художник

туру, они шли от натуры! И поэтому сейчас, когда идет обучение, ставится натура, и это правильно. Однако, мне кажется, очень нужно — и об этом уже говорили — с самого начала подчеркивать «декоративные» начала в самой натуре. И тогда легче будет ученику понять наш «палехский» стиль.

«ДИ СССР»

Если мы Вас правильно поняли, вопрос, видимо, можно сформулировать так: нельзя отождествлять натуру и реалистическую школу обучения, потому что это не одинаковые вещи. Натура присутствует и в реалистической школе, и в декоративной школе. И там, и там она — одна и та же натура. Речь идет о системе обучения: академическая система обучения была сформирована на базе реалистической школы живописи и приспособлена для нее. Видимо, иконописцы этому не учились никогда.

А. Борунов

Я тоже преподаватель художественного училища, и я скажу, что об этом думаю. У нас действительно получается очень резкая перемена от академической школы — к «палехской», от «гипсовых» — к стилистике декоративного образа. Ученику, конечно, трудно совместить это. Сегодня он с натуры пишет человека или натюрморт, он видит живую вещь, и вдруг ему дают шкатулку — сделай копию. Он эту копию делает и видит — там плоскости абсолютно другие, там пространственное построение иное. Он абсолютно не

кусства, принципах иконописи или чтобы говорили, что такое палехское искусство, в чем его достоинство — я не помню таких вещей.

А. Куркин

Я тоже отношусь к поколению Александра Васильевича, Анны Александровны — мы все вместе учились. Мне кажется, нас неправильно учили тогда. Может быть, время было такое: трактовали роспись чуть ли не станково. Сейчас мы, конечно, поняли это с большим опозданием, стараемся перестроиться, и на наши плечи эта вот ломка легла, наверное, больше, чем на другие.

Н. Вихрев

Разрешите мне сказать. Я давно работаю в училище. И я думаю, что просто невозможно сейчас, в наше время, без реалистического понимания рисунка и живописи стать хорошим палехским художником. Необходимо уметь рисовать с натуры обязательно! Потом, пожалуйста, преломляй. Трудно? Конечно трудно! А если бы не было этого реалистического рисунка и живописи, было бы совсем невозможно. Потому что в древнем искусстве, например, удлинённые фигуры, неправильный анатомический рисунок. И это — традиция? Но ведь сейчас другое время! И мы должны рисовать современные темы. Как мы нарисуем такие удлинённые фигуры? Теперь смеяться будет

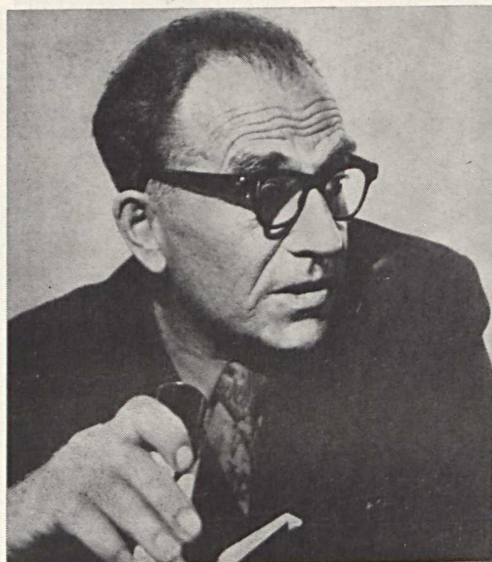
А. Котухина (руководитель),
В. Ходов, А. Песков, А. Климов
Роспись боковой стенки фойе
кинотеатра «Руслан» в г. Пушкин
Ленинградской обл. 1974



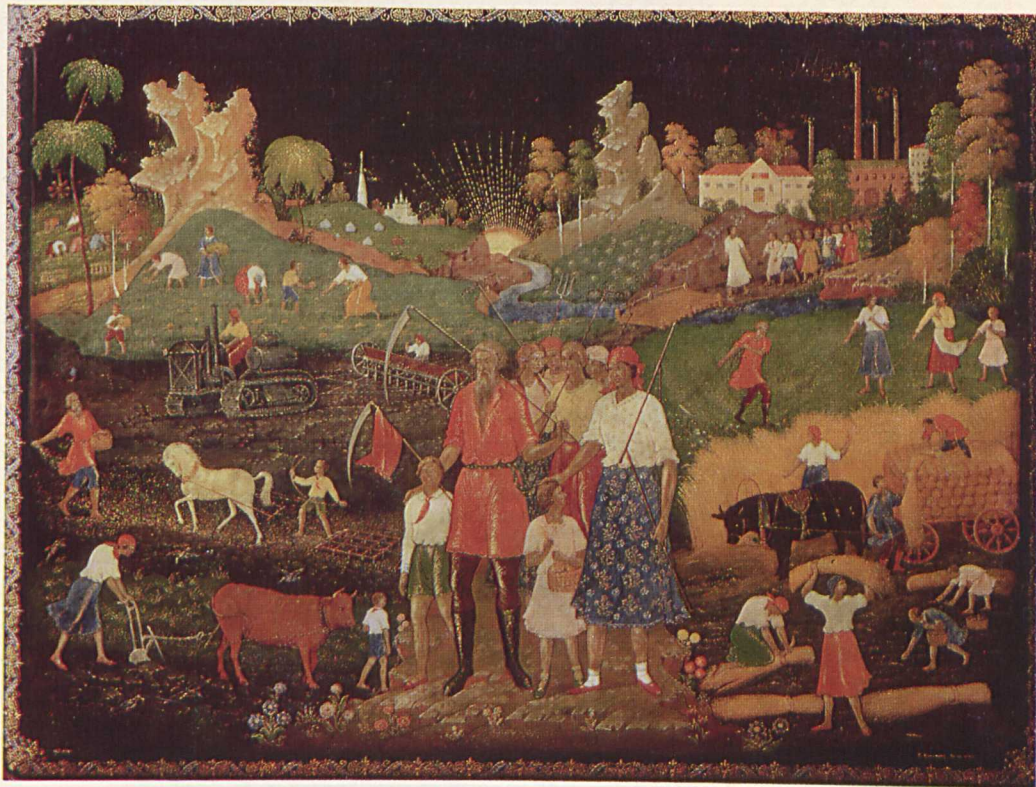
Борис Михайлович Ермолаев,
заслуженный художник РСФСР,
лауреат премии Ленинского
комсомола,
председатель Палехского
отделения СХ РСФСР

Виктор Иванович Голов,
преподаватель художественного
училища им. М. Горького

И. Маркичев
«Социалистическая стройка».
Роспись фарфоровой тарелки.
1930



В. Ходов
«Палех». Шкатулка. 1970



И. Маркичев
«Сельскохозяйственные работы»,
Шкатулка, 1942

Александр Михайлович Куркин,
художник

Николай Михайлович Малинкин,
художник



И. Баканов
Эскиз суперобложки для книги
А. В. Бакушинского «Искусство
Палеха», 1933



А. Котухина
«Выходной денек», Ларчик, 1963

над такими работами. Так что я считаю — это очень нужно, что мы даем общую графическую грамоту, культуру такую, без которой, по-моему, теперь, в наше время, нельзя. Я такого мнения, и у нас все преподаватели такого мнения. Мы сами знаем, художники Палеха: вот Анна Котухина, она и с натуры хорошо работает, и палехский стиль понимает хорошо. Так что это им не мешает. И тут искать какие-то переходные моменты — это только запутывать ученика. Это очень трудно: вот тебе натура, ты ее видишь так, а делай как-нибудь еще, плоскоотно. Из этого ничего не выйдет. Это когда уж он будет художником, он может и натуру брать, и изобразить, как надо.

«ДИ СССР»

Значит, пусть дома или в студии рисует с натуры, а сюда идет стилизовать?

Н. Малинкин

Трудно это разграничить. Баженов с натуры замечательно рисовал, но был и палехским мастером, и такой фантазии, как у Баженова, — поискать. Посмотрите в музее его автопортрет. Что это — стилизация или не стилизация?

реалистической традиции живописи и приспособлена для того, чтобы обучать именно реалистическому искусству. Вы берете эту систему обучения и обучаете с ее помощью художника совершенно другого. Где мост между одним и другим?

А. Кочупалов

Я хочу это связать сейчас. Вот правильно говорил Александр Васильевич: надо учить постепенно видеть фигуру в линии, в контуре, но уже после того, когда студент в какой-то мере постиг объем, плоскость, строение, трехмерность. Только после этого. Нельзя ни в коем случае начинать это с первого курса. Речь здесь идет о технической стороне дела. Когда человек почувствует эти азы — как строить фигуру, как рисовать ее, — тогда ему очень легко представить ее плоскоотно в любом развороте. Я думаю, ему не составит труда нарисовать ее «по-палехски», плоскоотно.

«ДИ СССР»

Вопрос в другом. Когда мы смотрим Ивана Голикова, мы видим, что он мыслил в этой системе. Он на шкатулке делал натуру в палехском стиле, потому что он так ее мыслил, таково было его мировидение. Когда мы смотрим работы некоторых дипломников, мы видим, что иногда они работают по принципу «я по-всякому могу» — и так могу и этак. Ученик не мыслит «по-палехски», он мыслит как-то по-другому, видит натуру «реалистически», а потом «одевает» ее в эти одежды. И вот мы спрашиваем: как вы его учите мыслить по-палехски? И надо ли его учить так мыслить?



Алексей Дмитриевич Кочупалов, художник, лауреат премии Ленинского комсомола



Узорная ограда палехской церкви



Памятник палешанам, погибшим в годы Великой Отечественной войны

А. Кочупалов

Научить студента правильно рисовать фигуру в любом ракурсе, в любом повороте — это очень нужно, я думаю. Если человек не чувствует пластики (не линейной, плоскоотной, а объемной, трехмерной), ему очень трудно будет пластически представить фигуру и на шкатулке. Тем более, что шкатулка — это ни в коем случае не плоскоотно решение, она предполагает какую-то глубину черного фона, полуобъем. Значит, чувство плоскоотности здесь должно быть в какой-то мере трехмерным. А если человека приучить с самого начала видеть вместо фигуры плоскоотно, я думаю, большого толка от этого не будет. Потому что все равно у него уровень сознания и понимания Палеха еще не так высок, чтобы представить фигуру плоскоотно. Тем более, если человек этот не из Палеха, а приехал с Юга или из Карелии, надо ему понять всю «кухню»: как строится фигура, как красиво расположить ее на плоскоотности.

«ДИ СССР»

А какой переход между этими двумя системами?

А. Кочупалов

Переход? Наряду с реальным обучением обучаются искусству Палеха или копируют.

«ДИ СССР»

Простите, но ведь академическая школа родилась в классицистско-

А. Кочупалов

Я говорю не о том, как формируется мышление. Я говорю о чисто технических вопросах.

«ДИ СССР»

Но эти технические вопросы очень важны для понимания сути процессов, происходящих в сегодняшнем Палехе. Получается, что без обучения невозможно сохранить традицию; школа приучает художника к определенному изобразительному языку, который не соответствует его восприятию мира. Не объясняется ли стилизация, которой грешат некоторые палехские художники, тем, что художник лишь научен традициям, но не может их органически претворить?

Н. Голиков

Я думаю, вы правильно поставили вопрос. Тут были такие мнения: в училище, допустим, надо много времени уделять натурализму, а потом мы, дескать, на основе этого мышления будем формировать нового художника. Пожалуй, из этого ничего не получится. Получается полухудожник. Ведь «старик» сызмальства учились видеть условность, декоративность цвета. Поэтому они так прекрасно поняли «палехскую» живопись, так умело располагали ее на предмете. А мы удивляемся — откуда это? Да они с восьми лет со стариками сидели, и те их тыкали носами — как что нужно видеть: ты сам, мол, художник; ты сам твори! И. Вакуров говорил: «Что это елку пишут? Пишут

и пишут елку. Да я на печи сижу — и придумаю елку». Ведь правильно? Для Палеха — правильно! И нельзя сказать, чтобы сейчас в училище плохо обучали: преподаватели в десять раз больше вкладывают в ученика, чем в наше время. Приходят сейчас художники из училища гораздо более подготовленными. Но, мне кажется, нужно все-таки раньше их учить понимать мир «декоративно».

«ДИ СССР»

Теперь мы попросим высказаться председателя Палехского отделения СХ РСФСР. В чем, по-вашему, сила и слабость современного палехского искусства?

Б. Ермолаев

Сильная сторона нашего коллектива в том, что за последнее время пришло много молодых художников из училища, которые хотят по-серьезному, сознательно постичь основы, самые глубины палехского искусства. И не случайно они обращаются к иконе, к искусству старых мастеров. Мне кажется, на этом пути Палех должен найти свое новое лицо.

«ДИ СССР»

Вы считаете — новое лицо?

Б. Ермолаев

Да, конечно, потому что все мы жалеем о том, что нет Палеха 30-х годов, но должны примириться с тем, что этого Палеха больше никогда не будет, потому что нет этих мастеров, по-своему воспитанных, со своим мировоззрением, особым мировосприятием. А поскольку этих мастеров нет, значит и искусства этого не будет. Пришло новое поколение, которое должно научиться этой системе — художественной системе Палеха, научиться стилю. И в соответствии со своим мировосприятием продолжать это искусство. Оно будет, их искусство, обязательно новым. Оно не останется таким, каким было в 30-х годах. Мы уже сейчас видим, что оно не такое по своему характеру, по своему облику.

«ДИ СССР»

Вам нравятся эти изменения?

Б. Ермолаев

Тут, наверное, нельзя так ставить вопрос — нравится или не нравится. Это есть, и от этого никуда не уйдешь.

«ДИ СССР»

В связи с этим еще один вопрос: вы очень хорошо сказали, что искусство Палеха должно видоизменяться и развивать традиции, так сказать изнутри. Но не кажется ли вам, что это, в конечном итоге, может привести к тому, что искусство Палеха будет самостоятельным, но от традиций уйдет уже настолько далеко, что будет совершенно не традиционным?

Б. Ермолаев

Этого не произойдет никогда, если обучение молодого художника будет строиться на том, чтобы он как можно глубже понял художественную систему Палеха. Понял глубоко самые основы нашего изобразительного языка! Мне думается, в этом случае не может быть речи о том, чтобы Палех ушел куда-то в сторону. В рамках этой системы он и будет развиваться, будет обновляться в поколениях.

*

Мы передали читателю лишь часть разговора за «круглым столом»: он коснулся гораздо большего круга тем и актуальных вопросов. Но даже такой отрывок из стенограммы дает, на наш взгляд, представление о том, что дискуссионность постановки «палехских проблем» в нашем журнале была не случайной. И если сами художники придерживаются различных точек зрения на пути развития искусства Палеха, значит разговор этот далеко не кончен, значит он будет продолжаться и после данного, «юбилейного», номера.

С другой стороны, сама эта дискуссионность с несомненностью свидетельствует о творческой атмосфере, которая царит в мастерских Палеха. Мы видели, что художников не просто волнуют судьбы народного искусства в современности: они чувствуют личную ответственность за сохранение того наследия, которое получили и которое должны передать последующим поколениям. Именно поэтому, заключая разговор за юбилейным «круглым столом», мы не останавливаемся на тех — нерешенных еще — организационных и производственных проблемах, которые беспокоят сегодня художников Палеха и искусствоведов, пишущих о народных промыслах. Их много, этих проблем. Одни из них



Писатель Борис Пильняк
в гостях у палешан. 1933 г.

«ДИ СССР»

Но ведь можно было бы и как-то эти новшества придерживать? Какую-то заповедность сохранять?

Б. Ермолаев

Тогда это искусство просто неискренним будет. Будем подражать, скажем, Голикову или Вакурову. Это будет не искусство современных мастеров. Искусство прежде всего должно быть искренним, и это самая главная черта его.

На этом пути не все, конечно, гладко идет. И обращение «к первоисточникам», к традициям иконописи тоже не всегда бывает глубоким. Часто икона воспринимается как плоско раскрашенная поверхность, берутся какие-то внешние признаки системы иконописи. Выдается это за глубину, а на самом деле получают бесплотные фигуры. А у старых мастеров каждая фигура, несмотря на то, что она условна, была полнокровной, была полна жизни.

И так же с традициями старых мастеров происходит: иногда усваиваются какие-то внешние признаки стиля, без глубокого понимания их, без глубокой связи всех элементов языка. И эти внешние признаки «консервируются», что ли. Когда так происходит, человек не растет, останавливается на одном уровне. Это приводит к нивелировке, к распространению среднего посредственного уровня, который в значительной степени и определяет лицо искусства, хотя не определяет его уровня. Уровень все-таки определяют ведущие мастера.

должны быть решены при участии Художественного фонда РСФСР (мы имеем в виду недостатки организации и охраны труда художников, их социального обеспечения и т. п.), другие — с помощью Союза художников СССР (речь идет о системе художественного образования), третьи должны обсуждаться с участием Госплана РСФСР (как, например, вопросы о порядке планирования и оплаты работ на предприятиях, находящихся в ведении Художественного фонда РСФСР и Министерства местной промышленности). Все эти проблемы, повторяем, давно ждут своего решения, и журнал постарается в дальнейшем регулярно освещать их на своих страницах.

Сегодня главное для нас — это тот дух творческого поиска, который руководит художниками Палеха. Именно он является гарантией правильного решения всех творческих и организационных проблем — такого решения, которое поможет сохранить уникальное порождение национальной культуры и откроет новые перспективы для творческой работы современных художников в мастерских Палеха.

Материал подготовили Л. Невлер, Н. Шкаровская, В. Гуляев
Фотокорреспондент С. Онанов

Тольятти: лицо нового города

(Опыт проектирования структуры синтеза)



С. Рабинович
«Движение» — композиция
устанавливается перед зданием
заводоуправления.
Эскиз

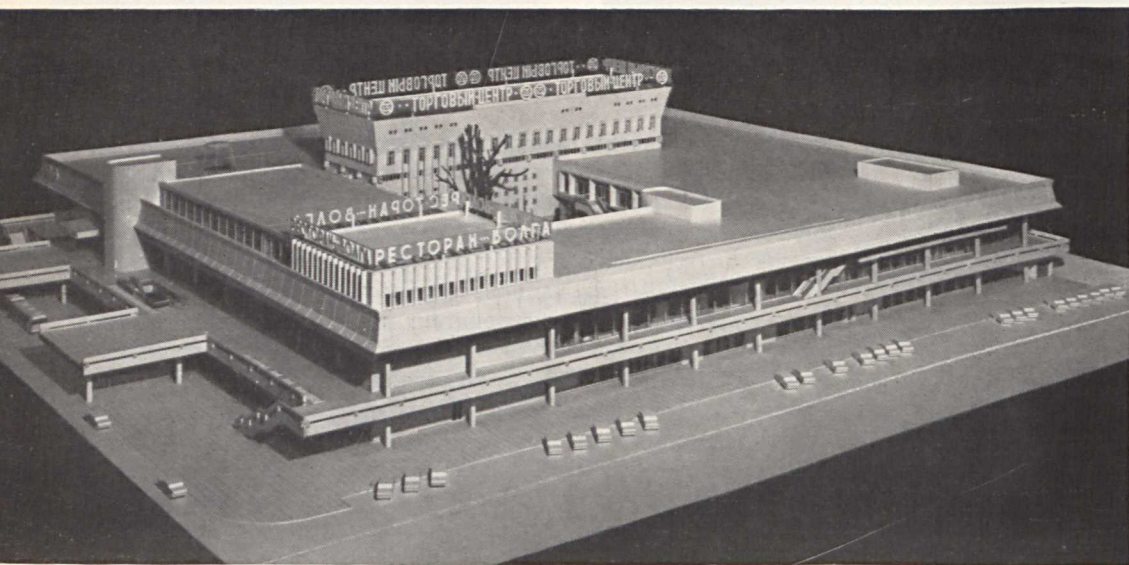
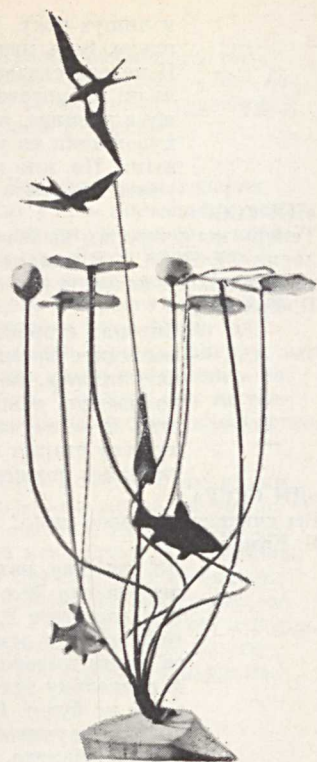
Е. Зеленский
«Весна» — композиция для
жилого квартала.
Эскиз

Ю. Королев
Рельеф для здания
заводоуправления.
Эскиз



Пространство! Бытие!
Ты знаешь, как пристрастно
Я размещал пространство
И превращал в свое
Пространство бытия...

Д. Самойлов
«Последние каникулы»



Ресторан «Волга» (макет)



На стр. 18—23
Архитекторы Б. Рубаненко (руководитель),
Е. Иохелес, Б. Мержанов, М. Савельев
Застройка города Тольятти

Мы живем в мире больших чисел и крупномасштабных событий. Пресса, радио, телевидение приучили нас говорить не «быстрый рост народонаселения Земли», а «демографический взрыв», не «загрязнение вод и уничтожение лесов и пашен», а «нарушение экологического равновесия», не «чрезвычайно быстрый рост городов», а «всеобщая урбанизация».

Для нашей страны урбанизация — это 75 процентов городского населения к 1980 году, вместо 54 процентов в 1967 году, то есть 180 миллионов горожан вместо 126. А следовательно, нашим архитекторам предстоит спроектировать и построить жилье для 34-х миллионов человек менее чем за 15 лет. И не только построить жилье, но возвести новые жилые районы и целые города, потому что сейчас архитектор, проектируя жилую застройку, не столько ставит дома, разбивает площади и прокладывает улицы, но «размещает пространство», превращая его в «пространство бытия». Пространство бытия обычно называют средой — городской или сельской, или средой жизни. Среда эта для горожанина, то есть для вас с нами, может оказаться благоприятной или не очень. Известно, что благоприятная городская среда, помимо рациональной структуры, высокой комфортности и надлежащих санитарно-гигиенических условий, обязательно должна быть средой эстетически полноценной. В противном случае город превращается в «тару» для жилья.

В старых городах на эстетику работает время. Такой город растет не спеша, и различные части притираются и прилаживаются друг к другу постепенно. Его достраивают и перестраивают, устраняют недостатки и делают новые ошибки. Идет время, сменяются эпохи (а с ними и архитектурные стили), и каждая оставляет в городе свой след. В результате город обретает лицо, лицо неповторимое. И тогда писатель Гоголь оставляет потомкам описание Невского проспекта, которое входит в школьные хрестоматии, писатель Булгаков прославляет Крекшатику и Подол, а поэты воспевают гранитные набережные Невы и золотые купола московских церквей.

Сегодняшний новый город обычно строит рядом с крупным промышленным комплексом. Его застраивают домами серийного заводского производства и «набивают» транспортными средствами и коммунальными службами. И конечно, такой город, если архитектор не позаботится о том заранее, лица иметь не будет. А жить в городе безликом — тоскливо и полюбить его трудно.

Тольятти — один из первых городов, который коллектив ЦНИИЭП жилища в содружестве с другими институтами проектирует в исключительно короткие сроки как единый ансамбль. Конечно, и до Тольятти институту приходилось проектировать крупные объекты и, работая над их пластическим образом, пытаться органически вводить монументальное искусство в их архитектуру. Однако такие попытки носили разрозненный характер.

