



Н. ТОМСКИЙ,

делегат XXV съезда КПСС,
президент Академии художеств СССР

На XXV съезде партии прозвучали слова Л. И. Брежнева: «Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». Нас вдохновляет столь высокая оценка нашей работы, она стимулирует ответственность художников за решение задач, которые наметила наша партия на съезде. Мы называем наш новый трудовой рубеж пятилетней качества и эффективности. Что это такое в применении к явлениям искусства, к многонациональному художественному творчеству наших живописцев, скульпторов, монументалистов, прикладников, мастеров народного искусства! По-моему — это прежде всего осознание ответственности перед народом за духовное воспитание личности, за то, что мы хотим сказать своим искусством. Ведь наше движение вперед зависит не только от экономических успехов и научно-технического прогресса, оно не в меньшей степени зависит от интеллектуального богатства общества. Возрастающий духовный потенциал советских людей требует от художника все большей зрелости и глубины. Сегодня скульптору или художнику-монументалисту недостаточно овладеть профессиональным языком своего искусства, сегодня они призваны обогащать духовную культуру страны, приобщать народ к прекрасному, воспитывать правдой и красотой художественных образов. Сегодня художник сам должен быть личностью духовно богатой для того, чтобы его создания находили отклик в душе зрителя. В связи с этими высокими задачами следует особенно задуматься художникам, работающим для города, создающим произведения для широкого всенародного смотра. Я имею в виду наших монументалистов. Всегда ли мозаика, витраж или роспись вызвана идейно-образной и функциональной необходимостью? Всегда ли монументальные композиции являются чем-то большим, чем сильно увеличенные и переведенные в материал плакаты? Авторы монументальных мозаик и росписей должны помнить, что наш зритель, знающий современный кинематограф, разбирающийся в сложной современной графике, с любовью читающий современную советскую поэзию, не удовлетворится однозначными, грубовато-брутальными образами монументальной живописи. Он ждет от художников ярких и глубоких работ, рассказывающих о нашем времени, где бы его современник предстал во всем своем многообразии и неповторимости. Мы не должны забывать, какое огромное значение придает наша партия монументальному искусству, роль которого ярко охарактеризована Л. И. Брежневым в его докладе на XXV съезде партии: «Молодое поколение чудодетством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов или тех совсем юных девчат, для которых тихие зори стали часом их бессмертия во имя свободы Родины. Таково подлинное искусство. Воссоздавая прошлое, оно воспитывает советского патриота, интернационалиста». Монументалисты, так же как и художники станкового искусства, должны своим творчеством «поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувств». Вот на что должны быть ориентированы новые мозаики и фрески. В последние годы художники и архитекторы все успешнее решают задачи комплексной организации городской среды. Уже строятся новые города, где духовный климат определяется не только комфортабельным строительством, но и городской скульптурой, декоративными мозаиками, фонтанами, ландшафтной архитектурой и т. д.

Иными словами, художники стремятся работать так, чтобы все, что сделано руками советских людей, было пронизано красотой. В эту гармоническую, духовно насыщенную среду органично входит станковое искусство, которое углубленно работает над образами наших современников, показывая сложный и многогранный внутренний мир советских людей. Еще немало следует потрудиться для того, чтобы малая пластика, пейзаж, портрет или жанровая картина занимали достойное место не только на выставках и в музеях, но и в общественных интерьерах делового и праздничного характера. Тогда наше искусство выполнит функцию, к которой призвал нас XXV съезд КПСС, — функцию идейного воспитания людей, формирования нового человека — достойного строителя коммунизма.

В своем докладе Л. И. Брежнев неоднократно останавливался на вопросах среды, он рассматривал эту проблему в нескольких аспектах: хозяйственном, политико-экономическом и общекультурном. Но в любом из этих аспектов Л. И. Брежнев подчеркивал необходимость сочетать достижения научно-технического прогресса с бережным отношением к природе — источнику всех наших богатств.

В словах доклада — «Есть такое простое, известное всем выражение «цветущий край». Так называют земли, где знания, опыт людей, их привязанность, их любовь к природе поистине творят чудеса. Это наш социалистический путь» — мы, художники, видим программу нашего дальнейшего движения вперед. Конечной целью своей деятельности многотысячный коллектив советских художников считает создание цветущих социалистических городов и сел.

Большое впечатление произвели на меня слова из доклада Л. И. Брежнева о роли теории в развитии нашего общества на пути движения к коммунизму. Представляется, что значение теории в развитии советского искусства столь же велико, как и в развитии общества в целом. Вдумаемся в значение следующего положения доклада: «На нынешнем этапе развития страны потребность в дальнейшей творческой разработке теории не уменьшается, а наоборот, становится еще большей. Новые возможности для плодотворных исследований как общетеоретического, фундаментального, так и прикладного характера, открываются на стыке различных наук — в частности естественных и общественных».

Для Союза художников СССР это означает также необходимость сосредоточить внимание наших искусствоведов и критиков на решении насущных теоретических задач искусства, на проблемах искусства, организующего среду социалистических городов, народного и самодеятельного искусства, на роли художников на производстве и т. д.

Призыв подходить к проблемам теории не с узкожанровых, цеховых или отраслевых позиций, а уметь работать на стыке жанров, например, станкового и монументального искусства, кажется мне очень важным. В таком методе — творческое развитие искусствоведческой мысли.

Позволю себе повторить слова доклада Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева: «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние». Столь высокая оценка нашего труда вселяет в нас гордость, в них мы видим программу деятельности и Союза художников СССР, и Академии художеств СССР, и каждого художника в отдельности. Будем стремиться выполнить ее.



ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

В. Хролов
Ансамбль
«Большая Волга».
Сульфидное стекло.
Вышний Волочек

Выставка «Советская Россия-V»

СЕГОДНЯШНИЕ ТЕНДЕНЦИИ, ЗАВТРАШНИЕ ЗАДАЧИ

Республиканская выставка «Советская Россия-V» подвела итоги пятилетней работы художников Российской Федерации и была их отчетом XXV съезду партии.

Она продемонстрировала значительный идейно-художественный рост нашего изобразительного искусства, плодотворное развитие разных его жанров.

Исключительно большое место в общей экспозиции на этот раз занимало декоративное искусство, которое демонстрировалось в нескольких выставочных залах столицы: народное искусство — в интерьерах Академии художеств, декоративное и прикладное — в залах на Кузнецком мосту.

Панорама декоративного искусства на выставке предстала во всем своем многообразии: от строгого и парадного хрусталя Ленинградского и Гусевского заводов до скромно-делового стекла завода «Восстание», от изысканно-утонченного фарфора ломоносовцев до ярко-живописного фарфора дулевцев и дмитровцев; от энергичного «современного» панно Н. Абрамовой до лирического традиционного гобеле-

на А. Шмаковой. Здесь были ювелирные украшения с Урала и из Калининграда и гобелены из Владивостока, Мурманска, Ижевска и Норильска; была живописно-пластическая керамика двух основных школ — московской и ленинградской; была удивительно красивая одежда с фольклорными мотивами из столичных домов моделей. Около двух тысяч экспонатов представили 900 авторов со всех концов огромной Российской Федерации.

Эта большая экспозиция со всей наглядностью показала, что декоративное искусство давно сделалось значительным и самостоятельным явлением нашей культуры, что его художественно-образный язык достаточно определился, стал ярким и своеобразным, что уровень мастерства художников достиг зрелости.

Выставка «Советская Россия» как бы подвела итог целого этапа развития современного советского декоративного искусства.

На страницах журнала «ДИ СССР» основные проблемы и тенденции этого этапа обсуждались регулярно. Было проанализировано разделение современного советского декоративного искусства на несколько жанров; немало статей было посвящено взаимоотношению массового и уникального искусства, их взаимовлиянию и обоюдной необходимости. Писалось и об особой роли и специфике языка чисто декоративного искусства, о значении выставок для его развития.

За последние два года редакция уделяла особое внимание проблемам взаимосвязи декоративного искусства и архитектуры, роли искусства в форми-

ровании художественно-пространственной среды. Выставка «Советская Россия» подтвердила правильность основных направлений нашей критической мысли и дала материал для дальнейших искусствоведческих исследований.

Не имея возможности охватить рецензированием всю огромную экспозицию, редакция решила использовать ее материал для обсуждения общих проблем декоративного искусства на сегодняшнем этапе. Нам показалось полезным оглянуться на пройденный путь и обдумать следующий шаг.

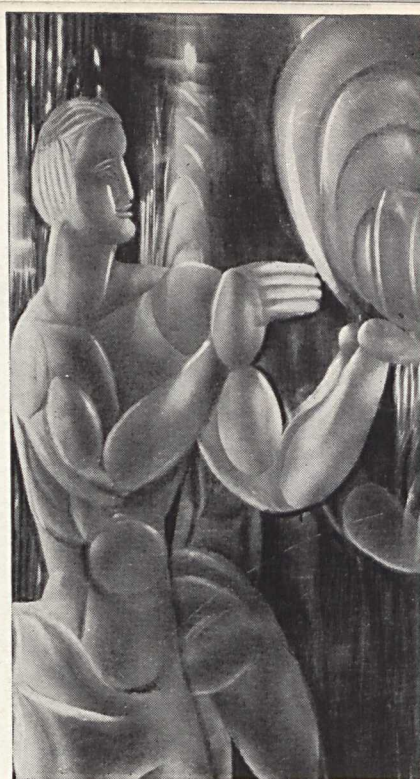
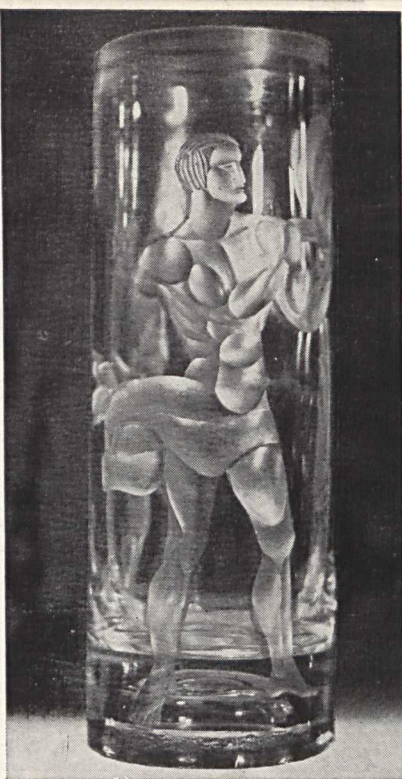
Наряду с этим мы выбрали пять наиболее интересных произведений с выставки для подробного искусствоведческого анализа.

За «круглый стол» «ДИ СССР» мы пригласили критиков и теоретиков Москвы и Ленинграда и предложили им обменяться мыслями по поводу выставки. Разговор носил импровизационный и полемический характер. Были затронуты самые разные аспекты темы и высказаны пристрастные мнения.

Выбирая фрагменты из выступлений для настоящей публикации, мы стремились сконцентрировать содержание разговора вокруг трех основных проблем:

1. Как изменилось место и функции декоративного искусства в системе искусств?
2. Какие достижения принес с собой новый этап декоративного искусства и какие «опасности» для художника в нем таятся?
3. Что необходимо учесть при организации выставок декоративного искусства в дальнейшем?

А. Иванов
Декоративная
композиция «Труд».
Хрусталь, гравировка. Ленинград



С. Хан-Магомедов

При рассмотрении разных видов искусства — станкового, монументального, декоративно-прикладного или архитектуры необходимо думать о том, насколько те или иные процессы, происходящие в отдельных видах, отражают общее развитие искусства в целом. Только внутри общей системы мы можем получить ответ на вопрос, почему декоративно-прикладное искусство в последнее время стало вызывающе декоративным.

Мне кажется, всплеск открытой декоративности в прикладных видах искусства безусловно связан с отсутствием декоративности в нашей большой архитектуре (так же как и в малых ее формах — дизайне, мебели).

В художественно-композиционную систему нашей современной архитектуры декор как средство выразительности вообще не входит, но без декоративности большая архитектура обходиться не может. И эту роль берет на себя современное монументальное и декоративное искусство. Конечно, соотношения их с архитектурой иные, чем, например, в ордерной системе: декоративно-прикладные элементы в архитектуре в наше время в большей степени самостоятельны, ближе к функции станкового искусства, они как бы автономны в архитектурном ансамбле.

Но дело не только в этом. Я хотел бы подчеркнуть, что разные виды искусства представляют собой систему не в пределах одного здания или комплекса, а в культуре в целом. Когда архитектура не берет на

себя лидирующей роли в процессе формообразования, эту функцию в известной степени выполняет монументальное искусство, и в большой мере она возлагается на искусство декоративное. На выставках можно отчетливо видеть, что в декоративных произведениях есть попытки вырваться из привычных рамок, делать открытия, стремиться к непривычному. Подчас гобелен, керамика или стекло перенасыщены такими задачами и взрывают каноны своего жанра. Мне кажется, это происходит потому, что советское декоративное искусство в настоящее время вобрало в себя и отражает некоторые стороны общемирового процесса художественного формообразования.

Н. Николаева

Я согласна, что наше декоративное искусство берет на себя функцию формообразования. Но спрашивается: как оно выполняет эту функцию?

У меня создалось впечатление, что на этой выставке поразительно мало нового. Ходишь по выставочным залам, преодолеваешь буквально километры выставочной экспозиции, а глазу не на чем остановиться — все уже было, все уже видено. Много красивых, даже обаятельных вещей — но почти нет новых пластических идей. Складывается впечатление, что мы присутствуем как бы при тиражировании уникальных вещей. Каждый художник находит какую-то идею и повторяет ее — раз, другой, третий и, наконец, дискредитирует ее. Он словно боится упустить уже сказанное.

Профессионализм исполнения заменяет творчество. А именно функция, возложенная на декоративное искусство, требует большего, мы не мастерство хотим видеть на выставке, а самого художника, который о чем-то своем рассказывает на языке искусства. Возможно объяснение такого явления — тиражирования уникалов — лежит не только внутри художественного процесса, но и вне его. Я имею в виду методы организации наших выставок — очень больших, широких, но без ясно поставленной творческой задачи.

Может быть, лучше делать маленькие выставки — выставки новых пластических идей?

И. Чижова

В русской культуре всегда высоко ценилось понятие синтеза искусств. Архитектура и другие виды искусства развивались синхронно, одно дополняло другое, и вместе они рождали великолепные ансамбли. Когда мы говорим о традициях русского прикладного искусства, то прежде всего вспоминаем интерьеры Павловского дворца, который в частности А. В. Луначарский назвал одним из лучших дворцов в мире... И знаменитый хрустальный кувшин Воронихина или французский туалетный прибор из фарфора составляли центр ансамбля интерьера. Так же как и многие-многие предметы прикладного искусства того времени.

Сейчас существует декоративное искусство довольно высокого художественного уровня — но «синтезироваться» не с



чем. Спрашивается: кого в этом винить? Нередко приходится слышать упреки в адрес самого декоративного искусства, которое якобы слишком мастеровито, станково, замкнуто в себе. Это отчасти правда. Но на выставке я видела множество прекрасных вещей, которые буквально некуда приткнуть: они не могут найти места в нашей архитектуре — ни в жилом интерьере, ни в общественном. Когда люди смотрят на такую вещь, они говорят: «Какая красивая! Хоть сейчас во дворец!» Может быть, в таком восклицании есть предчувствие будущего синтеза — если, конечно, иметь в виду не старые дворцы, а современные, будущие, общественные, куда можно будет поставить те вещи, которые сегодня создаются художниками?

Н. Василевская

Я не думаю, что мы в такой степени можем уповать на будущее. При внимательном анализе выставленных вещей убеждаешься, что многие пластически-пространственные композиции из керамики или стекла вообще не могут организовать пространство вокруг себя и вписаться в архитектуру. Произведения в основном самоуглубленные и подчас формально используют всевозможные приемы пространственных соотношений частей, но не соотносятся со средой внешней. А ведь это является важнейшей художественной задачей декоративного искусства. У нас был опыт ленинградской выставки (предшествовавшей выставке «Советская Россия»),

которую организовали иначе, чем московскую: кроме отдельных вещей, на ней были представлены ансамбли интерьеров с включенными в них декоративными произведениями. Вот тут и можно было понять, имеют ли декоративные композиции адрес. И более того, какова **предназначенность** декоративного искусства?

На мой взгляд, на этот вопрос не может быть сегодня однозначного ответа. Тут есть по меньшей мере три варианта. Прикладные вещи идут в быт; декоративные композиции — в общественный интерьер, а произведения со станковым уклоном, впечатляющие богатством духовных ассоциаций, могут занять место в музее декоративного искусства (которого пока еще у нас нет).

Ю. Герчук

У нас вызывает недовольство состояние нашей архитектуры главным образом из-за ощущения некоторого технического холода, пустоты, отсутствия художественных деталей.

Но для декоративного искусства даже удобно, что архитектура стала такой, ему удобнее в ней играть самое себя, ставить свои произведения в выставочные позы. Эта игра в самое себя приближает декоративные произведения к позиции станкового искусства. А получается ли станковое искусство? Мне кажется, что большею частью не получается. Вещей станкового направления много на выставке. В них есть претензия сказать что-то важное, выразить какую-то глубокую, довольно отвлеченную

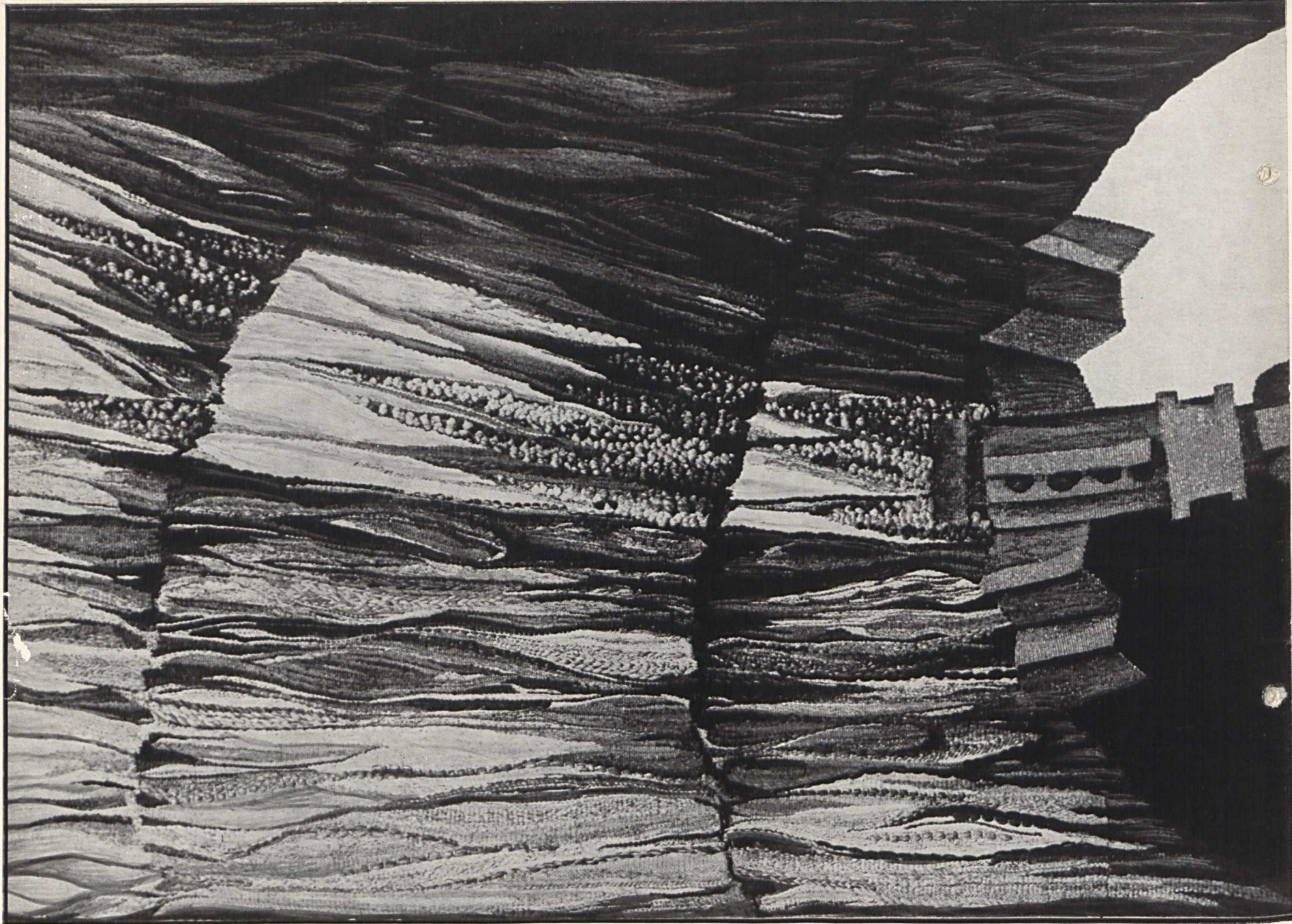
мысль. Но глубины-то подлинной нет, а есть некая псевдофилософия.

Эта философичность, замыкание вещей в себе, их самовозвеличивание обособляют их от архитектуры. Ведь суть синтеза в том, чтобы декоративное искусство было художественным выражением смысла архитектуры, а не самого себя. Смысл прикладного искусства не только в том, чтобы оформить быт (это задача частная), а в том, чтобы дать художественное выражение быта в целом, служить символом образа жизни. Произведение прикладного искусства на выставке, независимо от того, будет оно тиражироваться или останется единственным выставочным экземпляром, выражает дух современной жизни так, как его ощущает художник. И нельзя не указать, что это ощущение сейчас узко и односторонне. Преобладает желание жить «красивой жизнью», шикарно, утонченно. Вещи при этом как будто получаются прекрасными, мастерскими, но есть в них, мне кажется, и какое-то пренебрежение к быту повседневному, непоказному, реальному быту наших дней.

Н. Воронов

Мне кажется, что декоративное искусство сегодня берется за задачи станкового искусства. Это мы видим и на данной выставке. С одной стороны, художники показали, что способны очень хорошо и интересно решать тематику. Решать ассоциативно, современно, с под-

(Продолжение на стр. 10)



Экспрессия гобелена

Т. Стриженова Н. Абрамова

Гобелен «Творчество»

Шерсть, лен. Москва. 1975.

Войдя в дни выставки «Советская Россия» в центральный зал московского Дома художников, вряд ли можно было не обратить внимания на большой гобелен Нины Абрамовой. А увидев его, хотелось подольше задержать взгляд, внимательно рассмотреть, попытаться проникнуть в творческий замысел — столько мощной энергии и строгой красоты заключала в себе внешне сдержанная, почти монохромная фризобразная композиция.