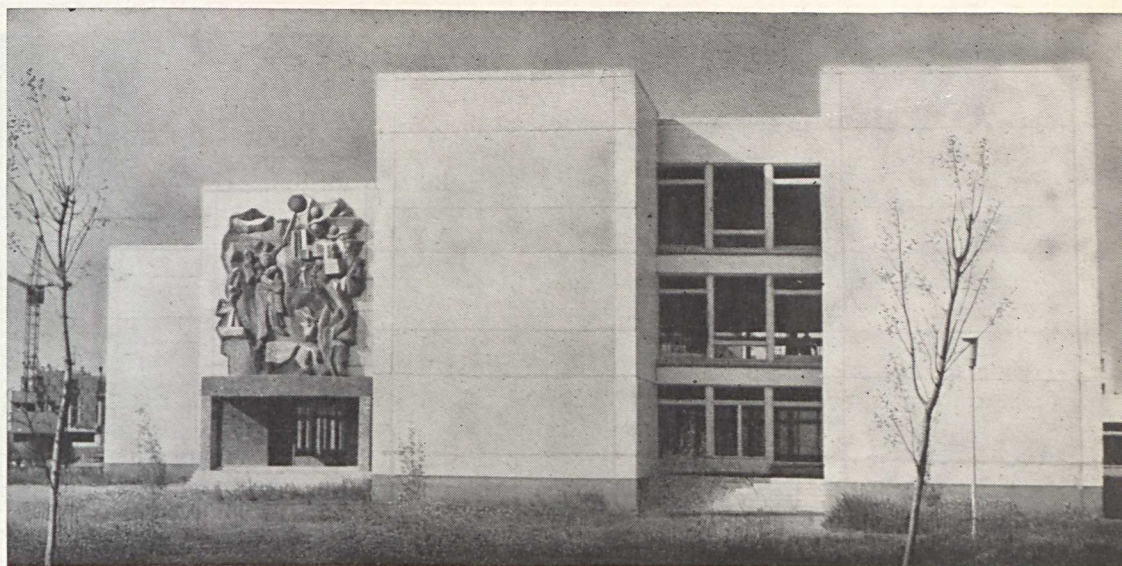
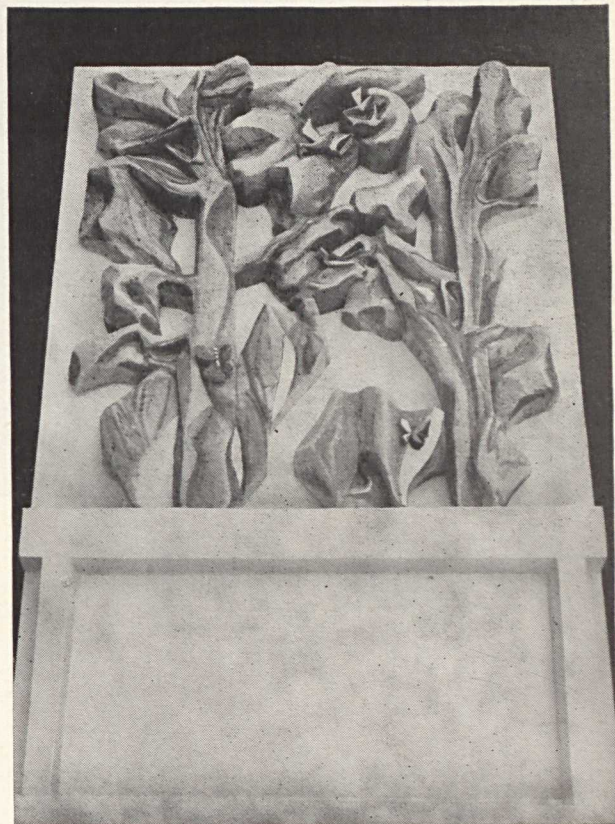
В Тольятти же предстояло проектировать город целиком. И разрабатывая план города и осуществляя его строительство, архитекторы и проектировщики пытались заранее предусмотреть целенаправленное включение тех видов искусства, которые должны участвовать в организации облика города. Сюда входят и архитектура, и монументальное искусство, и скульптура, и праздничное и вечернее декоративное освещение города, и реклама, и средства наглядной агитации и пропаганды. Одним словом, все те элементы, которые практически участвуют в жизни города. Причем все художественные средства авторский коллектив стремился органически увязать с основными градостроительными идеями, характерными именно для Тольятти.

Для осуществления этой идеи была создана специальная группа — архитекторы: Б. Р. Рубаненко (руководитель), Е. Л. Иохелев, Б. М. Мержанов, М. К. Савельев; художники: Ю. К. Королев, А. В. Васнецов, С. Л. Рабинович, Е. А. Зеленский, — которая составила своеобразный сценарий художественного оформления города. Такой сценарий позволил запроектировать образ города как единого целого и разработать подробно оформление отдельных его районов. В результате проработанной работы авторский коллектив одновременно с генеральным планом выдал и техническое задание на разработку целостного проекта художественного оформления Автозаводского района г. Тольятти.

Напомним читателям («ДИ СССР» уже писал об этом), что Тольятти расположен на берегу Куйбышевского моря и его новая часть органически связана с крупным комплексом Волжского автомобильного завода. Основной планировочный костяк города образуют два широких бульвара-магистралей: север — юг и запад — восток, на пересечении которых расположен общегородской центр — комплекс подчеркнуто скульптурных, пластичных зданий, поставленных на искусственную платформу-подиум. Первая очередь застройки включает в себя четыре крупных жилых района, расположенных вдоль главных



Ю. Королев
«Фрегат» — композиция для парка. Стекло, металл



магистралей и тяготеющих к центру. Масштаб застройки нарастает от периферии к центру. Самые крупные здания выходят на большие улицы. Город отделен от заводов полукруглой полосой зеленых насаждений. На берегу Куйбышевского моря в зоне набережной будет разбит общегородской парк со спортивными сооружениями, яхтклубом и т. п. Скоростные магистрали связывают завод с городом и набережной.

Арх. Френкель.
Школа в г. Тольятти.
Худ. А. Ишин и Г. Ишина
Рельеф с мозаикой



С. Рабинович
Скульптура перед Дворцом
бракосочетаний. Эскиз

Всю запроектированную структуру художественной среды авторы задания расчленили условно на три группы. К первой группе отнесены памятники, насыщенные идеологическим и политическим содержанием: монумент в честь основателя Советского государства В. И. Ленина на главной площади города, монумент-указатель «Волжский челн» на въездной площади, монумент «Гимн труду» на смотровой площадке на набережной, памятник автомобилестроителям перед заводоуправлением, монументальная стена, которая будет установлена в честь 50-летия образования Союза ССР. Ко второй группе относятся произведения более декоративного характера, связанные с тематикой первой группы, но не несущие такой концентрированной идеологической нагрузки. Сюда можно отнести группу «История транспорта», «Древо жизни» перед Дворцом бракосочетаний, декоративные скульптуры фонтанов на главной улице города и т. п. К третьей группе относятся произведения чисто декоративные. Они играют роль художественных деталей пространственной среды и способствуют развитию основной архитектурной темы.

Для оформления отдельных районов города намечен ряд сквозных тем. Так, на гранитных подпорках эспланады, соединяющей общегородской центр с набережной Куйбышевского моря, запроектированы барельефы или горельефы на тему «Волга — колыбель великих русских людей». В Центральном парке культуры и отдыха, в зоне набережной, будет разработана тема «Человек-созидатель». В зоне завода сквозная тема оформления — «История героического рабочего класса». Здесь вдоль главного фасада завода предполагается установить ряд копий выдающихся работ советских скульпторов, которые прослеживали бы во времени основные вехи нашей истории: «Революция», «Первые пятилетки», «Отечественная война» и т. д., начиная со скульптуры И. Шадра «Бульжник — оружие пролетариата». Логическим завершением такого ряда явится монумент автомобилестроителям, установленный перед зданием заводоуправления. Над главным входом в заводоуправление запроектировано панно из кованого металла «Человек, труд». Темы эти перекликаются и переплетаются между собой. Близость Волги и специфика города автомобилестроителей накладывают особый отпечаток на выбор сюжетов для произведений изобразительного искусства.

*

Б. Р. Рубаненко, архитектор

При работе над обликом Тольятти мы прежде всего учитывали особенности ландшафта, природы вокруг нас. Наш город строится на очень ровной площадке на низинном берегу Волги возле водного бассейна Куйбышевского моря. И потому мы выбрали для него довольно спокойный, крупный градостроительный масштаб, четкий ритм застройки, предусмотрели ясную ориентацию магистралей и всех пространств, запроектировали наличие большого количества воды и зелени в городе. При этом мы задумали очень сильные вертикальные акценты, которые своим ритмическим рядом должны создать хорошо запоминающуюся панораму. Такой крупный архитектурный масштаб, четырехкилометровая гранитная набережная вдоль берега Волжского моря, обширные парки, широкие магистрали создадут, мы надеемся, ощущение размаха и широты, присущих, по нашим представлениям, волжскому городу.

Правда, нас уже сейчас упрекают в том, что регулярная застройка жилых районов с чрезмерно широкими транспортными магистралями непременно сделает город сухим и безжизненным.

Однако коллектив наш глубоко уверен в том, что избранный прием и крупный масштаб основной композиции города уместен и плодотворен не только потому, что он учитывает природно-ландшафтные особенности местности, но и потому также, что проект наш исходит из особенностей современной индустриальной формы домостроения, из содержания общественной жизни города, учитывает перспективы его развития.

Крупный градостроительный масштаб главных магистралей, набережных и эспланад мы дополнили вторым, более мелким и сложным — пешеходные бульвары и проходы. Особое внимание мы уделили созданию соразмерных человеку уютных внутренних пространств жилых комплексов, школ, окруженных садами, и детских учреждений с игровыми площадками.

Таким образом, нашей художественной концепцией является идея сочетания городских ансамблей и жилых образований различных масштабов, отвечающих социально-бытовым процессам, протекающим в современном городе.



Пространство города заполняется зеленью, цветами, бассейнами, которые создают наполненную жизнь, разнообразную городскую среду и, как нам кажется, определяют облик нового социалистического города. Но город — это единый организм, и мы предоставили ему все необходимые возможности для дальнейшего гармонического развития.

Тольятти рано еще хвалить или упрекать за некрасивость. Строительство его

запроектировано на десять лет вперед. И архитектор имеет право и должен осуществлять свой замысел, учитывая перспективу времени. По-моему, архитектору следует доверять.

Ю. К. Королев, художник

Мне просто смешны люди, которые в наше время плачут по стародедовскому уюту и лошадке с извозчиком. А какие должны быть магистрали в городе, где перед автозаводом проектируется стоянка на 16—18 тысяч автомобилей, чтобы там можно было жить и передвигаться? 18 тысяч автомобилей! Вот они, наши «лошадки». И пускай любители старины поедут в Тольятти, поглядят на молодых людей, которые там ходят по улицам, — сразу станет понятным, в каком городе хочет жить эта молодежь и на чем собирается ездить. Я тоже принимал участие в разработке задания на художественное оформление города. Как уже говорил Борис Рафаилович Рубаненко, мы в первую очередь старались определить правильное соотношение между различными элементами пластической структуры, создать ударные точки, правильно выбрать масштабы памятников, несущих наибольшую идеологическую нагрузку, потому что в новом городе искусство создает то ощущение причастности города к отечественной истории, без которого немислим человек.

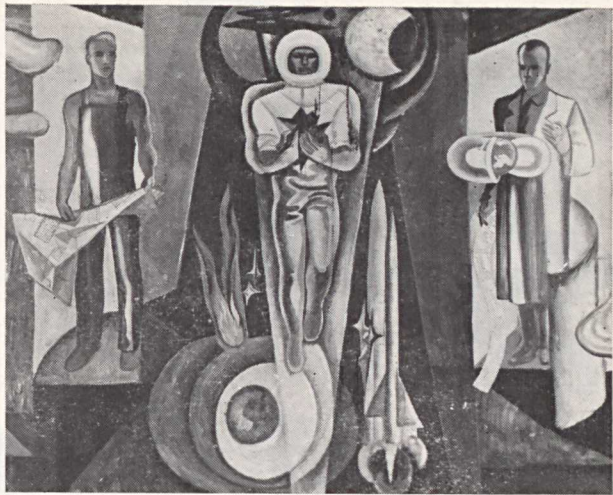
И нечего страшиться, что памятники эти будут иметь четкий литературный сюжет, потому что они ведь расскажут о нашем прошлом, о наших революционных традициях, расскажут непосредственно и конкретно. И это очень здорово! Потому что такой рассказ-показ даст жителям города ощущение, что у них есть корни, они будут знать, где их истоки, откуда они пошли. Так будут зарождаться традиции, формироваться национальный стиль. Вот что предстоит нам создать.

Однако, если мы ограничимся одними историческими памятниками, город будет монотонным. Декоративные, несюжетные произведения могут нести глубокое, подчас философское содержание, и они тоже необходимы городу. Главное только, повторяю это еще раз, чтобы все художественные элементы работали на город и раскрывали его основную идею. Для меня образ Тольятти — образ молодого, энергичного, растущего социалистического города. Я в городе сделал несколько декоративных стенок, эскиз панно на здании заводоуправления и сейчас работаю над декоративной стеной в честь 50-летия Советской власти. Это относительно небольшое панно густо насыщено литературными сюжетами, так как здесь должно быть рассказано и о трудовом подвиге строителей ВАЗа, и о дружбе народов нашей страны (ведь Тольятти строили представители 80-и национальностей), и о славных традициях нашего рабочего класса. Ритм композиции этой очень декоративной вещи задают крупные обобщенные фигуры, размещенные на чистом фоне. Я решил сделать фон золотым (вспомним мозаики в русских храмах). Такое насыщенное цветное пятно на фоне воды, неба, зелени и светлой одноцветной архитектуры будет читаться особенно хорошо.

А. В. Васнецов, художник

Участие художника в оформлении города — явление традиционное, однако задачи, которые стоят перед нами сегодня, отличаются от традиционной постановки вопроса. Современная практика градостроения требует от нас вмешательства в дела архитектуры, которые прежде касались нас очень мало. Обычно нам приходится иметь дело с уже готовой архитектурой. В таких условиях задача наша сводится к тому, чтобы рационально использовать средства изобразительных искусств в сочетании с элементами ландшафта, малой архитектуры и т. п. В случае удачи монументалист создает вещь, которая поддерживает и развивает идею, заложенную в уже построенных архитектурных объемах. В случае же неудачи мы просто и примитивно вмешиваемся в архитектуру, заполняем пустые места: навешиваем панно, раскрашиваем торцы, то есть выпускаем в жизнь вещи, не связанные ни друг с другом, ни с пространством.

Гораздо более благоприятная перспектива открывается в тех случаях, когда нас привлекают к разработке проекта с самого начала. Я считаю, что цель нашей работы состояла в том, чтобы создать внутри города структуру вто-

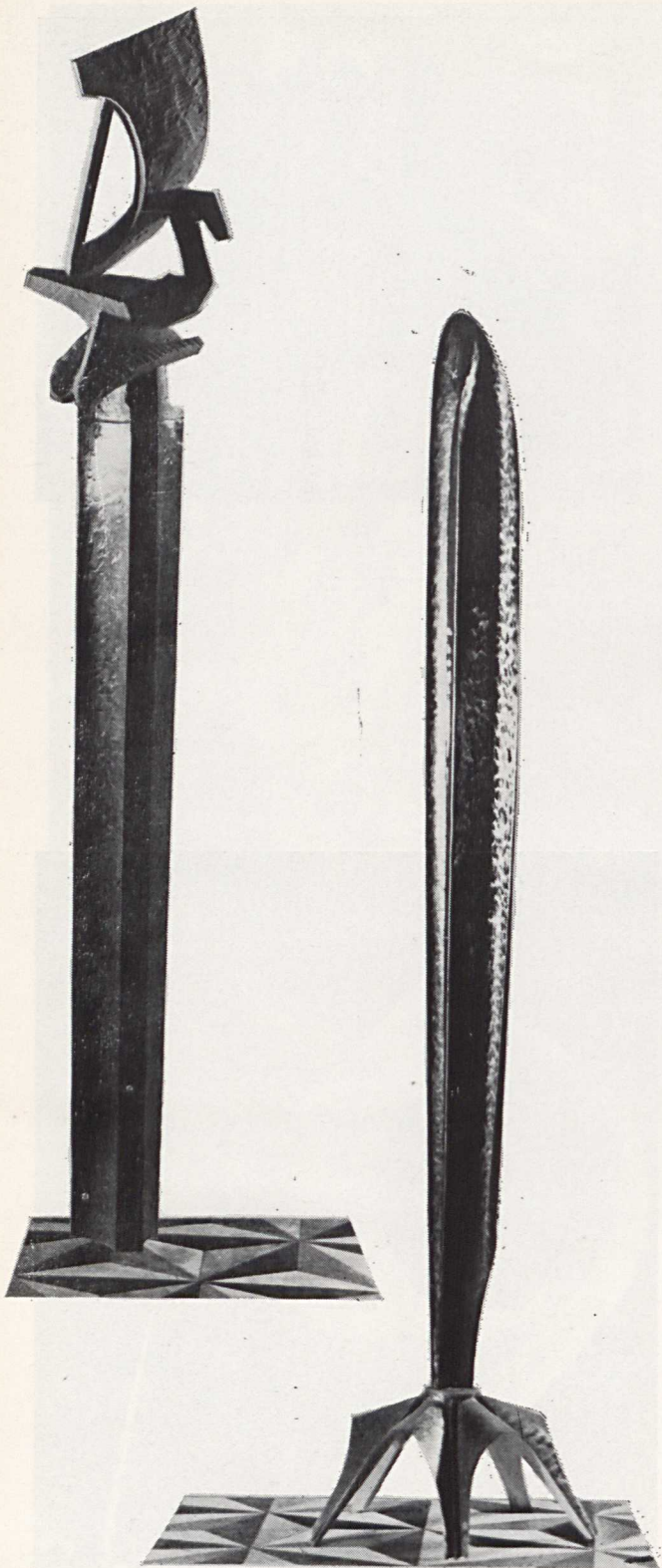


Ю. Королев
«Росток» — композиция для
набережной.
Эскиз

Е. Зеленский
«Каскады» — композиция для
бассейна



рого плана, которая, отличаясь от чисто архитектурной структуры, была бы с ней тесно связана, как бы ее дополняла. Так было в Тольятти, где перед нами стояла как будто простая, а на самом деле невероятно сложная задача — цельное, взаимоподчиненное решение всего пространства города. И там, где нам удалось решить ее правильно, там мы непременно увидим настоящий синтез архитектуры и изобразительного искусства. Я счи-



таю, что для достижения такой цели участие художника в разработке комплексного проекта совершенно необходимо.

В Тольятти я уже сделал декоративную мозаику на кинотеатре «Сатурн», запроектированном и построенном архитекторами Бубновым и Тер-Степаняном. В этой работе я решил отказаться от тематической росписи, ибо, по моему мнению, любое тематическое панно только ухудшило бы общую пространственную ситуацию. Я сделал ритмическую композицию, в которой главным оказались цвет, ритм, масштаб мозаики.

Однако основное мое предложение, вошедшее в комплексный план, — это пространственная композиция, посвященная истории транспорта. История транспорта — сюжет чрезвычайно подходящий для города автомобилестроителей. Я делаю три вещи: пароход, автомобиль и воздушный шар. Все три скульптуры будут стоять внутри бассейнов с водой, расположенных напротив блока рабочих общежитий — современных строгих шестнадцатиэтажных зданий. Причем в общем замысле композиции большую роль играют такие природные компоненты, как зелень и вода. Мне показалось интересным в молодом городе, история которого создается сегодня, где нет ни старых домов, ни исторических мест, поставить «памятник» старым машинам. Мне захотелось противопоставить их выразительные формы, силуэты и конструкции всему тому сверхновому, что их окружает. Создать скульптуру машины оказалось не просто. Здесь существуют две крайности — либо точная модель, либо знак, который в действительности не есть вещь, а только ее созвучие. Я же старался сделать настоящую скульптурно-пространственную композицию со всеми ее особенностями, сохранив в то же время обаяние вещи — настоящей старой машины.

С. Л. Рабинович, скульптор

Прежде всего я хочу сказать несколько слов о работах нашего друга скульптора Зеленского. Ему не суждено было увидеть свои работы в городе Тольятти в натуре. Он умер этой зимой. Зеленский сделал эскизы декоративных скульптур для фонтанов, которые должны быть построены на главной магистрали города между общегородским центром и набережной. И эскиз монумента на въезде в город с суши: стилизованное изображение челна — фирменный знак ВАЗа на тридцатиметровом пьедестале-пилоне. Сочетание гладких, полированных плоскостей опоры со скульптурным изображением челна символизирует союз техники и творчества, столь необходимый на промышленном предприятии.

Я сделал для Тольятти две работы — «Вечное движение» и «Древо жизни». Первая — летящие фигуры рабочих, которые будут установлены на фоне громадного здания заводоуправления. Сорок этажей из стекла и стали! Хотя группа называется «Вечное движение», я постарался передать движение не напрямую, а чисто пластическими средствами за счет динамического напряжения формы. Ощущение полета, парения усиливается тем, что летящие фигуры как бы отсекаются от мощного цоколя. Вторую же свою работу, «Древо жизни», которая разместится перед Дворцом бракосочетаний, мечталось сделать нежной и лирической. Вечная тема любви, рождения, обновления жизни волновала и волнует художников.

Б. М. Мержанов, архитектор

Очень большое внимание мы уделяем оформлению жилых кварталов, стараемся создать жилую среду с благоприятным психологическим климатом, который давал бы горожанину ощущение человеческого тепла, уюта и в то же время приобщал его к миру настоящего искусства. В противовес очень строгой, аскетической архитектуре мы предлагаем поставить во внутриквартальных скверах, на бульварах, во дворах небольшие круглые скульптуры, декоративные стенки, ввести стенные росписи и чеканку, насытив их цветом. Конечно, все эти декоративные элементы должны быть уникальными, авторскими. Никакая серийная продукция тут неприемлема. Сразу отмечу, что такое решение совпадает с особенностями архитектуры города.

Планировка Тольятти предусматривает изоляцию жилья от транспортных



магистралей, наличие внутриквартальных пешеходных дорожек, большое количество скверов, бульваров, дворов, садов. Таким образом мы пытались связать жилье с городом, превратить сад, сквер, территорию вокруг дома в часть жилой среды. Сама структура Тольятти — структура открытая, позволяющая вносить элементы изобразительного искусства. Вообще я не знаю случая, когда бы архитектор, ведущий объект, не захотел сделать его уникальным, неординарным. Исходя из этих соображений, создавались интерьеры в зданиях общежитий, бар и ресторан в высотной гостинице. А в ресторане торгового центра архитектор запроектировал старинную ладью, подвешенную к потолку над главным залом.

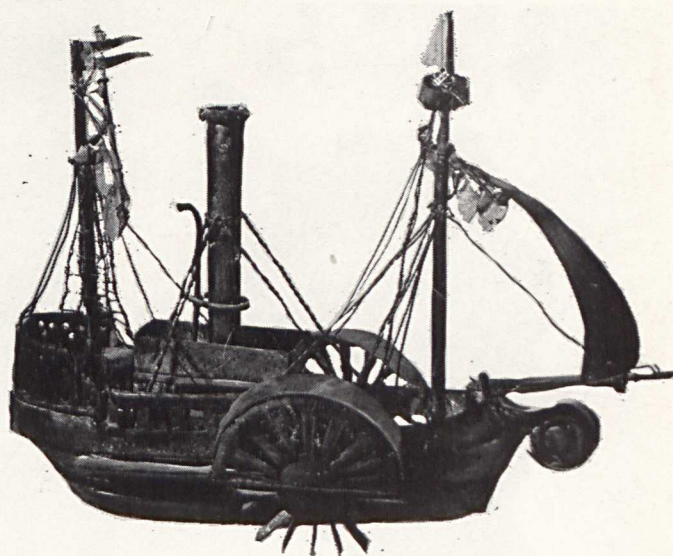
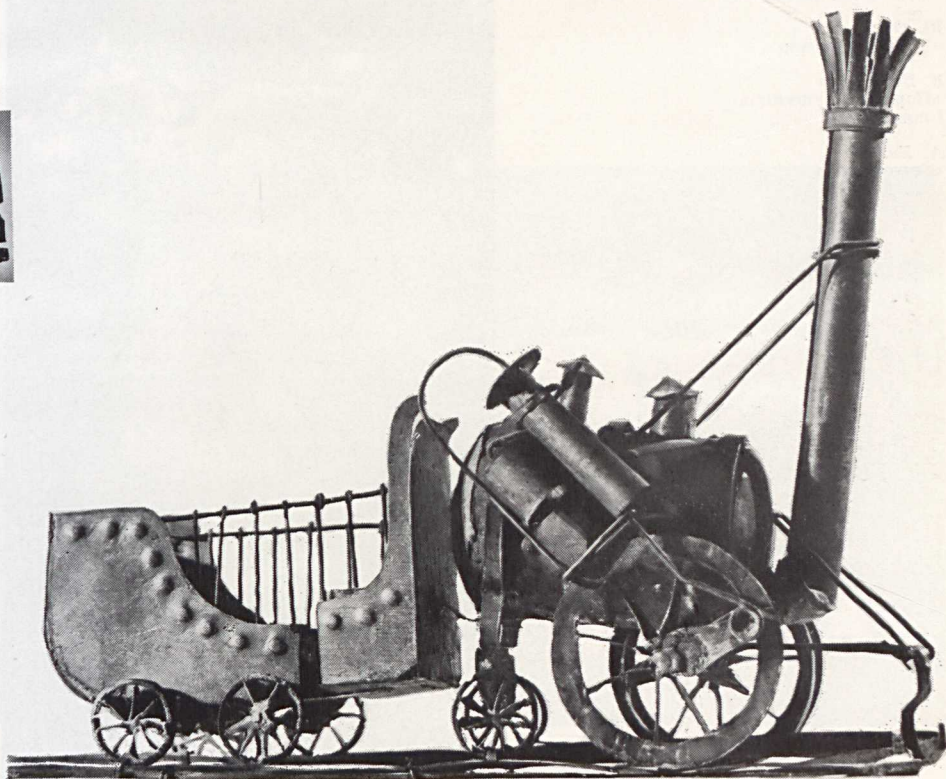
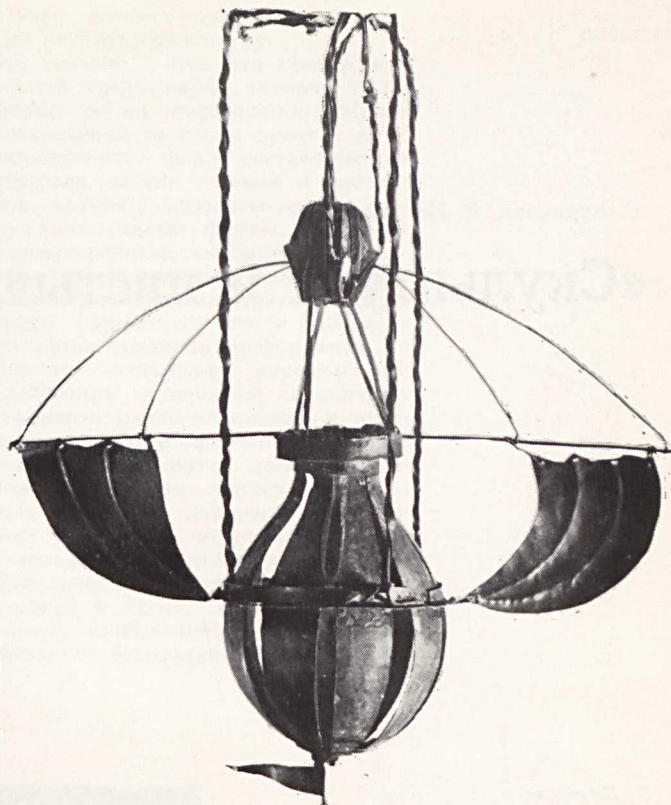
Естественно, что благоприятный психологический климат возникает только там, где наряду с заботой о благоустройстве внешних городских пространств повышенное внимание уделяется жилью, квартире. В Тольятти архитекторы очень серьезно поработали и над отделкой новых квартир — размещением современной встроенной мебели, выбором цветовых сочетаний пола и стен, подбором обоев.

Много ли городов могут похвастаться тем, что новоселы, въезжая в квартиры, не меняют обои? А у нас они их не меняют.

Б. Р. Рубаненко

В заключение позволю себе сказать, что опыт работы над проектом художественного оформления Тольятти еще раз убеждает нас в необходимости заранее проектировать структуру синтеза для нового города. Причем мы должны каждый раз подходить к этой задаче конкретно и индивидуально, учитывая уникальные черты городской среды и окружающей город природы. Только при таком подходе, только в содружестве с художниками мы сумеем создавать полноценные, неповторимые и красивые города, в чем и состоит главная цель нашей деятельности.

Материал подготовила Е. Егорова



А. Васнецов
«История транспорта» —
композиции для бульвара.
Модели

С. Кудинова, Е. Петоян

«Скульптура и цветы»

Е. Дмитриев
«Пантера». Бетон

Ю. Орехов
«Утро». Мрамор

Е. Белашова
«Портрет Пушкина». Бронза

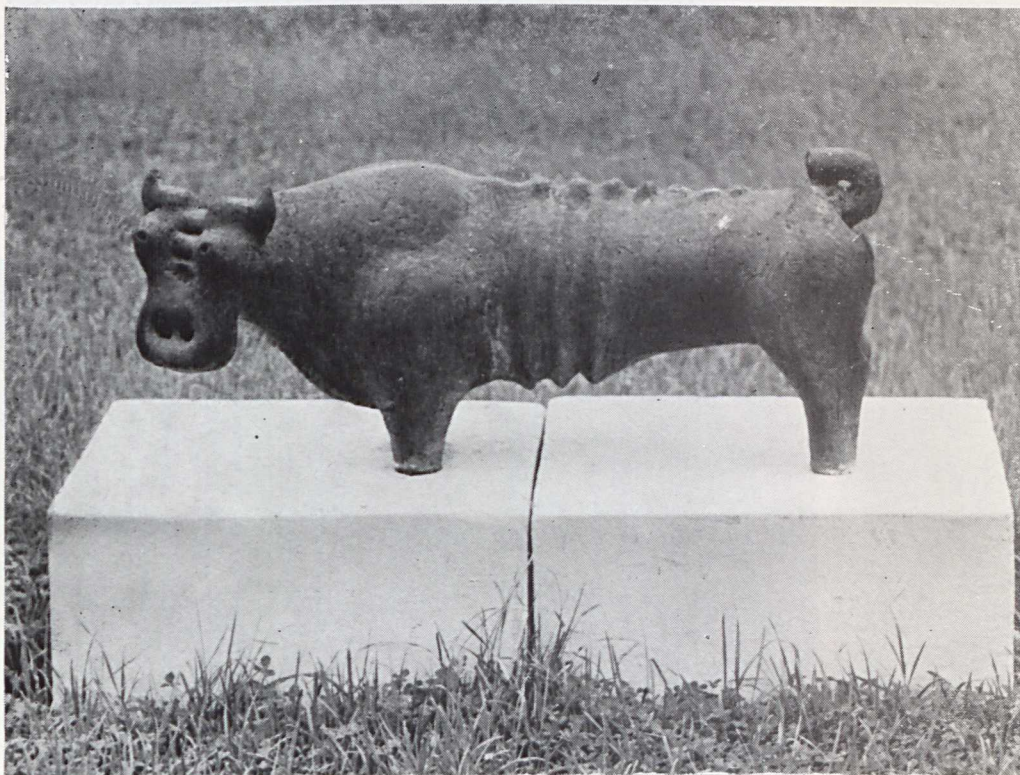
А. Белашов
«Сова». Бронза



Сейчас наметилась тенденция использовать скульптуру не только в качестве отдельных памятников, скульптурных групп и мемориалов, украшающих площади, открытые пространства, фасады зданий, но и включать ее в качестве декоративного и образно-эмоционального элемента в парки, скверы, специально созданные ландшафты. В связи с этим большое значение получила выставка «Скульптура и цветы», организованная Союзом художников СССР совместно с ВДНХ СССР летом 1974 года. Главным достоинством этой выставки было то, что она дала возможность сформулировать некоторые основные принципы включения скульптуры в пространственную структуру парка, сквера и определить пути дальнейшего развития данного вида искусства. С учетом сложного рельефа местности размещены на декоративной горке скульптуры «Сова», «Рысь», «Материнство» А. Белашова. Геометричность формы цветников, жесткость композиционного приема

организации природных элементов ландшафта смягчается свободной экспозицией скульптур, которые смотрятся как естественные, органичные элементы окружающей среды. В условиях выставочного зала уже заранее предопределен характер восприятия, особенности контакта человека с произведениями искусства. Человек идет на выставку, чтобы смотреть, рассматривать, изучать, познавать мир через произведения искусства. Поэтому даже непримечательная на первый взгляд вещь небольшого размера и простая по композиции может пробудить воображение человека, активизировать в нем творческое начало, вызвать стремление более глубоко проникнуть в тайны искусства. Условия парка диктуют свои требования к скульптуре, к ее форме, материалу, принципам композиционной организации элементов. Даже если восприятие произведения искусства в среде организовано как специальное зрелище, то и в этом

случае человек далек от стремления изучить скульптуру. Это связано с тем, что пространственная среда парка активна и по форме и по содержанию. Много впечатлений получает зритель и от окружающего фона, состоящего из деревьев, зелени газонов и цветников. Активные элементы среды: сооружения, малые формы, элементы благоустройства, которые часто несут художественный смысл, выражая индивидуально-образный стиль среды. Существует еще и специально организованная информация. Все это предъявляет определенные требования к парковой скульптуре. Именно в парке оправданы и необходимы крупномасштабные композиции, подчеркнутая динамика материала и форм, усиление отдельных элементов, контрастные цветовые сочетания, подчеркнута выразительная трактовка образов и т. д. Банальность скульптуры делает ее лишней в среде. По отношению к такому произведению быстро складывается безразличное отношение.



О. Скубенко
«Тувинские пастухи»
Керамика

А. Паповян
«Бык»
Бетон

Настоящая выставка является большим шагом вперед. Она продемонстрировала разнообразие жанров, творческих поисков, большой диапазон художественных идей, направленных на формирование особого вида скульптуры — пленэрной парковой скульптуры.

С большим художественным тактом включена в ландшафт скульптурная группа «Материнство» Е. Яшина, размещенная на фоне фактурной ограды и роз. Сочетание плавного силуэта мягко проработанной формы скульптуры со стелющимися розами и равномерным естественным освещением создает глубоко лирическую атмосферу.

Удачным примером типичной парковой скульптуры является «Девочка с ланью» М. Житковой. Эта скульптура рассчитана на круговое обозрение, поэтому она свободно расположена на газоне. Склонившиеся ветки подчеркивают замкнутую круговую композицию скульптурной группы и усиливают идею — дружбы человека с животным.

Кроме принципа свободного экспонирования образцов на открытом воздухе, на выставке используется принцип специально организованных зон, создающих определенную эмоционально-психологическую атмосферу. Этот прием имеет большое значение в организации зрелищного начала окружающего пространства.

Атмосфера творческого вдохновения образуется вокруг скульптуры «Феофан Грек» В. Сосунова. Обобщенный монументальный образ воспринимается в единстве с окружающим пейзажем. Скульптура расположена в отдаленной тенистой части выставки в окружении деревьев и кустарников.

Сильное впечатление производит скульптура «Печаль» Д. Скворцова. Чувство грусти выражено с помощью плавного обобщенного силуэта и фактурной проработки материала. Тонкий ствол дерева, мягкая успокаивающая окраска окружающей зелени подчеркивают лирическое настроение, создаваемое скульпту-

рой. Светотень, образуемая кроной дерева, выявляет моделировку скульптуры, внося в условно-обобщенный образ элемент жизненной реальности. На выставке было представлено несколько произведений Е. Белашовой. Поэтична атмосфера вокруг «Портрета Пушкина». Вдохновенность образа и связь поэта с русской природой подчеркивается окружающими березками и пространственно развернутой композицией. Небольшая по размеру скульптура Ю. Орехова «Утро» приобретает монументальность и объемность на фоне окружающей зелени. С большим пониманием необходимости связи с окружающей средой исполнена скульптура «Циолковский» О. Комова. В данном случае оконная рама, раскрытая во внешнее пространство, является связующим элементом скульптуры и среды. Выразительна скульптура «Прометей» Ю. Синкевича. Она воспринимается как воплощение порыва, как материализация движения, направленного человеческой энергией.

О. Комов
«Циолковский»
Бронза

Д. Скворцов
«Печаль»
Камень



Анималистическая и декоративная скульптура особенно органично вписываются в окружающий ландшафт, составляя с ним единое целое. Это относится и к произведениям, в которых воплощено обобщенное представление о природе, и к таким, где основная идея содержания воплощается через ассоциативные образы. Декоративная скульптура, к сожалению, представлена небольшим количеством образцов, и в ней не отразилось все разнообразие современных тенденций, художественно-выразительных средств и технических приемов. Но и эти произведения позволяют высказать твердое убеждение, что декоративная скульптура должна занять одно из ведущих мест среди парковой скульптуры. Она вносит элемент эстетической завершенности в организованный ландшафт, создает разнообразие окружающей среды. Скульптура «Композиция» В. Петрова, которая в интерьере, возможно, смотрелась бы как формалистическое произведение, на пленэре

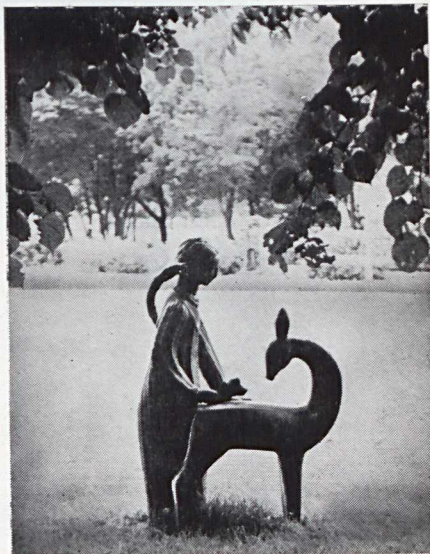
производит впечатление органичного декоративного элемента. Она создает ассоциации с природой, выражая свойственный ей плавный музыкальный ритм. На выставке есть несколько образцов скульптуры, предназначенной для детских игр. Это деревянная катальная горка «Конь» скульптора А. Ястребова, качалка «Петухи» З. Климушиной (к этой группе можно отнести и декоративную скульптуру «Лошадки-жеребята» Н. Богдановой). Игровая скульптура сейчас широко используется в парковом строительстве и в оборудовании детских площадок. Включение такой скульптуры в детские площадки парков может оказать влияние на эстетическое воспитание детей и расширить диапазон их представлений об окружающем предметном мире. Выставки скульптуры на открытом воздухе несут большой социально-культурный смысл, приобщая широкие массы людей к активному освоению искусства. Это имеет не-

посредственное отношение к общей направленности культурной деятельности парков. Выставки произведений искусства в условиях открытого пространства показывают путь совершенствования этой деятельности, путь увеличения возможностей для эстетического воспитания людей, в процессе которого происходит углубление их знаний в области искусства, формирование соответствующего отношения к окружающему предметно-материальному миру. Но у нас очень мало специальной парковой скульптуры, большинство парков используют для этого произведения непрофессиональных художников. По-видимому, вся эта деятельность должна быть под контролем Союза художников. Сейчас, как известно, вопросы художественного оформления определяются в основном самими парками.

М. Житкова
«Девочка с ланью»
Бронза

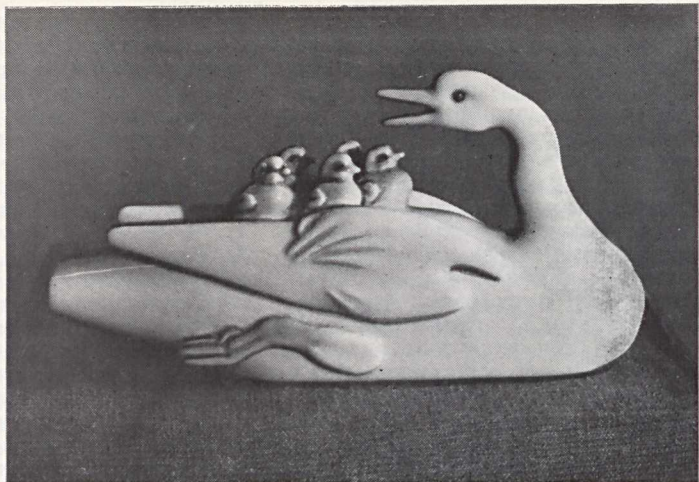
А. Белашов
«Рысь». Бронза

Л. Кремнева
«Птичица»
Бронза



Л. Кельман

«Преклоняюсь перед стихией животного»



Д. Паплин
«Кот». Камень. 1932—1934

А. Сотников
«Материнство». Фарфор. 1958

В. Трофимов
«Марабу». Сталь. 1974



И. Ефимов
«Голова верблюда». Ков. медь. 1959

С. Асерьянц
«Обезьянка». Шамот. 1974

В суровый наш век, когда живой природы остается все меньше и все больше зверей вытесняется из нее в международную «Красную книгу» (в нее заносятся редкие и вымирающие виды), общение с животными изображенными становится все необходимым: это одно из средств воспитания любви к «братьям нашим меньшим». А она действеннее иного постановления может охранить их от наступления цивилизации.

Определенную часть этой задачи решает анималистическая скульптура — область декоративного искусства, неотрывная от садово-парковых ансамблей и интерьерной мелкой пластики. Обращаясь к зрителю на языке юмора и лирики, привлекающая своеобразием формы или неожиданностью фактуры, анималистическая скульптура будит у него чувство сопричастности природе и тем самым, хотя и не затрагивает непосредственно больших общественных тем, помогает решать серьезные этические и эстетические задачи.

Четвертая анималистическая выставка, прошедшая летом в выставочных залах МОСХа на Беговой, показала, что произведений, способных нести такую нагрузку, немало. Стоит отметить и другое: хотя в выставке участвовали только московские художники, она собрала почти 30 графиков и более 40 скульпторов, около 200 графических листов и 160 с лишком произведений скульптуры и мелкой пластики — больше, чем любая из предыдущих; количество посетителей тоже заметно выросло.

Есть ли это естественное поступательное движение жанра, реакция ли художников (и зрителей) на постоянно растущую урбанизацию или отражение действительной тревоги за судьбы живой природы, — это вопрос, который заслуживает изучения. Во всяком случае цифры, показатель хотя и внехудожественный, но объективный, с несомненностью свидетельствуют о росте интереса к анималистическому искусству.

*

Ретроспекция всегда задает некий масштаб, определяет уровень отчета — что мы имели, чем располагаем сегодня.

У анималистов отчет ведется от И. Ефимова и В. Ватагина, от Д. Цаплина, Д. Горлова, А. Сотникова, П. Кожина, своими произведениями задавших художественный уровень во всех традиционных скульптурных материалах — металле, дереве, керамике, камне. Более того, принципы декоративности и «натуральности» в изображении зверя, заложенные И. Ефимовым и В. Ватагиным, зачинателями советского анимализма, далеко вперед определили направления развития этого жанра.

Метод Ефимова — подчеркнуть в животном самое характерное, обобщить, но так, чтобы в «образе» не растворился «портрет», — этот метод, наметившийся еще в Абрамцевской керамической мастерской и окончательно сложившийся в 30-е годы в Конакове, отчетливо виден и в произведениях, созданных художником на склоне лет. «Голова верблюда» (кованая медь, 1959), одна из лучших вещей экспозиции, — классический пример того, как средствами скупыми и лаконичными художник может добиться великолепного декоративного эффекта и в то же время создать произведение монументальное, не утерав при этом ни грамма выразительности.

Скульптура В. Ватагина приводит на память высказывание П. Павлова: «Надо научиться различать



Г. Попандопуло
«Лось». Ков. медь. 1969

А. Белашов
«Сова». Дерево. 1972

А. Марç
«Конь». Металл. 1970

отдельных зверей в группе одинаковых и стремиться уметь дать портрет такого животного». Именно скульптурные «портреты» из дерева представляют собой и «Голова гориллы» (1940), и «Голова львицы» (1952), и «Обезьяна» (1963). Тщательная моделировка формы, мастерское использование текстуры дерева (в «Голове львицы») и подкраски способствовали созданию точных психологических характеристик, позволили индивидуализировать образы животных.

Холодно-«классичен» фарфор старейшего художника Дулевского завода А. Сотникова, особенно «Материнство» (1971). Формы лебеди гладки, даже как будто нарочито сглажены. Но это впечатление проходит, когда первый беглый, поверхностный взгляд становится вглядыванием, когда начинает ощущаться, что взаимоотношения формы и содержания здесь суть отношения алгебры и гармонии, что смысл вещи исполнен философской глубины, а форма удивительной архитектурна. Недаром сам Сотников говорил: «Думаю, человечество изобрело пародокс, глядя на лебедей».

Работы И. Ефимова и А. Сотникова можно считать образцом содержательной декоративности, которая есть одна из главных специфических особенностей декоративного искусства наших дней.

Посмотрим, однако, как воплощают-

ся эти принципы в творчестве анималистов следующих поколений.

Из старших наиболее интересен В. Трофимов. Он давно — и весьма успешно — разрабатывает в анималистической скульптуре метод формирования «объема из плоскости», создателем которого сам является. В этой нетрадиционной технике он выполнил в свое время целый ряд интересных скульптурных изображений животных. В последней работе — «Марабу» (сталь, 1974) Трофимов создал выразительный образ сумрачной экзотической птицы. Цельности впечатления способствует работа материала, естественное звучание которого усилено введением черного цвета. Холодный «стальной» блеск крыльев умеряется матовостью хвоста, «перышками» холка, неожиданными проволочными завитками колен.

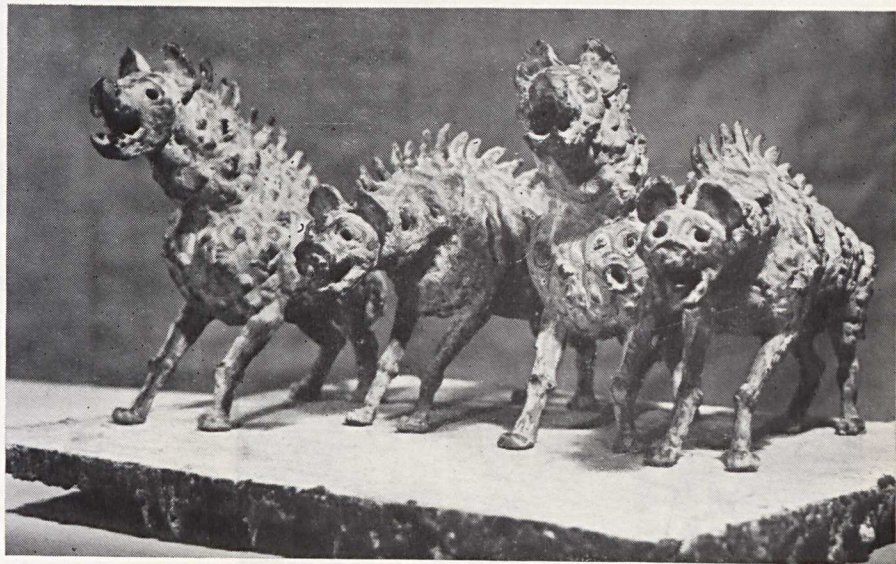
Развивая свой метод «лекальных вырезок» из листа металла, Трофимов создает маски животных. «Лев» и «Архар» (кованая медь, 1973) — несомненная удача художника. Особенно хорош «Лев» — лаконичный образ зверя мудрого, уверенного в своей силе и потому — миролюбивого.

Пластически убедительно и немно-

гословно большое изображение лежащего «Лося» (1969) скульптора Г. Попандопуло. Почти совсем гладкими поверхностями кованной меди передает автор силу и спокойствие крупного животного. В «Дерущихся глухарях», исполненных в той же технике кованной меди, изображен, наоборот, момент напряженный и драматичный. Композиция построена и решена столь достоверно, динамика схватки передана так остро, что метафора «перья летят» становится как бы зримой.

В «портретных» вещах А. Белашова, будь то бронза — фактурная («Лосенок», 1974) или гладкая («Морской котик», 1974) или дерево («Сова», 1972), видно не только отличное знание животного, но и свое, индивидуальное, к нему отношение. Разумеется, эти качества свойственны и другим художникам. Акцент в данном случае сделан лишь потому, что в последние годы декоративно-образная, «ефимовская» линия советского анимализма явно возобладала над портретно-психологической, «ватагинской», которую представляет Белашов. (Это движение происходит, естественно, в русле общей тенденции декоративного искусства к усилению экспрессивности формы.)

Со всей очевидностью это проявилось, например, в скульптурной композиции А. Марца «Гены» (металл, 1973).