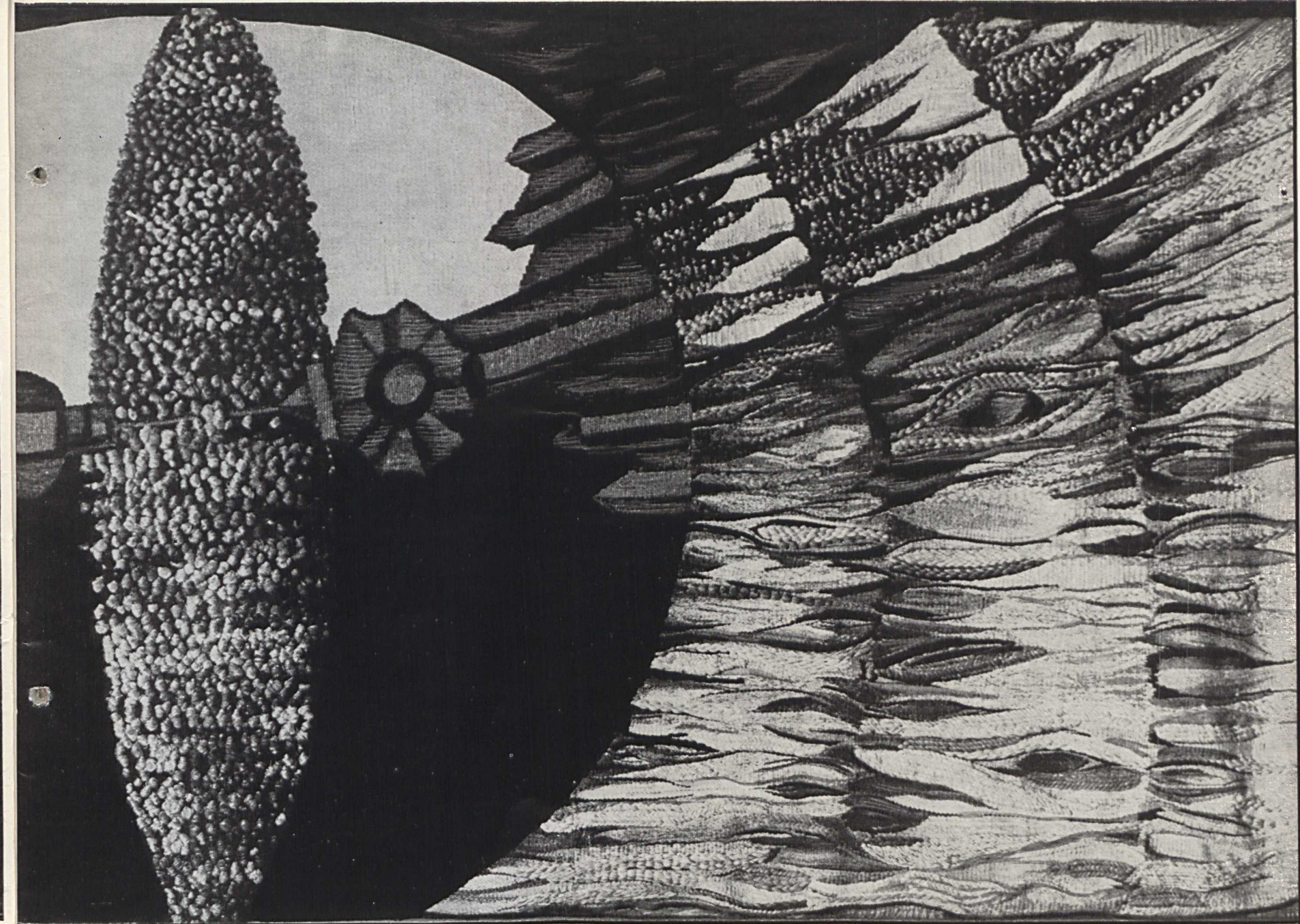
Два громадных черно-белых крыла, которым словно тесно в рамках горизонтального полотна, распластались по поверхности гобелена. Своими очертаниями и перистой структурой, тонкими переливаниями красок они наводят на мысль о полетах, ассоциируются с динамикой движения. Даже классически спокойная форма круга, срезанного здесь сверху и снизу, оказывается вовлеченной в общую ритмику движения, создает впечатление вращения. Его подчеркивают и пересекающие черное пятно круга силуэты, поблескивающие металлические детали, напоминающие части космических ракет. И еще один элемент — центральная веретенообразная форма, объемно вытканная из серебряных нитей, — усиливает общую динамику композиции. Даже беглый

осмотр произведения позволяет думать, что художница избрала темой своей работы освоение космоса, полеты человека в космическое пространство.

Однако гобелен назван «Творчество» — и это название вносит существенные коррективы в размышления о сюжетной стороне произведения. Возможно, для автора было важно показать средствами своего искусства развитие научной мысли об освоении космоса, изобразить результат творческого труда ученых.

Но сюжет гобелена можно толковать и иначе — как философское понятие, как стремление интерпретировать сложный и во многом загадочный процесс рождения замысла художественного произведения (изобразительного, музыкального или литературного — в данном случае неважно). В ритмичных наплывах черных и белых волн, расходящихся от круга, в импульсивности сверкающих золотом ломаных линий, в энергичном подчеркивании рельефной центральной формы можно усмотреть попытку автора воплотить на условном языке гобелена этапы творческого процесса — от неясных в начале поисков общего решения до момента «озарения», когда четко формулируется главная, стержневая идея.

После размышлений, которые



вызывает сюжет гобелена у непосвященного в авторский замысел зрителя, небезынтересно рассказать о том, какой же смысл вложила сама Нина Абрамова в название своего произведения. Ей хотелось передать, как постепенно развивалась и обретала реальность мечта человека о полетах — от легендарных крыльев Икара до современной ракетной техники. В центре гобелена наша галактика — так ее изображали на старинных картах. На границе круга, символизирующего космическое пространство, — встреча двух кораблей.

Подобно многим мастерам русской школы гобелена, Абрамова шла от своеобразной «литературной» фабулы, поэтому в первых эскизах было много смысловых атрибутов, которые поясняли развитие замысла, подробно рассказывая об эволюции «космической мечты». Но постепенно повествовательность исчезала, уступая место лаконичному решению. Экспрессия декоративной формы, которая свойственна дарованию Абрамовой, в гобелене «Творчество» проявилась особенно ярко: здесь отсечено все второстепенное, нет лишней детализации, нет мелочей. Но отсутствие многословности вовсе не привело к аскетической сухости. Произведение художницы отмечено внутренним накалом и энергией.

В гобелене «Творчество», по сравнению с другими работами Абрамовой, все несколько острее, «современнее», как того требовала сама тема. Эту остроту придает вещи необычный формат — сильно вытянутый по горизонтали прямоугольник (его размеры 2 м на 6,35 м). Гобелен словно предназначен для стены большого зала современного общественного здания, где господствуют горизонтальные членения. Не в меньшей степени впечатлению остроты решения способствует принцип фрагментарной композиции, которая строится по законам кинокадра — изображение может быть продолжено за его рамки.

Язык гобелена Абрамовой можно назвать условноизобразительным, его смысл раскрывается не сразу, а при внимательном активном рассматривании. В процессе такого восприятия зритель размышляет, сопереживает, стремясь раскрыть авторский замысел. Прием «зашифрованного» языка весьма характерен сегодня как для школы русского гобелена, так и для некоторых других республиканских школ — в частности, республик Прибалтики. При этом широко используются символ, аллегория, метафора, которые способны подчас усилить содержательно-смысловую весомость произведений.

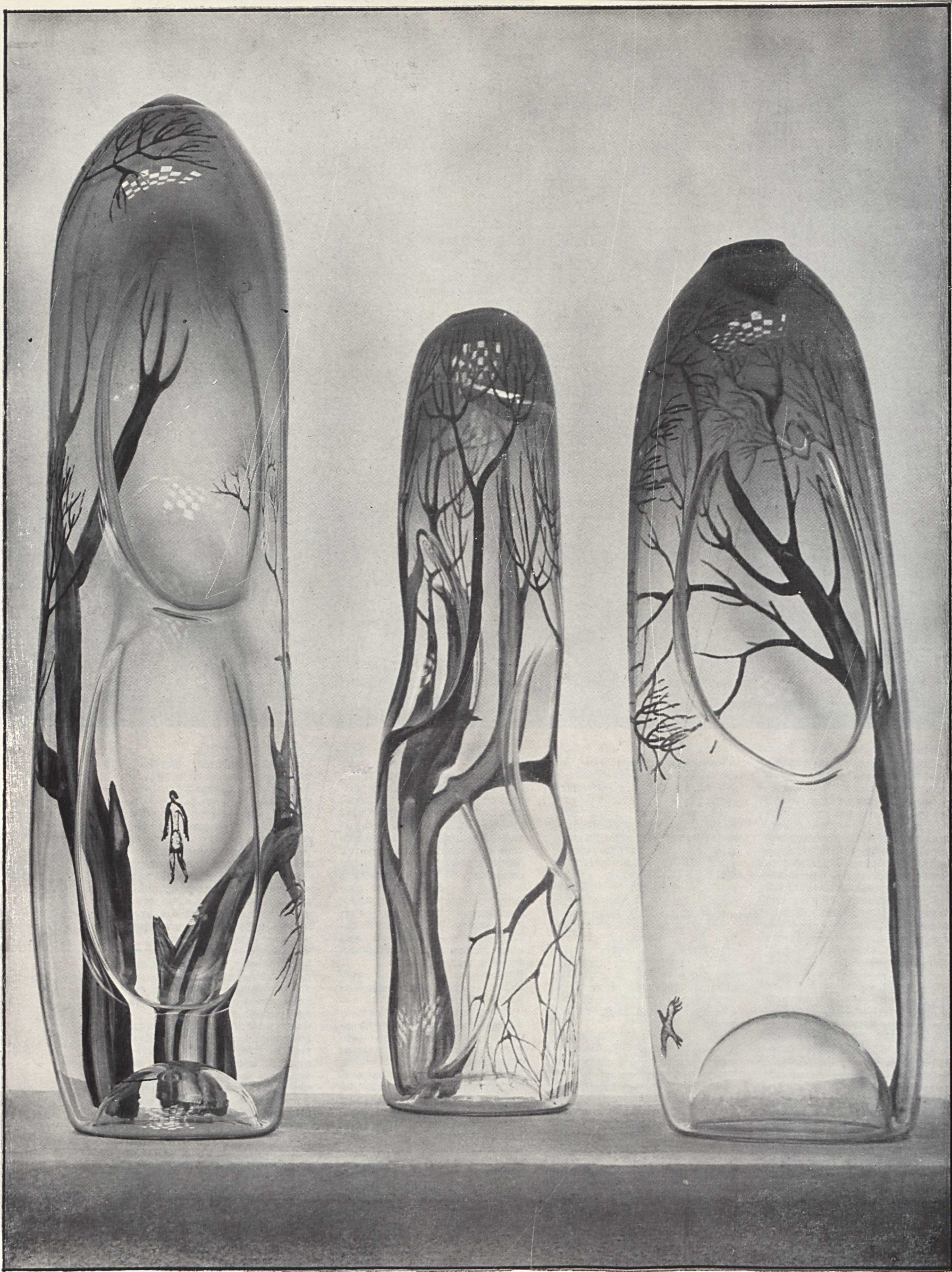
Но только в том случае, когда художники находят точные и убедительные средства выражения замысла, помогающие зрителю подобрать правильный «ключ» к его раскрытию. Сложность и путаность языка в такого типа работах ведет к тому, что замысел остается неразгаданной «вещью в себе». Иными словами, важно, насколько художественное решение адекватно замыслу. Но, пожалуй, самое главное — насколько сама идея важна и общинтересна своей сутью.

Для школы русского, а еще точнее — московского гобелена работа Абрамовой весьма типична. Прежде всего серьезностью развития общественной и гражданской темы (это уже третье ее произведение, посвященное космосу), стремлением подчинить все элементы структуры художественного языка внутреннему смыслу работы. Но есть здесь и большое своеобразие, присущее только этому мастеру. Оно заключается в темпераментности манеры, в подчеркнутую контрастном сопоставлении внешне скупой формы с внутренним напором, динамикой, наконец, в любви к монохромной гамме.

Вместе с тем монументальность масштаба работы сочетается с буквально ювелирной проработкой цветовой гаммы, с богатством технических

приемов ткачества. Задуманная на колористических и фактурных контрастах (черное — белое, плоское — объемное) композиция воспринимается как гармоничное целое, согласованное по цветовым массам и фактурным плоскостям. При этом поверхность неоднородна в цветовой разработке и в технике исполнения. Наряду с плоскостями чисто черного и белого цветов можно найти почти живописно трактованные куски, напоминающие по манере кистевую технику, разные способы рельефного плетения, вплоть до текстильного рельефа, выполненного оригинальной петлеобразной техникой. Фактурное многообразие делает поверхность гобелена богатой и пластичной. В таком подходе к «строительному материалу» легко узнается почерк мастера декоративного искусства с его особым ощущением неповторимой красоты материала.

Новая работа Нины Абрамовой — свидетельство зрелости ее оригинального таланта.



Пластика и графика стекла

Л. Константинова

Л. Савельева

Композиция «Соколыники»

Сульфидное стекло. Москва. 1975.

Композиция молодой московской художницы Любы Савельевой «Соколыники» вызвала живой интерес и немало горячих споров. Некоторым работа Савельевой казалась одной из лучших на выставке, о ней говорили как о совершенно новом произведении, раскрывающем необычные декоративные возможности стекла. Другие не находили в работе Савельевой особых новшеств: кого-то смущал откровенно станковый характер росписи, кому-то виделись отголоски модерна. Хотя все единодушно признавали, что декоративная композиция «Соколыники» — безусловно яркое, талантливое, запоминающееся произведение.

Композиция состоит из трех отдельно стоящих объемов, выполненных из сульфидного стекла в технике свободного выдувания. Формы их как бы пульсируют, то вытягиваясь, то расширяясь и становясь почти проницаемыми. Вибрирующие, словно перетекающие от внешних к внутренним объемам, создают своеобразную пространственную игру. Стекло покрыто росписью, сюжет ее — деревья. Их стволы и кроны, нарисованные силикатными красками, будто оплетают прозрачные стеклянные формы, предохраняя их от растрескивания во внешней среде. Опаловый оттенок стекла, тонкая графика рисунка и мягкая пластика формы создают настроение тишины и легкой печали зимнего городского парка.

Композиция «Соколыники» является итоговой работой художницы, к которой она шла давно. С самого начала работы со стеклом Савельева выбрала гутную технику. Подвижное, пластичное гутное стекло, поддающееся всевозможным модуляциям, не раз помогало ей в осуществлении творческих замыслов. Среди наиболее интересных произведений можно назвать ансамбль декоративных ваз «Вечерняя Бухара», декоративные композиции «Футбол», «Синий

космос», «Возникновение», «Стремление», «Снопы солнца» и, наконец, «Соколыники». В основе работ Савельевой лежит единый принцип подхода к материалу и формообразованию: художник берет за основу большой выдувной пузырь стекла, которому в горячем состоянии придается разная форма. Благодаря тому, что он почти прозрачен, стенки его тонки и свет свободно проникает сквозь них, а стекло при этом окрашено в нежные полтона, возникает волнующая игра света и цвета внутри и вне объема. Это создает особую атмосферу, которая существует вокруг произведений Л. Савельевой, придавая им особо индивидуальный характер.

В названных выше вещах без сомнения можно увидеть отдельные приемы и находки, которые в полной мере выразились в композиции «Соколыники». В этой работе впервые так ясно раскрываются мысли и чувства художника, его волнение перед красотой и величием природы. В «Соколыниках» нашли завершение и пластически — пространственные поиски Савельевой — ее стремление передать связь внутреннего и внешнего пространства вещи, подчинить роспись выявлению того же пространства, найти выразительную динамику стеклянных форм — все это для создания внутреннего напряжения произведения.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что авторский замысел зрел в течение нескольких лет и непосредственно над данным вариантом композиции «Соколыники» художник трудился не менее года. В том, что работа завершилась успешно, немалая заслуга и завода «Красный Май» Калининской области, где Савельева имела возможность осваивать сложную технику живописи на стекле и смогла с помощью производственного коллектива выполнить свою уникальную композицию.



Ритмы хрустальной грани

Н. Василевская

А. Остроумов

Композиция «Лесная фантазия»

Хрусталь. ЛЗХС, Ленинград. 1975.

На первый взгляд, композиция «Лесная фантазия» Адольфа Остроумова кажется неожиданной для творчества этого художника, создающего преимущественно одиночные декоративные вазы. В чем ее особенность и новизна?

Здесь Остроумов ставит задачу отойти от утилитарной предопределенности предмета и решить декоративную форму как круглую скульптуру. Впервые он сделал такую попытку в композиции «Галатея», где сочетал изображение женской фигуры с декоративной формой.

В «Лесной фантазии» пластическое начало как в самих формах, так и в их связях между собой выявлено сильнее. Три подобных, но разного масштабных объема составляют единую ритмичную композицию. То соприкасаясь, то отдаляясь, они создают замкнутую цепь отношений объема и пространства.

В этом — архитектурная самостоятельность композиции или, иными словами, она архитектурна. Это ее качество особенно ценно сейчас, когда пластическая безадресность многих декоративных форм и групп снижает их художественный уровень. Композиция Остроумова цельна, пространственно скомпонована и может стать в интерьере не просто декоративным пятном, но организующим центром.

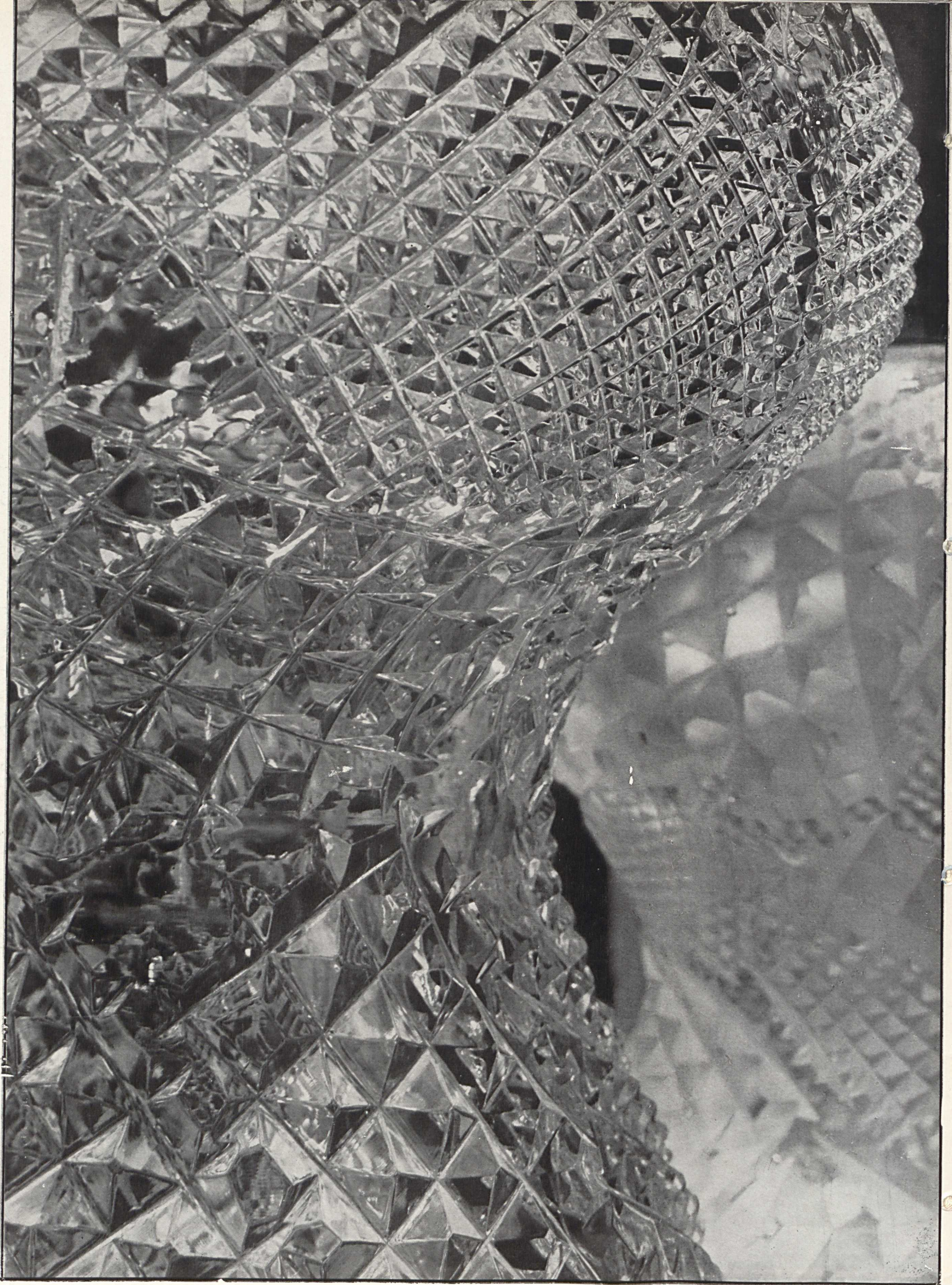
Рассматривание произведения с разных сторон увлекает зрителя. Холодный хрусталь оживает: игра алмазной грани, контраст блестящих и матовых поверхностей, сочетание бесцветного стекла с густым кобальтовым вступают в динамическое взаимодействие. Мелкая ромбовидная грань собрана в отдельные «островки» и легла на поверхность форм, как крупная мозаика. Традиционный прием алмазного гранения зазвучал свежо и нестереотипно, а щед-

рость декора как будто хочет сконцентрировать все выразительные возможности хрустала — преломить и отразить свет, развернуть плоскости и углы граней, заглубить в толщу материала и снова вывести на поверхность их острые вершины.

Однако во всем этом не только прекрасное знание природы стекла. В каскаде дрожащих, переливчатых оттенков спектра заключен тот эмоциональный ключ, который творческая воля художника направляет к определенному образному звучанию. Автор хочет вызвать в зрителе ощущение заснеженного леса, блеска инея, мороза, солнца. И поэтическая тема превосходно звучит и в этом материале, и в этом декоре.

В искусстве принято различать традицию и новаторство и последнее больше отождествлять с понятием «современность». Как-то в передаче по телевидению на вопрос, какое искусство он считает современным, Остроумов ответил: «Художник не может быть не современным, если он не лжет».

Творчество Остроумова в целом традиционно. Но если определенные веяния времени рождают соответствующие тенденции в искусстве и художник запечатлевает эти изменения образной силой своих творений, то композиция «Лесная фантазия» — ответ автора на искания синтеза декоративности и «станковости» в декоративно-прикладном искусстве последних лет. В этом ее новизна. Эстетическая значимость и образная сила произведения Остроумова в том, что четкая выверенность форм, характерная для творческого метода художника, и выразительность декоративных качеств материала создали действительно столь слитное единство, которое может называться композицией.

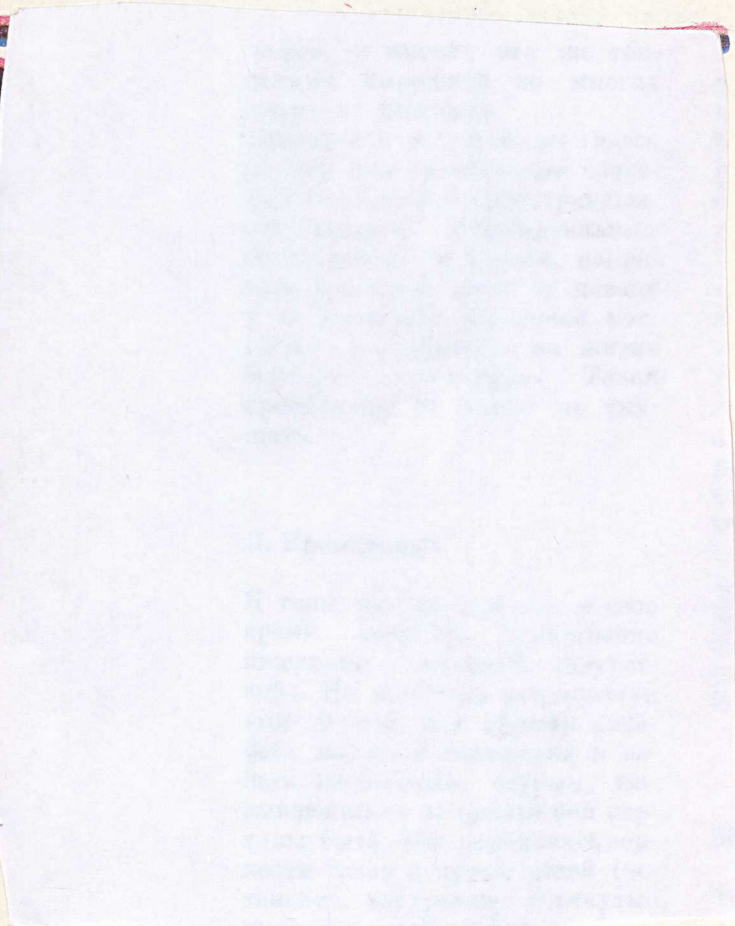




С. Бескинская
Декоративная
композиция
«Полюшко-поле».
Сульфидное стекло.
Москва

В залах выставки.
На переднем
плане:

Ф. Ибрагимов
Декоративная
композиция.
Стекло, металл,
гутная техника.
Москва



И. Янова
Гобелен «Бессмертие».
Шерсть, ручное ткачество.
Горький



А. Остроумов
Композиция
«Лесная фантазия».
Фрагмент.
Хрусталь, алмазная
грань. Ленинград



Л. Орлова
Блюдо «Лето».
Керамика. Москва

В. Яснецов
Сервиз
«Калина красная».
Фарфор, надглазур-
ная роспись.
Дулево

СЕГОДНЯШНИЕ ТЕНДЕНЦИИ, ЗАВТРАШНИЕ ЗАДАЧИ

(Окончание. Начало на стр. 1)

текстами. Такое декоративное искусство показывает свой абсолютный отрыв от утилитарности. Оно программно антиутилитарно. Каждая вещь кричит, что она не чашка, не тарелка, что она создана только для того, чтобы ею любоваться. И действительно нередко можно наблюдать, что декоративные произведения в нашем жилище и отчасти общественном интерьере заменяют бывшие там ранее станковые вещи. Например, директор кафе сейчас, вместо того чтобы покупать картину, написанную маслом, приобретет керамические тарелки, которые создадут ему современный интерьер.