В. Трофимов
«Лев». Ков. медь. 1973

А. Марц
«Гиены». Металл. 1973

В гиенах нет зоодостоверности, художник даже лишил их пластичности, свойственной хищникам. Но определенность авторского отношения, заостренность образов этих омерзительных тварей с вздыбленной шерстью, трусливых и наглых одновременно, превращают их в некую аллгорию зла. Композиция из 4-х камерных по размерам фигур приобретает звучание совсем не камерное. Это произведение — выход художника за рамки собственно анимализма, в нем, по сути дела, решаются задачи скульптуры монументальной — до такого уровня обобщения и эмоционального воздействия поднялся здесь художник. На выставке было много и других интересных работ Марца из металла, где характерная деталь или прием помогают создать запоминающийся образ животного. Таковы былинный «Конь» (1970) с проволочными гривой и хвостом, «Барашек» со сквозным ажуром «каракуля» (1972), «Носорог» (1972) с грубой, «носорожьей» фактурой тулова, взъерошенный «Муравьед» (1973) с длинной проволочкой-языком, «Рыба» (1972), чем-то похожая на утюг, разогреваемый углями, и решенная с изрядной долей юмора.

Но художник, видимо, не был достаточно строг к себе при отборе вещей, и на выставку попало нечто, напоминающее обглоданный рыбий остов (тоже названный «Рыбой»). Чрезмерное увлечение поисками формы привело здесь к разрушению формы. К счастью, это одно из немногих исключений в творчестве Марца.

Л. Уртаева тяготеет к формам округлым, плавным, какие диктует ее материал — стекло. Ее рыбы («Тетрадон» и «Морской черт», 1968) построены как будто из одних сферических поверхностей: холм тулова, выпяченные губы, выпученные глаза, и даже плавники и хвост без подобающей им заостренности, а наоборот, с завитушками. Но и этого художнице мало — декоративность формы она подкрепляет яркими цветными пятнами в массе стекла. Но самый «декоративный» из анималистов, несомненно, П. Барковская. Если представить, скажем, произведения В. Ватагина как наиболее полное следование натуре, то на другом полюсе окажутся работы Барковской — удивительный барочный «Лев», словно сошедший с геральдического щита, полыхающе-красный «Носорог», «Птица» (майлика, 1973). Характерно, что от птицы у нее лишь общая пластика формы — никаких конкретных видовых признаков нет. В то же время это явно не только декоративный

сосуд, хотя бело-сине-зеленая окраска ни по цвету, ни по рисунку не имеющая аналогов в птичьем царстве, и особенно воланы на месте хвоста как будто полностью подавляют орнитологию.

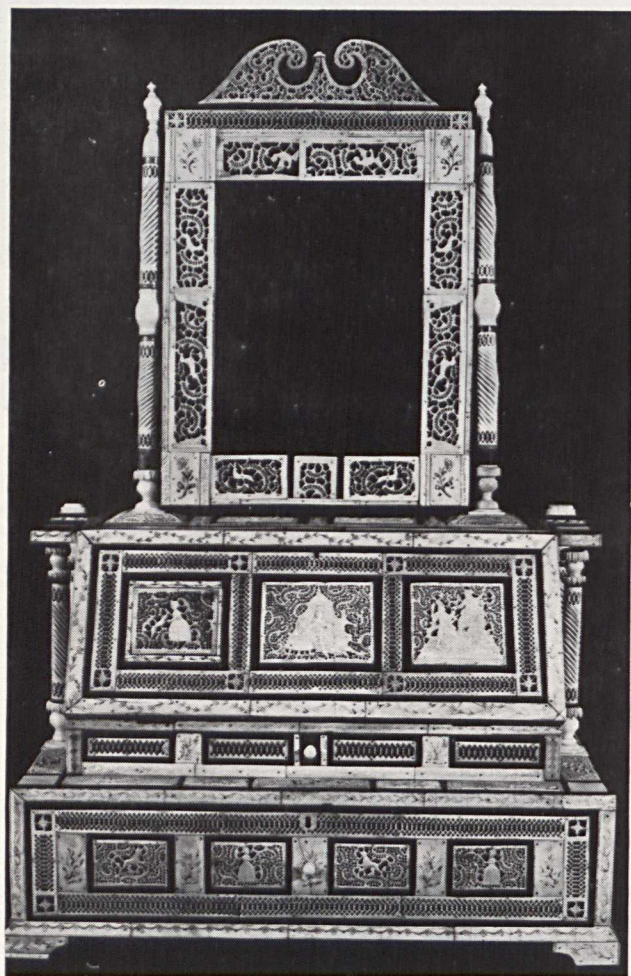
В «Носороге» (тоже декоративный сосуд) такая повышенная декоративность проступает еще сильнее. Активная шутейность вещи (ярчайшая полива и панцирь, похожий на доспехи средневекового рыцаря, по сути дела, даже «отменяют» данное автором имя) приглашает зрителя включиться в игру, что он охотно и делает...

*

Вскоре после обсуждения выставки президиум МОСХа утвердил межсекционную комиссию художников-анималистов. Создание такой комиссии — предпосылка к тому, чтобы борьба московских художников за живую природу стала более целенаправленной и активной. А необходимость в этом есть. Ибо слова В. Ватагина: «Как биолог я признаю в животном собрата человека и преклоняюсь перед стихией животного» — следует понимать сегодня уже более широко — и в экологическом, этическом, эстетическом смысле в неменьшей степени.

А. Червяков

Седьмая реставрационная



Резная фигура —
корабельное украшение.
Дерево. XVIII в. Архангельский
областной краеведческий музей

Туалет-бюро.
Кость, резьба, гравировка.
2-я половина XVIII в.
Холмогоры.
Ульяновский художественный
музей



Распоряжением Совета Народных Комиссаров СССР 1 сентября 1944 года была образована Государственная центральная художественная научно-реставрационная мастерская имени академика И. Э. Грабаря (ГЦХНРМ). За тридцать лет существования Мастерской ее сотрудники отреставрировали тысячи ценнейших памятников изобразительного искусства. Многие из них, получив свое второе рождение, вошли в научный обиход, стали достоянием широкого круга специалистов и многочисленных любителей искусства. Итогом тридцатилетней деятельности явилась 7-я выставка произведений, реставрированных ГЦХНРМ, открытая в августе этого года в залах Академии художеств СССР.

Седьмая отчетная выставка мастерской им. И. Э. Грабаря была, по сути, выставкой-парадом, где основной акцент делался не столько на показе достижений в области реставрации, сколько на демонстрации первоклассных образцов изобразительного и декоративно-прикладного искусства, возвращенных к жизни талантливыми художниками-реставраторами.

Уже во вводном зале из многочисленных афиш, изданий и различных наглядных материалов посетитель получал представление о разнообразии, размахе и значимости работ, проводимых Мастерской, недавно преобразованной во Всероссийский художественный научно-реставрационный центр.

Далеко за пределами нашей Родины известно мастерство реставраторов произведений масляной живописи. Они принимали участие в восстановлении картин Дрезденской галереи, оказывали помощь музеям Флоренции, подвергшимся стихийному бедствию. На выставке их творческая работа была представлена полотнами западноевропейских мастеров XV—XVII вв. Здесь же демонстрировалась ставшая эмблемой выставки картина Сурбарана «Святая Юста». Умело были подобраны для экспонирования редкие произведения русских художников XVIII—начала XIX в. Посетитель любовался картинами Рокотова, Вишнякова, Садовникова, Тропинина и вызвавшего недавно настоящую сенсацию Григория Остроуского.

Особенно запомнился зал, отведенный показу интересных памятников декоративного искусства рубежа XVIII—XIX вв. — обоев-панно с росписями на темы приключений Дон Кихота. Эти панно, словно дорогие шпалеры, когда-то украшали интерьер усадебного дома мызы Лоуху в Эстонии.

Внушительно выглядел раздел древ-

нерусской живописи. Памятники иконописи всегда привлекают внимание редкой красотой, особой манерой их исполнения древними живописцами. Среди них выделялись впервые выставленные иконы «Богоматерь Умиление» начала XV в. из Вологды (реставраторы А. Брягин и А. Овчинников), «О тебе радуется» XVI в. из Переславля-Залесского (реставратор Л. Ярцева), необычной иконографии образ Иоанна Предтечи XVI в. из Рязани (реставратор Г. Клокова) и тонкой живописи, нарядно украшенная икона «Богоматерь Владимирская с чудесами» XVI в. из Псковского музея (реставраторы К. Шейнкман и С. Ямщиков).

В отдельном зале экспонировались превосходная древнерусская скульптура и декоративная резьба XIV—XVIII вв. Каждое из произведений настолько интересно и значительно само по себе, что его трудно выделить особо.

Так, крест 1532 г. работы новгородского резчика Стефана Романовича и новгородский Поклонный крест XVI в. по мастерству пластического решения относятся к лучшим произведениям подобного рода того времени. Или созданная рукой первоклассного художника-резчика рельефная резная стенка 1595 г. от сохранившейся раки Зосима Соловецкого (реставратор В. Филимонов). Некогда открытая заслуженным деятелем искусств РСФСР Н. Померанцевым, она заняла прочное место в истории отечественной культуры.

Не случайно экспонировалось и несколько царских врат. Будучи разнообразными по исполнению, они

давали яркое представление о своеобразии художественных приемов, бытовавших в России в различные эпохи. Например, царские врата 1688 г. из с. Заостровье Архангельской губ. (реставратор П. Дунаев), являются типичным образцом декоративно-прикладного искусства XVII века — пышного и многоцветного. Их убранство строится на сочетании сложного резного узора с обильным вкраплением кружевных деталей литого олова, с блеском слюдяного фона и щедрой позолотой всей поверхности.

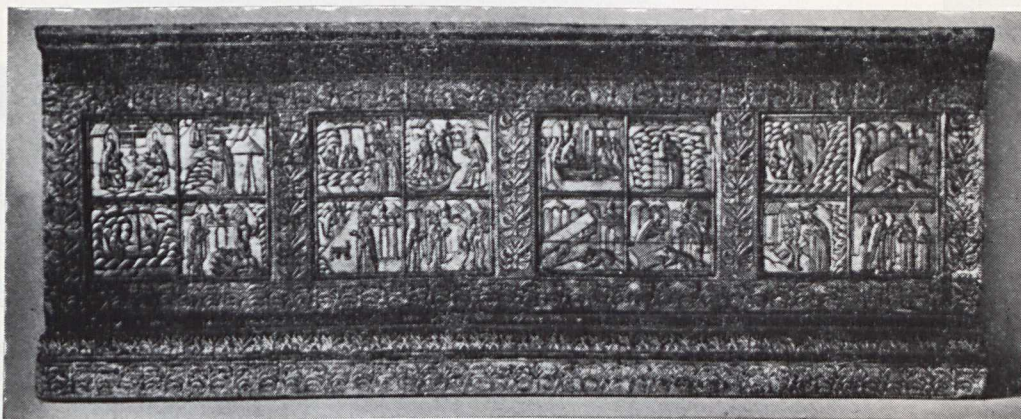
Замыкали весь ряд резных шедевров два произведения безымянных мастеров XVIII века: очень декоративный, замысловатой формы крест из Костромы и погрудная женская фигура, некогда украшавшая корабль.

На выставке экспонировались многочисленные изделия из керамики и стекла. Рядом с ними чаще всего встречалось имя Б. Онкеля — старейшего реставратора Мастерской. Всех реставраторов-керамистов, представленных на выставке, можно считать его учениками. Это А. Морозова, С. Анненская, И. Егоренко, О. Евдошенко, В. Суровова и совсем молодой способный художник В. Шибяев. В каждом из отреставрированных ими изделий западноевропейского и русского художественного фарфора, фаянса и стекла выразилось их высокое профессиональное мастерство.

Жаль только, что в этом разделе



Икона «Богоматерь Владимирская с чудесами». XVI в. Псковский историко-художественный музей



Стенка от раки Зосимы Соловецкого. Дерево, резьба. 1596.

Музей Московского Кремля



Обои-панно. Конец XVIII — начало XIX в. Мыза Лоху, Эстония



Двухсторонняя хоругвь (фрагмент).
Шитье XVI в. Мастерская
Старицких. Кирилловский
историко-художественный музей

(как, впрочем, и в других) из-за отсутствия фото- и других документов посетитель был лишен возможности судить о состоянии экспонатов до реставрации и о той сложной художественно-восстановительной работе, которой ежедневно заняты мастера реставрационного дела.

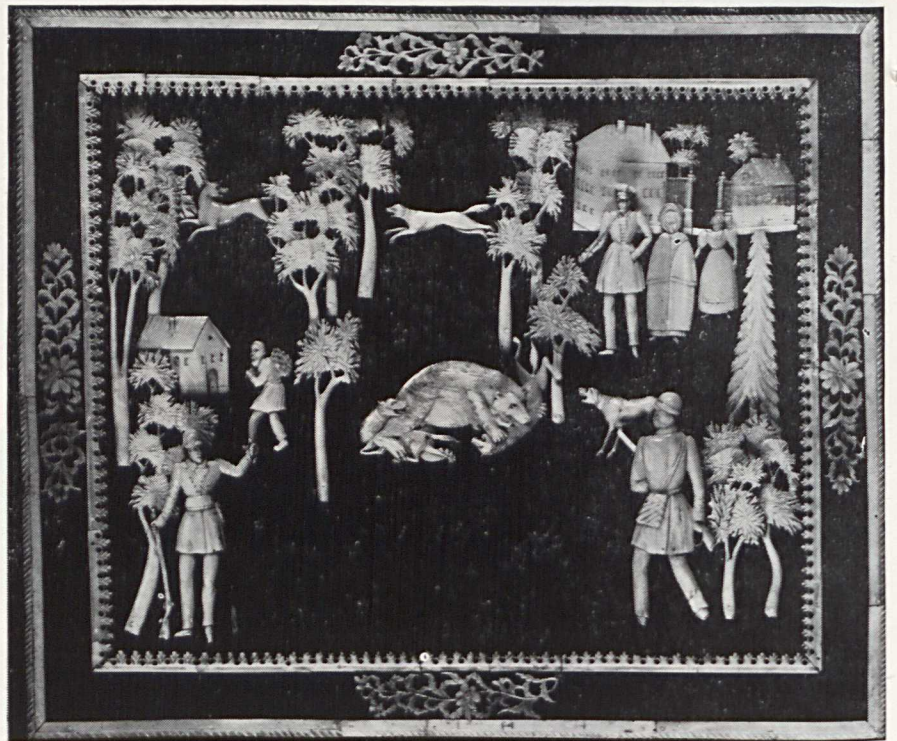
В Мастерской трудятся два реставратора изделий из металла (Ю. Кузнецов и В. Петров). Плоды их труда были видны и в двух серебряных сосудах (типа чарок) для вина, сделанных мастерами Античного Причерноморья в первых годах нашей эры и воссозданных снова из многочисленных разрушенных фрагментов; и в двух образцах художественной чеканки XII в.: выносном византийском кресте и серебряной новгородской ставропекте; и в нарядном декоративном зеркале конца XVII века с обрамлением из ажурного литого олова, некогда принадлежавшем сестре Петра I, царевне Софье.

Вызывают восторг виртуозные работы холмогорских костерезов XVIII века. Достоин восхищения и мастерство М. Козинной — единственного в Мастерской реставратора изделий художественной резной кости. Работая на подлинном материале, не пользуясь манеру и технику старых мастеров, она восстанавливает из руин ценнейшие памятники костерезного искусства, такие, как, например, украшенный вязью резного орнамента и литым кружевом сере-

бряных яблок посех новгородского епископа Геронтия (XV—XVII в.); или дамское настольное бюро-туалет, сплошь покрытое костяными пластинами изящной резьбы, гравировки и тончайшей ажурной сетки замысловатого рокайльного узора.

Несколько обедненными по сравнению с другими разделами был на сей раз зал с памятниками древнерусского шитья. Довольно однообразным был их подбор — преобладали покровы, не было многих замечательных памятников шитьевого искусства, по которым за последнее время проводились сложнейшие восстановительные работы, таких, например, как известная плащаница 1561 г. мастерской Старицких или пелены, вышедшие из мастерской «именитых людей» Строгановых, из светлицы Софьи Палеолог и др.

За последние годы археологам наряду с сенсационными находками золотых скифских вещей посчастливилось собрать «урожай» редких художественных тканей XI—XIII вв., выработанных в Византии, Китае, на арабском Востоке и в других местах. Подобных тканей остались во всем мире считанные единицы. До последнего времени из-за отсутствия эффективного способа консервации



Ваза. Майолика.
Конец XVI — начало XVII в.
Италия. Музей керамики
«Кусково»

Изразец из Ярославля. XVII в.

Картина наборной кости «Охота».
1840-е гг. Холмогоры.
Рыбинский историко-художественный музей-заповедник

Ваза. Дельфт, Нидерланды.
XVII в.

Георгий Победоносец.
Дерево, резьба. XVI в.

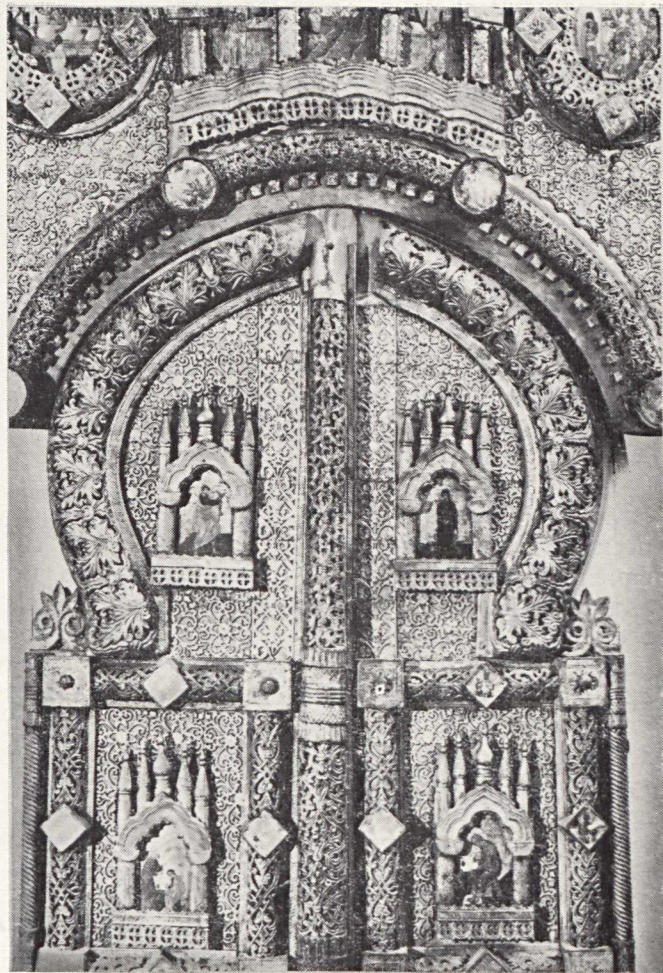


этих ценнейших, но крайне ветхих образцов большинство из них было обречено на разрушение и гибель. Только благодаря новой методике их консервации, всестороннего исследования и реставрации, недавно разработанной в Мастерской и уже применяемой на практике, появилась возможность не только спасти эти бесценные памятники, но и полностью их реконструировать с воспроизведением технологических особенностей и первоначальной красоты их цветного узора. Фрагмент арабской ткани XII—XIII вв. из раскопок Цимлянской экспедиции Института археологии АН СССР был реставрирован и реконструирован А. Елкиной по этой методике.

Совершенно уникальным экспонатом выставки было так называемое очелье (вернее — воротничок-ожерелок), созданное в 1-й половине XI в. из фрагментов дорогих византийских тканей, украшенное серебряными бляшками и жемчугом. Оно принадлежало жене Ярослава Мудрого княгине Анне. В Советском Союзе сохранилось немного тканей этого времени, и нет ни одной, так точно датированной. Вот почему вызывает сожаление небрежность его реставрации (реставратор М. Рябова), когда только ради показа возможного размещения утраченных деталей украшения плотными белыми нитками сделаны грубые стежки и разрушительные проколы бесценной ткани, всестороннее изучение которой могло бы сделать ее

эталоном для атрибуции подобных. Впервые стал доступен для широкого обозрения прекрасный памятник шитьевого искусства XV в. — палица, принадлежащая музею им. А. Рублева (реставратор Н. Осмоловская). Созданная в 1439 г. в светлице княгини Ульяны, снохи Серпуховского князя Владимира Андреевича Храброго, она была вкладом в Спасо-Андрониев монастырь. Ценность этой палицы и уже неоднократно экспонированной пелены начала XVI в. из Новгорода «Св. Екатерина с житиями» еще больше увеличилась после появления о них новых исследований крупного специалиста по древнерусскому шитью Н. Маясовой.

Всегда большой интерес вызывают пелены, созданные в мастерской Старицких. Одной из них, представляющий собой первоклассный образец художественного шитья XVI в., была двухсторонняя хоругвь из Кирилловского музея (реставратор О. Волинцева-Шурина). Успех 7-й выставки ГЦХИРМ заключен не только в ценности самих экспонатов, но и в содержании той серьезной работы, которую постоянно ведут советские реставраторы.



Царские врата алтаря.
Дерево, слюда, литое олово,
роспись, резьба. 1688.
Ростов Великий (?).
Архангельский
музей изобразительных искусств

В. Прокофьев

Французские шпалеры

Весной и летом 1974 года в Ленинграде и Москве гостила удивительная выставка — 59 шпалер, присланных Управлением национального имущества Франции. Франция — родина шпалерного искусства. Уже в XII—XIII веках здесь ткали из цветной шерсти (в XV веке к ней добавился шелк) безворсные настенные ковры, предназначавшиеся для утепления и украшения парадных по-



ковов королевских и феодальных замков. Наиболее ранние из дошедших до нашего времени шпалер (в том числе знаменитая серия «Анжерский Апокалипсис», выполненная парижским ткачом Николэ Битайлем) относятся к XIV столетию.

С тех пор шпалера стала неотъемлемой частью французской художественной культуры. Первый расцвет ее относится ко времени позднего средневековья. В XVI веке французская шпалера уступила первенство южнонидерландской (недаром тканые ковры той эпохи часто называли «аррасами» — по имени города Арраса, расположенного в то время на территории Нидерландов, где находились особенно знаменитые шпалерные мастерские). Но уже в середине XVII века Франция вернула себе первенство — здесь возникли крупнейшие в Европе мануфактуры тканых ковров, среди которых особенно прославилась та, что была создана в Париже на месте мастерской красильщиков шерсти братьев Гобелен (с тех пор шпалеры все чаще стали называть «гобеленами»).

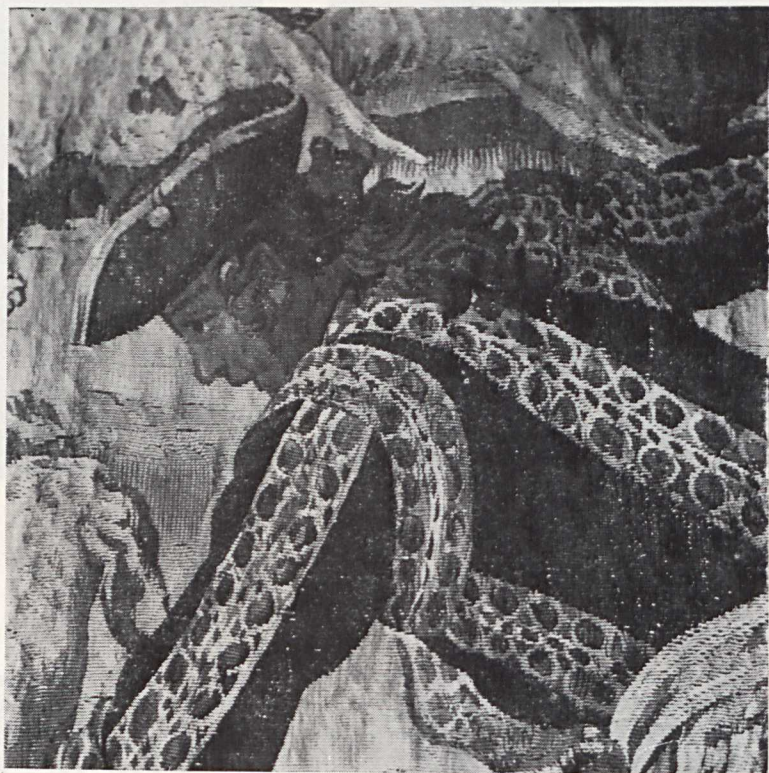
Французские гобелены высоко ценились и в XVIII столетии, когда аналогичные мануфактуры (нередко при участии французских ткачей) возникали в Германии, Италии, Испании. Крупнейшие художники считали за честь создавать для шпалерных мастеров картоны-образцы, а звание первого королевского живописца во Франции, как правило, сочеталось с должностью директора парижской мануфактуры гобеленов.