С другой стороны, мне кажется, тут есть опасность, о которой нельзя не сказать — опасность «спекуляции» на тематике в декоративном искусстве.

На выставке немало вещей, имеющих название, которое художник дал им только для того, чтобы с этим красивым заголовком они вышли на выставку, хотя сама форма, сам образ к данной теме имеют очень небольшое отношение.

К. Кантор

Я не могу согласиться с мнением, будто содержательные возможности декоративного искусства настолько ограничены, что только прямое включение в него сюжетной графики или поэтического слова или какой-либо иной выход «за пределы» — единственный путь углубления его содержания.

На своем собственном языке — а с моей точки зрения основу его составляют свободно трактуемые формы бытовых предметов — декоративное искусство может поведать о многом. В иных вазах, гобеленах, фарфоровых сервизах или наборах посуды из стекла зритель усматривает образ жизни, чувства людей, их симпатии, устремления.

Конечно, декоративное искусство не дает конкретности внутреннего мира личности, как портретная живопись, — да что с того: передача психологических состояний ему вполне подвластна.

Здесь говорили о том, что многие вещи, показанные на выставке, замыкаются в себе, не входят в архитектуру, не способны образовать ансамбль. Но, по-моему, время замкнутых, обособленных пространств, к которым люди были привязаны чуть ли не на всю жизнь, давно прошло. В тех старых пространствах была уместна смысловая однородность, стилистическая согласованность и соответствующая им всеобщность внутреннего переживания этого единства — в сознании каждого возникал тот же самый ансамбль и тот же самый синтез.

Искусство и сегодня объединяет людей, но по-другому. Вместе с массовизацией общественной жизни внутри нее идет процесс персонализации, во всем общем находится место и индивидуальному. Само наше восприятие играет здесь существенную роль: мы продельваем большую работу по связыванию наших художественных впечатлений, образуя «ансамбль» и «синтез» в нашем собственном духовном мире. Как никогда прежде, мы живем сегодня не только своей квар-

тирой, домом, площадью, пар-

и следил за их восприятием и реакцией. Они кидаются тоже к вещам, напоминающим меховые табуретки, то есть поражающим своей шикарностью. Во всяком случае их не привлекают вещи, обладающие практической полезностью, скажем, ткани, платки или посуда, которых было на выставке немало. Они устремляются прежде всего к предметам, символизирующим «красивую» жизнь (если не сказать «богатую»).

Сейчас в магазинах охотно раскупаются всякие разукрашенные вещи, часто весьма дорогие, — зеркала в литых узорных рамах, люстры и бра с хрустальными висюльками. К таким вещам заметно тяготение





В. Орлов
Чайники «Фрукты».
Фарфор,
надглазурная
роспись.
Южноуральск

Ю. Ганрио
Сервиз «До-ре-ми».
Фарфор, надглазур-
ная роспись.
Москва

людей, и именно эта же тенденция выражена во многих вещах на выставке. Посетитель не находит здесь модели для организации современного бытового пространства, отвечающего индивидуальным потребностям и вкусам, напротив, художник идет на поводу у сегодняшней установки массового потребителя на жизнь богатую и красивую. Такая ориентация не может не смущать.

Л. Крамаренко

Я тоже помню, как нас в свое время поразило восхищение школьник «меховой табуреткой». Но мы тогда истолковали этот случай, как пример интереса молодого поколения к вещам необычным, острым, вырывающимся из привычной картины быта. Мы поразились зоркости глаза и чутью детей (эстонские табуретки обтянутые шкурами, действительно были экстраклассом!). И обрадовались, что в молодежи нарастает интерес к новым, нестереотипным вещам. Я тоже прислушивалась к мнению посетителей в залах выставки, но мои наблюдения не совпадают с мнением Глазычева. Я видела, что интерес молодежи (именно молодежи) вызывают наиболее острые, «современные» решения, неожиданные, ни на что не похожие вещи из стекла, новые для нас фактурные гобелены, пространственные композиции из керамики. Вокруг них спорят, пытаются истолковать, иногда проицизируют, но всегда останавливаются. И проходят мимо вещей тонких, красивых, но стереотипных. А дорогие бога-

тые чашки и сервизы скорее привлекают людей старшего поколения. И это естественно. Они тяготеют к привычным вещам, их вкусы устойчивы. Сейчас наблюдается движение от простого и строгого — к сложному и утонченному, виртуозному по исполнению и изощренному по вкусу. Не есть ли это реакция на упрощенность и однозначность так называемого современного стиля, в котором мы недавно разочаровались? По-моему, не следует сейчас сильно пугаться этого качания в противоположную сторону, пока оно происходит на подлинно художественном уровне. А именно в этом качестве нашего декоративного искусства выставка «Советская Россия» не дает усомниться.

М. Изотова

Тенденция к украшательству, особенно в фарфоре и стекле, действительно заметна на последних выставках. И не только в декоративном искусстве. Возьмите последний фильм о декабристах: «красивая» дворянская жизнь волнует авторов подчас гораздо больше, чем этика декабризма. Видимо, это в какой-то мере реакция на аскетизм нашего искусства 60-х годов. Так же естественно желание художников обрадовать глаз: сделать вещь праздничной, будоражащей, яркой. Но всякий процесс имеет и свои побочные результаты. Многие художники, особенно старшего поколения, поняли это как возврат на знакомые им пути 50-х годов. Появились богатство, пышность, чрезмерный декор.

Сейчас идет острый процесс освоения русской культуры — барокко и классицизма, стиля «модерн». Освоение идет разными путями. Одних увлекает декоративная фактура эпохи, другие ведут поиски более глубоко.

В жестких рамках одной вещи художники ищут свою модель, свой выход. Поэтому на выставке так много тенденций, и все они имеют право на существование в период становления стиля.

Искусствовед, как магнит, должен выписывать в этом множестве ростки будущего.

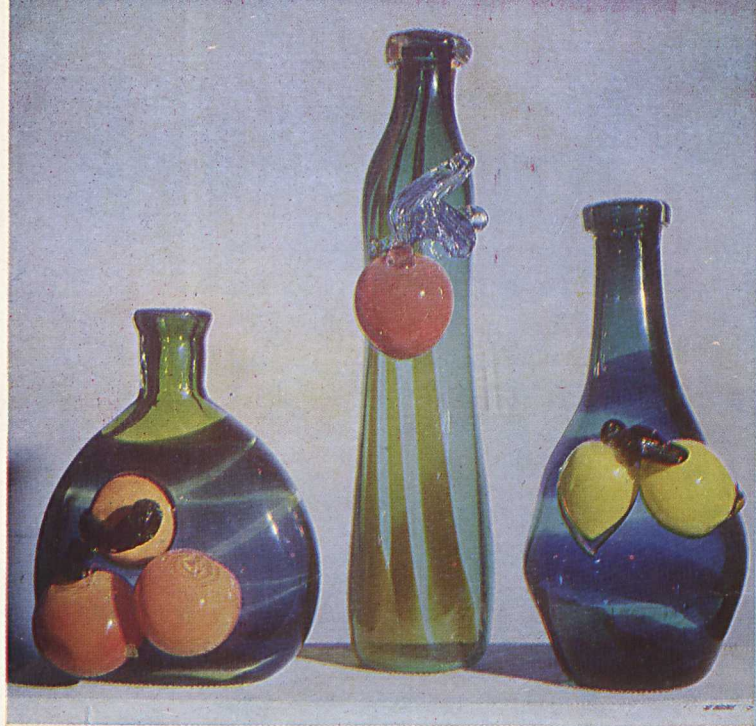
С. Бескинская

Я вхожу в число организаторов выставки и скажу немного о ее замысле, сомнениях и переживаниях по поводу ее формирования. На выставку «Советская Россия» мы старались отбирать работы свежие по мысли, наиболее зрелые с профессиональной точки зрения, смелые, оригинальные по своему решению. И постепенно обнаружилось, что многие вещи, пригодные для массового производства были отклонены выставком.

Почему это произошло? Потому что тиражные изделия, как правило, просто варьируют те образцы, которые уже известны и которые можно встретить в магазинах.

Но наша выставка — это выставка новых творческих идей, и сюда зритель идет именно за этим. Мы стремились дать представление о современном уровне культуры нашего декоративно-прикладного искусства, а показать это можно в основном на уникальных произведениях, и,





На стр. 12

Л. и Д. Шушкановы
Декоративные вазы
«Береза», «Рассвет»,
«Весенние дали».
Стекло, гутная
техника. Москва

А. Курилов
Ваза «Тайфун».
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный

Л. Вачулене
Гобелен.
Синтетическое волокно,
ручная техника.
Норильск

В. Косенко
Гобелен «Корабли».
Шерсть,
гладкое ткачество.
Владивосток

Н. Карасик
Гобелен «Не сразу
Москва строилась».
Фрагмент. Шерсть,
люрекс, ручное
ткачество. Москва

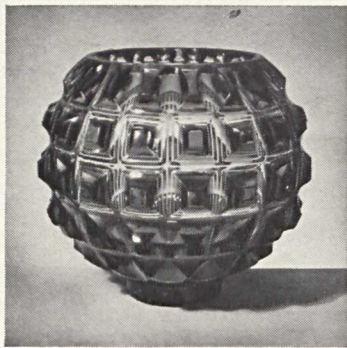
На стр. 13

Л. Уртаева
Композиция
«Натюрморт».
Стекло, гутная
техника. Москва

В. Шинкаренко
Прибор
«Перламутровый
рассвет».
Фаянс. Конаково

Н. Голикова
Модели
летних платьев.
Ситец. Москва

Н. Коковухин
Ваза «Мастера
фаянса».
Фрагмент. Фаянс,
роспись. Конаково



Ю. Бяков
Композиция
«Воспоминание».
Хрусталь,
гнутая техника.
Ленинград

О. Козлова
Ваза «Африка».
Хрусталь,
Гусь-Хрустальный

Б. Смирнов
Композиция
«Невесомость».
Поехали! Стекло,
металл, эмаль.
Ленинград

А. Ларионов
Декоративная ваза
«Город». Керамика.
Ленинград

думается, нам это в известной степени удалось.

Но здесь слышались голоса, что эта выставка как бы знаменует высшую точку жанра, и такого типа выставок больше не должно быть. Я думаю, что выставки декоративного искусства должны быть разными, и каждая должна иметь свою четкую программу.

Видимо, целесообразно было бы организовывать отдельно промышленные выставки с показом образцов для массового производства и тиражной продукции и оценивать их по критериям прикладного искусства. Выставки же всесоюзные и республиканские должны быть выставками художественных произведений с демонстрацией уникальных вещей с их новыми идеями и образами.

Почему нужны выставки первого ряда? Художник, создающий образец для массового тиражирования, отчужден от конечного результата своего труда. Между ним и потребителем стоит производство со своими законами, торговля и т. п. Вещь попадает к анонимному покупателю. Видимо, такая вещь должна быть универсальной, многоликой, с широким адресом, но художник этого адреса часто не чувствует. И здесь очень помогла бы выставка дизайнера, пусть небольшая, но с подлинно новыми решениями массовых бытовых вещей.

Так как свои личные чувства, мысли, переживания художник не может выразить в массовом предмете, он это делает в той единственной личностной вещи, которую создает для выставки. В ней художник ищет своего зрителя, который его идею поймет и оценит. Это нити от серд-

ца к сердцу. Они всегда в искусстве существуют. Сегодня художник мечтает и о расширении своей аудитории, мечтает работать в синтезе с архитектурой и с другими видами искусства. Это безусловно уже реальное завтра.

Но пока в его распоряжении остаются только выставки, выставки, выставки... Видимо, это черта настоящего момента развития декоративного искусства, и мы должны принять ее как условие работы и исходить из этого условия.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Беседа за «круглым столом» «ДИ» выявила проблемы, которые беспокоят сегодня критиков декоративного искусства, и хотя далеко не все вопросы могли найти решение в кратком разговоре, их публикация, как надеется редакция, послужит стимулом для раздумий как самих критиков, так и художников.

Первый и главный вывод, который мы можем сделать из разговора, заключается в том, что произведения декоративного характера из стекла, керамики, фарфора, текстиля, металла и камня (как показываю, в частности, экспонаты выставки «Советская Россия-V») представляют собой значительный вклад в современную советскую духовно-материальную культуру. Эта область творчества стала настолько широкой, на наших глазах идет сложение столь разных ее жанров и сфер (со своими задачами, функциями и своим строем образов), что многие группы произведений не укладываются в привычные рамки, иногда выходят за пределы традиционных функций. Стирание четких видовых границ нередко свойственно современному искусству: станковому и монументальному, скульптуре и архитектуре, графике и книжному оформлению, драматическому и музыкальному театру и т. д. Вряд ли поэтому есть основания «обвинять» декоративное

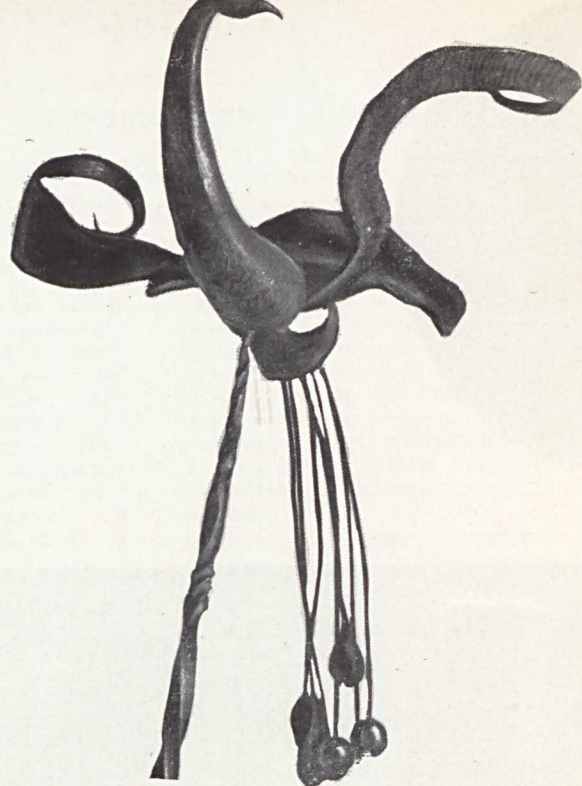
искусство в решении «станковых задач», когда художник собственными средствами передает впечатления от природы, жизненные переживания или решает темы общественного и гражданского масштаба. Это есть скорее расширение сферы декоративного искусства, поиски ответа на актуальные задачи дня.

Иное дело, если претензия на «философское обобщение» оказывается художественно беспомощной, да и вообще любая ли «большая тема» доступна керамике или стеклу? Над этим вопросом стоит задуматься. Повествовательность содержания как основа образного хода вообще присуща традициям русского прикладного искусства. Чаще всего она находит свое удачное развитие в произведениях, если так можно выразиться, «искусства настроения»: наибольший отклик в душе зрителя получают образы, передающие ощущения от времен года, явлений природы, праздничных и жизнерадостных событий человеческой жизни. «Фантазирование по поводу жизни» является секретом обаяния этих вещей при совершенном владении материалом и умении найти художественную гармонию формы.

Разумеется, декоративные произведения в силу своей природы не могут достигнуть того идейно-содержательного и психологического звучания, которого мы ждем от живописи, скульптуры и монументального искусства. Сам неизобразительный язык часто не позволяет ему выразить глубины и оттенки жизненного содержания. И все же общеэмоциональный характер образов доступен художественному стеклу, керамике, гобелену; их палитра сейчас достаточно богата, а мастерство авторов достаточно высоко, чтобы вызвать нужные ассоциации и настроения, передать лирические чувства, пафос, торжество праздника.

Возникшая среди критиков тревога по поводу склонности декоративных произведений к излишней пышности, «украшательству», к стилизации, к сожалению, имеет под собой почву. Нельзя не признать, что элементы эклектизма наблюдаются, что чистоты стиля сейчас нет. Может быть, в этом следует усмотреть поиски новых путей, как бы переходный этап от простого и однозначного к более сложному содержанию декоративного искусства?

Возможно. Но даже в этом случае мы не имеем права забывать о



воспитательном значении выставки, о том, что каждая экспериментальная, поисковая работа, становясь выставочным экспонатом, должна отвечать всей сумме требований, предъявляемых искусству с точки зрения его воспитательной функции.

Важнейшим условием успешного развития декоративного искусства была и остается его связь с архитектурой, тем не менее критиков беспокоит, что сейчас наблюдается нарушение этой связи. Одни упрекают в этом архитектуру, другие — декоративное искусство, но в любом случае этот разрыв ведет к обеднению художественного ансамбля бытовой среды, формирование которой является важнейшей сверхзадачей всех пространственных искусств.

Пока еще у нас нет возможности все произведения декоративного искусства разместить в архитектуре, но такая практика за последние годы очень расширилась. Примеры комплексного оформления интерьеров различных общественных зданий показывают, что при совместном творчестве архитектор и художник могут создать полноценный синтез из самых смелых в художественном отношении вещей. Поэтому вряд ли целесообразно даже теоретически делить произведения декоративного искусства на «самоценные» и способные вступать в синтез с архитектурой.

Связь с архитектурным пространством является исконным свойством декоративного искусства, и она никоим образом не должна быть нарушена в наши дни. Выставочная экспозиция не может заменить декоративному произведению его естественной среды. Сейчас архитектура особенно испытывает потребность в декоративном искусстве — гобелене, керамике, посуде. Можно анализировать разные методы связи произведений с архитектурным пространством, но роль их в создании жизненной среды не может быть подвергнута сомнению. Мало того: основным критерием успеха декоративного решения, как правило, является его место в ансамбле среды, та сила эмоциональных импульсов, которые произведение посылает в пространство. Только с этой точки зрения мы можем правильно понять сложность происходящих процессов.

В высказываниях критиков подчеркивалось, что декоративному искусству сейчас принадлежит важная роль в формировании художественного пластически-пространственного языка; что осознание этой его функции и ее творческая разработка еще предстоит художникам. И это верно. Однако нас не случайно огорчают те примеры замыкания произведений в самих себе, «самовозвеличивания», стремления перекричать друг друга, форсирования голоса, которые встречаются на выставках и которые именно выставками порождаются. Чувство гармонии, высокого вкуса и стиля никогда не должно покидать художника.

На обсуждении прозвучали голоса, что общие выставки становятся однообразными, что нужно членить их по жанрам декоративного искусства, четко формулировать их задачи и т. д. К этим соображениям нельзя не прислушаться. Конечно, выставки должны быть разными, с индивидуальными программами.

Но нельзя отказываться и от общих выставок — республиканского и всесоюзного масштаба. Они есть и будут. На них можно видеть высшие достижения художников, они дают общую картину движения декоративного искусства, каждая область, каждый автор видит себя в ряду других. На них, конечно, показываются новые и в основном уникальные произведения. Из этих новых проектов, возможно, завтра возникнут идеи массовых образцов для промышленности. Возможно, они встретят интерес архитекторов и войдут в ансамбли. Наконец, их увидят тысячи зрителей, увидят, заинтересуются, проникнутся мыслями и чувствами авторов, получат эстетическое удовольствие и унесут с выставки чувство радости и разбуженное воображение. И уникальный выставочный экспонат станет явлением общественной духовной жизни.

Разговор за «круглым столом» «ДИ» не случайно касался только проблем, связанных с уникальными, а не массовыми произведениями. Сама тема обсуждения не давала возможности выйти за эти рамки, поставленные выставкой. Но мы никогда не должны забывать о ее связи с кругом проблем, касающихся работы художника на производ-

стве. Создание образцов для массового тиражирования — это особая тема, в которой еще много сложностей и своих вопросов, связанных как со спецификой творческого процесса, так и со многими организационными неполадками. О ней надо говорить особо. И хотя в журнале не раз писалось о роли и задачах художников промышленности, в наступившей 10-й пятилетке — пятилетке качества и эффективности производства — над этой проблемой нужно будет работать еще упорнее, теснее связывая ее с решением общих народнохозяйственных задач. В докладе Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС Л. И. Брежнева на XXV съезде нашей партии подчеркивалось, что за истекшее пятилетие страна достигла «новых рубежей в создании материально-технической базы коммунизма. Могущество нашей Родины возросло. И материально, и духовно советские люди стали жить богаче».

Художники декоративного искусства могут гордиться тем, что их творческий труд, создающий духовно-материальные ценности, вливается в общее дело.

«Для истекших лет, — подчеркивалось в докладе Л. И. Брежнева, — характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества». Такая высокая оценка деятельности творческой интеллигенции требует и от художников декоративного искусства еще более ответственного отношения к делу, к четкости идейных позиций, к расширению связей искусства с жизнью, с общенародными задачами укрепления экономической базы советского общества, к развитию его многонациональной культуры. Упорный и вдохновенный труд художников всех областей декоративного искусства призван способствовать решению грандиозных задач, поставленных XXV съездом КПСС.

В. Смирнов
«Пьющая птица».
Железо, ковка.
Псков

Е. Трубицын
Панно
«Деревенская баня».
Дерево, медь,
чеканка.
Московская обл.

Материал подготовили
Л. Крамаренко и Л. Невлер



Сервиз-симфония

И. Чиждова

Н. Славина

Парадный сервиз «Свет солнца»

Фарфор. ЛФЗ им. Ломоносова.
Ленинград. 1975.

Многopредметный сервиз-ансамбль Нины Славинной «Свет солнца» говорит с современным языком сильных и ярких образов. Он несет в себе возвышенно-эмоциональное, жизнеутверждающее начало. По своему образному строю сервиз напоминает симфонию, раскрывающую большие чувства, ассоциирующуюся с жизнью природы, человека...

Тема рождается от «музыкального аккорда» — света Солнца-Ярилы. Он врывается сильными мажорными звуками, и его сияющие лучи покрывают золотыми бликами все формы сервиза. По-разному звучит золото у художницы, оно то радостным блеском вспыхивает на поверхности, то солнечными зайчиками слегка скользит по одним предметам, то мощным потоком разливается по другим, то угасает и становится матовым. Особенно щедро золото заливает два больших декоративных блюда. Они выглядят золотыми дисками, на которых рассыпаются живописные охристые, прописанные черным, букеты.

От мажорного, мужественно-сосредоточенного звучания темы автор переходит к грустной мелодии в двух других блюдах. На одном из них брошены осенние букеты, исполненные с массой цветковых оттенков золота. На другом совсем прозрачно написанные лепестки и поверх четкая черная графика ветвей. Все говорит об уходящей осени и наступлении зимы. Так трепетные, сложные и одновременно точные цветковые мазки создают звучание от жизнеутверждающего до угасающего. Вечная тема цветения и увядания, свойственная природе и самой человеческой жизни. Эпически-размерно, энергично и мужественно звучит эта тема в четырех больших вазах для фруктов. В двух из них «звук» особенно силен, потому что роспись заполняет и внутреннюю часть объемов. Насыщенность золотом в фоне и росписи взрывает предмет изнутри. И тогда это звучит так громко, что почти кажется диссонансом. Это длится

одно мгновение, и мы переходим постепенно к другим мотивам, к многообразной росписи чашек и тарелок — от белых с минимальным декором к насыщенным до предела. Одни предметы перекликаются с другими близостью заложенных в них чувств, другие воздействуют сильными контрастами.

По-особому мягко решены чайники. Золото одного из них патинировано, приглушено, бархатная матовость ласково обнимает форму. Это сделано очень нежно: как будто мы услышали звуки скрипки в тихие и теплые осенние сумерки. Лирическая тема развивается в росписи большого кофейника, четкого, ясного и одновременно изысканного по форме. В нем, так же как и в изящном сливочнике и нарядной чашке, с их росписью в нежных сиреневых-золотистых тонах, чувствуется праздничное настроение. Несколько декоративных, но строгих по форме тарелок и блюдо с белым фоном постепенно снимают пышность цветения. Белый фарфор начинает преобладать. Медленно, неторопливо разворачивается мелодия угасания красок осени, предчувствия зимы. Постепенно в хор звуков и голосов вступают новые предметы композиции, и различие в их форме и росписи усложняет полифоническое звучание.

Но неизменной остается основная тема, пронизывающая весь ансамбль — свет солнца, славящего и дающего жизнь. И этот свет несет живописное золото. В сервизе Славинной золото перестало быть лишь нарядным декоративным элементом и прозвучало цветом. Оно сверкает всеми оттенками колористических отношений от болотно-зеленых до золотисто-коричневых. Именно такое разнообразие росписи в цвете и в пропорциональном распределении и соотношении с формой создало возможность перехода от намека к мажорному звучанию. Радость и жизнеутверждение побеждают и становятся ведущей темой ансамбля.

Ческая строка, откуда пришло желание обратиться к пласти русской культуры конца XVIII — начала XIX века, как возникли эти формы, до этого никогда не существовавшие, но так томительно напоминающие то старинные часы, то канделябры, вазы, экраны?.. Если это тема апофеоза, то почему она звучит столь немемориально, без привычной академичности и пиетета? Почему, утопая взглядом в причудливых, но пластически четких формах, мы не читаем, а словно прозреваем сюжет, причем сокровища фабулы нас не раздражает, а внешняя фрагментарность в изложении литературной программы не мешает глубокому проникновению в образную сущность произведения? Композиция Олевской моделирует состояние поэтической одухотворенности, душевного восторга, что на протяжении веков сопутствует предмету истинного искусства. Фарфор как материал в этой работе не столько подчиняется иллюстративным задачам, сколько выступает в собственной поэтической реальности, в определенном аспекте своего развития. Неслучайная направленность образных средств к традициям первых мастеров порцелинового дела воспринимается как декларация значимости идеалов для художественного фарфора. Ибо, если русская поэзия неизменно ориентирована на Пушкина, то поток искусства русского фарфора в разное время нередко бывал замутнен. Искусство второй половины XVIII века начинает притягивать все более пристальный взгляд нашего современника. Именно тогда устанавливалось своеобразие русского фарфора, сочность его пластики и трепетность росписи, расширялся арсенал технических средств. Несомненно, идеал диктует свои формы, свои приемы. Но что поможет художнику уберечься от подражательства, эпигонства?

В своей программной композиции Инна Олевская подчеркнуто и художественно оправданно указывает на свой идеал, что дает ей возможность широко продемонстрировать приемы и техники, которые можно назвать принципиально характерными для того времени. Но, воссоздав в памяти конкретные формы искусства эпохи Державина и Пушкина, сопоставив их с предложенным автором решением, убеждаешься в существенном различии между ними. Прямое соответствие со старым фарфором мы можем, пожалуй, найти только в написании «литер» (логически оправдано — «автограф» эпохи) да в лепных цветах на розетках (полагая, наименее удавшийся компонент).

Богата и насыщена пластика тематической композиции, где функции и лепка каждого отдельного предмета определяются не традицией фарфоровых форм, а только образным замыслом, фантазией автора. Сложные скульптурные тела, строгие геометрические объемы, тончайший рельеф декора, выполненные литьем, портретные медальоны, цветочные композиции ручной лепки органично сосуществуют в единой образной концепции.

Вся композиция состоит из

17 фигур, симметрично, кроме центрального объема с летящей музой, повторяющихся. Скульптурные и живописные изображения, аллегории и портреты существуют как символы, носители отвлеченной идеи красоты и конкретной пластической прелести: духи поэзии, пластики, живописи, Талант и Гений. Тему поэзии начинает ряд фигур с портретными медальонами — их пластика звучит острожно-торжественно. Недаром сам автор называет эти фигуры стелами, основываясь не на сходстве форм, а на семантике их значения. Портреты Пушкина, Державина — узнаваемы. Возможно, в обращении к образу Державина и кроется завязка темы — прославление поэзии и фарфора: Державин «благословил» юного Пушкина — Державин воспел непревзойденный «Арабесковый сервиз», гордость русского фарфора. Два других портрета лишены конкретных черт, собирательны. Это люди пушкинской плеяды, чья жизнь и творчество были освещены солнцем его гения. Зритель мысленно расширяет тему, продолжая этот ряд, обогащая его литературными ассоциациями, вспоминая строки, обращенные к великому поэту. «Пушкин! Тайную свободу цели мы вослед тебе!»*

Развитию литературной темы во времени способствует архитектурное построение композиции, расстановка фигур, «разыгрывание мизансцен», логика повторов и вариаций. Перед портретным рядом устанавливаются «стелы-факелы»: плащи венчающих их муз взметнулись языками пламени.

Среди многих ассоциаций, вызванных формами предметов, доминирует ассоциация с часами, подкрепленная вполне определенным атрибутом — заводной головкой часов, неожиданно осмысленной как декоративный элемент. «В длинной сказке тайно кроюсь, бьет условный час»*.

Центральный объем первого ряда — «большие часы» — в своих завершенных формах, со скульптурными и живописными аллегорическими фигурами, как бы концентрирует идею времени: «Следы исчезнут поколений. Но жив Талант, бессмертен Гений».

Иная по сравнению с празднично-торжественными «стелами» реальность раскрывается в лаконичных по форме «малых часах» с изображениями Казанского и Исаакиевского соборов. Как свидетели времени, они связуют жизнь поколений — от Пушкина до наших дней. Суровые по графике и колориту миниатюры на фарфоре раскрывают новый аспект в теме композиции «Да внемлют же поэтам веки!» Прекрасная и величавая архитектура словно материализует поэтический девиз. На выгнутых поверхностях объемов этого же ряда кажутся киноэкранно увеличенными строки Пушкина: «Служенье Муз не терпит суеты... Прекрасное должно быть величаво». Подбор и расположение цитат определяется не литературными правилами, а тональностью поэтических отрывков, их созвучием пластическому и живописному ряду.

* Здесь и далее цитаты из стихов А. Блока.

Ода русскому фарфору

О. Каширина

И. Олевская

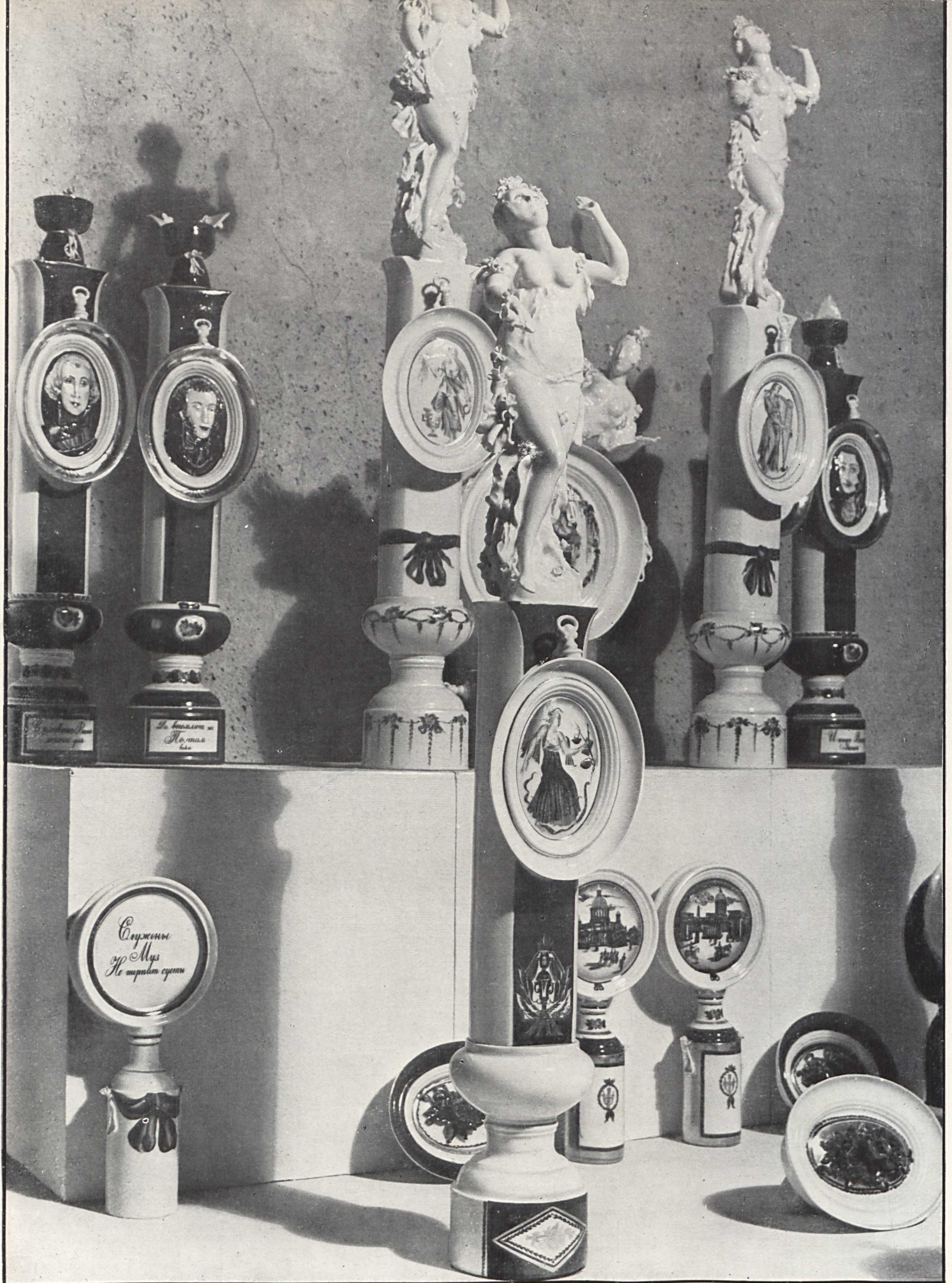
Композиция

«Да внемлют же поэтам веки!»

Фарфор. ЛФЗ им. Ломоносова.
Ленинград. 1975.

Работы Инны Олевской всегда неожиданны и полны почти магического очарования. Вероятно, это ощущение останется в сердцах даже тех критиков, чьи рассуждения и анализы приведут к отрицанию фарфоровых компози-

ций-фантазий. А для интеллектуальной игры произведения Олевской дают богатый, многоплановый материал. Новая композиция названа «Да внемлют же поэтам веки!». Чем тронула художника эта архаично звучащая поэти-



дабы они служили верным аккомпанементом мелодии изобразительного начала. Разбросанные по различным объемам мерные строки собравшись Пушкина по перу, подчиняясь четко отбиваемому «часами» ритму, собираются на новой звуковой и смысловой основе: «С рассвета Ваших тихих дней... Да внемлют же поэтам веки... Строй, Муза, арфу золотую... И юную весну воспой... Следы исчезнут поколений... Но жив Талант, бессмертен Гений... Слушенье Муз не терпит суеты... Прекрасное должно быть величаво...» И как восхищенный вздох сердца доходят до нас голоса поэтов, чьи строки начертаны на приближенных к зрителю нарядных «малых часах» — вазочках: «О Пушкин, Пушкин! Кто тебя учил пленять в стихах чудесных», «Пушкин, Он и в лесах не укроется; Лира выдает его громким пением». Как знак встречи поэта и читателя на «авансцене» в одном ряду с «вазочками» стоят прямоугольные экраны-«книжки».

Утверждение в фарфоре сложной литературно-философской программы традиционно для периодов расцвета этой области декоративного искусства. Новые же формы, принципиально иной синтез двух пластических начал — убедительно

продемонстрировали искусство фарфора в развитии. Но значение композиции «Да внемлют же...» не исчерпывается новациями в пластическом пространственном решении. Динамизм XX века и классические каноны, гротеск и лиризм, тонкая моделировка детали и общность впечатления, порыв и мягкость — все слажено в работе Олевской, все штрихи сведены в единый цельный рисунок. Мягкое свечение белой основы, тонкость светотеневых переходов, акценты ярких бликов, контрасты естественного цвета с насыщенно-зелеными плоскостями крытья, многочисленные гирлянды и пышные банты — все традиционно для русского фарфора, но выполнено таким характерным, остросовременным, сходу узнаваемым почерком Олевской. В смелости мазка и трактовки мы видим традиции Щекатиной и Лебедевой; в сложности нюансировки утонченной цветовой гаммы — чехонинский стиль. Но индивидуальность самой художницы перекрывает голоса учителей, сплавляет все воедино. В живописи Олевской есть своя особая красота, в густом мазке — некая замедленность, «распускание», которые могут смениться резким росчерком или раствориться в нежней-

шей трепетности. В мазке Олевская достигает тонкой градации тонов и богатства интонаций.

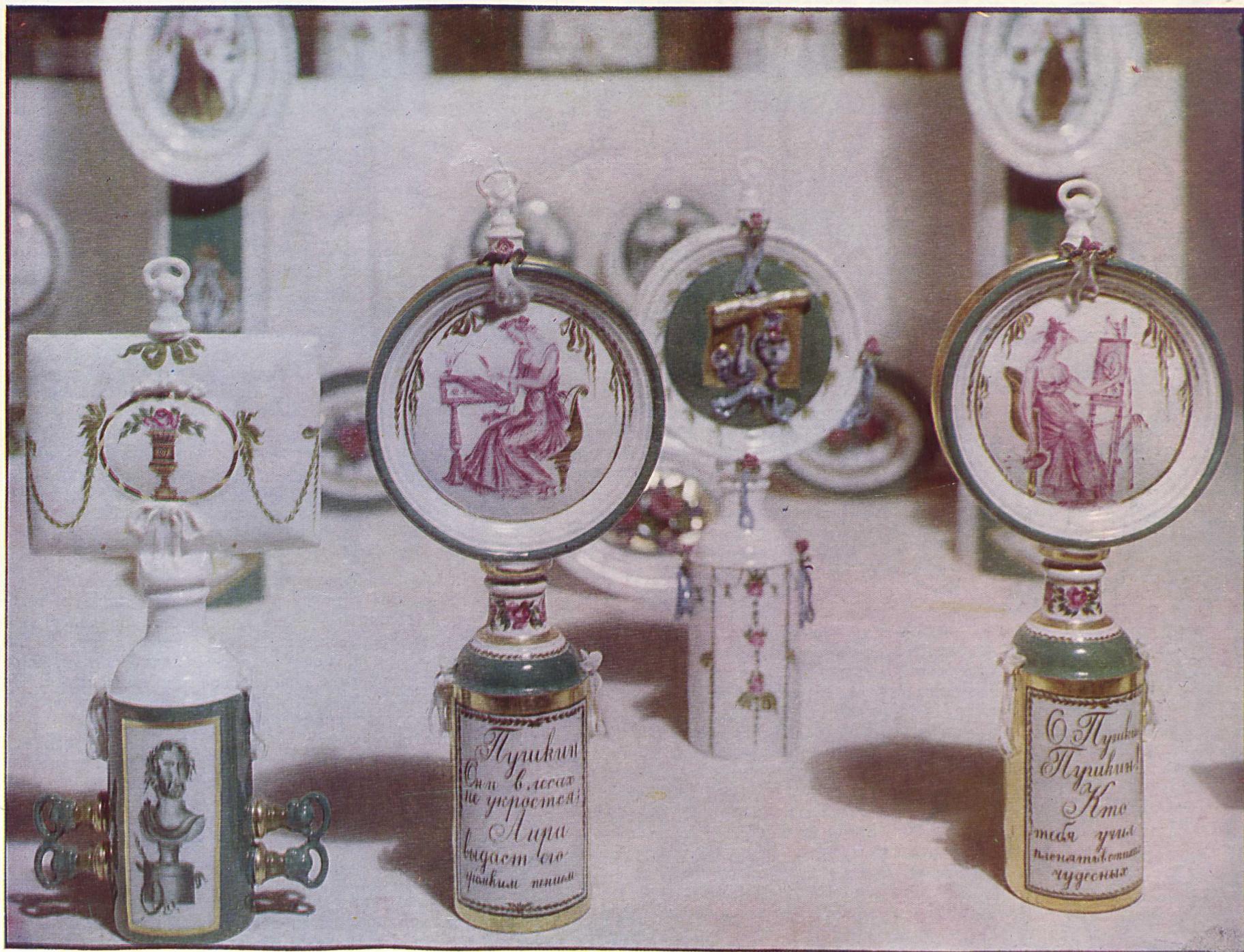
Работа Олевской в скульптуре отличается той раскрепощенностью, за которой чувствуется большая школа. Может быть, фигурки ее муз станут музами возрождения прославленной, но обидно забытой в собственном «отчем» доме — Ломоносовском заводе — фарфоровой круглой скульптуры.

Композицией «Да внемлют же поэтам веки!» Олевская как никогда определенно заявила о своей причастности к школе искусства «Северной Пальмиры», склонной к строгой красоте, сдержанности, иносказанию, иронии и печали.

«Это — древний Сфинкс, глядящий
Вслед медлительной волне,
Всадник бронзовый, летящий
На недвижимом скакуне» *
Дойти до высот мысли, до глубин чувств, придерживаясь строго намеченной формы, — кредо этой школы.

И. Олевская
Композиция
«Да внемлют же поэтам веки!»
Надглазурная роспись. Ленинград

Фото С. Онанова



О достоинстве критики

Ю. Осмоловский

Разговор за «круглым столом» «ДИ СССР» познакомил нас с мнениями искусствоведов по поводу процессов, происходящих сегодня в декоративно-прикладном искусстве. Мы видели, что вовсе не все из них встречают положительную оценку, что многие явления вызывают сомнения и беспокойство критиков.

Но возникает вопрос: как же влияет мнение специалистов в области декоративно-прикладного искусства на ход художественного процесса?

Вопрос этот не так прост. Прошло три года с момента выхода постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». За это время были ликвидированы многие из недостатков, отмеченных постановлением. Однако и сегодня вес и значение квалифицированного критического суждения не всегда достаточны (в глазах художников), чтобы оказывать необходимое влияние на искусство.

Так, по крайней мере, считает Ю. Осмоловский, статью которого мы публикуем ниже.

Вряд ли кто-либо будет отрицать, что еще и сегодня «prestige профессии» критика находится, как деликатно говорят, не на должном уровне. Сталкиваясь по долгу профессии с художниками, мы, критики, порой встречаем настороженное отношение — не к себе лично, а к критике вообще — и откровенно пронычские замечания о том, что искусствоведы, мол, вносят в искусство путаницу, осложняют жизнь художника и т. д.

И если критику удастся добиться уважения и признания со стороны тех или иных художников, то это происходит не благодаря достоинству, которое накладывает профессия, а скорее вопреки устоявшемуся стереотипу отношения к нам.

Невольно возникает вопрос: дает ли критика основание для такого взгляда или перед нами предрассудок, не зависящий от реального положения дел?

Если мы бегло (этого требуют рамки статьи) пройдемся по этапам послевоенного становления нашей критики, то уви-



дим, что она претерпела существенные изменения. Ушел в прошлое тот далекий теперь период, когда вульгаризаторская критика подменяла живое слово, живую мысль, примитивно трактуя понятие «реализм», сводя весь творческий опыт нашего изобразительного искусства к одному-двум именам.

Партия поставила заслон догматическому пониманию социалистического реализма, конъюнктурным поделкам, направив художника (а тем самым и критика) на путь творческого, активного осмысления процессов общественной жизни, выявления своего личностного отношения к жизни, событиям.

Конец 50-х и 60-е годы ознаменовались острой постановкой проблем современного искусства, полемичностью и своеобразным «ломанием копий» в пылу критических сражений. Критика стала смело вторгаться в сферу искусства, выдвигать перед ним свои требования, как бы подталкивая художников на штурм новых высот. Нечего греха таить: в громких дискуссиях тех лет много было и скороспелого и наносного, но критика в целом «теребила» мысль художников, которые, в свою очередь, ставили творческие задачи перед критикой.

Прошли годы, отгремели «бои», и художники и критики углубились каждый в свой предмет, наступило какое-то всеобщее благоденствие. А при состоянии покоя важно не нарушить тишины, которая всегда настраивает на идиллический лад. Сегодня критика мало «теребит» художников, а если и посмеет, то они начинают считать себя обиженными, и в этом уже сказывается сила привычки.

Критика стала слишком благополучной, ласкающей и убаюкивающей. От постановки насущных проблем мы перешли к туманным формулировкам, от критического анализа произведений — к передаче ощущений от них. Определение недостатков и промахов все чаще заменяется выражениями типа: «в некоторых произведениях», «у отдельных авторов», «порой встречается» и т. д.

В 1817 году Гете опубликовал «Обороты речи, которых писатель избегает, предоставляя, однако, читателю включать их по желанию»; это — «Однако — В известной мере — Чуть ли не — Приблизительно — Едва — Почти — Вряд ли — Не имеет значения — По меньшей мере — Полагаю — Мне кажется — Не отрицаю — Вероятно — По моему разумению — Если угодно — Насколько мне известно — Сколько припоминаю — Если мне верно сообщили — Прошу простить за грубость»¹. Мы отняли у читателя право включать по желанию подобные эвфемизмы, статьи пестрят ими.

Когда читаешь некоторые работы современных искусствоведов, возникает впечатление, что личностный, доверительный тон с набором научной терминологии («структурный анализ», «моделирование», «структурирование») стал некой общепринятой модой. «Имитационная критика», о которой говорил на одном из пленумов правления СХ СССР Д. Сарабянов, стала серьезной помехой профессиональному достоинству нашего дела.

Критика — острая, высокопрофессиональная, злободневная ушла с таких высоких трибун, как центральная пресса, радио. В центральных газетах публикуется больше обзоров выставок и творческих портретов мастеров искусства, чем проблемных, дискуссионных статей. Телевидение и радио тоже строят свои программы по искусству, как познавательные, не будоража творческую мысль художника и зрителя. Критика в этих органах отдана на откуп журналистам, порой выдающим себя за искусствоведов. А это тоже наносит ущерб достоинству критики^{*}.

Престижность профессии критика определяется прежде всего возможностью его активного влияния на характер и ход художественного процесса. Влияния не только посредством публикации статей и книг, но и путем более непосредственного воздействия через те «рычаги управления», при помощи которых осуществляется художественная политика. Фамилии критиков почти отсутствуют в списках членов выставкомов и закупочных комиссий, а эпизодическое введение в них искусствоведов воспринимается как чрезвычайное событие. А ведь своей работой в этих организациях критики могли бы принести несомненную пользу, непосредственно участвовать в формировании

^{*} **Примечание редакции.** Необходимо заметить, что зафиксированное автором явление — предоставление критической трибуны журналистам — по большей части объясняется теми самыми недостатками профессиональной искусствоведческой критики, на которые сетует автор.

самого художественного процесса.

Сейчас справедливо говорят о повышении уровня критики: появилась научная добротность, канула в прошлое наивная описательность, при анализе произведений критик ищет их соотношения с жизнью. Но вместе с тем в критику проникло стилизаторство, проникшее и в искусство.

Неконкретная критика создает общую благополучную картину, а декоративно-прикладное искусство в это время начинает крениться в сторону какой-то старой придворной роскоши, к салону, к кричащей пестроте, к повторению одних и тех же форм. Идет нарастание чисто выставочных произведений.