Трудным для шпалеры был XIX век, ознаменовавшийся общим упадком всех монументально-декоративных искусств, однако во французской художественной культуре

нашлись силы для борьбы за возрождение шпалерного искусства.

Начатое еще в конце прошлого столетия такими мастерами, как Аристид Майоль и Морис Дени, подхваченное в XX столетии Леже, Громэром, Дюфи, Матиссом, дело это увенчалось в середине нашего века блистательной победой благодаря усилиям Жана Люрса и его соратников Жана Пикара Леду и Марка Сен-Санса. В 1945 году была создана «Ассоциация живописцев-ковроделов» (АРСТ), президентом которой вплоть до 1966 года оставался Люрса.

Все эти стадии и перипетии развития шпалеры превосходно осветила французская выставка; она дала разнообразнейший материал для суждений о природе шпалерного искусства как такового.



Быть может, идею украшать цветными тканями каменные стены готических интерьеров принесли крестоносцы, пленившиеся коврами сказочного Востока и вышитыми занавесями византийских дворцов. Во всяком случае, возникновение шпалерного дела совпадает с эпохой крестовых походов. Однако шпалера отличалась от восточного ковра своим преимущественно изобразительным характером. В системе готического французского искусства она, наряду с витражом, заменяла настенную живопись, плохо выдерживавшую условия влажного и холодного климата.

Так с самого начала шпалера совместила в себе задачи двух искусств — декоративно-орнаментального и живописно-изобразительного. С тех пор природа ее двойственна и двуедина. Шпалера — это картинный ковер или ковровая картина.

Конечно, можно представить себе как чисто орнаментальное (ковровое), так и чисто изобразительное (картинное) решение шпалеры; в ее девятивековой истории такие прецеденты были и есть. Однако французская выставка на примерах, с одной стороны, тканых картин конца XVIII—XIX века, созданных по картонам Бертеlemi, Гийома Летьера, Руже, Серанджелли, Ораса Верне, а с другой — нынешних абстрактных гобеленов Александра Калдера, Вейра да Сильва, Вазарелли, Бордери, Гайду убедительно доказала, что нарушение изначальной двойственности ведет шпалеру к утрате собственного лица и делает ее вторичной (дублирующей или репродукционной) по отношению к другим видам живописного искусства, каждое из которых может превосходно обойтись без ее услуг.

Самостоятельное бытие шпалеры начинается только тогда, когда обе составляющие ее «силы» (орнаментально-декоративная и картинно-изобразительная) вступают в активное взаимодействие. Заметим попутно, что простое их сосуществование также еще не дает специфического





Мастерские берегов Луары.
«Пастухи». Конец XV в. Фрагмент

М. Дени
«Ринальдо и Армида». 1932. Фрагмент



На стр. 36
Ж. Люрса
«Прекрасный шкаф». XX в. Фрагмент

Мастерская Монмеркэ,
картон Ж.-Б. Удри. «Собачья
свора...» XVIII в. Фрагмент

На стр. 37
Мастерская Жанса-сына,
картон Ш. Лебрена.
«Посещение мануфактуры
гобеленов Людовиком XIV». XVII в. Фрагмент

С. Вуэ
«Жертвоприношение Авраама».
1-я пол. XVII в. Фрагмент

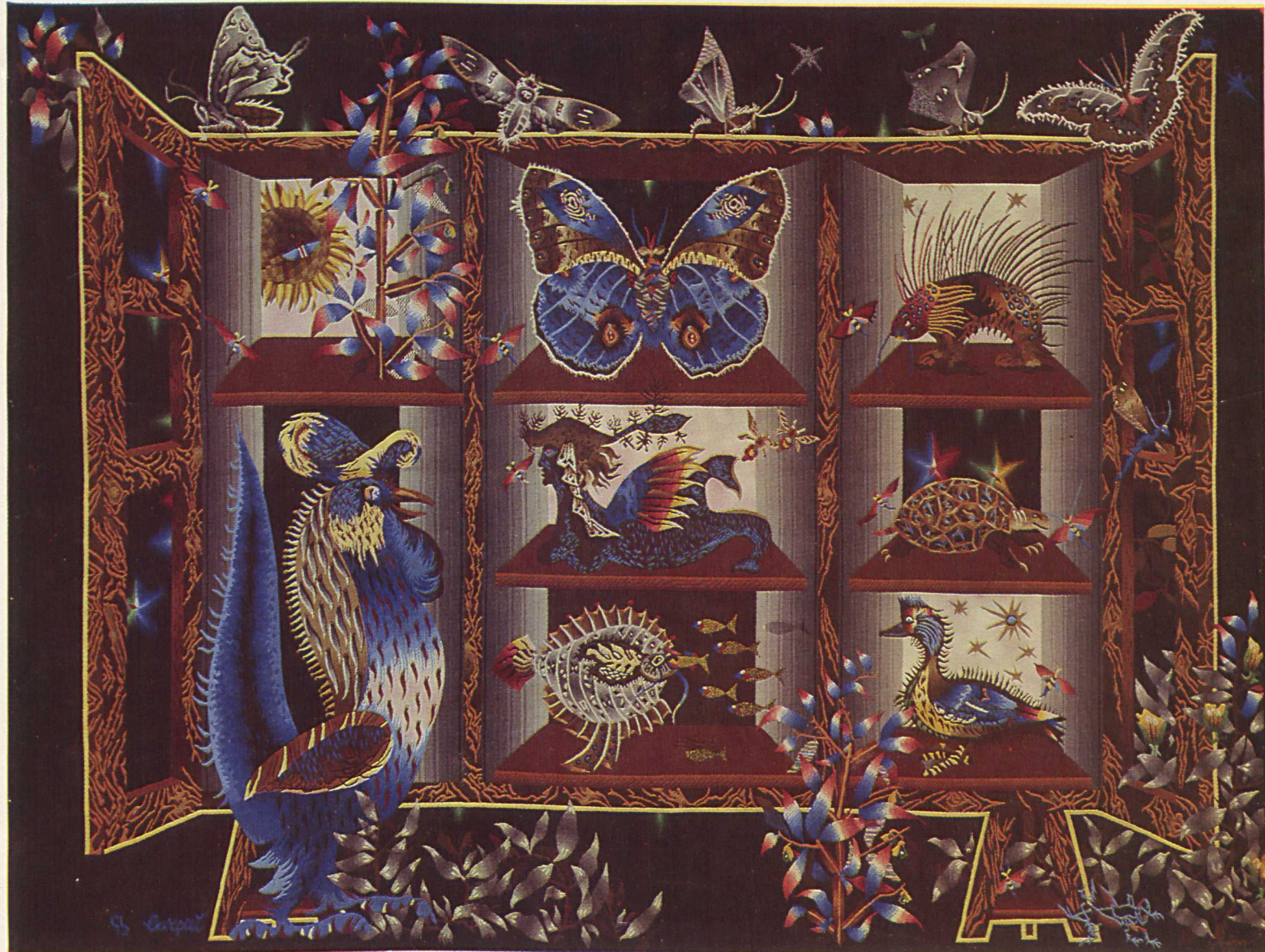
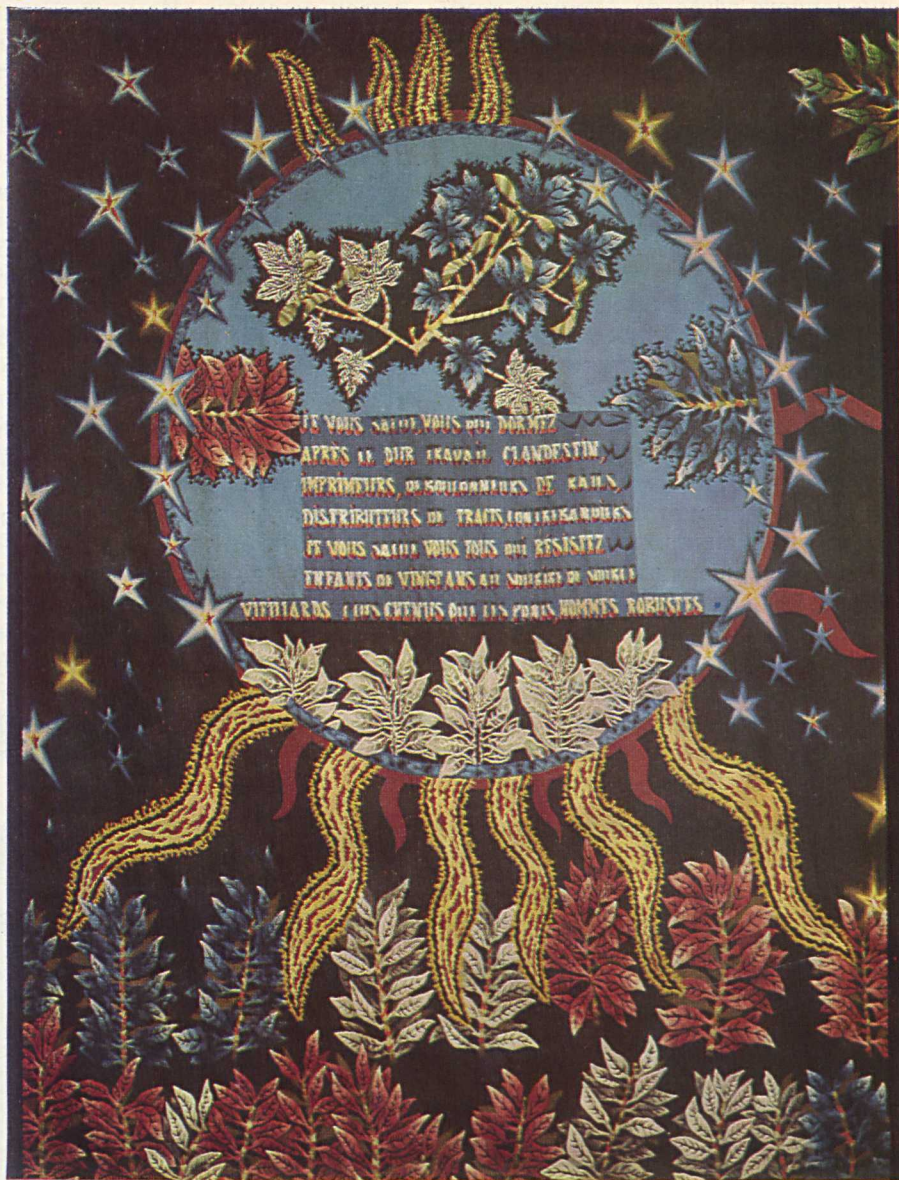
Ж. Люрса
«Сопротивление». 1954. Фрагмент

Ж. Люрса
«Прекрасный шкаф»



На стр. 40
Мастерская замка Фонтенбло.
«Кибела». Середина XVI в.
Фрагмент

На стр. 41
Ж. Люрса
«Амазония». 1958. Фрагмент
Фрагмент гобелена XVII в.



шпалерного эффекта (пример тому — ковер из серии «История Дон Кихота» по картону Ш.-А. Куапеля, 1771 г.). Смысл этого взаимодействия станет ясным, если вспомнить о том, что картинно-изобразительная структура имеет своей первостепенной целью передачу видимого, определенного мира, отдельного явления, откристаллизовавшегося во времени и в пространстве, облекшегося неповторимо индивидуальной и завершенной в себе формой. Тогда как орнаментальная стихия изначально воплощает наше представление о некоей общей «ткани мироздания», о беспрестанном движении, изменении, превращении сущностных сил, совершающемся за пределами видимой предметности. Орнаментальное узорочье — это как бы след тех «силовых линий», которые пронизывают вселенную, образ и знак действующих в ней «допредметных» стихий и энергий.

Наложение или взаимопроникновение изобразительно-картинной и орнаментально-декоративной структур может дать редкий сплав, в котором каждое отдельное явление окажется производным некой всеобщей (в пределе — космической) стихии, а движение «общих сил» обретет конкретные цели и начнет воплощаться в дивное разнообразие предметных форм. Превращения узора в предмет и предмета в узор, игра всеобщими и конкретными смыслами — вот истинное поле деятельности шпалерного искусства.

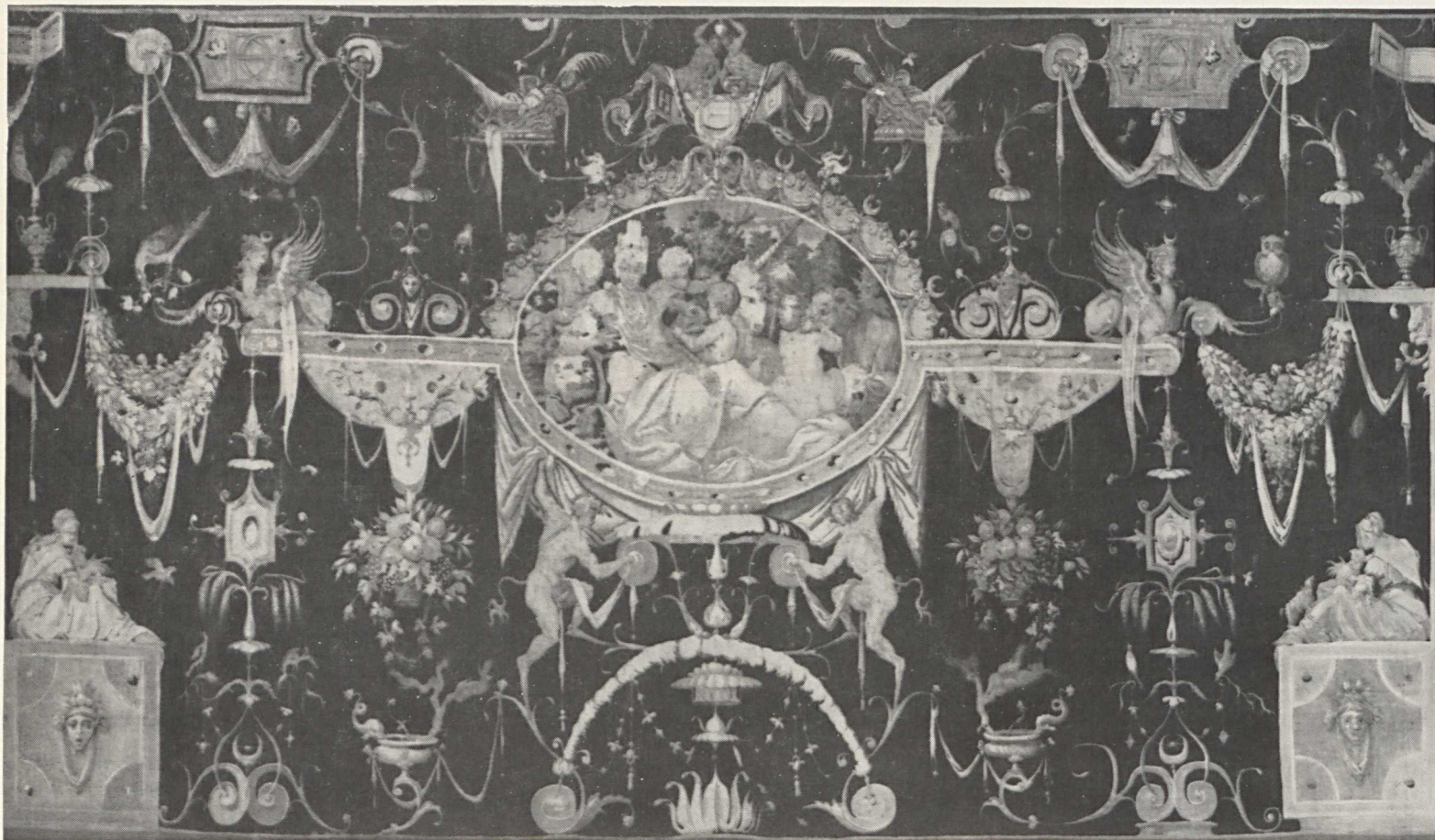
зительным — гротескные гибриды, образы-знаки, системы опредмеченных понятий и поэтических метафор.

Французская выставка великолепно продемонстрировала все эти заложенные в шпалерном искусстве возможности.

*

Картинно преобразующееся узорочье — вот изначальный принцип тканого ковра Средневековья, особенно тогда, когда был выработан классический в своем роде тип позднеготической шпалеры — так называемый «мильфлер». Можно пожалеть о том, что на выставке не фигурировали лучшие из ковров этого типа (знаменитая серия «Дама с единорогом» из парижского музея Клюни), но и показанные тут «Пастухи», созданные на исходе XV века неизвестными луврскими ткачами, были достаточно характерны.

«Мильфлер» — однотонное полотнище, создающее эффект некой неопределенной и неакцентированной цветонасыщенной глубины, наполненной множеством цветущих растений (отсюда название *mille fleurs* — «тысяча цветов»). Растения эти образуют похожие друг на друга кустики — «букеты», издали вполне подобные ковровым раппортам. Они следуют волнистыми рядами по всей ширине ткани, располагаясь друг над другом снизу доверху. Возникает эффект почти бесконечного умножения родственных форм, пронизанных упрямой энергией роста. Отсутствие



Шпалерная техника будто специально создана для того, чтобы способствовать этим постоянным превращениям. Утковая нить, по вертикали оплетая горизонтально натянутую основу, делает поверхность шпалеры слегка волнистой, будто вибрирующей, мерцающей, текучей, и такими же становятся все ее орнаментально-изобразительные компоненты. Их формы, наращиваемые «строчным» плетением цветных нитей, никогда не получают точного контура, остаются живописно-незамкнутыми, всегда готовы измениться, перетечь в новое состояние.

Коврово-картинная композиция шпалеры может образовываться на основе орнамента, постепенно превращающегося в предметно-изобразительные формы, или наоборот — на основе картинности, пронизываемой не мотивированным ею самою движением, декоративно видоизменяющим жизнь предметных форм. Составляющие шпалерную структуру компоненты могут устремляться к гармонии, но могут вступать также и в напряженные, почти конфликтные отношения. Наконец, их взаимодействие может порождать такие формы и образы, которые уже невозможно отнести ни к орнаментальным, ни к изобра-

фиксированного обрамления будто провоцирует этот рост и это умножение не только в границах шпалеры, но и за ее пределы. Кажется, что процветшая ткань может продолжаться во все стороны, пока не охватит весь тот интерьер, который она призвана украсить, обратив его стены в сплошной сад.

По мере приближения к шпалере начинаешь различать отдельные элементы ее узорочья, и ковер на глазах превращается в цветущий луг, где растения размещены достаточно свободно и очерчены достаточно точно, чтобы можно было разглядеть каждое, определить его вид и породу, насладиться его всякий раз индивидуальным рисунком. Орнаментальная вязь наполняется конкретными живыми формами. Увлечение общим сменяется различением частного. Ковер стремится стать картиной. И вот уже благоуханная чаща наполняется новыми изображениями — в ней порхают птицы, пасутся белоснежные овцы, отдыхают пастухи. В ней намечается некое сюжетное действие пасторально-идиллического характера.

Но на этой картиноподобной стадии жизнь готического «мильфлера» не кончается. Дело в том, что обе состав-

ляющие его «силы» — орнаментальная стихия всеобщего и предметная система отдельного, индивидуального — развиваются не только друг за другом, но еще и навстречу друг другу. И если, как мы уже видели, первая в процессе своего развития превращалась в систему индивидуализированных форм, то вторая устремлялась к некоему общему значению. Стоит обратить внимание на то, что луг, расцветший на шпалере, живет как бы во всех временах года — в дивной одновременности раскрываются здесь и весенние, и летние, и осенние цветы; что в их расположении проявляется некий природе не свойственный порядок, а общая композиция шпалеры тяготеет к почти геральдической формуле — составляющее ее тысячечветие венком оплетает расположенное в центре «древо жизни», под которым, как Адам и Ева, поместились пастухи; завязавшееся было между ними действие не получает развития, незаметно переходя в торжественное «предстояние», и так же не получают развития ни пространственность шпалерного поля, ни наметившаяся объемность возникших в нем предметных форм — все они сохраняют свою силуэтную распластанность и не достигают той степени пластичности, когда узор становится плотью, все они представляются невесомыми, витающими, существующими скорее в мире мечты, в мире прекрасных видений земного Рая, образ которого и творит в конечном счете любой из «мильфлеров».



Так протекает внутренняя жизнь готической шпалеры — от узора к картине и далее, минуя картинность, к символу, олицетворенному представлению.

*

Иначе живет шпалера Нового времени. Ее история начинается с обособления декоративных и картинных элементов. Здесь действуют общие законы искусства этой эпохи, которое, в отличие от «хоровой» художественной культуры Средневековья, обнаруживает непреодолимую тенденцию к дифференциации и индивидуализации. Средневековые выводило все художественные формы из некоего универсального единства и в конце концов вновь их к нему возвращало; Новое время провозгласило освобождение сущностных сил каждой из них, их развитие на основе независимости и соперничества. В первом случае все искусства должны были заранее чем-то поступиться ради возвышенного целого; во втором — именно внутренние стремления каждого из них и должны были получить свое удовлетворение. Легко себе представить, что ожидало теперь те искусства, бытие которых определялось соединением потенциально разноразличных сил. Последние должны были прийти в движение, распирая и даже разрывая изнутри ту структуру, в которой прежде существовали нераздельно. История шпалеры XVI—XIX веков — очевидный тому пример. Уже в эпоху Ренессанса нарушилась слитная жизнь ее

изобразительно-картинных и орнаментальных элементов. Однако поначалу обособление их еще не вело к борьбе за первенство. В результате возникло даже новое равновесие уже обособлявшихся, но еще мирно сотрудничающих структур, когда каждая из них, получив в общей системе шпалеры собственное «поле деятельности», осваивала его с той беззаботной радостью, какую порождает чувство достигнутой свободы и равенства возможностей. С необычайной выразительностью процесс этот проявляется в шпалерах так называемого «гротескного типа», поистине великолепным образцом которых была голубая жемчужина французской выставки — «Кибела», созданная скорее всего по проекту Приматиччо, итальянца, ставшего одним из замечательнейших творцов искусства Высокого Возрождения во Франции.

Гротесками (от итальянского *grotta* — подземелье, грот) стали называть на рубеже XV—XVI веков те открытые при раскопках античные росписи, которые поражали, смущали и пленяли воображение причудливыми и невероятными соединениями, смещениями форм неодушевленной и одушевленной природы — растений, животных, антропоморфных фигур. Гротеск — это игра воображения, прозревающая чудесное своеволие бесконечно творящих сил вселенной, опровергая будничные представления о сочетаемом и несочетаемом, мыслимом и немислимом, возбуждая радостное чувство невиданных и таинственных возможностей бытия.

Зыбко-переменчивый, сам по себе парадоксально двойственный мир шпалеры оказался как нельзя лучше при-



способленным для гротескных мотивов. В «Кибеле» они захватили почти всю поверхность ковра, вольно рассеиваясь по его глубокому, как безоблачное вечернее небо, фону и вновь образуя своеобразный узор — более прихотливый и менее плотный, чем узорчатая основа средневековой шпалеры, но в общем родственный ей.

Однако в центре шпалеры уже возникла зона, организованная по иному принципу — охваченная овальной рамой картинная структура. В ней представлена богиня животного царства Кибела в окружении резвящихся «путти» и диких зверей. Тут прекращается прихотливое движение гротескного узора и утверждается строгий порядок классически совершенных форм.

Пока обе разделившиеся и по-разному организуемые зоны шпалеры пребывают в равновесии и по смыслу дополняют друг друга. Кристальный порядок, утверждаемый центральной композицией, и зрелище беспрестанных причуд природы, развернутое вокруг, — это как бы два одинаково драгоценных для нас облика живой жизни. Гротескный орнамент и картинная композиция, вставленная в него, как каменная в драгоценную оправу, обладают еще равной смысловой наполненностью.

Но вот в дело вступает новая сила — влияние станковой живописи, этого главного изобретения и любимого детища художественно-пластической культуры Нового времени. И равновесие шпалерного искусства нарушено в пользу его картинных элементов. Теперь шпалерные мастера работают под руководством профессиональных живописцев, воспроизводя подготовленные этими последними картоны, а подчас повторяя гравюры, рисунки, картины, первоначально даже не предназначавшиеся для шпалеры. Уже обособившееся «картинное поле» тканого ковра стремительно разрастается вширь и вглубь. Вся структура шпалеры видоизменяется: прежде стелившаяся по стене ткань, обладавшая лишь той мерой глубинности, какую может дать цвет, теперь, по примеру станковой картины, уподобляется распахнутому окну, сквозь которое открывается то или иное зрелище, объединяемое единством времени, места и действия.

В XVII столетии в шпалерах, созданных по картонам Симона Вуэ и Шарля Лебрена, картинное поле приобретает пространственность, буквально проламывающую плоскость стены, насыщается и перенасыщается бравурной жизнью объемно-цветовой плоти. Орнаментальные же элементы теряют былое равноправие, отесняются к краям шпалеры, в зону чисто декоративного бордюра. Кажется, еще немного — и они будут либо низведены до роли простого обрамления, либо даже вытеснены прочь. Но ущемленная в своих исконных правах стихия узорочья еще не намерена сдаваться. Она тоже видоизменяется и живописным глубинам картинного поля противопоставляет почти скульптурную пластику, которая будто выплескивается тяжелеющими волнами в прилегающее шпалере пространство. Подчас этот бордюр, будто не удержав распирающих его сил, сам вторгается в картинное поле, загораживая его свешивающимися гирляндами, рельефными картушами, медальонами, гербами. Декоративные стихии ищут союзников и в картинной структуре, находя их всякий раз, когда там появляются усложненные архитектурные мотивы, цветные ткани, шитые костюмы, предметы прикладного искусства и т. п. Прелесть гобеленов XVII столетия во многом определяется тем напряжением, которого достигает в них противоборство картинно-зрелищного и декоративного начал. Оно ослабевает лишь в XVIII столетии, а в XIX веке и вовсе сходит на-нет. Последние следы декоративности сгладлись, и тканый ковер стал всего лишь несовершенным дубликатом станковой живописи. Здесь кончилась жизнь шпалеры Нового времени и, как казалось, навсегда.

Однако растение, увядающее в одних условиях, может ожить, если пересадить его в другие. Оказавшись в радикально изменившейся по сравнению с Новым временем системе искусства Новейшего времени, французская шпалера возродилась и пережила третий за свою историю расцвет.

Существует определенное подобие между всеми первыми (начальными) и всеми вторыми (поворотными) отрезками той восходящей спирали, по которой, видимо, развивается художественная культура человечества. Можно обнаружить генетическую связь и определенное родство между эпохой зарождения искусств (первая фаза палеолитического цикла) и неолитом (первая фаза следующего, неолитически-античного цикла), неолитом и Средневековьем (первая фаза третьего, средневеково-нововременного цикла). Родственны и «поворотные» фазы всех трех уже прошедших циклов — зрелый палеолит (эпоха Мадлен), Античность, Новое время. Новейшее время (искусство XX века), как начальная фаза четвертого витка спирали, четвертого «цикла», родственна средневековой фазе художественного развития. Тому можно было бы привести множество доказательств. Одно из самых ярких — как раз история шпалеры.

Как уже говорилось, попытки возродить шпалерное искусство после его полного упадка к исходу Нового времени начались еще в 90-х годах прошлого века и продолжались на протяжении первой трети века нынешнего. Однако, пока шла речь о стремлении восстановить принципы гобеленов XVII—XVIII веков (о чем свидетельствуют ковры Вилетта, Вебера, Мориса Дени), толку получалось мало. Лишь обратившись через голову Нового времени к традициям средневековой шпалеры — к ее универсализму, к осмысленному единодействию сплетающихся орнаментальных и изобразительных структур, направ-

ленному на выявление скрытых сил мироздания, олицетворение стихий, «изображение» понятий, — смогла она выйти на самостоятельную дорогу. Недаром для основоположника и классика шпалеры XX века Жана Люрса решающим моментом было свидание с уже упоминавшимся «Анжерским Апокалипсисом», происшедшее в июле 1938 года, когда художник приступил к обновлению захащенной было Обюссонской мануфактуры.

Конечно, шпалеры Новейшего времени не повторяют своих средневековых родичей не только потому, что в основе их образной системы лежит иное представление о вселенной, но и потому, что скрытый, «зашифрованный» в шпалерах Средневековья космизм ныне стал явственным, программным. Доказательство тому — «Сотворение мира» Фернана Леже, «Небо» Анри Матисса и в первую очередь удивительные гобелены Жана Люрса.

Шесть ковров этого практика, теоретика и историка шпалерного дела были для нас настоящим откровением французской выставки.



То был праздничный и величавый, играющий и глубоко серьезный мир, в котором чередовались и сближались микро- и макроструктуры реальности. Художник то распахивал пространство шпалеры в бездонные глубины космоса, испещренные колючими блестящими звездами и полыхающие гигантскими шарами приблизившихся светил («Сопротивление», «Небо», «Аполлон и четыре стихии»), то заполнял его разросшимися травяными чащами, над которыми порхали гигантские бабочки («Амазония»). Перед шпалерами Люрса человек то вырастал так, что, казалось, мог коснуться рукой космических тел, то умирался до того, что мог заблудиться в траве. Люрса — волшебник, поэт, сказочник, которому доставляет несказанную радость играючи соединять противоположные миры — уподобить небесные светила шевелящим щупальцами морским звездам или светящимся комкам живой протоплазмы, населить космическое пространство цветами или распахнуть перед нами створки сотканного из неведомого материала и также утвержденного где-то в космических безднах «Прекрасного шкафа», на полках которого дневной свет будет чередоваться с ночным мраком, где будет всходить солнце и загораться звезды и где нас, как детей, будут завораживать гигантская бабочка и задумчивый дикобраз, любопытствующая утка и рыба-шар, не-

А. Фрумкин

Рисуют МОСКОВСКИЕ дети

Последняя большая выставка детского изобразительного творчества экспонировалась во Дворце пионеров в дни V фестиваля искусств. Она была посвящена 50-летию при-

Никита Морозов. 5 лет.
«Петух». Студия Гос. музея
изобразительных искусств
им. А. С. Пушкина

На стр. 44
Наташа Бондарчук. 5 лет.
«Портрет папы». Студия Дворца
Пионеров Ворошиловского района

Светлана Ратникова. 6 лет.
«Стройка». Студия Центрального
Дома детей железнодорожников

Лена Борисова. 5 лет.
«Зимние каникулы». Студия
Дворца культуры «Кучино»

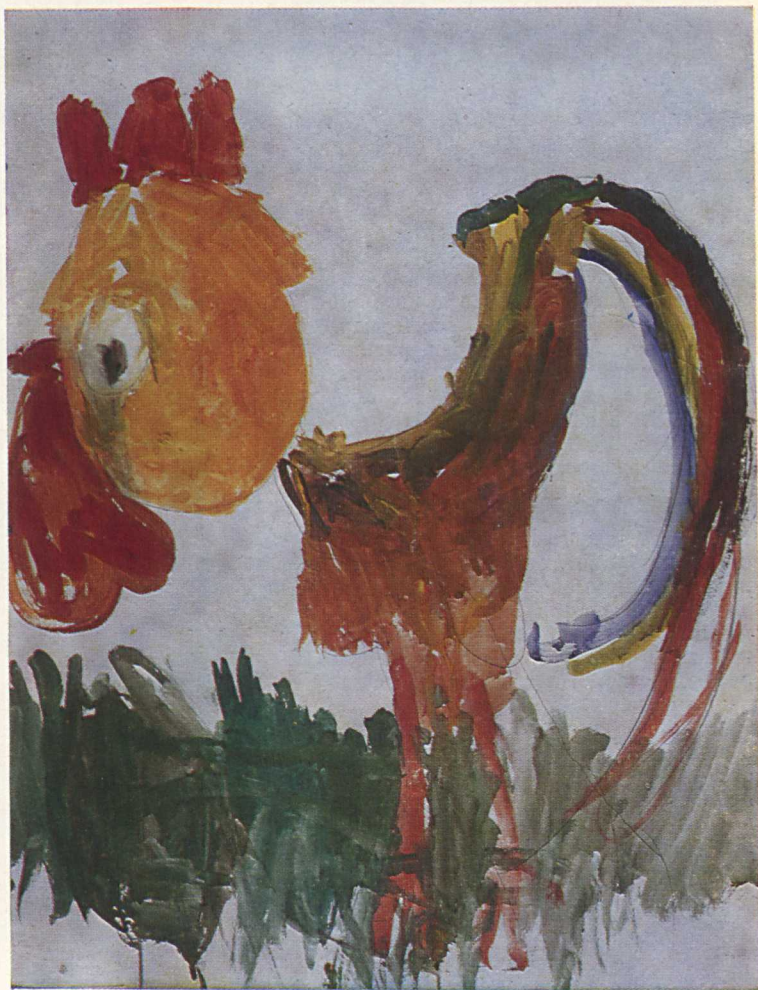
Саша Иванов. 11 лет.
«Моя милиция меня бережет». Студия Дома пионеров
Волгоградского района

Ж. Люрса
«Прекрасный шкаф». Фрагмент

На стр. 45
Наташа Кушелева. 5 лет.
«Кот». Студия Городского Дворца
пионеров

Катя Литвиненко. 9 лет.
«Хор». Студия Дома пионеров
Ленинского района

Катя Литвиненко. 9 лет.
«Концерт». Студия Дома пионеров
Ленинского района



орнаментально насыщенной картиной, фантастической игрой глубоко содержательных символов, имеющих отношение к законам вселенной. Однако трудно назвать что-либо подобное тем шпалерам-монументам, посвященным великим событиям человеческой истории, одна из которых была на выставке. Речь идет о «Сопротивлении» — огромной шпалере-знамени (48 м²), которое должно осенять всех тех, кто сражался во Франции в 1940—1945 годах против фашизма, кто пал в борьбе, но к кому всегда можно обратиться, назвав как пароль одно, эхом отдающееся в мире слово — «Свобода». Так сказано в посвяtitельной надписи, будто всплывающей из глубины трех солнц — синего, как военная ночь, красного, как пролитая кровь, бело-золотого, как ослепительный, наконец-то наставший день. Они встают в угольно-черном, испещренном звездами космическом небе над зарослями лавра и остролистника. Их краски повторяют цвета французского республиканского флага — знаменитый tricolore, а в глубинах среднего «солнца», окрыленного лавровыми ветвями, множится и мерцает все то же слово Liberté — Свобода.

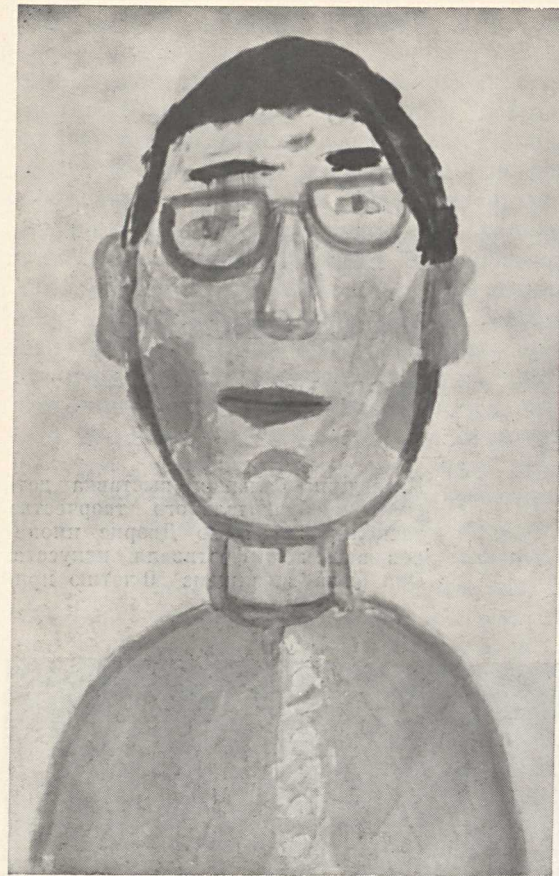
Человеческая история, наша история поднята здесь на такие поэтические высоты, на какие никогда еще не возносила ее ни одна историческая картина.

Шпалера еще раз продемонстрировала свое величие.

своения пионерской и комсомольской организациям имени В. И. Ленина. Посетители увидели около семисот работ более 80-и городских студий.

Эта выставка, как, впрочем, и любая выставка детских рисунков, была настоящим праздником цвета и линий. На портретах улыбались добрые бабушки и любимые учителя юных художников. Соревновались в силе и ловкости герои сказок. Многочисленные пейзажи изображали журчащие ручьи, цветущие сады и дремучие леса, показанные то сверху, с высоты птичьего полета, то снизу (так называемая «лягушачья перспектива»). Деревни с избышками, обязательными дорожками и дымком из труб. Вместе с маленькими авторами бродил зритель по улицам города, с любопытством прочитывая тщательно выписанные вывески, замороженно застылая перед витринами магазинов игрушки; прислушивался к советам милиции, которая «меня бережет». До определенного возраста, лет до десяти-двенадцати, дети скорее рассказчики, чем художники. Точнее — и то,

Фото к статье
«Французские шпалеры»
С. Онанова



и другое вместе. Событие, о котором рассказывает малыш в своей картинке, не ограничено ее содержанием или главной идеей. Картинка остается на выставке, но событие продолжается в каждом новом рисунке ребенка, в его игре.

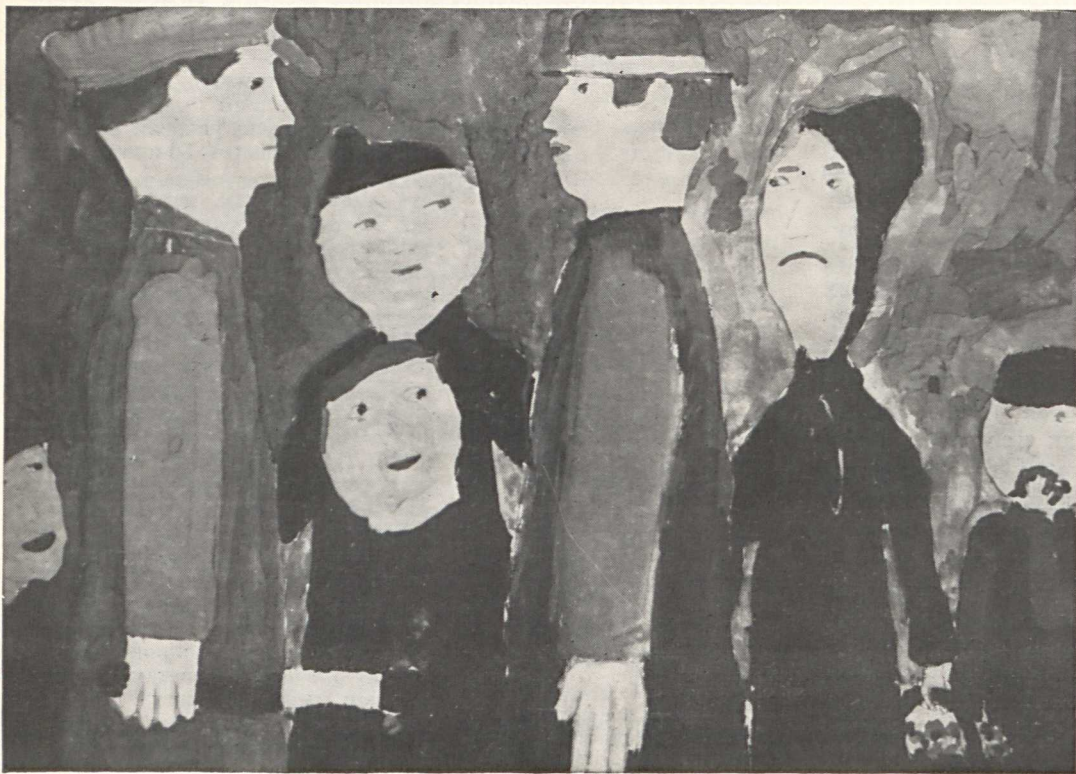
Рисунки многословны и музыкальны, поскольку для ребенка нет строгого разграничения между музыкой и живописью. Может быть, поэтому о детских работах говорят: звонкая палитра, шумная композиция. Отдельные создания маленьких художников — лишь кадры длинной картины, которую они рисуют все свое детство. Но при этом почти каждый лист этого рассказа есть законченное художественное произведение. «Детское искусство, — писал В. С. Воронов, — не есть лишь преддверие настоящего искусства, но оно есть, в его постоянно текущем проявлении, подлинное, живое, бескорыстное и вдохновенное искусство...» Юному художнику надо

лишь дать кисть и показать, как разводить краску. «Ребенок... владеет карандашом лучше, чем словом, а мир для него еще нов, удивителен, странный, поэтому он... дает подлинно художественную концепцию видимого мира»¹.

По странной традиции выставки детского рисунка называются методическими и демонстрируют чаще всего не детское творчество, а различные методы преподавания в студиях, среди которых есть и такие, что нивелируют таланты, попирают природный дар маленьких творцов в угоду обучению изобразительной грамоте. В таких перенасыщенных экспозициях работы теряются в пестром калейдоскопе эмоциональных и выразительных листов. Глаз даже искушенного знатока детских рисунков быстро утомляется. В этом смысле последняя юбилейная выставка выгодно отличалась от предыдущих.

Экспозицию живописи и графики делал профессиональный оформитель А. Герасимов (кстати, обычно экспозиции делают преподаватели, наивно предполагая, что это под силу любому художнику). Поступившись рядом хороших работ, чтобы не перегрузить экспозицию, он создал превосходную выставку. Картинки висели свободно. Стенды были расставлены так, что с любой точки открывались композиционно законченные в художественном и смысловом отношении части экспозиции.

Здесь было представлено несколько десятков студий, имеющих свое яр-



кое в художественно-стилистическом отношении направление. Выделялись цветовой напряженностью и экспрессией картинки ребят из студии Дворца пионеров Ленинского района, которой уже более десяти лет руководит Ю. Злотников. За это время ему удалось превратить простой кружок в школу живописи с совершенно определенным творческим лицом. Яркой декоративностью и забавным содержанием привлекали работы совсем маленьких художников дошкольной группы художественной школы № 4. С ними работает В. Полунина. Она применяет интересный метод воспитания художественно-эмоционального вкуса, используя лучшие образцы народного творчества². Плавной музыкальностью композиционного и колористического строя, поэтичностью содержания наполнены работы студии И. Браславского



(Дом культуры им. П. Морозова).

Среди батальных сцен, столь любимых детьми, следует отметить листы ребят, занимающихся у Н. Демиденко в клубе им. Русакова. Их работы отличаются цветовой напряженностью и динамичностью композиций.

Удача выставки безусловно зависит от преподавателей. Хорошо бы они работали с детьми по заветам В. Фаворского: «Было бы чрезвычайно радостно, если бы удавалось детское творчество, не ломая и не отрывая, но и не консервируя его, а постепенно усложняя, переводить в творчество взрослых, не теряя богатств, завоеванных ребенком»³.

¹ В. Воронов. О детском рисунке. «Народное просвещение», №№ 13—14, М., 1919, стр. 71—74.

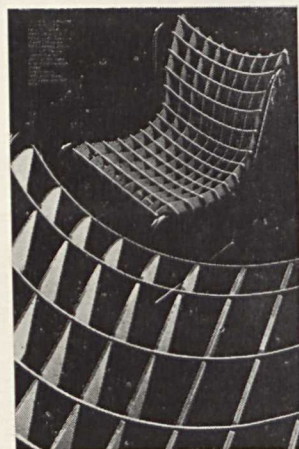
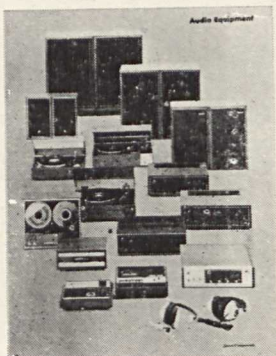
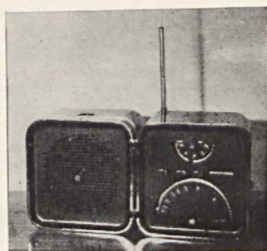
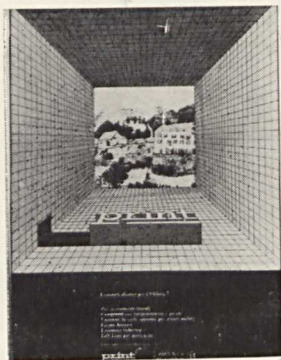
² См. статью В. Полуниной «Группа декоративного рисования». «ДИ СССР», 1974, № 7.

³ Статья «Реализм в детском рисунке» в сб. «Книга о Владимире Фаворском». М., 1967, стр. 274.

В. Аронов

ЭТОТ предметный ПРЕДМЕТНЫЙ предметный мир

Одна из тем специализированных выставок по предметной среде (Миланские триеннале, «Евродомусы», международные экспозиции по интерьеру) является «критический» самоанализ своего творчества их участниками — художниками, архитекторами и дизайнерами, работающими в условиях буржуазного общества. Свой протест против существующей действительности они пытаются выразить в гротескных формах мебели и предметов быта, в прикладной графике, в настойчивом повторении аналогичных, безвкусных и нелепых решений, не имеющих утилитарной ценности. Эта чертовщина, антидизайн оказывается для них единственным и до-



вольно наивным способом привлечь внимание посетителей к противоречиям «этого предметного мира» с его мещанством, обывательщиной и погоней за непрерывной сменой моды.

С тех пор, как американский кинорежиссер Стенли Креймер выпустил на экран притчу «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир», вот уже десять с лишним лет ее название варьируется то в одной, то в другой статье о кризисе буржуазной «массовой культуры». Но, пожалуй, больше всего оно подходит для тех немых, калейдоскопических стоп-кадров, которые остаются в памяти от бесчисленных выставок, от толстых журналов о западном дизайне, аудио-визуальных коммуникациях, о фирменном стиле, об интерьерах, люстрах, тканях, о фор-

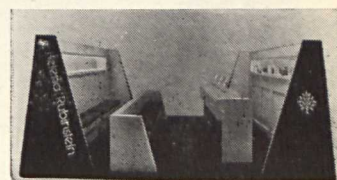
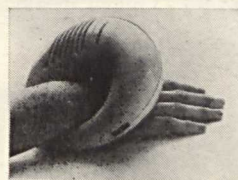
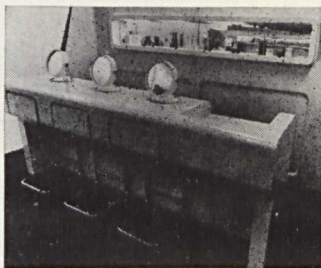
мах малой архитектуры и о необычайно разросшихся урбанизированных поселениях. На страницах журналов эти стоп-кадры включены в прихотливые коллажи из натуралистических фотографий, червеобразных шрифтов, орнаментальных рамок, из обрывков формул и схем. Эта фантазматическая форма подачи заставляет вспомнить модные комиксы, где в новой «среде обитания», в футурологических капсулах живут супермены. Добавим к этому резкие диссонансы фиолетового, желтого и зеленого цвета — и мы получим некоторое представление о причуд-

ливой манере, в которой сегодня журналы и выставки подают вещи этого предметного мира. Количество информации о нем непрерывно увеличивается, а способы подачи информации становятся все более прихотливыми. Только в минувшем году, ничем особенно не выделявшемся среди других лет, состоялись такие крупнейшие выставки, как «Пространство и цвет — гармоничное жилье» (Париж), «Среда обитания-74» (Турин), «Хвала рукам» (к конгрессу Всемирного совета по народным промыслам в Торонто), «Визиона-4» (Кельн). Подведены итоги международных

конкурсов «Интерьер-74» (Корт-райк, Бельгия), «Приз Браун АГ» (Кронберг, ФРГ) и конкурса студенческих архитектурных проектов (Мадрид). Состоялась очередная конференция «Аспен-74» в Колорадских Альпах (США), прошел конгресс ИКОГРАДа (Международный совет организаций дизайнеров-графиков), посвященный вопросам образования и визуальным коммуникациям (Дюссельдорф). К ним можно добавить более 200 журналов по архитектуре, дизайну и декоративному искусству, выходящих в самых разных странах мира. Сегодня основная тема этих выста-

ный, коробчатый стиль, оказались сродни тем советам, какие можно встретить в старинном морском романе: во время бури вылей в море бочку ворвани — море покроется масляной пленкой, и буря утихнет. Перенос дизайнерских форм из тяжелой промышленности в быт, от вычислительных приборов в миксеры и стиральные машины непосильно перегрузил бытовые предметы панелями управления и вызвал недоверие к миссионерству художников-конструкторов. Против унылых коробок с модульными членениями двинулись ро-

кофония форм оказывается лишь внешней видимостью разнообразия окружающей среды. Отсюда вывод — надо оправдать хаос или как-то организовать его, ничего не меняя по существу. Другие видят в нем явление переходного характера, считая, что стиль XX века просто не достиг своей зрелости. Третьи вообще полагают, что нынешний хаос ничем не лучше и не хуже, чем хаос прежних эпох, и спустя века люди смогут воспринять его в упорядоченном виде. Отсюда возникает поэтизация старой техники и эклектики — всего то-



вок и изданий — хаос форм. На фоне хаоса демонстрируются благополучные, уютные эклектичные и пестрые интерьеры; далее — порождения искаженного мрачного авангардистского видения кризиса окружающей среды; и, наконец, все те же деловые формы дизайна, берущего начало в функционализме 50—60-х годов. Тотальный дизайн не спас человечество — его утопические программы преодоления противоречий массового общества сегодня вызывают разочарование и жесточайшую критику. Дизайнерские попытки скопировать хаос, внедряя технизирован-

мантические открытые механизмы старой техники, а в мебели возникла тяга к смешению различных антикварных элементов. Хаос форм одержал победу над дизайнерской попыткой упорядочить мир. Так что же хаос — добро или зло? В 70-е годы этот вопрос стал главной творческой проблемой и изящным софизмом у толкователей предметного мира. Одни видят в хаосе и вызванной им эклектике форм естественный результат развития техники — умножение ее продуктов. С хаосом надо просто смириться, ибо в замкнутом круговороте смены мод ка-

го, что не укладывается в знакомые ряды явлений нашего времени, и потому — романтической и загадочной. Выставки «реальных», «утилитарных» вещей прошлого — ничтожных в их обыденной бытовой запутанности, а вырванных из нее — трогательно поэтичных и даже красивых — превращается сегодня в самостоятельный жанр искусства. И вот паровые машины и катки, локомотивы и автоколяски, измерительные медицинские приборы, часы эпохи первых промышленных революций становятся лишь декоративными украшениями.