Возникает такое ощущение, что за последние пять лет (начиная с Всесоюзной художественной выставки декоративно-прикладного искусства 1970 г.) мы продолжаем смотреть одну и ту же выставку. Критика строит концепции, а художники в своем творчестве «ходят по кругу». Кружение — это тоже своего рода движение, процесс, но что он дает искусству?

Легче всего работать критику, когда искусство на подъеме. Тогда художники находят все новые и новые идеи, которыми критики заражаются (или раздражаются), чтобы петь с ними в унисон (или критиковать их со своих, не менее ясных позиций). Но вот когда искусство ищет... Когда оно вдруг обращается то к национальным традициям, то к старым мастерам, то занимается подражанием или экспериментированием... Когда оно, так сказать, уходит в свою лабораторию, чтобы выйти из нее через некоторое время совершенно в другом месте и направлении... В этот период ответственность за связь искусства с жизнью перекладывается на критика. Потому что то, что для художника — поиск, для критика — факт художественной жизни. Для него, как, в сущности, и для зрителя, всякий эксперимент — не только материал для раздумья о будущем развитии, но и самостоятельный художественный факт, который нуждается в критическом анализе. Рассматривая поиски как факт художественной жизни, критик восстанавливает потерянные на время ориентиры; теперь он становится центром связи современности с прошлым и будущим.

А. В. Луначарский в одной из своих статей в 1926 году писал: «Я совершенно допускаю, что до создания и кроме достижения своего собственного стиля, о котором еще ничего нельзя пока сказать, коммунистическая эпоха будет широко пользоваться наиболее совершенными образцами художественной обстановки лучших эпох прошлого, как в разрезе общественном, так и в разрезе интимном»². В декоративно-прикладном искусстве современности (стекло, фарфор, керамика, ювелирные изделия и др.) мы ощущаем поиски художников, идущие через классические образцы искусства прошлого. Не смогут ли именно эти «вариации» известных эталонных произведений способствовать формированию нового стиля?

Формы декоративно-прикладного искусства в известной мере определяют архитектурой, то есть тем пространством, где формируются и существуют прикладные виды искусства. Упрощенная, почти аскетическая архитектура заставляет «изощряться» художников декоративно-прикладного искусства, и эти два противоположных начала не создают пока единого образного строя. Не обретя места своего законного обитания в архитектуре, декоративно-прикладное искусство начинает обращаться к станковым формам, и его предметы становятся чисто выставочными произведениями, теряя свое назначение, свою функцию.

Как ко всему этому относиться?

Достоинство профессии, гражданский долг критика требуют открытого, нелицеприятного разговора. Правда, здесь необходимо оговориться, что мы ведем речь не обо всей критике; мы понимаем, что задача критики несколько шире, чем только «теребить» художника или находить недостатки в его произведениях; что мнение критика не есть «истина в последней инстанции», что он не застрахован от ошибок и заблуждений и тоже подвержен критике.

Все это так, и все же, «лаская слух» или уходя в «заоблачные дали», критика уходит от своих прямых обязанностей, она не создает картину реального художественного процесса, а потому и не привлекает внимания художника. Только конкретная направленность критики, точный анализ произведений, открытий и промахов мастера могут сделать критику «говорящей», а художника — «слушающим». Услышать и понять друг друга — задача, казалось бы, простая, но каждый раз она решается по-новому.

В первом номере статьи «О критике» (1930 г.) А. С. Пушкин писал: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы».

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений»³.

Несомненно, у каждого критика (и это закономерно) есть свои любимые художники, близкие ему по духу и творческим устремлениям. Но, вероятно, существо нашей работы состоит в достаточно заинтересованном отношении к современному художественному процессу в целом, к вскрытию тенденций, определяющих перспективу развития искусства на будущее.

Можно по-разному воспринимать художественные выставки: можно приветствовать появление отдельных, с точки зрения критика, хороших произведений, а можно проявлять заботу и тревогу об общем качественном уровне искусства. На наш взгляд, только целостное видение, восприятие искусства дает возможность критику не просто проявлять свой вкус, но глубоко осмысливать происходящие процессы.

Наша критика не менее ответственна за формирование нового стиля, чем сами художники, ее активная роль должна проявляться в воздействии на направление творческого поиска. Говоря о художниках, мы, критики, все время подчеркиваем, что, когда художник работает для сегодняшнего дня, он на самом деле немного работает «и для вечности», что художественное произведение — своего рода универсальный итог, фокус всех лучей, исходящих из жизни и из личности. Короче, мы внушили художнику, что он — «вечности заложник у времени в плену». Но ведь то же самое касается и критика. И он пишет не только для сегодняшнего дня. И его работа — связь настоящего с прошлым и будущим. Связывая своим творчеством жизнь, произведение и зрителя, критик создает памятник своей эпохи.

Серьезная критическая статья вызывает эстетическое наслаждение не меньшее, чем само художественное произведение; в ней запечатлено и время, и личность, и взгляд на жизнь, и глубина понимания жизни через понимание искусства. Конечно, речь идет лишь о подлинной критике... Но ведь и об искусстве можно сказать то же самое. Как подлинный художник чувствует себя принадлежащим Искусству, так подлинный критик должен чувствовать себя принадлежащим Критике. Его творчество, то, что он делает и как он делает, — не его частное дело. Это каждый раз — образец и норма поведения критика. Сегодня от чистоты нравственных критериев, от этики и убежденности критика зависит очень многое. От этого зависит, выполним ли мы задачи, которые ставит перед нами время. Вероятно, об этом особенно важно помнить в то время, когда искусство ищет, прокладывает новые пути. Имея перед мысленным взором всю панораму развития мирового искусства и исходя в своих оценках из тех высоких критериев, которые оно нам дает, критика тем самым способна ориентировать художников, ищущих новые формы и связи с жизнью, на качественно высокие образцы и традиции, на творческое их осмысление и претворение. В период поисков критика может взять на себя груз Атланта, как бы поддерживая общий уровень культуры.

Мои рассуждения не являются попыткой перечеркнуть то хорошее, что сделано нашей критикой, они скорее сродни попытке высказаться о том, что мешает нашему делу.

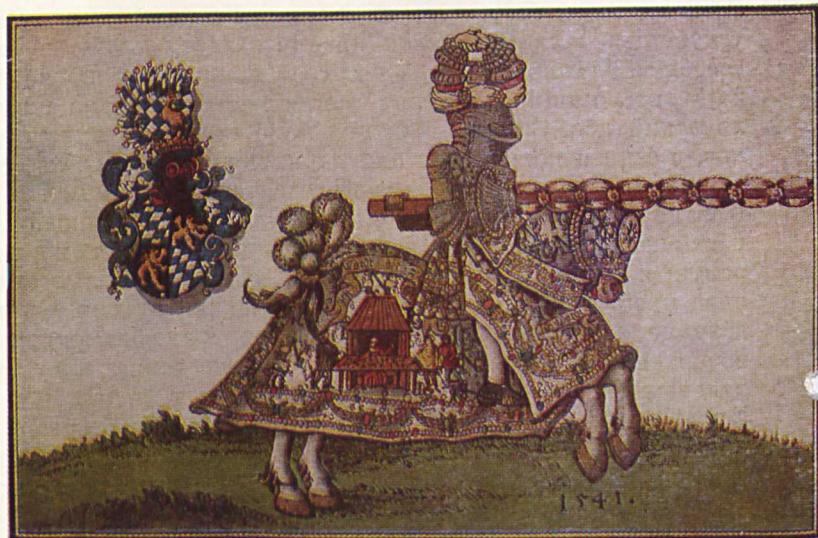
Можно предвидеть возражения коллег по профессии на ряд положений, высказанных в статье, но думаю, что разговор о престиже критики не надуман, не высосан из пальца. Достоинство профессии критика определяется вкладом в общее дело, то есть в развитие искусства, в духовную жизнь советского общества.

Начавшаяся десятая пятилетка станет для нашей страны пятилеткой качества. Время предъявляет высокие качественные требования и нашему искусству, и нашей критике. В подъеме общего творческого уровня критического дела можно видеть и более прочное утверждение достоинства самой критики.

¹ И. В. Гете. Об искусстве. М., «Искусство», 1975, стр. 423.

² А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве. М., «Советский художник», 1967. т. 2, стр. 165.

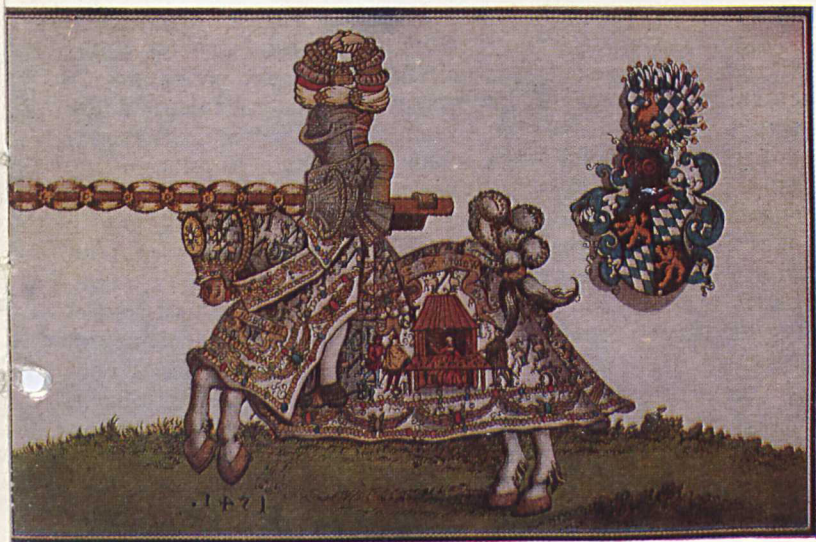
³ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в десяти томах. М., изд. «Наука», 1964. т. VII, стр. 159.



Обратившись к критику Н. Степанян с просьбой высказаться на тему, затронутую в дискуссионной статье Ю. Осмоловского, редакция вовсе не рассчитывала, что одна из точек зрения окажется «правильной», а другая — нет. Так и получилось: вряд ли мы ошибемся, предположив, что далеко не все читатели, ознакомившись с «диалогом», могут сразу решить, на чьей они стороне. Обе точки зрения высказаны с такой искренней заинтересованностью в существе дела, что побуждают согласиться с авторами: надо учесть, что речь идет о двух сторонах единого живого дела — работы критика в условиях реального художественного процесса. С точки зрения Н. Степанян, престиж искусствоведа зависит только от уровня его профессионализма: и художники, и зрители будут уважать его, если он сможет глубоко проникнуть в суть конкретного художественного явления. С этим, конечно, никто не может не согласиться. Однако, раскрывая механизм профессиональной оценки того или иного явления, автор сводит его к чисто вкусовым эмоциональным ощущениям, к эстетическому переживанию; критик не считает себя обязанным анализировать те произведения искусства, которые ему не нравятся, заботиться об исправлении или устранении таких, к примеру, нежелательных явлений, которые, как выяснилось в разговоре за «круглым столом» «Ди СССР», беспокоят сегодня многих в декоративном искусстве.

О профессии критика

Н. Степанин



С этой точки зрения предпочтительнее, на наш взгляд, позиция Ю. Осмоловского, призывающего критиков подниматься над индивидуальными пристрастиями и заботиться об уровне и направлении развития декоративного искусства в целом. Однако располагает ли наше искусствоведение достаточно тонкими и соответствующими новому этапу развития художественного творчества методами анализа и оценки для выполнения такой задачи! Из самой статьи Ю. Осмоловского и выступлений других «критически настроенных» критиков мы можем сделать вывод, что нет. Подобные разговоры обычно бывают слишком общими и, как правило, уступают по уровню профессионализма выступлениям искусствоведов, сосредоточенных на отдельных «положительных» явлениях в искусстве.

Таким образом, диалог двух критиков о престиже профессии выявляет отнюдь не менее важную проблему, решение которой зависит от результатов работы всего коллектива наших искусствоведов, — проблему повышения качества анализа и отыскания обоснованных критериев оценки произведений современного декоративного искусства.

Приведет ли решение этой проблемы к повышению престижа профессии, получит ли критик возможность более активно влиять на ход художественного процесса — вопрос открытый. Но ставить его нужно.

Статья Ю. Осмоловского — пусть она и посвящена частному вопросу «социального самочувствия» критика — не устроила меня, честно говоря, ни в одном своем тезисе. В основе тревог, которые высказываются ее автором, лежит несколько, на мой взгляд, давно уже опровергнутых культурной практикой — и исторической, и современной — положений.

Первое из них — сама возможность говорить о «престиже профессии критика», о его «профессиональном достоинстве» в отвлеченно-собирательном плане. Профессия критика не может быть престижной или лишенной достоинства сама по себе. Ничтожные, некомпетентные или, скажем мягко, беспринципные критики не могут найти оправдание в том, что одновременно с ними работают подлинные профессионалы. Но и последние не могут краснеть за первых! И так не только в нашем, но и в любом другом деле.

Конечно, можно составить представление о парикмахерском деле в городе по бородобрею в районной бане, но отвечает ли за это парикмахер-мастер, к которому выстраиваются очереди, который участвует на конкурсах, где его работа называется «искусство прически», — может ли он отвечать за это? И почему, собственно?! Куда как априори престижна профессия медика. Но когда вы болеете, разве вы не соображаете тут же, что не медик как таковой, но именно ваш доктор вам нужен? И разве вы его не найдете, разве о нем не идет молва, как о человеке, который и знает свое дело, и отвечает за каждую свою рекомендацию, каждое свое предложение личной честью?

Много лет прошло, как в Ленинграде не стало Антонины Николаевны Изергиной, но не о ней ли вспоминают в мастерских, не ее ли ищут в каждом новом перешедшем порог мастерской критике? Так пусть они, эти критики, и заменят ее! Пусть наберутся знаний, прямоты, любви, иронии, красноречия, храбрости — и пусть кто-нибудь станет «любимым критиком Ленинграда!» Но это будет его заслуга, его счастье и его «престиж». Понятие «ленинградская критика конца 70-х годов» — фантом.

Впереди — пятилетка качества. Я понимаю ее как пятилетку ответственности за каждое изделие рук, каждое печатное слово, каждый штрих. Качество — это когда все, что выходит в мир, имеет личную подпись, когда личная честь является порукой уровня. Качество — борьба с безымянностью, с абстрактной, отвлеченной ответственностью всех (то есть, никого). И «престиж профессии» может обсуждаться, только если каждый понимает его, как свой личный престиж.

За пафосом статьи Ю. Осмоловского стоит убеждение, что искусство не многослойно, а едино (качественно или некачественно — в данном случае неважно). Я вижу тут гипноз привычной рубрикации по разделам: «Искусство 20-х годов», «30-х», потом — «Пятилетие Великой Отечественной войны», потом — до постановлений об архитектуре и строительстве 1953 года, потом — «60-е годы», потом — до сего момента. Такая сеть неизбежно набрасывается на исторический труд — иначе его «не соберешь». Художественная же критика, посвященная живому, идущему на глазах процессу, не терпит схем и упрощения! Она знает, что в художественной практике одновременно существуют явления, диаметрально противоположные по характеру, по качеству, по стилю, наконец. Она отлично знает, что есть уже утвердившиеся, почти канонизированные явления в современном художественном процессе, а есть эксперимент, есть попытка двигать дело в самых различных направлениях, под воздействием самых различных токов, идущих и от жизни нашего общества, и от жизни мирового искусства. Словом, художественная критика — это критик и художник, критик и произведение, то есть нечто сложное, деликатное, глубоко личное. Ни критика, ни искусство наших дней не могут выступать и оцениваться валом, кучей, их лицо, как флорентийская мозаика, собирается из личных усилий каждого профессионала, зависит от них.

Ю. Осмоловский судит послевоенное искусствознание за его нормативность, а сам, по-моему, остается во власти того же норматива, который сводил процессы в нашем искусстве к одному течению, и по ходу развития этого течения давал оценку десятилетиям в истории искусства огромной страны.

Мое впечатление от современного искусства (декоративного и изобразительного) иное, чем у Осмоловского. В той степени, в какой оно качественно, в тех проявлениях сво-

их, где таится художественное качество, искусство находит своих толкователей, полемистов, рыцарей, как хочешь назови, короче — своих критиков. Если есть Художник (с прописной буквы), то и Критик есть.

Не буду в этой статье анализировать само состояние, положение дел в декоративном искусстве, скажу только, что сегодня, как никогда, необходима готовность критика называть имена и явления, за которыми — сам ход развития пластических искусств. Для критика это и значит — быть на высоте подлинного творчества.

Но сегодня такая задача требует от критика отказа от всех штампов, от всех канонизированных определений и оценок. Живой процесс требует свежего, незамутненного взгляда. Как говорил (правда, по другому поводу) герой М. Булгакова, «свежесть может быть только одна — первая, она же и последняя...» Иначе получится никак не художественная критика, из которой десятилетиями позже в сочетании с самими произведениями искусства складывается история искусства — весьма важная часть человеческой культуры, — а совсем другой по смыслу документ времени.

Но оставим в стороне статью Осмоловского. Видимо, у него есть причины переживать и волноваться. Приходилось, значит, входя в какие-то мастерские, ощущать неприязнь, недоверие, сопротивление. Но, если критик видит художественный процесс дифференцированно, он не попускает себя и художников к таким встречам. Он знает поименно тех мастеров, которые его ждут и свято ему верят. А другие мастерские оставляет своим коллегам, которым близки хозяева этих других мастерских. Иначе гибкая, живая, адекватная жизни современного искусства критика развиваться не может!

*

В записях Юрия Олеши есть такое воспоминание: «Однажды мне попала в руки книга Шеллер-Михайлова, какой-то роман из собрания сочинений этого писателя, изданного «Нивой». Я стал читать этот роман — некую историю о денежно-наследственной неудаче в среде не то чиновничьей, не то профессорской... Бойко написано, но ни следа очарования, магии... И вдруг, перейдя к одной из очередных страниц, я почувствовал, как строчки тают перед моими глазами, как исчезает страница, исчезает книга, исчезает комната, и я вижу только то, что изображает автор. Я почти сам сижу на скамейке, под дождем и падающими листьями, как сидит тот, о ком говорит автор, и сам вижу, как идет ко мне грустная-грустная женщина, как видит ее тот, сидящий у автора на скамейке... Книжка Шеллер-Михайлова была по ошибке сброшюрована с несколькими страницами того же «ниевского» издания Достоевского. Страницы были из «Идиота». Я не знал, что читал другого автора. Но я почти закричал: «Что это? Боже мой, кто это пишет? Шеллер-Михайлов? Нет! Кто же?» И тут взгляд мой упал на вздрагнувшее в строчке имя Настасьи Филипповны... И вот еще раз оно, в другом месте! Кажущееся лиловым имя, от которого то тут, то там вздрагивали строчки!

Колоссальна разница между рядовым и великим писателем!»

Коллизия, описанная в этом отрывке, знакома любому искусствоведа, он находится внутри этого круга переживаний всю жизнь. Постоянно смотреть произведения искусства, различать их качество, переживать его и уметь высказать суждение об этом качестве с такой убедительностью и в такой форме, чтобы оно стало ясным всем прочим, соприкоснувшимся с этим произведением, — в принципе это и есть «искусствоведение», особенно в той его части, которая называется «художественной критикой».

Врожденная чувствительность к эстетической сути искусства, отточенная школой; врожденный дар устного и писаного слова, отточенный необходимостью наладить разговор художника со зрителем, послужить толмачом — вот что такое искусствовед и его дело. А скрытый азарт оставляет возможность поведать и о себе, выразить себя через участие в извечном диалоге между искусством и людьми. Причем в этом Я и Ты искусствовед должен уметь становиться попеременно то первым, то вторым действующим лицом, а правильное сказать — и тем, и другим одновременно.

Некоторые формы работы искусствоведа прямо-таки олицетворяют описанную у Олеси ситуацию. Такова, в частности, самая острая из них — работа в художественных советах. Мне приходилось участвовать в заседа-

ниях различных советов по декоративному искусству. Вот идут по длинному столу, вокруг которого расположилось жюри, новые изделия из стекла и хрусталя. Ваза, рюмка, блюдо... Все нормально, мирно. Но в какой-то момент на стол выходит предмет — он тоже называется «ваза», «блюдо», «рюмка», — и все мгновенно меняется. Члены совета просят передать предмет, хотят рассмотреть его и потрогать, выкрикивают «отлично!» Что произошло? Как он сработал — закон эстетического качества? Каким образом тридцать разных индивидуальностей, собранные в совет, одновременно увидели черту, протянутую между рядовым произведением и из ряда вон выходящим? И где пролегает эта черта? Суждение возникает мгновенно. Я думаю, оно возникает из врожденной чуткости к художественному качеству, которое когда-то определило выбор профессии, и из годами накопленного опыта. В сотую долю секунды перед мысленным взором члена жюри проносятся вереницы подобных, уже виденных предметов (воочию в музеях или в специальных изданиях), из них моментально извлекаются аналогии, близкие по типу предметы, и, поставленное в один ряд с этими, уже бывшими, новое произведение находит свое место, свой балл в шкале апробированных ценностей.

Но одной узкопрофессиональной эрудиции было бы мало. Вся культура, весь духовный багаж судьи, собранные в сложнейший по своей структуре комок, заставляют его принять такое, а не иное решение. Все мобилизуется одновременно: концепции художественной формы, выкованные знанием архитектуры и пластических искусств, твердые очертания представлений о быте и празднике, о традиционном и современном, о рукотворном и машинном, наконец — само пространство, возникающее перед внутренним взором: оно обволакивает новый предмет, окружает другими компонентами будущего его существования и проверяет способность предмета адаптироваться к среде, одновременно придавая ей новый духовный смысл. Сердцебиение, спазм в горле сопровождают нашу оценку; сам механизм этот настолько сложен, что все предпочитают говорить: «Интуиция сработала!»

Действительно, перевести в словесный ряд возникшую оценку явления искусства нелегко. Нелегко потому, что целостность эстетического впечатления нарушается от анализа, от словесного обозначения его составных частей. Нелегко потому, что суть пластического совершенства «хочет» ускользнуть от описания. Но в этом и заключено «искусствоведение», превращающее идеального зрителя в специалиста, — в необходимости анализировать, расшифровывать впечатление от нового произведения, доказывать вслух свою оценку.

Отмечу, что традиция эта — высказываться и обосновывать свою оценку — едва ли не важнейшая часть работы наших художественных советов. Публичный независимый анализ достоинств и недостатков нового произведения декоративного искусства, созданного только что и вынесенного на суд, превращает заседания советов в своего рода школу для художников. Из года в год складывается общность суждений, общность позиций, благодаря которым становится возможным проводить в жизнь определенную художественную политику.

Советы в различных отраслях художественной промышленности становятся одним из действенных звеньев в сложении определенного стиля в области предметного творчества, оберегают по мере сил миллионный выпуск предметов разного рода от хаоса. Постепенное наращивание новых черт в декоративных искусствах, в художественной промышленности складывается в определенную стилистическую линию. Наблюдать это, помогать этому — вот в чем особая радость от работы в советах.

Подлинный праздник — когда появляется произведение, безусловно связанное со всем пройденным путем искусства, суммирующее какие-то важные качества, но подающее их в абсолютно новом, свободном прочтении. Нередко с такого предмета начинается новая «линия», он провоцирует фантазию других художников. Мне приходилось присутствовать при первом выходе в жизнь таких произведений, и каждый раз это ощущалось как событие моей биографии. Первые группы сульфидных лепных ваз Шевченко, первые ансамбли из прозрачного стекла Шущановых, цветные фигуры на прозрачных объемах «Человек, конь, собака и птицы» Смирнова, первые хрустальные штофы Грабарь. Заключенными в них идеями вычертилось в дальнейшем своеобразие современного советского

художественного стекла и шире — декоративного искусства.

Сродни этой работе другая, которую можно было бы назвать «искусствовед в мастерской художника». В еще большей степени, чем работа в советах, она, в своем непосредственном общении с самим искусством и автором, олицетворяет нашу специальность как форму нашей жизни (далеко не про все специальности это можно сказать!). Личность искусствоведа — интеллект, душа и сердце, — его расположенность к общению, его умение понять огромность усилий и риска, на которые идет ежедневно настоящий художник, здесь, в мастерской, проявляются полностью. Опыт мастерских — важнейший для нас, искусствovedов, и хотя, казалось бы, здесь приобретаешь меньше, чем в музеях (безусловно!), но в чем-то и больше, потому что общение с картиной, скульптурой или предметом, рядом с которым стоит его автор, носит принципиально иной характер. Ты видишь не только законченный феномен, произведение, которое само выходит в мир и может рассказать лишь столько, сколько в нем заключено, — ты видишь, как и какой ценой оно создано, ты видишь, кем оно создано, и во всем этом лежит зерно понимания и возможность более глубокой расшифровки. А главное — в этом пространстве, в этих мастерских течет время твоей собственной жизни, складываются ярчайшие впечатления твоего существования, ты меняешься... А ведь личность искусствоведа — одно из слагаемых его профессии...

Но все-таки само наше дело — исписанные страницы. Именно по склонности к различным жанрам и делятся искусствovedы на критиков (рецензии, статьи, посвященные проблемам современного искусства, монографии о современных мастерах и пр.) и историков искусства, которые, в свою очередь, делятся в зависимости от своей большей или меньшей приклонности к таким дисциплинам, как история, археология, философия и т. д. Искусствоведческая работа — современности или прошлому она посвящена — может быть организована особым образом в зависимости от того, какие цели ставил себе в конкретном случае автор — популяризаторские, дидактические (учебные), строго научные или беллетристические (жанр биографических романов о художниках). Про одного мы знаем, что он склонен к жанру эссе, другой не мыслит себе разговора об искусстве меньше чем на 100 страницах. Фронт работы искусствоведа чрезвычайно широк, поэтому-то так много типов самих искусствovedов. Здесь действительно нужны люди самой различной специализации, владеющие самым разным оружием. Это известно, и к этому мало что можно добавить.

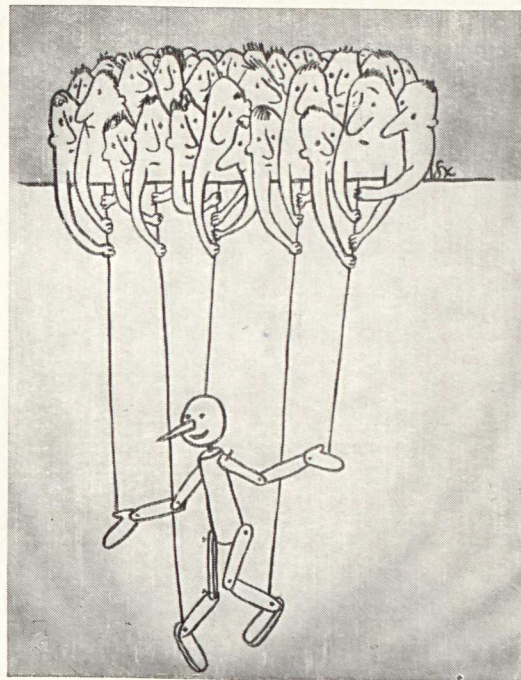
Важнее другое. Основной критерий, по которому мы сами делим своих коллег, — мера профессионального мастерства, степень личного умения проанализировать произведение архитектуры, декоративного искусства, то есть раскрыть его специфику, особенности его пластической организации в словах. Словесно! Искусствовед, который может легко сказать о себе, что он «не стилист» (а таких немало, некоторые историки искусства считают, что «не стилист» — синонимом серьезности и глубины своих текстов), тем самым признается, что он не искусствoved. Если искусствovedческий текст не обладает чертами определенной адекватности своим «героям» — произведениям искусства, если он не волнует тайным самоценным темпераментом, то в каком бы жанре ни выступал искусствoved, он может считать свою задачу невыполненной, он потеряет свою публику, собеседника, ради которого взялся за перо. Исключением являются инвентарные книги хранения, издания типа «Своды», различные аннотации, но для их составления искусствovedом быть необязательно. Наш труд — литературный, даже тогда, когда нашим предметом становится история в строгом смысле. Это особенно касается России: искусствознание тут родилось и воспитывалось как младшая сестра литературной критики, русская проза в самом широком смысле этого слова служила эталоном для искусствоведа. Совершенство литературной формы — наследственное требование к нам, не ответить на него — значит оказаться вне семьи, притом очень достойной семьи.

Начало XX века оставило нам целую школу собственно искусствovedения, например, подшивку журнала «Аполлон», где можно найти великолепные образцы практически всех жанровых форм искусствovedческого труда: рецензию, очерк, критический разбор, портрет, новинки ис-

кусства, историко-философские наброски, анализ одной картины — в различных рубриках этого журнала разрабатывалось все. Здесь можно увидеть и широкую амплитуду индивидуальных подходов к явлениям искусства, и первые шаги анализа канонического искусства — наследия Византии и Древней Руси. А главное — подшивка «Аполлона» представляет весь или почти весь современный русский «словарь искусствоведа», все идиомы нашего ремесла, то есть его культуру. Я упоминаю «Аполлон» потому, что при характеристике фондов русской искусствovedческой традиции о нем иногда забывают. Напрасно. Первое поколение советских искусствovedов многим обязано этому журналу, стало быть, обязаны и мы.

Словарь искусствоведа — весь литературный язык*, а манера письма может ассоциироваться с любой апробированной в литературе манерой. Прозу разных русских искусствovedов инспирировала проза разных русских прозаиков. Стоящий искусствovedческий текст укладывается в шкалу литературных ценностей (это относится и к литературным критикам, и к историкам большого масштаба: стиль Белинского, Писарева, Выготского, Бахтина, Ключевского может анализироваться с позиций «большой» литературы). Причем интересно, что даже когда по склонностям и выбору предмета в самом искусстве искусствoved работает над материалом прошлого, собственная его проза отражает искания писателей-современников, взаимодействует с современным языком и стилистикой речи, а любовь к классической прозе присутствует только отраженно, в самом уровне разговора или в виде стилизаторских вкраплений. Думается, что это происходит «без ведома»: между зрительным, пластическим образом и образом словесным должна возникнуть естественная, легко дающаяся связь; поиски точной фразы, верного слова — это поиски фразы и слова, которые всосали в себя и излучают свойства многих или, в крайнем случае, трех главных действующих лиц. Разговор их в русской литературе традиционно назывался «Гражданин, Читатель и Писатель». То, что толкает тебя к перу и странице — жажда высказаться, поведать, вступить в диалог, убедить, — подчиняется немедленно тому, кто ты есть сам, с кем ты собираешься говорить и когда именно все это происходит...

* Именно «литературный язык», а не «язык литературы», который гораздо шире, включает в себя диалекты, говоры, жаргоны и пр.



Мозаики Н. Мироновой

И. Азизян



Ни одна из работ художницы Н. Мироновой не является случайной, неуместной или не связанной масштабными и ритмическими связями с архитектурным пространством и даже шире — с той средой, которую трансформирует.

Монументальная живопись становится все более активной силой художественного формирования ансамбля и интерьера. Подтвердим это мозаикой Мироновой, выполненной в санатории «Меллас» в Ялте (архитектор Т. Фаворская, 1973). В мозаике автору хотелось осуществить цветовую и пластическую взаимосвязь с окружающей природой, тем более, что работа воспринимается через остекление извне, так же как из интерьера воспринимается окружающая природа: живописный старый парк с вековыми соснами и стройными кипарисами.

Цветовой строй мозаики сформирован из крупных пятен чистых цветов: красного, желтого, синего. Крупный размер росписи, зеркальное удвоение живописной поверхности в воде бассейна, цветонасыщенность основных элементов делают мозаику доминантой всего пространства. Интерьер пронизывается живописью, опрокидывающейся в воду и отражающейся от нее, и таким образом становится поистине цветным. Человек, находящийся в этом бассейне, с трех сторон окружен парком; лишь с четвертой стороны — непрозрачная стена, покрытая мозаикой из керамической плитки. Стена эта, следуя функции сооружения и находящихся за ней помещений, должна быть глухой. Художник усиливает материальность, непрозрачность стены чрезвычайно тектоничной мозаикой из керамической плитки, в разработке которой особую роль играет вертикальная гравюра.

Даже стоя в непосредственной близости от мозаики и не воспринимая ее композицию в целом, четко ощущаешь живописность, художественную трепетность контрастной и одновременно колористически нюансно моделированной поверхности.

Цветовую тему меласской мозаики художница продолжает разрабатывать, обогащая и усложняя новым структурным ритмом, в стенописи в бассейне подмосковного санатория «Отрадное» (архитекторы В. Фурсов, И. Мосишвили, И. Абаева). Поиски цветовой структуры этой композиции (сделано 36 вариантов эскизов) сопровождались интенсивной творческой работой над самостоятельными станковыми картинами декоративного характера, в которых цвет является основной композиционной категорией, основным средством выражения.

Можно было бы подумать, что художницу волнует и заботит лишь модулированная и ритмизованная цветом плоская поверхность орнаментального характера. Отнюдь нет.

Миронова одна из первых поддержала объективно возникшую в нашем искусстве в 60-х гг. чрезвычайно гуманистическую и перспективную тенденцию пластического формирования «ближней зоны» среды самостоятельными монументально-декоративными стенками и стелами. Особенно широко такие стенки и стелы применяются в организации открытых пространств детских комплексов (московские детсады с витражными декоративными стенками С. Щербининой, комплексы пионерлагеря «Артек», детско-городка «Солнечное» под Ленинградом и др.).

Мы уже останавливались ранее (см. «ДИ СССР», 1967, № 6) на значении таких стенок в организации ближайшего к человеку сомасштабного ему жизненного пространства, на таких качествах этих стенописей в целом, как конструктивно-тектоническая, а также временная и технологическая свобода от основных архитектурных объемов зданий и сооружений. Н. Миронова создает две такие стенки-стенописи: для детского санатория им. Т. Шевченко в Евпатории и пионерского лагеря «Спутник» под Муромом (архитекторы К. Миронов, М. Лифатов). В этих двух многофигурных линейно развивающихся композициях на темы детских игр и занятий уже достаточно очевидно проявляется обостренно декоративное видение художника, стремление к четкости силуэта, цельности и

пластичности цветового пятна, к осмысленности рисунка. Важной для творчества художницы в целом стала работа над барельефом с мозаикой в г. Муроме на здании ресторана «Муром» (архитекторы К. Миронов, М. Лифатов). Рассмотрим ее в различных интересующих нас аспектах. Барельеф, облицованный мозаикой, стоит как отдельное произведение — стена на земле в непосредственной близости от фасадной стены здания ресторана «Муром» (отступ от фасада 50 см, быть может, и маловат) на одной из главных улиц города. Тема небольшого панно (4,5×3 м) заимствована из русских сказок, но имеет в свое сегодняшнее общечеловеческое звучание: это рассказ о русском молодце, о птице-мечте. В самом выборе темы реализовалось стремление осмыслить традиции, духовно связать настоящее и прошлое старинного русского города. Чрезвычайно важную роль, с нашей точки зрения, играет то, что монументальное панно задумано как самостоятельное, композиционно законченное произведение, поставленное на улице города, как принадлежащее городу в целом. С отдельным архитектурным объектом, близ которого стоит панно, оно, конечно, связано и конструктивно, и ритмически, и пропорционально. Но главное все-таки в том, что оно целеустремленно осмыслено как произведение для города. В какой-то степени это панно родственно отдельно стоящим монументально-декоративным стенкам-стелам, его функция — быть масштабным посредником от человека к архитектуре зданий и городских пространств. И все же оно отличается от линейно развивающихся, открытых по характеру взаимодействия со средой детских мозаичных композиций своей структурной целостностью. Здесь нет взаимоисключения приема: то или это лучше, правильнее. Здесь есть определенная концепция — не растворение монументально-декоративной живописи и рельефа в архитектуре, не слияние или распыление живописных качеств и образов по архитектурной форме, но концентрация в сравнительно небольшом произведении темы, пластики, цвета, духа народного, мечты о прекрасном и вынесение этого законченного, обрамленного произведения, как бы выдвижение его как определенной духовной, культурной ценности из фасадной стены — в город, к человеку. Художница активно вторгается в глубину плоскости, предопределяя и последующее более «глубокое» зрительное восприятие композиции, почти физическое «втягивание». Получая значительную глубину, стенописное изображение именно в этом измерении приобретает пространственное дыхание.

Все это было достигнуто довольно сложным и многодельным путем. Сначала барельеф был вылеплен из глины, затем снята гипсовая форма; она обмазывалась пластилином, в который вставлялись камни мозаики, после чего форма набивалась цементом и переворачивалась. Технология создания этой работы преследовала цель максимально сохранить форму вылепленного с большим чувством рельефа и сделать камни мозаики выступающими над цементом.

Работе над муромским барельефом сопутствуют творческие поиски художника в скульптуре и небольших рельефах станкового характера, выполненных из керамической глины. Поиски синтеза рельефа с цветом продолжаются в эскизе монументально-декоративной композиции для Дворца культуры в Абрау-Дюрсо.

Стремление к неизведанному — к необычному цветовому строю, ритмам, пластике монументальной живописи — органично сливается со стремлением к новым материалам, методам и технологиям. Сделан и утвержден эскиз гобелена для Дома молодежи в г. Целинограде (архитекторы А. Полянский, К. Миронов), в работе роспись для Дома композиторов в Старой Рузе (архитектор Т. Панкова).

Мечтой художника является работа над театральным зданием.

На стр. 26

Н. Миронова
Мозаика в бассейне.
Керамическая
плитка. Санаторий
«Меллас». Ялта.

Роспись в детском
санатории
им. Шевченко.
Мозаика.
Евпатория.

Декоративное панно
Барельеф с мозаи-
кой. Муром.



Слева направо —
С. Янковский —
главный художник
Смоленского
льнокомбината,
Ф. Парыгин —
колорист,
Н. Дмитриева,
Л. Богатырева,
Т. Федорова,
Н. Козинова —
художники.

На стр. 29

А. Белан
Ткань «Кораблики»

А. Белан
Ткань «Версаль»

Н. Дмитриева
Ткань «Цветочная»



Смоленский лен

Н. Томская

Успехи, достигнутые в области производства декоративных тканей в минувшей пятилетке, важны не только сами по себе — они являются залогом плодотворной работы художников-текстильщиков в десятой пятилетке — пятилетке качества.

Индивидуальный художественный почерк, свой подход к построению художественного образа — вот те черты, которые уже сегодня отличают творчество множества художников, работающих в текстильной промышленности. Все вышесказанное в полной мере относится и к художникам Смоленского льнокомбината.

Этот комбинат создавался в 30-е годы и, следовательно, очень молод по сравнению с такими, как Яковлевский, Костромской и другие. Художественная мастерская образовалась на комбинате позднее, немногим более двадцати лет назад. Традиции смоленской земли, богатейший опыт возделывания, обработки и украшения льна явились той основой, той школой, благодаря которой в лучших своих изделиях художникам комбината удалось достичь цельности и образности, присущих народному искусству.

Возглавляющий коллектив художников с 1959 года Степан Остапович Янковский — мастер опытный, тонко чувствующий специфику льна. Многие годы связанный с производством, С. Янковский настолько изучил его возможности, что ощущает их как естественные условия своего творчества. Особенно хорошо удаются художнику белые жаккардовые скатерти, рисунки которых отличает изящество и богатство игры светотеневых разработок. Независимо от взятого за основу мотива — будь то народные образы, растительный мир или геометрические формы, — тщательная проработка всех деталей, тонко продуманное соотношение рисунка и ажюра с фоном дают возможность создавать скатерти подлинно торжественные, способные служить украшением любого праздничного стола. Среди них хочется отметить такие работы, как «Берестинка», доносящую до нас узорочье русской резной бересты, и «Подсолнухи» — вещь сочную, единую в своих четких крупных формах цветов, проходящих через кайму и фон. Недаром почти все белые скатерти Янковского отмечены государственным Знаком качества.

Другие задачи ставит перед собой С. Янковский, когда от белых переходит к работе над цветными жаккардовыми скатертями. Здесь художник ищет максимальной связанности фона с изображением. Лаконичность и плоскостность рисунка в сочетании с тщательно подобранным колоритом клеток фона и богатством фактуры рождает вещи целостные и функциональные, хорошо связывающиеся с обликом и образом современного интерьера (скатерти «Марсианка», «Горошек», «Московские окна», «Сияние»). В 1971 году на международной выставке в Пловдиве жаккардовая клетчатая скатерть Янковского

«Север» была удостоена Золотой медали — заслуженное признание больших достижений художника в этой области декоративного текстиля.

Но в сложном процессе художественного творчества всегда соседствуют произведения более или менее удачные. Так, перенесение приемов, характерных для разных видов вышивки, в ткачество (как это сделано в скатерти «Русская» и некоторых других) представляется сомнительным. В работе над декоративными жаккардовыми тканями, которые у смолян в основной своей массе тяготеют к мягкой, сближенной цветовой гамме с преобладающим серебристым колоритом, так свойственным самой природе льна, а в рисунке — к линейно-графическому началу, Янковскому всегда присущ бережный и глубокий подход к избранной теме. Через ткань, через ее декоративный образ автор доносит до нас свои ощущения от искусства и характера народа. Таковы, например, ткани «Сулико», основой для которой послужили узоры старинных женских украшений и чеканки Грузии, и «Завиток», созданная на материале зарисовок прекрасного, уже исчезающего искусства русской сани — вещь тонкая, изящная по исполнению.

Но, к сожалению, далеко не все работы художественной мастерской отличаются глубиной подхода к избранной теме. Достигнув успехов в рисунке изысканно отточенных геометризованных форм, художники комбината подчас встают на сомнительный путь, отказываясь от поисков нового решения ткани в целом, упрощая и обедняя образное начало и заменяя все это разработкой отдельных элементов бесконечных розеток, вписанных в повторяющийся строй вертикальных полос. Не спасают даже виртуозность, с которой выполнены отдельные розетки, заполонившие эти ткани, четкий ритм их композиции: возникает впечатление, что они банальны, скучны по рисунку.

Очень невыигрышно выглядят эти ткани в соседстве друг с другом. А ведь именно таким образом, густо повешенные в один ряд, предстают они в магазинах и на ярмарках. И зритель там уже не просто зритель, а покупатель со своими конкретными потребностями, вкусами. Художники могут возразить, что на сегодняшний день почти все эти ткани пользуются спросом. Да, сегодня это так. Немаловажную роль при этом играет богатство фактуры, изысканная цветовая гамма и мягкий блеск, присущие льняным тканям. Но завтра, когда рынок будет полностью насыщен всевозможными декоративными тканями, этих свойств будет уже недостаточно — вопрос художественного качества выйдет на первое место.

Конечно, предъявляя столь высокие требования к художникам-жаккардистам, нельзя забывать о том, что в ткачестве вид заправки станка и другие технические условия во многом определяют композиционный строй будущей ткани. Сами художники довольно часто ссылаются на то, что технические ограничения не дают простора для поиска и открытий в рамках уже имеющегося арсенала. Так ли виновата техника? Нет. Она предоставляет возможности для самых неожиданных находок, но при условии, что художник откажется от стереотипов, сложившихся в решении тех или иных видов декоративных тканей. Сейчас существует реальная угроза возникновения местных, смоленских штампов в оформлении льняных изделий. Художники должны преодолеть эту опасность, у них для этого много возможностей.

Следует отметить, что молодое поколение коллектива художественной мастерской пытается найти свои, индивидуальные творческие приемы, свой путь в искусстве украшения тканей. Среди таких работ, отмеченных поиском новой композиции и характера рисунка, необходимо выделить ткань молодой художницы Т. Федоровой «Медок». Ритмично разбросанные по изящной сетке фона букеты цветов, мягкая гармония охристой гаммы создают образ, как бы передающий воспоминания о последних днях уходящего лета.

В утонченную монохромность смоленского ткачества решительным аккордом вторгается яркая, сочная набойка. Набойка по льну имеет глубокие исторические корни, устоявшиеся за многие века традиции и дает богатейший материал для творчества. Она привлекательна прежде всего огромной фантазией и изобретательностью ее создателей, изяществом графических разработок, живописностью.

Для того чтобы в своих работах сохранить красоту и разнообразие, присущие образцам народного искусства, и при этом избежать потребительского, поверхностного отношения к традиции, художники должны все время заново переживать, переосмысливать наследие крестьянских мастеров. Смоленский льнокомбинат является единственным в РСФСР предприятием, специализирующимся на выпуске декоративных набивных тканей из льна. Можно с полным основанием сказать, что здесь осуществляется первая попытка возродить это древнее искусство в промышленных масштабах. За 12 лет своего существования эта молодая отрасль смоленского текстиля прошла нелегкий путь поисков образно-содержательного и композиционного своеобразия произведений.

Одна из способнейших художниц комбината А. Белан создала множество проектов скатертей и декоративных тканей. Если в ранних работах Белан (таких, как «Теремок», «Прялки», и др.) связь изобразительных деталей с фоном сведена к минимуму, а вся композиция строится на простом ритмическом чередовании повторяющихся элементов, то в дальнейшем орнаментальный строй тканей обогащается дополнительными мотивами, появляется большая композиционная цельность («Кораблики», «Версаль» и др., скатерти «Теремок», «Изразцы»).

Постоянно обращаясь к русской теме, А. Белан ищет остро современную трактовку исторического сюжета. Так, в ткани «Смоленск — город-ключ, страж России», предназначенной для общественного интерьера, в образном строе угадываются «лицевые» набойки XVIII века, лубки, пряничные доски. Выразительная графико-декоративная форма изображения, в основе которой лежат древние народные образы богатырей, органическое слияние орнаментальной полосы с надписями, общее впечатление сказочной узорчатости — таковы привлекательные стороны этой оригинальной работы.

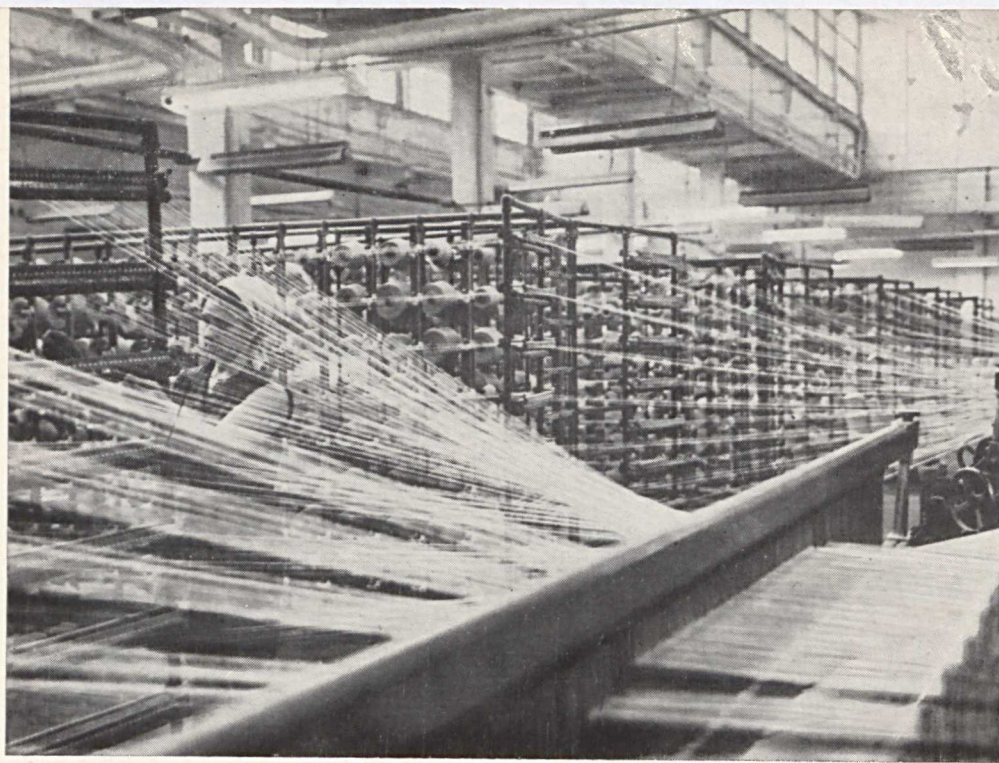
Растительный орнамент, цветы всегда и в любых техниках исполнения были присущи тканям. Много их в работах художников-текстильщиков и сейчас. Разработке растительных мотивов чаще всего посвящает свои творческие поиски молодая художница Н. Дмитриева. Ее ткани отмечает интересная графическая и полихромная интерпретация цветочных узоров, глубокое понимание избранной темы, яркий декоративный образ. Так, в переливах золотистых тонов ткани «Осенний букет» видятся цвета русской природы в осеннем уборе, а в крупных упрощенных, однако не потерявших своей выразительности формах ткани «Цветочная» ощущаются традиции решения цветочного узора, свойственные крестьянскому искусству.