А то крыло, которое ближе всего стоит к художественной проблематике, к декоративному оформлению предметного мира, романтизирует профессию художника: он — лоц-

Все дискуссии о хаосе материального окружения так или иначе упираются в проблемы стиля. Но если они более или менее понятны проектировщикам, то еще очень далеки от людей, для которых предназначены эти вещи. На последнем конгрессе ИКСИД в

Мысль Беллини, очевидно, сводится к следующему: проблемы стиля и предметной среды решаются не только и не столько в профессиональной сфере проектировщиков, сколько в той реальной сфере потребления, которая всегда многооб-

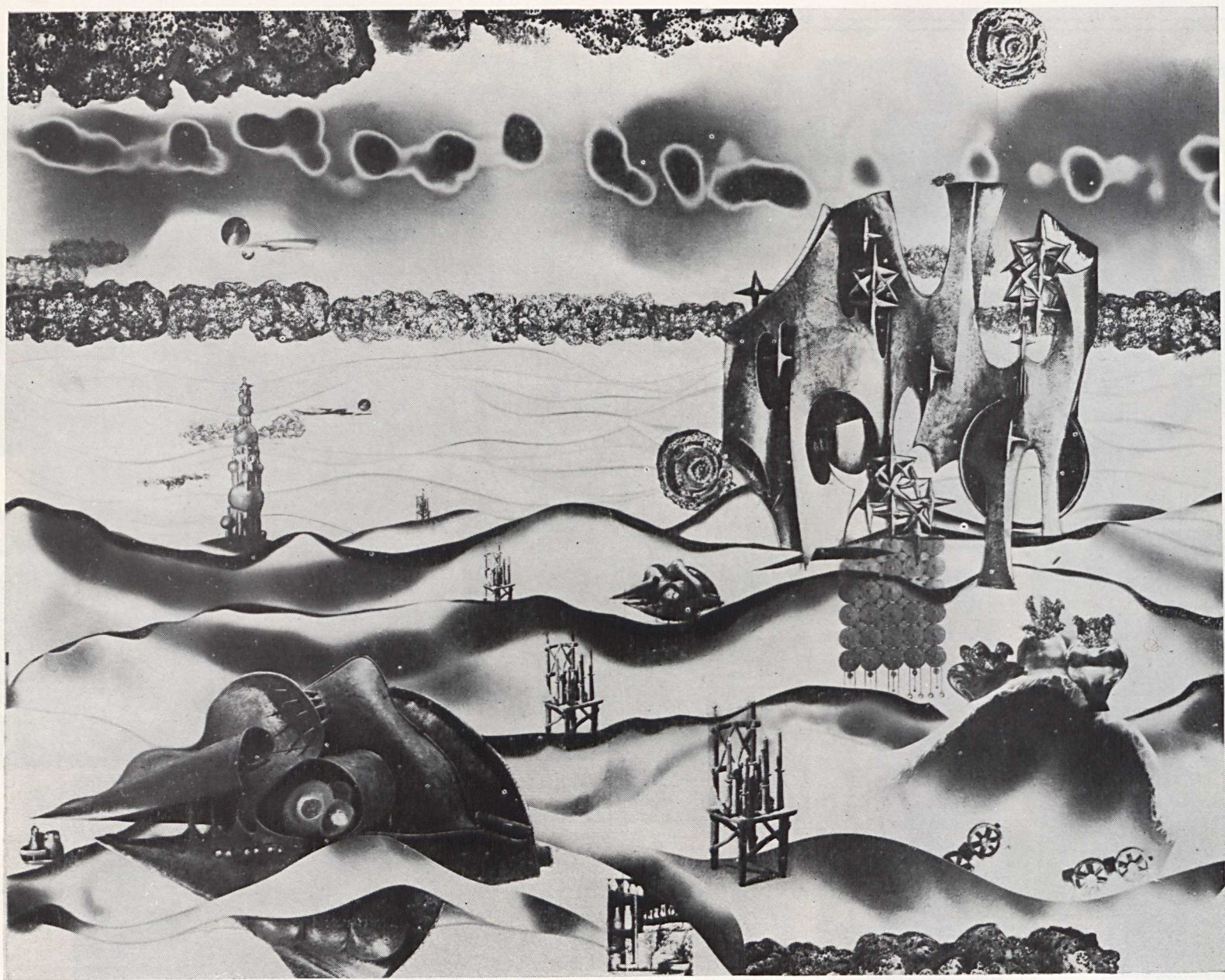


Так происходит новое расширение дизайна до проектирования окружающей среды (дизайн-среды). Однако здесь взаимодействие стилирования с практикой аналогично отношению коллекции «от кутюр» к массовому пошиву одежды. Главная опасность этих подходов заключается в их отрыве от реальной практики и тенденциозном анализе предметной среды на страницах профессиональных журналов. Художественные редакторы этих журналов путем замысловатой подачи превращают технические при-

«Возьмите со страниц иллюстрированных журналов вырезки с цветными изображениями автомобилей, кроватей, телевизоров, мебели, кухонного интерьера, столов, часов, ламп, люстр, баров, вибромассажей, пишущих машинок, счетных и швейных машин или спортивных авто. Возьмите открытки с изображением наших городов или вырезки из рекламных проспектов фирм и туристических компаний, рекламирующих места проведения

49

Эта картина была прислана в редакцию без всяких пояснений, если не считать вложенной в конверт тематической открытки «С новым годом!» Что бы это значило? Что за странные явления нашли здесь место? Имеют ли они отношение к флоре? к фауне? к миру вещей? Или они плоды воображения? Редакция не пришла к единому мнению. Однако в одном пункте все было единодушно: композиция имеет отношение к космосу. Почему — к космосу? Ответим так: за последние годы мы привыкли к моза-



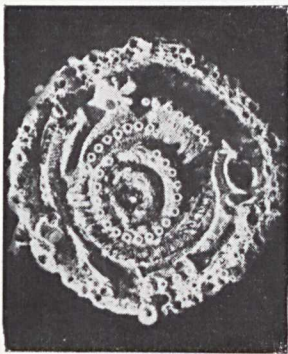
ФАНТАСТЫ

спорят...

никам, изображающим полет в космос; в скульптурах стройных девушек, держащих в хрупких ладонях горячие планеты; к вазам «Марс», «Сатурн», «Уран» и просто — «Космос»; к изображению процесса образования планеты на керамическом блюде, к хрустальным, к лунным пейзажам и фарфоровым космическим сонатам. Мы рассматриваем на выставках gobelены, которые словно бы созданы для интерьера Азлиты, а в театре земные сюжеты наших пьес идут в декорациях, в которых — мы уверены — с привычным комфортом, смогут расположиться инопланетяне южного сорта.

Поэтому мы обратились к специалистам в данной области писателю-фантасту А. Стругацкому, предложив ему прокомментировать объекты, изображенные на картине. Стругацкий же, в свою очередь, обратился к своим коллегам.

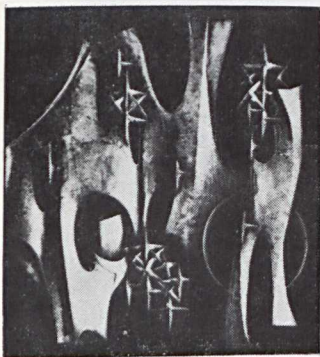
За традиционным «круглым столом» «ДН СССР» собрались как советские, так и зарубежные деятели научной фантастики: А. Казанцев, Е. Парнов, А. и Б. Стругацкие, С. и Б. Абрамовы, С. Гансовский, Р. Шекил, С. Лем и др. Слово представляется А. П. Казанцеву



ОБЪЕКТ № 1

А. П. Казанцев: В этом предмете нет решительно ничего непонятного. В натуре он имеет в диаметре 34 с половиной сантиметра. Обнаружен в прошлом году при раскопках в районе озера Титикака. Это, видите ли, карта нашей с вами Галактики, нашего с вами Млечного пути, как он виден в ортогональной проекции с расстояния в миллион — миллион двести тысяч световых лет. Отчетливо видны ветви спирали, четко обозначено местонахождение Солнечной системы. Видимо, в незапамятные времена посланцы сверхцивилизации прихватили в глубокий космос тогдашних аборигенов, населявших окрестности озера, а те по возвращении составили эту великолепную карту!

(С точкой зрения А. Казанцева не соглашаются С. Емцов и К. Саймак. Один из них видит в объекте № 1 изображение «круглого стола» Будущего с соответствующей сервировкой, другой склонен рассматривать его как групповой портрет полипов планеты Кимон, примитивных по форме, но высокоразвитых в интеллектуальном отношении.)



ОБЪЕКТ № 2

С. Лем: С одной стороны, мы видим перед собою первые, пока еще наивные попытки океана Солярис смоделировать последние воспоминания Кельвина о покинутой Земле. Имеет место лошадь; в правой задней ноге лошади — стена отчего дома с окном в комнату самого Кельвина.

Тут же — искры, которые посыпались из глаз Кельвина, когда он ненароком ударился о притолоку.

С другой стороны, возможно, это и не Солярис.

Всем известно о вторжении с Альдебарана в северо-восточную Европу. Не исключено, что с помощью знаков, напоминающих звезды, альдебаранские исследователи записали непонятные, но энергичные выражения первого встречного.

(А. Казанцев указывает, что С. Лем проникательно угадал в структуре объекта № 2 именно лошадь, но лошадь альдебаранскую, в незапамятные времена доставленную на нашу планету с целью преподавания нашим далеким предкам основ коневодства (гишологии). Казанцев ссылается на отражение этого фактора в фольклоре. См. сказку «Конек-горбунок», где Говорящая Кобылица объясняет И. Дурачку, как надо ухаживать за лошадьми.)



ОБЪЕКТ № 3

Р. Бредбери: Не могу припомнить. Как в тумане... Да! Вспомнил: все было так. Теперь мне известно, кто я. Я — Рэй Бредбери, мне 25 лет, я прилетел с планеты Земля с моими товарищами, я поднимаюсь на крыльцо древнего марсианского дома. Но почему мне так знакома эта дверь со стеклами цвета земляничного мороженого, этот запах миндального пирога моего детства, это горькое вино из одуванчиков в хрустальной кружке? У меня подгибаются колени, и я готов опуститься на стул рядом с нашим старым фикусом.

— В чем дело, Рэй? — испуганно спрашивает Риджент.

— Все в порядке, — отвечаю я, с трудом двигая губами.

Из стула предостерегающе вырастают горящие свечи.

(А. Казанцев выдвигает встречную гипотезу, утверждая, что инопланетяне в незапамятные времена оставили землянам модель устройства, игравшего видную роль при свершении межпланетного правосудия. Впоследствии модель была упрощена шумерскими дизайнерами, функция ее изменилась, и в таком виде модель просуществовала вплоть до изобретения электричества.

Молодой фантаст Сидоров (кружок любителей фантастики при Косогорском доме пионеров) заметил, что выступающие излишние усложняют проблему: объект № 3 ошибочно было бы принимать за стул только лишь на основании чисто визуального сходства, в то время как он, очевидно, является всего-навсего вариастом, предназначенным для форсирования дохронических интервалов по внепространственным дугам).



ОБЪЕКТ № 4

К. Абэ: Это чье-то лицо, как всегда чужое...

(А. Кларк с места указывает, что объект № 4 следует рассматривать как модель репы в натуральную величину, выполненную из стекла. А. и Б. Стругацкие замечают, что так могут выглядеть фирменные марсианские хрустальные булочки, вкус которых мы знаем по «марсианским хроникам».

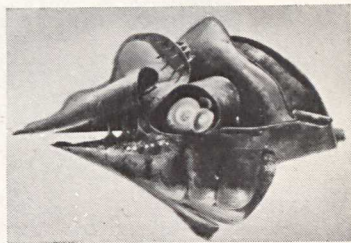
Р. Бредбери любезно предполагает, что это могут быть и улитки на склонах.)



ОБЪЕКТ № 5

Р. Шекли: Дамы и господа! Я позволю себе напомнить вам о горестной судьбе Саймона, простого честного труженика с сельскохозяйственной планеты «Казанга-IV». Космическая ностальгия пригнала его на Землю, и что же он нашел на родине предков? Аттракционы, господа! «Кровопротитие на Сатурне», «Пожиратели солнца». И, наконец, «Карусель». Перед нами — навильон аттракциона «Их нравы» (правда об обитателях Млечного пути), где по вертикальным трубам пропущен ток в 243 тыс. вольт. Вход без галош строго воспрещается.

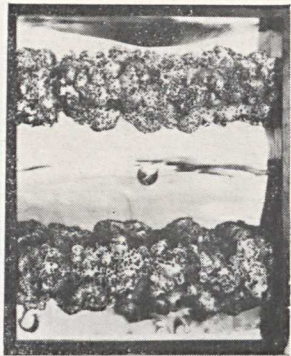
(Е. Парнов говорит, что полностью согласен с версией нашего зарубежного друга, с той разницей, что в конфигурации объекта № 5 он лично видит стилизованный образ гибрида яблони познания и той ветвистой пшеницы, которую выраживает трудолюбивый Саймон на планете «Казанга-IV».)



ОБЪЕКТ № 6

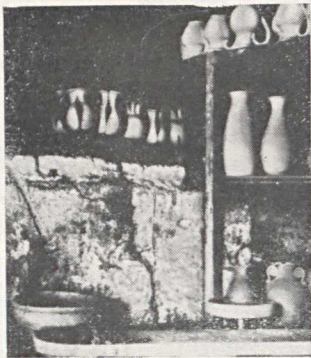
С. Гансовский: Я сейчас как раз работаю над рассказом об этих тварях. Точно такие закованные в железо устрицы, неприятно возбужденные подводным землетрясением у островов Бонни, полезли через водопроводные трубы в квартиры жителей Владивостока. Естественно, устриц съели, а железо сдали в «Утильсырь».

(Делегат от ассоциации научной фантастики Нидерландов предлагает рассматривать объект № 6 как попытку воплотить один из образов И. Босха в скульптуре).



ОБЪЕКТ № 7

С. Абрамов-сын: Это из нашего с папой романа. Неосторожные земляне одной капиталистической державы над снежными полями Антарктиды обстреливают ракетой пришельцев из другой Галактики, имеющих вид фиолетовой дуги. Дуга расступилась перед смертоносным оружием, чтобы не дать повода для конфликта. Все потрясенно молчат.



ОБЪЕКТ № 8

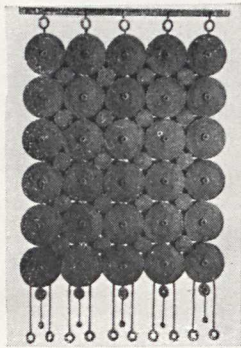
А. Азимов (на давно забытом русском языке): — Хо! Это есть один просто русский пёчек с много горшок! (По поводу объекта № 8 возникают бурные прения: что может содержаться в этих горшках?)



ОБЪЕКТ № 9

Е. Парнов: Вы не так показываете объект. Он должен располагаться не вертикально, а горизонтально. Тогда это будет типичный вечный двигатель системы древнеиндийского царя Ашоки. Секрет его был впоследствии скрыт от мира знаменитым Союзом Девяти Мудрецов. (Один из участников совещания за «круглым столом» высказал искреннее удивление по поводу того, что кто-либо может не увидеть в объекте № 9 элементарного изображения двух искусственных спутников одной из далеких

планет, с которых как раз являлись дружелюбные нам инопланетяне, оставив объект № 9 на память о себе. «Досадно,— сказал он,— что пришельцы не учли непонятливость грядущих человеческих поколений». Другой участник дискуссии предположил, что перед ними — глаза спрута, а всякий, как он выразился, «кто смотрел в глаза крупного спрута, поражался человекоподобию его упорного и мрачного взгляда без характерного для высшего животного эмоционального выражения».)



ОБЪЕКТ № 10

И. Губерман: Это явление следует отнести к области уфологии*. Вот система летающих дисков, которые представляют собою консервы — концентраты духовной субстанции. Именно в такой герметической упаковке ее и рекомендуется забрасывать из космоса на Землю, где она перевоплотится в узнаваемый землянами образ: кактус, собаку или человека.

(Г. Гор благодарит редакцию за предоставленную возможность ознакомиться с этим изображением. Оно послужит поводом для создания нового романа. Сюжет прост: некто Люлеипок-178/04, по нашему Вася, отправлен на Землю в консервированном виде в качестве агента созвездия Девы. На земле он покупает себе транзистор, печатается в журнале «Наука и жизнь» в рубрике «Маленькие хитрости» и поступает на курсы английского языка. А. Казанцев считает, что комментарии, как говорится, излишни.

Он также выражает надежду на то, что в следующий раз за нашим «круглым столом» будут присутствовать специалисты с иных планет.)

* Уфология — наука о летающих предметах (прим. В. Глазычева).

Послесловие

Читатель «ДП СССР», очевидно, узнал «объекты», опубликованные в разных номерах журнала за последние годы. Читатель, очевидно, догадался, что в данном случае новогодняя шутка была не только попыткой развлечь его: мы хотели найти прием, основанный на эффекте отчуждения, ввод новой точки «с птичьего полета», откуда можно заново увидеть знакомое явление. Мы не хотим сказать, что задумав «Космическую сонату» художник садится читать сборник «НФ». Мы предполагаем, что художника и писателя-фантаста питают одни и те же импульсы времени, одни и те же образы, рожденные современностью, нашим веком, в третью четверть которого мы вступаем.

Примеч. редакции: Редакция выражает благодарность А. Стругацкому как организатору «круглого стола» и как переводчику японского писателя фантаста Кобо Абэ.

Выставки, юбилей, конференции

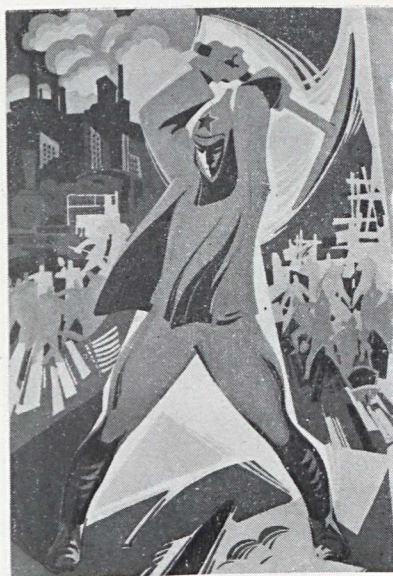
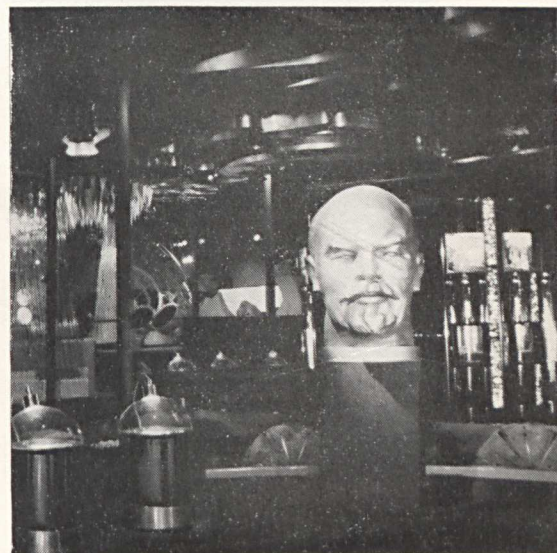
Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Ленинскую премию 1974 года... Чеканаускасу Витаутасу Альгирдо, архитектору, руководителю авторского коллектива, Бальчунасу Витаутасу-Казимерасу Мечислову, архитектору, Бредикису Витаутасу Юстину, архитектору, Валошкису Гедиминасу Станиславо, заслуженному строителю Литовской ССР, архитектору, Клейнотасу Альгимантасу Антану, заслуженному инженеру Литовской ССР, Шилейке Винцентасу Юргио, инженеру, — за архитектуру жилого района Лаздинай в г. Вильнюсе.

Из Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Ленинских премий в области литературы, искусства и архитектуры 1974 года».



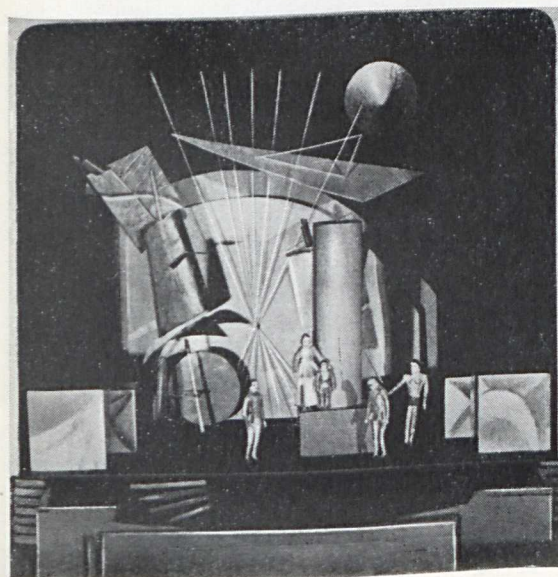
«Творчество Земли типично и естественно для современной бурно развивающейся социалистической Польши. Это своеобразное соединение мощи и порыва с реалистической выверенностью и полновесностью форм — так оценивает критика творчество известного польского скульптора-монументалиста Густава Земли, выставка которого, приуроченная к дням празднования 30-летия провозглашения Народной Польши, экспонировалась в Москве, Киеве, Баку и Тбилиси.

4 мая в г. Спокане (США) под девизом «Прогресс без загрязнения окружающей среды» открылась Всемирная выставка «ЭКСПО-74». Огромный интерес, который она вызвала, в значительной степени обусловлен советским разделом, самым большим и впечатляющим. «Прекрасная экспозиция, которая останется в памяти посетителей на долгие годы» — эти слова о советском павильоне президента «ЭКСПО-74» Кинг Кола выражают мнение подавляющего большинства посетителей.