В последнее время в тканях усиливается тенденция к более реалистической передаче растительного декора. У Н. Дмитриевой это нашло свое отражение в ткани «Луговая». Декоративная насыщенность ярко и сочно выполненных цветов сочетается в ней с тонкой графикой травок и листьев, которые, загибаясь, цепляясь друг за друга, образуя сложные переплетения, объединяют весь узор в целостную композицию.

Как было сказано выше, художники комбината постоянно обращаются к наследию народного искусства набойки, поставив перед собой нелегкую задачу возрождения былой славы набойки по льну. Было бы, однако, большой ошибкой искать всякий раз прямое сопоставление со старинными образцами. Художественное решение современных тканей имеет свои закономерности. Здесь вступают в силу требования моды, интерьера и особенности практического использования тканей в быту. Кроме того, способ фотофильмпечати не в состоянии передать всю тонкость графических разработок ручной набойки: огрубляются формы, теряется тщательность рисунка. Чтобы как-то сохранить черты, отличающие народные изделия, художники, учитывая особенности технологического процесса, создают рисунки, которые качественно могут быть выполнены способом фотофильмпечати.

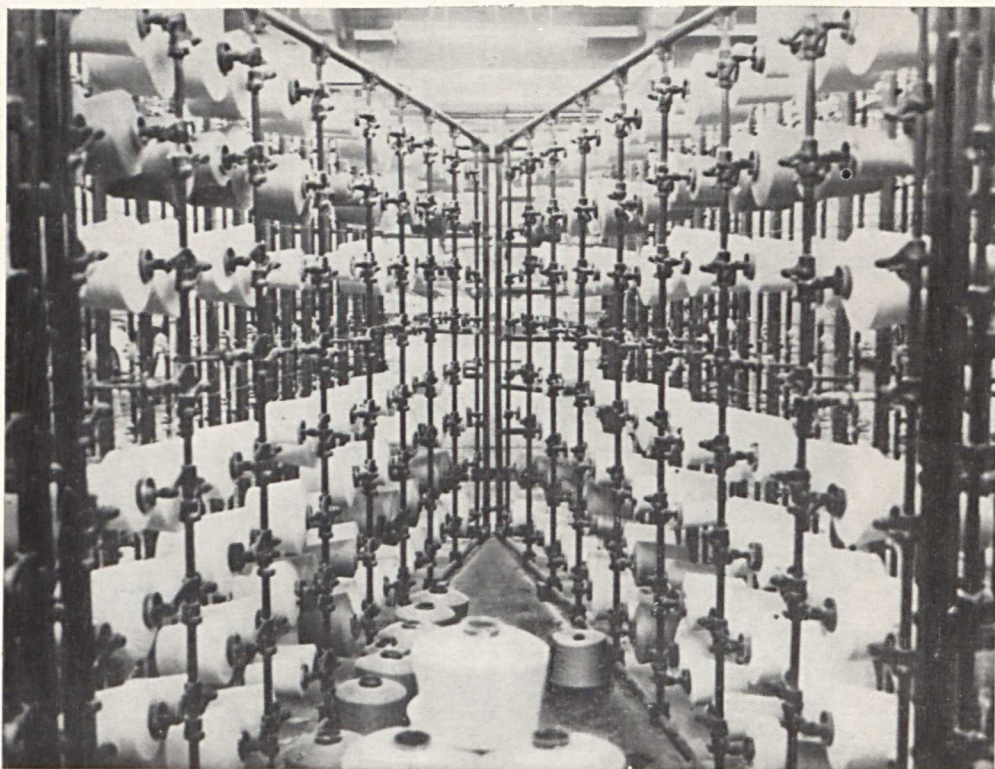
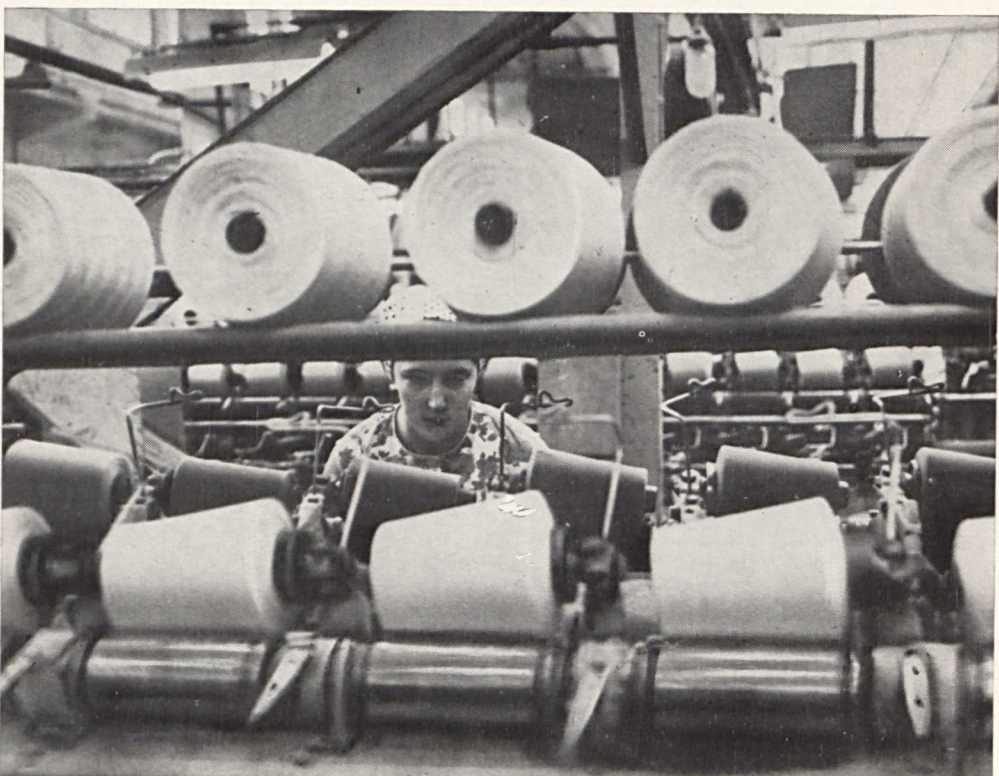
Художники производства осознают общественную потребность в повышении эстетических качеств своих изделий. И тут возникает парадокс: художники должны усилить в своих работах «эффект красоты», а производство — увеличить количественные показатели, экономичность, рентабельность, которые на сегодняшний день, к сожалению, не способствуют возникновению у выпускаемых изделий высоких эстетических достоинств, так как спрос на предметы быта еще не удовлетворен полностью, и нет прямой необходимости в улучшении и обновлении ассортимента.





Больше того, в случае со Смоленским льнокомбинатом налицо обеднение уже имеющегося ассортимента: по техническим причинам приостановлен (и неизвестно, будет ли возобновлен) выпуск набивных скатертей, пользующихся большим спросом у населения благодаря своей красоте и доступности; не стало набойки по суровому фону, напоминающей традиционные льняные ткани; прекращен выпуск дешевых, но нарядных скатертей из очеса. Таким образом, усилия художников в основном обращаются на разработку нового декора для уже имеющихся тканей. Кроме того, торгующие организации, по своему усмотрению выбирающие и закупающие устаревшие, но пользовавшиеся ранее спросом ткани, не берут новые, перспективные и тем самым, в свою очередь, тормозят обновление ассортимента или, напротив, своими требованиями толкают художников на путь бездумного копирования западной моды. Это случилось с некоторыми смоленскими декоративными тканями, в которых рисунки западноевропейских ситцев XVIII века без учета специфики материала перенесены на лен.

В феврале 1973 года Совет по декоративно-прикладному искусству и технической эстетике Академии художеств СССР провел совещание, посвященное вопросам современного состояния и тенденциям развития художественного массового текстиля, где, в частности, отмечалась



необходимость обратить внимание Министерства легкой промышленности СССР и Министерства торговли СССР на устаревшую форму ярмарочных заказов, неправильно формирующих массовый тираж текстиля. Но, к сожалению, положение с тех пор существенно не изменилось.

Истинная роль художника в промышленности уже осознана многими руководителями предприятий. С каждым днем усиливается значение художественного качества как основного фактора для сбыта продукции, то есть для финансовой жизни фабрики или завода. Отрадно отметить, что художники готовы к решению стоящих перед ними сложных задач в создании новых высококачественных образцов.

Промышленный текстиль может и должен быть настоящим искусством, и лучшие работы художников Смоленского льнокомбината — прямое тому подтверждение.

Приготовление
основы

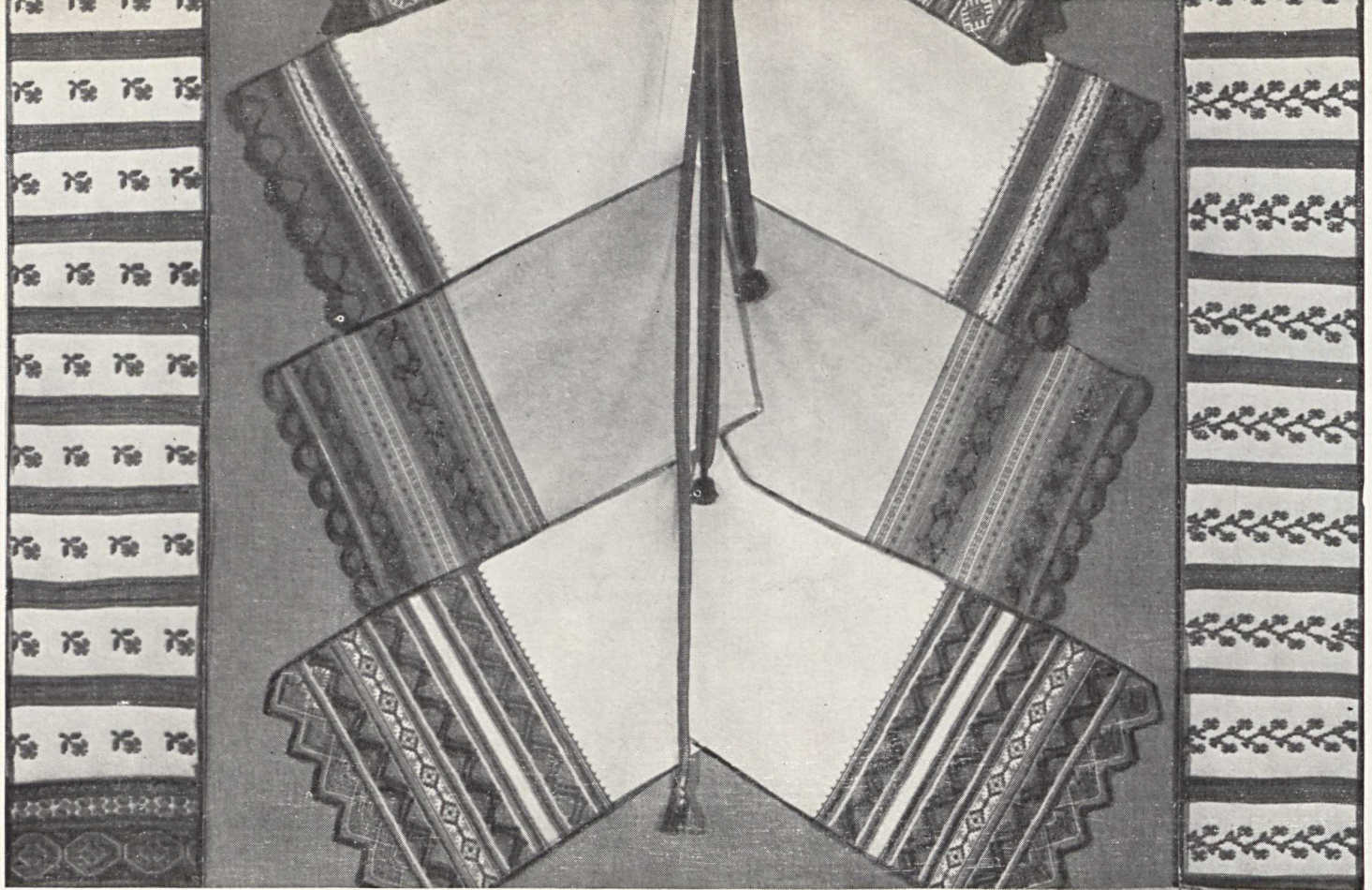
Намотка бобин

В сновальном цехе

Набивные льняные
скатерти

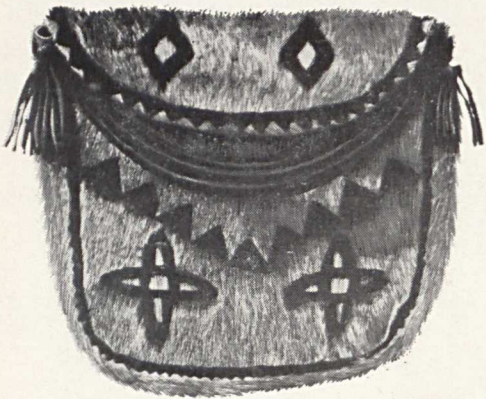
На стр. 31
Набивные льняные
ткани Смоленского
льнокомбината



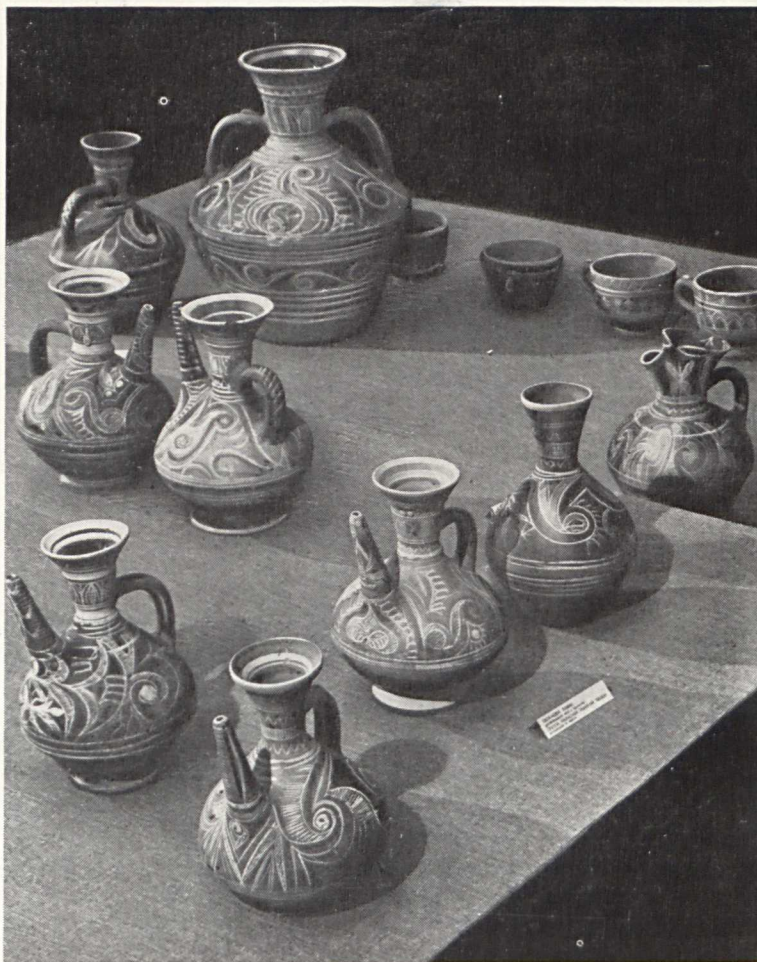


Русские вышитые
полотенца
Часть экспозиции
выставки

А. Наумова
Сумка меховая.
Камчатская обл.



**Произведения мастеров народного искусства
с выставки «Советская Россия-V»**
(статью об этом см. на стр. 34)

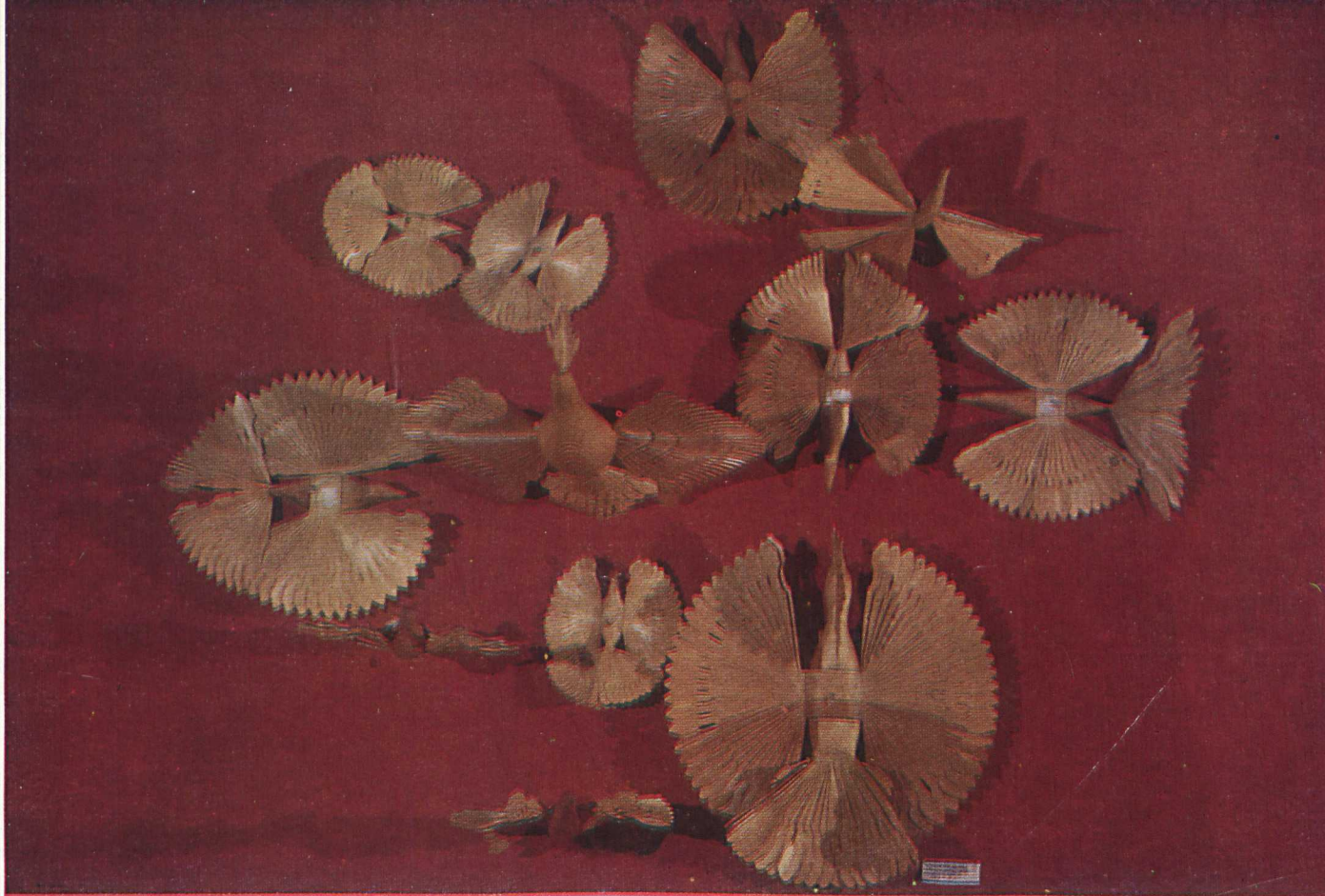


Экспозиция
дагестанской
керамики

Л. Леднева,
Н. Носова,
С. Полякова,
А. Рожко
Скопинские
глиняные кувшины.
Рязанская обл.

В. Уризченко
Коробочка. Металл.
Чеканка. Бурятия





А. Петухов,
В. Петухов,
В. Дедов
«Птицы». Дерево,
щепа. Архангель-
ская обл.

В. Нугаипанова
Сумка. меховая
мозаика.
Камчатская обл.

Р. Смирнова
«Золотая хохлома».
Ларец. Живопись
на папье-маше.
Палех

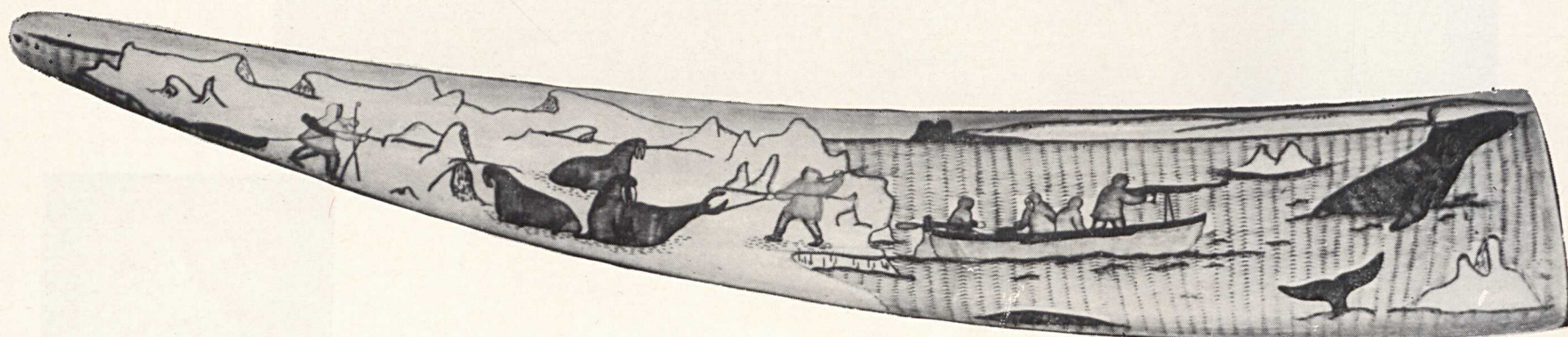


Народное искусство на выставке «Советская Россия-V»

А. Фрумкин

И. Сейгугегин
«На моржа».
Гравировка
на клыке.
Чукотка

И. Попов
«Борцы». Резная
кость. Якутия



На пятой выставке «Советская Россия» раздел современного народного прикладного искусства — произведения мастеров художественных промыслов и надомников, связанных с Художественным фондом, — был выделен в самостоятельную экспозицию.

Эта красивая и даже эффектная выставка разместились в залах Академии художеств СССР (художник-оформитель Г. Курочкин). Было представлено около 1000 работ. В республиканской выставке приняли участие многие авторы из вновь открытых центров художественного ремесла. Экспонировались новые предметы, расширившие наше представление о возможностях крестьянских художников.

Людам, не занимающимся специально народным творчеством, выставка показала образцы искусства хорошего уровня. К сожалению, подобные произведения не часто можно увидеть в наших художественных салонах и магазинах по продаже сувениров, наполненных яркими поделками всевозможных производственных мастерских, леспромпхозов, галантерейных фабрик и других организаций, выпускающих вещи-реплики по мотивам народного творчества.

При организации экспозиции в Академии художеств СССР художник старался выявить эстетические качества предметов, даже таких, которые имеют чисто бытовое назначение: простых солонниц, горшков, крынок, половиков и прочих.