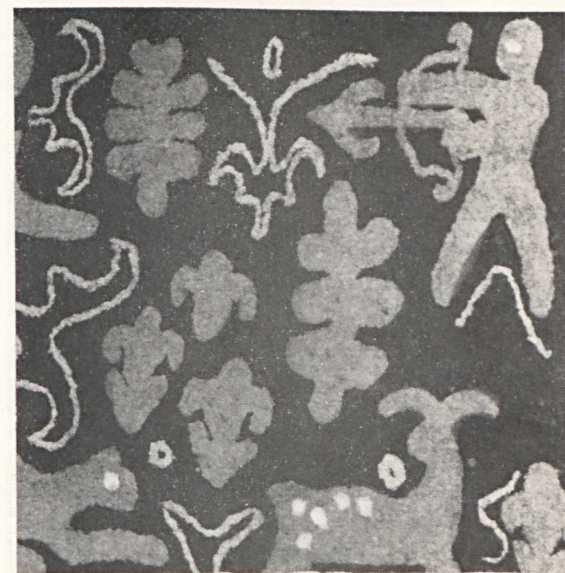
По самым скромным подсчетам, более миллиона посетителей побывало на выставке «Сокровища гробницы Тутанхамона», организованной Министерством культуры СССР и Арабской Республики Египет, Генеральной организацией по охране древностей Египта, Египетским музеем в Каире, Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственным Эрмитажем и Государственным музеем украинского искусства. Выставка экспонировалась в Москве, Ленинграде и Киеве.

В апреле в Москве проходило расширенное совещание секции оформительского искусства и художественного конструирования Правления СХ СССР, посвященное анализу состояния, перспективам и задачам оформительского искусства в свете положений, изложенных в передовой газете «Правда» от 2 марта 1974 г. и постановления секретариата Правления СХ СССР «О повышении роли наглядной агитации в коммунистическом воспитании трудящихся».



Исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося режиссера, одного из создателей советского театра Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874—1940). Наиболее крупные выставки, посвященные его жизни и творчеству, — в Театральном музее им. Бахрушина и в ВТО — наглядно представили длительный и трудный процесс поиска новых зрительных решений сценического пространства, осуществлявшийся режиссером в творческом сотрудничестве с крупнейшими художниками.

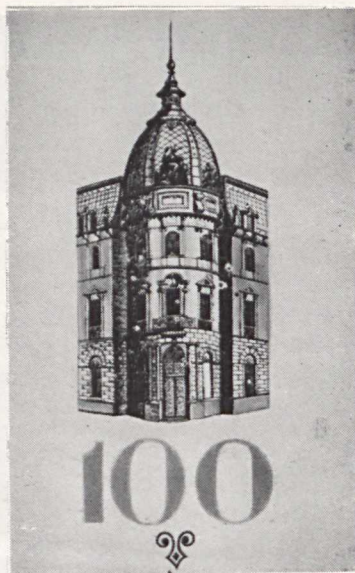
В этом году международная художественная жизнь обогатилась новым периодическим смотром — Квадриеннале прикладного искусства социалистических стран в Эрфурте (ГДР). Советский раздел был удостоен специальной премии «за национальное многообразие и высокое качество представленных работ», а работы художников Д. Умётова, В. Шевченко, Л. и Д. Шущановых, Э. Вигнере были отмечены премиями выставки.





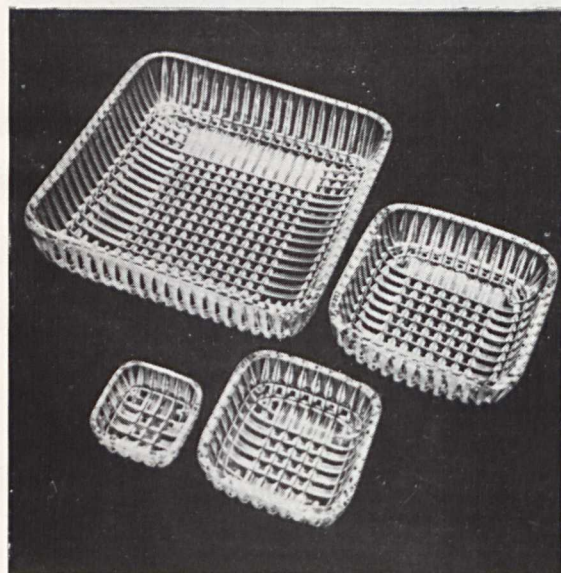
В июле—августе в г. Яблонец-над-Ниссой (ЧССР) проходила IV Международная триеннале бижутерии «Яблонец-74», собравшая участников более чем из 100 стран мира. От Советского Союза было представлено 140 произведений 51 художника из Российской Федерации, Эстонии, Латвии, Литвы, с Украины, из Киргизии, Армении, Грузии и Туркмени. Большой раздел занимали образцы ювелирных украшений, выпускаемых малыми сериями Художественным фондом СССР.

В старинном ивановском селе Холуй в Государственном музее народного искусства была открыта выставка, посвященная 40-летию основания здесь производства изделий из папье-маше с миниатюрной росписью. Начало ему положила организованная в 1934 году художественная артель, которая постепенно выработала свой оригинальный художественный стиль, отличный от соседних центров — Палеха и Мстеры.



Исполнилось 100 лет Львовскому государственному музею этнографии и художественного промысла. К этому событию была приурочена научная конференция, организованная бюро Западного научного центра АН УССР и дирекцией музея. На конференции был зачитан целый ряд докладов по общетеоретическим и прикладным вопросам этнографии, а также о состоянии и перспективах развития художественных промыслов.

Министерством промышленности строительных материалов СССР с 1 июля 1974 г. объявлен Всесоюзный отраслевой конкурс на лучшее изделие культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода в целях создания и внедрения в промышленность лучших изделий из стекла, из хрусталя механизированного производства, из керамики.



В конце сентября — начале октября в г. Коканде (Узбекская ССР) совместно с Союзом художников Узбекской ССР и при участии Совета по декоративно-прикладному искусству Академии художеств СССР проводился выездной пленум секции народного искусства Комиссии правления Союза художников СССР по декоративному и народному искусству, посвященный проблемам сохранения и дальнейшего развития народного искусства республик Средней Азии.

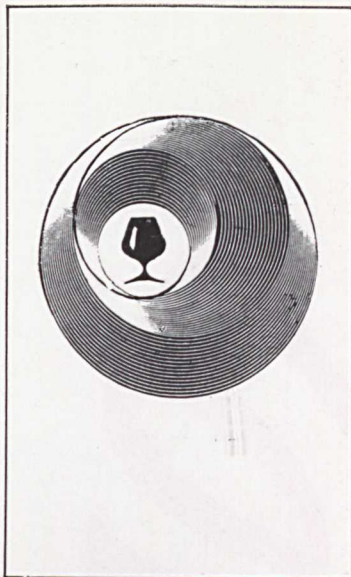
В этом году крупнейшие международные выставки станкового и прикладного графического искусства — V Биеннале графики в Кракове, V Биеннале плаката в Варшаве и VI Биеннале плаката в Брно совпали по времени. Работы советских художников Э. Дробницкого и Е. Добровинского были удостоены золотых медалей V Биеннале в Варшаве и VI Биеннале в Брно.



Еще одним подтверждением всенародного размаха художественной самодеятельности в нашей стране стала Всесоюзная выставка самодеятельного изобразительного искусства «Слава труду», проходившая летом в Москве в Центральном выставочном зале. На выставке были представлены работы не только отдельных авторов, но и целых коллективов — изостудий, клубов художников-любителей и т. п.

9 сентября в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина открылась выставка «Фракийское искусство и культура Болгарских земель». Ее открытие приурочено к дню национального праздника болгарского народа — тридцатилетию освобождения Болгарии от фашистского ига. Впервые советский зритель знакомится с такой полной экспозицией прикладного искусства древней протоболгарской культуры, оказавшей большое влияние на современную культуру Болгарии.





Всесоюзный художественный совет по стеклу в этом году прошел на Саратовском заводе технического стекла. Темой совета, организованного Главным управлением стекольной промышленности Министерства промышленности строительных материалов СССР и Государственным институтом стекла, был просмотр образцов бытовой посуды для механизированного производства.

В начале декабря в Палехе и Иванове прошли торжества по случаю 50-летия основания Палехских художественных мастерских. В дни юбилея Палехское отделение СХ РСФСР провело научно-теоретическую конференцию.

Указом Президиума Верховного Совета СССР старейшему палехскому художнику Николаю Михайловичу Зиновьеву присвоено почетное звание народного художника СССР.



«Советский гобелен-2» — так называлась Вторая всесоюзная выставка декоративного ткачества, которая состоялась в Риге в сентябре — октябре.

На выставке были представлены произведения декоративного текстиля, созданные за последние годы художниками разных республик.

Одновременно в Риге проходил Международный творческий симпозиум художников гобелена, в котором участвовало 30 авторов из всех республик страны и 14 гостей из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии и Чехословакии.



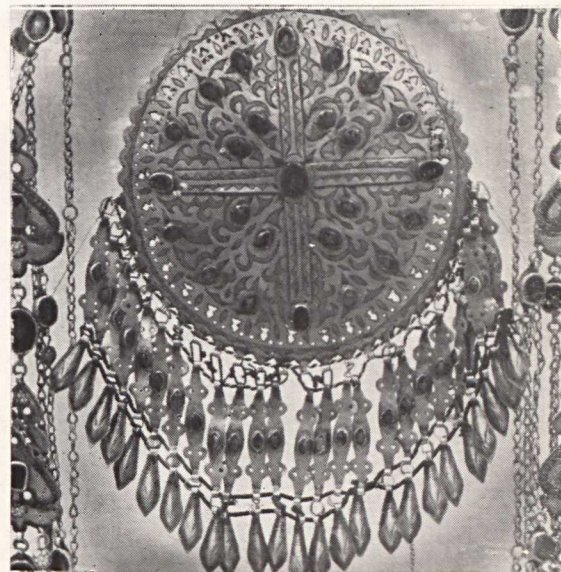
В июне в Москве в Доме художника состоялась выставка «Московская керамика», в которой приняли участие более 120 художников. На выставке были показаны произведения как художников декоративного искусства, так и скульпторов и живописцев, работающих в жанре декоративной керамики.



Летом этого года в Москве на ВДНХ проходила, ставшая уже традиционной, выставка «Скульптура и цветы», организованная СХ СССР совместно с ВДНХ СССР.

Главным достоинством выставки было то, что она дала возможность сформулировать некоторые основные принципы включения скульптуры в пространственную структуру парка, сквера и определить пути дальнейшего развития этого вида искусства.

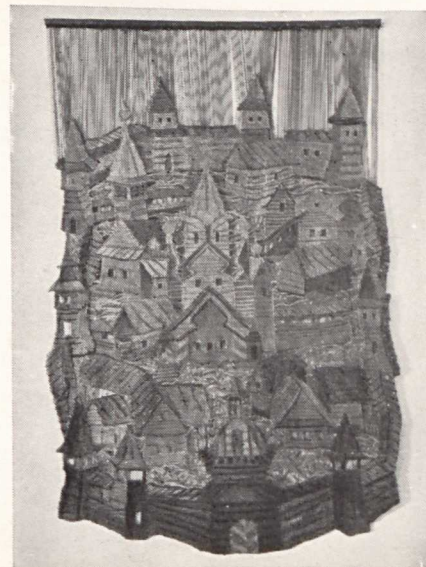
В павильоне «Советская культура» ВДНХ СССР состоялась выставка изобразительного, декоративно-прикладного и народного искусства, посвященные 50-летию образования Туркменской, Узбекской и Киргизской союзных республик и Коммунистических партий Туркмении, Узбекистана и Киргизии.



В конце февраля в Москве открылась тематическая выставка «Художники — городу». Ее целью было обобщить опыт, накопленный за последние годы художниками столицы в оформлении архитектурных объектов Москвы и других городов страны.

В дни работы выставки проходил объединенный пленум правлений Московского отделения Союза архитекторов и Московской организации Союза художников, на котором обсуждались проблемы совместной творческой работы художника и архитектора.

В Ленинграде в выставочном зале на Охте в конце января была открыта экспозиция «Ленинградский текстиль». Выставка дала интересный материал для сопоставления художественных достижений ленинградских мастеров в разных областях текстиля в ручной и машинной технике.



СЮБВИМ
ДОРОЖНИКИ
УНИТА
ТОД
И

1975

Декоративное Искусство СССР

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12(205). 1974
Основан в 1957 году

В номере

1—17 Палеху — 50 лет

2
«Одно из маленьких чудес,
созданных революцией»

10

Проблемы современного Палеха.
«Круглый стол» «ДИ СССР» в Палехе

18

Тольятти: лицо нового города

24—45 Выставки

«Скульптура и цветы»

28

«Преклоняюсь перед стихией животного»

32

Седьмая реставрационная

36

Французские шпалеры

43

Рисуют московские дети

46

Этот предметный, предметный,
предметный мир

50

Фантасты спорят...

53

Выставки, юбилей, конференции

Редакционная коллегия

И. о. главного редактора

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

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

Базазьянц С. Б.
Кельман Л. М.
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:

Добровинский Е. М.
Штейнер Л. М.
Емельянова Т. Д.
Кочетов Г. И.
Буланов Г. П.
Голдобин М. А.
Онанов С.
Селиверстов И. А.

В. Василенко

С. Кудинова,
Е. Петоян

Л. Кельман

А. Червяков

В. Прокофьев

А. Фрумкин

В. Аронов

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 13.X.1974
А 10393. 15.XI.1974
Бумага мелованная
Формат 70×90^{1/8}
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6,5
Зак. 6061. 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

Список основных статей, опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1974 году

ТЕОРИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА

Аронов В.	«Среда» как категория искусствоведения	7
Базазьянц С.	«Критиковать» — значит иметь суждение	3
Глазичев В.	Беседы о профессионализме	6
Демосфенова Г.	Искусство как профессия	6
Иконников А.	Тема конгресса — «Роль художника в формировании среды»	3
Кисунько В.	«Среда» и образ времени	9
Лотман Ю.	В. В. Стасов: программа реализма и эстетизации среды	1
М. Л.	Чернышевский: архитектура как искусство	6
Тихонов В.	Художественный ансамбль как бытовое пространство	4
	Мой дом — моя крепость?	4
	Открытое письмо товарищам по профессии	4
	Советское искусство в борьбе за мир	1
	Жилая среда: реальность и проблемы	4

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ И ОФОРМИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Азизян И.	Природа — свидетель и символ	6
Айвазян М.	Фрески Оганеса Минасяна	3
Базазьянц С.	Пространственные поиски белорусских монументалистов	1
Воронов Н.	Монументальная живопись в городах Армении	3
Голубев Г.	Архитектура метрополитена и задачи художника	11
Давыдова Н.	Специфика монументального изображения	2
Никольская А.	Природа и человек	5
Филенков Ю.	Памятник В. И. Ленину в Пятигорске	1
Рожкин И.	Город Тихвин: культурологический аспект проектирования	9
Розенблюм Е.	Лазный — эталон массового строительства	8
Рюмина И.	Совместный пленум правлений Союза архитекторов и Союза художников Литвы	5
Стрелков А.	Проблемы синтеза искусств в строительстве московского метрополитена	11
Толстой В.	Великий Октябрь и монументальное искусство	11
Филенков Ю.	Тольятти: лицо нового города	12
	Визуальная информация в городе	3

НАГЛЯДНАЯ АГИТАЦИЯ И ХУДОЖНИК

Глазичев В.	Слово и образ в искусстве убеждать	10
К. М. К.	Наглядная агитация и художник	5
	Наглядная агитация и оформительское искусство	8
	Наглядная агитация на производстве	11
	Письмо Союза художников СССР Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза	5
Рождественский К.	Задачи советского оформительского искусства	8

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Буданова Н.	Миниатюрные скульптуры С. Евангулова	9
Василевская Н.	Произведения искусства в среде для отдыха	6
Дзюцова И.	Новая мебель для детей	4
Каплан Н.	Машинное ковродение	9
Коваль Р.	Языком поэтических ассоциаций	2
Коваль Р.	Ленинградский текстиль	9
Крамаренко Л.	Заметки о московской выставке	4
Линнакс Л.	Эксперименты с эмалью	3
	Мебель организует жилую среду	4
Остроумова М.	Лирические образы	8
Полуйкевич Т.	Рижский фарфор	8
Пронина И.	Лучшие работы года	6
Савицкая В.	Искусство советской Прибалтики в Москве	1
Супрун Л.	Художник и пластмасса	1
Шереметова З.	Эксперименты художников и технологов	2

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Айвазян М.	Декоративные картинки рабочего-строителя	9
Балдина О.	Всероссийская сельская	5
Берсенева Л.	Искусство Казахстана — от древности до наших дней	1
Богуславская И.	Вопросы изучения народного искусства	6
Василевский В.	«Одно из маленьких чудес, созданных революцией»	12
Вишневская В.	Многозначность символов народного творчества	9
Вольпина В.	Пути к творчеству	11
Гогоберидзе Н.	Грузинские народные игрушки	3
Данченко А.	Гончар-скульптор Александр Ганжа	5
	Досуг и творчество (Всероссийская научно-практическая конференция в Москве)	3
Званцев М.	Народный мастер и древний образ	9
	Из выступлений участников семинара на выставке «Слава труду»	11
Климова Н.	Что означали древние образы для крестьян в XIX веке	10
Матвеев Р.	Выставка «Слава труду»	6
Мельниченко В.	Памятник народного зодчества	5
Некрасова М.	Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве	5
Полунина В.	Группа декоративного рисования	7
	Проблемы современного Палеха. «Круглый стол» «ДИ СССР» в Палехе	12
Разина Т.	Поэтизация древних сюжетов	8
Римкус В.	День всех ремесел	2
Рыбачук А.	Славь вам, мастера из Ривни	2
Фрумкин А.	Рисуют московские дети	12
Шкаровская Н.	Заметки о самостоятельном творчестве	3
Шкаровская Н.	Самобытные художники	11

СЦЕНОГРАФИЯ

Бархин М.	Как создавалось здание театра Вс. Мейерхольда	5
Березкин В.	Интерьер на сцене	4
Березкин В.	Драматургия экспозиции (выставки сценографии)	7
Журавченко М.	Рождение балетного костюма	7
Лущая Е.	Фольклорная стилизация Марины Соколовой	9
Михайл Ладур	Спичечная коробка (из заметок художника)	11
Ракитина Е.	От конструкции — к театральному зданию (к столетию Вс. Мейерхольда)	3
Рудницкий К.	Альбомы художника Костина	6
Силин А.	Массовые представления	11
Петрова И.	Художник театра и тема революции	11
Эткинд М.	Выставка Татьяны Бруни	5

ИСТОРИЯ

Буданов С.	Царица ваз	11
Дайн Г.	Древнейший вид игрушки	8
Данилин В.	Вещи из гробницы Тутанхамона	9
Невлер Л.	Феномен № 14, или рождение и жизнь венского стула	4
Капелян Г.	Мебель 2-й половины XVIII века	2
Соколова Т.		

Соколова Т.	Русская мебель начала XIX века
Червяков А.	Седьмая реставрационная
Элькин В.	Первая монументальная мастерская

ПОРТРЕТЫ

Василевская Н.	Фарфоровые розы Инны Олевской
Ефремова Л.	Творческий путь Аллы Левашовой
Казакова Л.	Н. Ганф и Е. Жигалкина — художники массового стекла
Кантор К.	«Земля и космос» Шущановых
Коваль Р.	Броши и серьги Юты Паас
Платонова Ю.	Керамические фантазии Татьяны Ган
Светлов И.	Скульптор Юрий Александров
Светлов И.	Декоративные фантазии А. Бурганова
Степанян Н.	Искусство Светланы Бескинской
Толстой В.	Росписи Николая Игнатова
Чижова И.	Стекло Лейды Юрген
Чижова И.	Игорь Оминин — художник-пропагандист

ПАНОРАМА МОЛОДЫХ

Громов Е.	Шавкат Абдусаламов
Капелян Г.	Ситцы Людмилы Успенской
Каширина О.	Лев Солодков
Козлова Ю.	Валентин Кочетков
Куза Х.	Маре Соовик

ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО

Аронов В.	Этот предметный, предметный, предметный, мир
Воейкова И.	Болгария на социалистическом пути
Егорьева Е.	Современные фрески Болгарии
Егорьева Е.	«Шведская комната»
Егорьева Е.	«Мебель из Хиллерау»
Едаев О.	Антидизайн Лукаса Самараса
Жалова Л.	Катагами
Жалова Л.	Встреча с дизайнерами Франции
Жалова Л.	Керамика Южной Калифорнии
Елена Карина	Архитектура Социалистической Румынии
Кудрявцев А.	Народные праздники
Лупу Элеонора	О бригадах наглядной агитации в Чили
Прокофьев В.	Французские шпалеры
Савицкая В.	Программа польских художников
Савицкая В.	Игрушка — добрый друг и любимый помощник
Самохина Т.	Образ болгарского курорта
Соттассе Этторе	«Потому что опоздал самолет»
Фогель З.	Скульптор Густав Земла
Хумль Ирэна	Международные выставки керамики в Польше
Ширяев О.	Дизайнер Генри Дрейфус
Эшби Фелисити	«Арлингтонская мельница»

ВЫСТАВКИ

Андреева Л.	Выставка декоративно-прикладного искусства
Романова Л.	социалистических стран
Закарян Л.	Выставка в Ереване
Крамаренко Л.	Фарфор и стекло ГДР
Кулинова С.	«Скульптура и цветы»
Петоян Е.	«Преклоняюсь перед стихией животного»
Кельман Л.	Юбилейная выставка в Душанбе
Мезрунова Т.	«Здравоохранение-74»
Мешенкова М.	Выставка З. Левина и Ю. Жульева
Н. В.	Белорусское стекло в Ленинграде
Немчинова Д.	Народные художники для детской книги
Помеников В.	«Белоруссия социалистическая»
Пугачева Э.	Выставка керамики в Гданьске
Романова Л.	Выставка Г. Н. Бушмелева
Рублев Г.	Выставка в Каунасе
Рюмина И.	Выставка образов наглядной агитации
С. Б.	Триеннале стекла и фарфора «Яблонь-73»
Филатов В.	Стекло завода «Восстание»
Фролов В.	Работы ювелиров Бурятии
Хабарова М.	

РЕЦЕНЗИИ

Батажкова В.	«Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков»
Березкин В.	Монография о театральном художнике
Брюсова В.	«Деревянное зодчество Карелии»
Бусев М.	«Человек — цвет — пространство»
Бусева-Давыдова И.	«Деревянное зодчество старого Челябинска»
Варламов В.	«Искусство и жизнь»
Велигодская Н.	«Мечислав Павловский»
Велигодская Н.	«Музей антропологии и этнографии»
Громов Н.	«Искусство Древнего Египта»
Данилин В.	«Древнегрузинская вышивка»
Дзюцова И.	«Гусь-Хрустальный»
Е. Р.	Из истории советского костюма
Ефремова Л.	«Золотые травы России»
Званцев М.	«Русское народное декоративно-прикладное искусство»
Каменева Е.	Материалы и исследования музеев Московского Кремля
Козлова Ю.	«Русская мебель»
Кропивницкий Л.	«Росписи гуцульских гончаров»
Лашук Ю.	«Искусство и научно-технический прогресс»
Лукшин И.	«Музей имени Бахрушина»
Лупандина А.	«Декоративное искусство Дагестана»
Марковин В.	«Старый русский фаянс»
Н. А.	Открытки издательства «Аврора»
Назарова Л.	«Орнамент — почерк эпохи»
Попова З.	«Художественное литье на Украине»
Жигалова С.	«Советский рекламный плакат (1917—1932)»
Пудко В.	«Парк в Архангельском»
Ребицкий В.	Картинная галерея музея «Архангельское»
С. Б.	«Удмуртское народное изобразительное искусство»
Савельева Л.	«Старая Москва»
Сакович А.	«Изучение и научное описание памятников материальной культуры»
Супрун Л.	«Фольклор и этнография русского Севера»
Фрумкин А.	Три книги о русском Севере
Фрумкин А.	Екатерина Белокур
Янченко В.	

СТРАНИЦА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Ашарина Н.	Русское народное стекло XVIII века
Ашарина Н.	Ямбургское стекло
Бокотей А.	Черниговские изразцы
Дулькина Т.	Крестьянский фаянс
Дулькина Т.	Загадка завода Отто
Дзюцова И.	Грузинские музыкальные инструменты
Кельман Л.	Печной прибор
Скворцов А.	Гороховцевская игрушка
Фахретдинова Д.	Узбекские носкавак
Шейн Р.	Под знаком соембо
Шкаровская Н.	Живописные вывески