Умелая расстановка и развеска придали торжественную нарядность предметам самым прозаическим, чисто утилитарным.

Превосходно была показана крестьянская бытовая керамика: горшки и крынки, плошки, опарницы и отжившие свой век глиняные рукомойки. Предметы одного и того же назначения, происходящие из разных мест, отлича-

лись друг от друга формой и способами убранства. Была представлена керамика лощеная, поливная и расписанная ангобом.

Многие мастера некогда славных, но давно забытых центров гончарства впервые приняли участие в этой республиканской выставке.

Нарядно блестела ярко-зеленая посуда брянских гончаров и пестрые горшки мастеров Владимирской области (затеки, поливы разных цветов придают меленковской керамике особую живописность). Всего два мастера, занимающихся традиционным ремеслом, живут в Сусанинском районе Костромской области. Их приземистые изделия грубоватой формы отличаются незатейливой простотой истинно крестьянского творчества, не испытывавшего сторонних влияний. Особенно хорош рукоможник А. Зайчикова. В его контуре с носиком и двумя ушками угадывается образ некой птицы, напоминающий народную загадку о рукоме:

Сидит сова на примете

Не можно ее напоить.

Словно из глубины веков явилась на выставку чернолощеная керамика гончаров Ярославской, Горьковской и Тамбовской областей. Замечательно, что эта одна из древнейших техник гончарства смогла дожить до наших дней. Небольшие горшки и крынки, крупные сосуды для браги и масла, похожие на древние амфоры, классически ясны по форме и пропорциям. Те же черты, но доведенные до

совершенства, отличают высокого качества балхарскую керамику, украшенную росписью ангобом.

Прекрасно смотрелись на выставке обиходные в прошлом изделия из бересты: разных размеров зобенки, хлебники, дорожные солонки сапожком или уточкой. В них привлекал и сам материал, и простота форм, продиктованные практическими нуждами.

Обращало на себя внимание народное искусство Хабаровского края и Камчатской области. Кроме привычных, всегда экспонирующихся изделий из меха, на выставке были показаны удгейские циновки, плетенные из болотной травы. Изысканно-сдержанные по цвету, однотонные, украшенные замечательным национальным орнаментом, они явились образцом высокой и древней художественной культуры малых народов Дальнего Востока.

Примечательна дальневосточная вышивка, выполненная ручным тамбуром. Эта старинная техника была повсеместно, даже в деревнях, вытеснена машинным тамбуром еще в конце XIX века. Поэтому отыскать мастериц, владеющих навыками этого искусства, представляет большие трудности. Дальний Восток показал себя на этой выставке много лучше других областей Российской Федерации, что свидетельствует об энтузиазме местных инспекторов-искусствоведов Художественного фонда РСФСР, занимающихся народным творчеством. Ювелирные изделия бурятов и вырезанные из мягкого камня фигурки из Тувы выглядели случайными гостями на выставке и не дали представления о художественных возможностях этих автономных республик.

Сложные композиции из щепных птиц и ювелирно отделанные туеса семьи Петуховых из пос. Вандыш Архангельской области говорят о неутомимых поисках известных

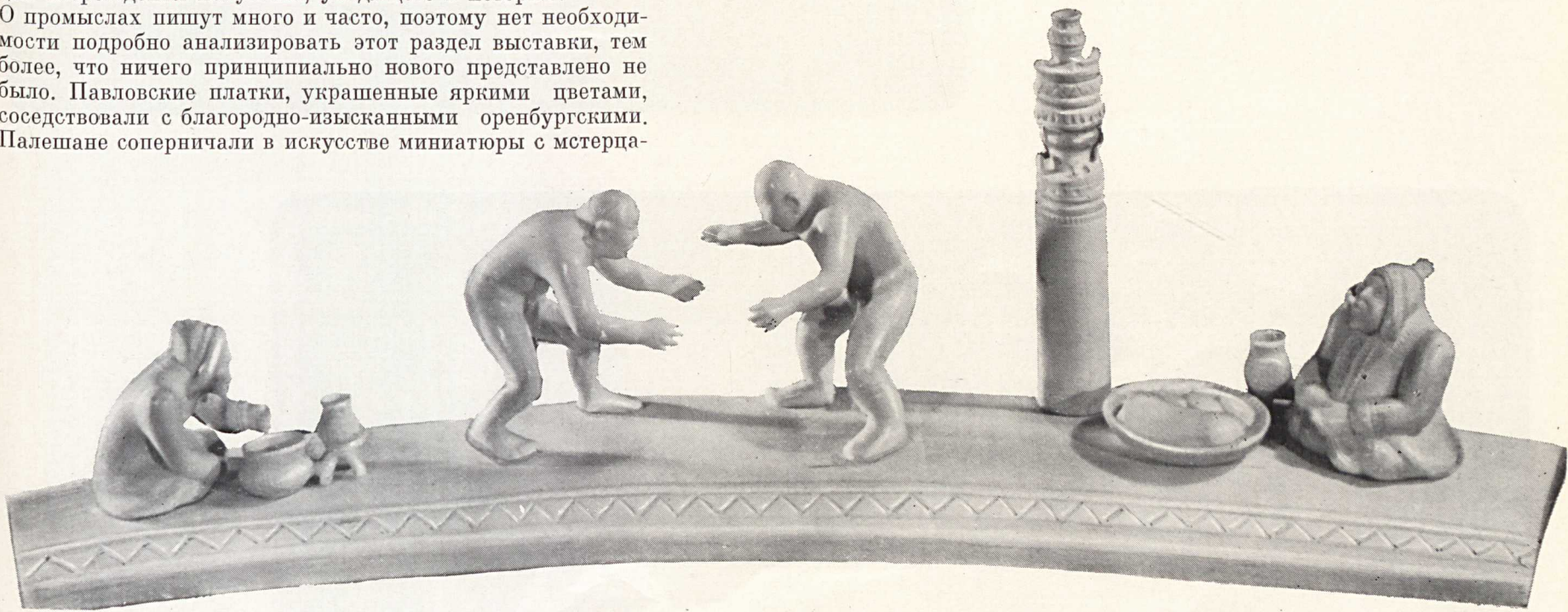
резчиков. Может быть, кому-то по вкусу изощренно украшенные обиходные вещи, стоявшие раньше копейки (эти узоры были бы уместны на дорогах шкатулках). Однако традиционный тугес простого плетения, монументальный в своей лаконичной законченности, нам милее.

Много нового и интересного можно было увидеть среди народных игрушек. Кроме известных дымковских, филимоновских, балхарских и федосеевских игрушек, экспонировались свистульки мастеров недавно открытых центров в Курской, Рязанской, Костромской и Брянской областях. Мы сознательно остановились на обзоре искусства мастеров-надомников, работающих вне организованных промыслов, поскольку здесь было много неожиданного.

Многочисленные изделия мастеров, совсем недавно привлеченных к работе Комиссией по народному искусству СХ РСФСР, должны были опровергнуть мнение об окончательной гибели кустарничества, не попавшего в поле деятельности различных ведомств. Стало очевидно, что Союз художников РСФСР принимает практические меры для возрождения искусства, уходящего в историю.

О промыслах пишут много и часто, поэтому нет необходимости подробно анализировать этот раздел выставки, тем более, что ничего принципиально нового представлено не было. Павловские платки, украшенные яркими цветами, соседствовали с благородно-изысканными оренбургскими. Палешане соперничали в искусстве миниатюры с мстерца-

Большой интерес представляла эта выставка для людей неискушенных, но искренне любящих народное творчество. Однако даже поверхностный анализ экспозиции выявил серьезные недочеты в ее организации. Бросались в глаза случайность ее состава, количественная неравномерность экспонатов. Изделия не всех промыслов попали на выставку. Совсем не были представлены многие области Средней России, Урал, Сибирь, а также большинство автономий. А ведь именно в автономных республиках, таких, как Башкирия, Чувашия, Мордовия, Дагестан, Кабардино-Балкария и других, народное творчество еще живет в повседневном быту.



ми. Платки и шарфы, плетенные балахнинскими надомницами, по своим художественным достоинствам превосходили, на наш взгляд, кружевные панно с сюжетными сценами в духе «а ля русс» профессиональных художниц вологодского объединения «Снежинка».

Собрание разнохарактерных вещей различных промыслов воспринималось скорее как выставка сувениров (тем более, что на некоторых вещах даже сохранились фабричные этикетки), хотя в общем выставочные промышленные изделия отличались высоким художественным уровнем в сравнении с массовой продукцией тех же производств. Причина этого заключается в том, что для выставки мастерам были сделаны специальные заказы на творческие вещи. Особенно хорошо себя показали жостовские художники. Экономная сухая роспись, украшающая всем известные массовые изделия жостовцев, уступила место сочной живописи. Традиционные букеты и фрукты будто ожили, подчинившись буйной фантазии мастеров.

Прекрасные работы «деревенской» Хохломы показал мастер из Сёмина С. Веселов. Они особенно выиграли в соседстве с произведениями художников других хохломских производств. Очевидно, остро стоящие вопросы повышения качества массовых художественных изделий не должны пройти мимо руководителей промыслов.

Следует упомянуть и скопинские фигурные сосуды в виде фантастических животных, щедро украшенные забавными скульптурными деталями. Некоторым посетителям они казались эклектичными и перегруженными (дань стилю «модерн», в период господства которого скопинский промысел был на подъеме). Может быть, это и справедливо, но сейчас это не так уж и важно. Главное, что у мастеров, много лет работающих по эталонам, отливающих стандартные изделия, сохранился творческий заряд, без которого невозможно возрождение традиций.

Правда, все это объясняется тем, что в системе Художественного фонда РСФСР (включая все его отделения) имеется всего 10 (!) штатных инспекторов-искусствоведов, курирующих народное изобразительное творчество огромной Федерации. А, как известно, большинство талантливых мастеров живут в отдаленных уголках страны, куда не добираются даже энтузиасты. О необходимости увеличения штата инспекторов-искусствоведов во всех республиках страны и прежде всего в Российской Федерации много говорилось на недавнем совещании по народному искусству в Художественном фонде СССР (см. «ДИ СССР», 1976, № 2), но практически пока ничего не сделано.

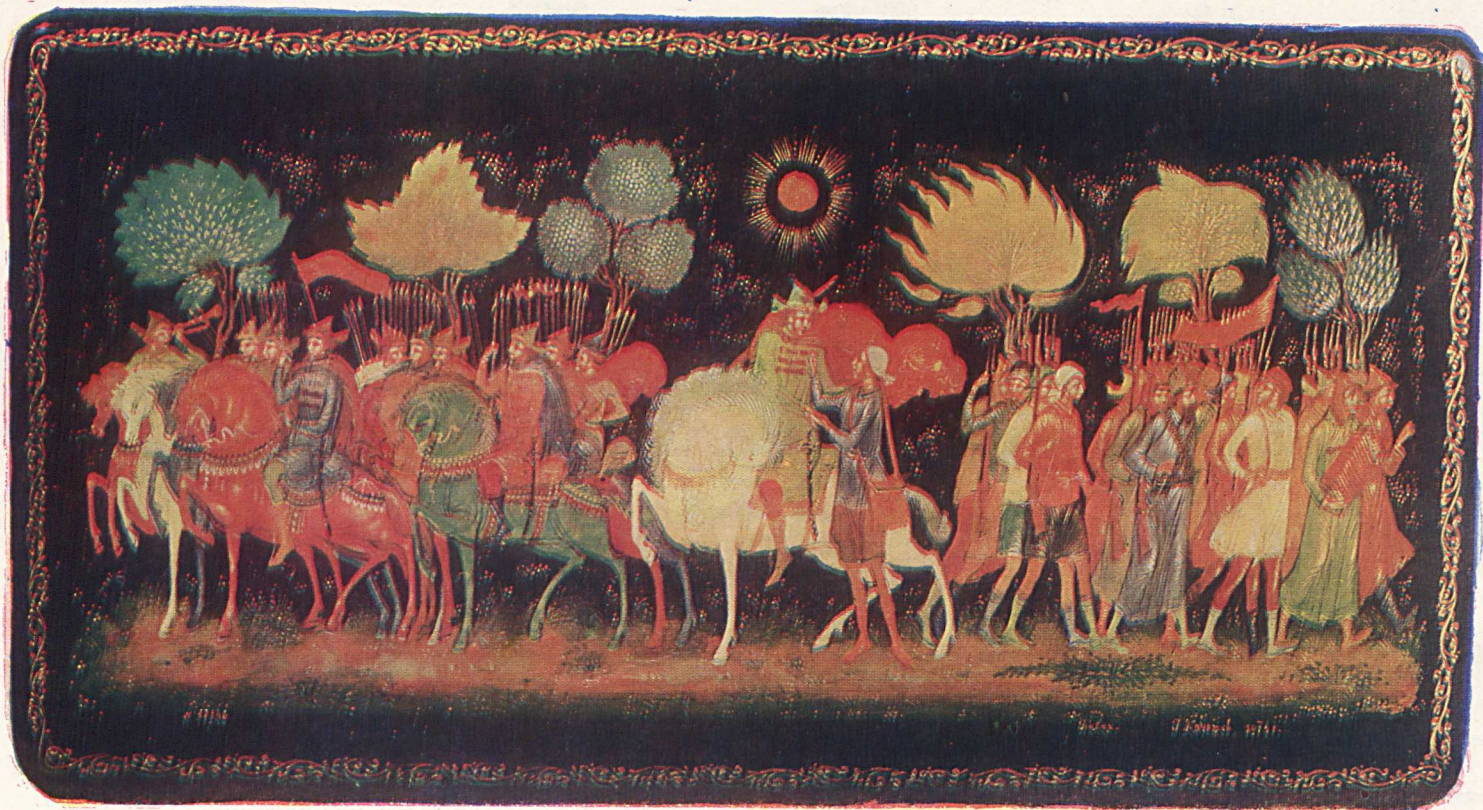
Несмотря на все недостатки в организации народных мастеров, несмотря на то, что многие ремесла отжили свой век, вытесненные развитой промышленностью, художественное кустарничество, вопреки распространенному мнению, не умерло и не умрет. Потому что, как прекрасно сказал Лесков, заканчивая «Левшу», «работники, конечно, умеют ценить выгоды, доставляемые им практическими приспособлениями механической науки, но о прежней старине они вспоминают с гордостью и любовью. Это их эпос, и притом с очень «человечкиной» душой».

В. Малахова
«Праздник во
Мстере». Шкатулка.
Живопись на
папье-маше. Мстера

Г. Кочетов
«Дан приказ
ему на запад».
Шкатулка. Живо-
пись на папье-маше.
Палех

У. Ковкина
Игрушки глиняные
расписные.
Курская обл.

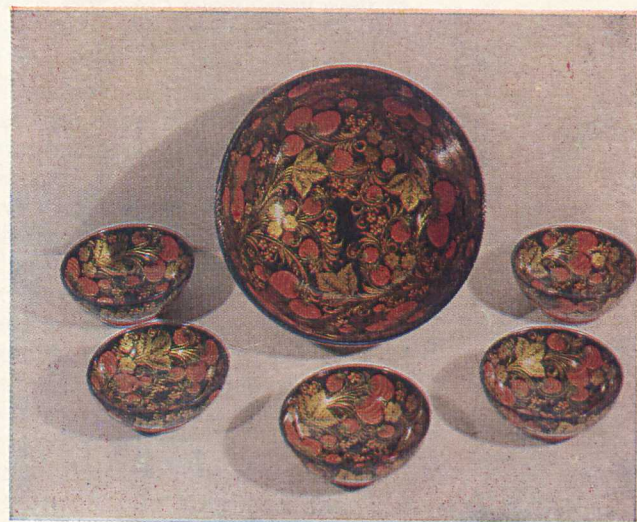
Л. Фалалеева
«Свадьба моряков».
Дымковская глина-
ная игрушка.
г. Киров





М. Чижов
«Зима в Подмос-
ковье».
Шкатулка.
Живопись
на папье-маше.
Федоскино

Е. Доспалова.
Набор «Клубничка»
Хохломская роспись
Горьковская обл.



Ч. Киле
Халат женский.
Аппликация.
Хабаровский край

Часть экспозиции
жостовских под-
носов. Московская
обл.

Традиционное и самодеятельное

В условиях социалистического общества, всемерно заинтересованного в развитии инициативы трудящихся, массовое художественное творчество приняло огромные масштабы, стало явлением, без которого невозможно представить себе картину нашей сегодняшней культуры.

Социальные и культурные преобразования в нашей стране коренным образом изменили жизнь, труд, сам духовный облик народных мастеров. В прошлом сельские и городские кустари, сегодня это художники в самом высоком значении этого слова, хранящие и приумножающие богатства вековой народной культуры.

Утверждая огромную важность традиций народного искусства прошлого, мы хотим сосредоточить внимание на формах бытования, эстетической значимости и перспективах развития двух одновременно существующих сегодня и взаимодействующих областей художественного творчества трудящихся масс — традиционного искусства и художественной самодеятельности.

Нельзя сказать, что это задача совершенно новая для нашего искусствознания. Начиная с первых лет Советской власти, историки советского искусства постоянно обращались к анализу разносторонних проявлений массовой художественной инициативы. Однако 70-е годы XX века требуют рассмотрения этих явлений художественной практики в новом аспекте, с учетом изменений, происшедших в этих областях культуры в последние десятилетия.

Уточняя понятия «народное искусство», «художественная самодеятельность», «народный мастер», «народный промысел» в условиях конкретной историко-художественной ситуации 70-х годов XX века, мы не имеем в виду терминологические споры; такое уточнение необходимо для более глубокого осмысления особенностей развития традиционного и самодеятельного народного искусства последних десятилетий, для творческой, организационной, исследовательской работы в этой области; оно нужно практике — художникам и мастерам, создателям музеев и устроителям выставок, всем, кто в наше время связан с этой областью культуры.

Разговор о традиционном и самодеятельном народном творчестве, который мы начинаем статьей Л. Супрун, будет продолжен в последующих номерах журнала.

Л. Супрун

История традиционного народного искусства как самостоятельная отрасль искусствознания насчитывает уже более ста лет.

Именно в 60—70-е годы прошлого века произошло «открытие» народного изобразительного творчества, несомненно связанное с общедемократическим подъемом в стране; была осознана общественная необходимость изучения эстетических представлений народных масс, всех форм их выражения. Во второй половине XIX века контуры художественного явления, называемого народным искусством, рисовались еще достаточно четко. Единственно возможная в социальных условиях капиталистической России форма эстетической деятельности трудящихся — народное искусство — представало перед его первыми исследователями в двух ипостасях: в памятниках прошлых веков, усердно собираемых и пропагандируемых, и в работах мастеров-кустарей — крестьян и ремесленников, которые именно в той мере и казались



интересны, в какой продолжали и развивали традиции старины.

На первом этапе изучения были выявлены такие неотъемлемые черты народного искусства, как его секретность, высокое эстетическое качество произведений, коллективная основа творчества мастеров, глубинность содержания. Но в то время как теоретикам народное искусство XIX века представлялось еще явлением цельным, практики — деятели кустарной промышленности — уже ощущали необходимость детальной разработки определяющих его понятий, вели терминологические споры.

Отголоски этих споров мы находим в документах Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России, образованной в 1872 году. Первый период деятельности Комиссии был связан с попытками теоретически обосновать ее работу, определить методику изучения огромной и совершенно неисследованной области русской культуры и экономики. По документам Комиссии видно, что несколько лет (с 1872 по 1876) шли споры о различиях между кустарным и ремесленным производством, о толковании терминов «кустарь» и «ремесленник». Единой точки зрения так и не было выработано.

Сегодня наше представление о народном искусстве связывается более всего с деятельностью народных художественных промыслов или отдельных мастеров, в большинстве старшего поколения, еще сохраняющих (иногда в значительной мере) связи с фольклорной традицией.

В каком же отношении к «классическому» народному искусству находятся современные предприятия народных художественных промыслов? На протяжении всей истории народного искусства возникновение центров народного художественного ремесла живо и непосредственно отвечало жизненным нуждам тех или иных районов страны. Производителями предметов народного ремесла были первоначально крестьяне или сельские кустари, не порывавшие связей со всем укладом крестьянской жизни данного региона. Потребителями, а зачастую и прямыми заказчиками, были жители окружающих деревень. Однако уже во второй половине XIX века в связи с развитием капиталистических отношений сама организационная структура крестьянского ремесла претерпевает значитель-

ные изменения. Их суть четко сформулировал В. И. Ленин в книге «Развитие капитализма в России». Типичной формой организации производства на промыслах он считал «промышленные села», об одном из которых писал так: «Село Красное Костромской губернии и уезда — одно из тех промышленных сел, которые являются обыкновенно центрами нашей «народной» капиталистической мануфактуры. Это большое село (в 1897 году 2612 жителей) носит чисто городской характер, жители живут как мещане и земледелием не занимаются (за весьма немногими исключениями)»¹.

Такого рода промышленные села уже в то время не были редкостью, хотя рядом с ними продолжали еще существовать и производства, близкие по типу к «домашней промышленности», как, например, семеновский ложкарный промысел, где сохранялась связь с фольклорными традициями.

Современная жизнь принесла изменения не только в организацию промыслов, но и в художественное сознание самих мастеров, состав которых коренным образом изменился в последние десятилетия. Сегодня в таких традиционных центрах русского народного искусства, как Палех, Мстера, Холуй, Жостово, Хохлома, Хотьково, Богородское и других основную творческую часть коллектива составляют выпускники средних специальных учебных заведений или курсов, работающие на данном предприятии, обучающие молодых мастеров традиционным приемам.

В современном художественном образовании на промыслах нельзя не заметить коренных сдвигов, безусловно отвечающих новым условиям организации производства и уровню первоначальной подготовки кадров, но способствующих и изменению природы той области творчества, которую мы и сегодня еще именуем традиционным народным искусством, подразумевая его близость к крестьянскому искусству XIX века.

Сами мастера ощущают прямую связь между изменениями в составе коллектива промысла и переменами в стиле его искусства. И опытные художники, и преподаватели училищ, и их ученики остро чувствуют необходимость не только овладения приемами, составляющими основу стиля промысла, но и серьезной подготовки в традициях «ученого» искусства: овладения рисунком, живописью, историей стилей, проблематикой современного декоративного и станкового искусства. Без этого невозможно дальнейшее развитие искусства промыслов, решение современной темы — утверждают палешане. Однако нельзя считать, что новая организация производства, изменение состава кадров, проблемы художественного воспитания молодежи — это проблемы каких-то отдельных предприятий. Речь идет о процессе, в большей или меньшей мере затронувшем все производства.

Всматриваясь сегодня в картину деятельности современных народных промыслов, нельзя не увидеть повышения в них роли творческой индивидуальности, образованного, знающего проблемы современного искусства профессионала. Он знает традиции народных художественных производств, но крепкими узами связан и с «ученой» художественной школой. По-видимому, это процесс, продолжающий тенденции, развивающиеся в этой области в предыдущие исторические периоды: до революции значительные группы «ученых» художников имели связь с промыслами через Абрамцевский и Талашкинский художественные кружки, через деятельность земств, Строгановское училище и училище Штиглица; в советское время с промыслами была связана плеяда прекрасных мастеров декоративного искусства. Сегодня вместо отдельных «ученых» художников, работавших на промыслах порой эпизодически, в коллективах предприятий трудятся группы сильных, значительных художников и мастеров, активно определяющих стилистическую направленность производств. На большинстве промыслов укоренилось деление на творчески работающих мастеров и мастеров-исполнителей.

Таким образом, будет справедливым сказать, что современный стиль большинства промыслов складывается в наши дни на основе различных индивидуальных творческих манер, порой весьма ощутимо влияющих на традиционный стиль, или на основе коллективного творчества ведущей группы мастеров предприятия.

До наших дней на территории РСФСР и других союзных Республик сохранился ряд центров народного искусства,

оказавшихся способными и в современности органически развиваться. Как правило, это явление связано с сохранением жизненной основы того или иного вида народного ремесла. Остается подлинно народным производство лепной таджикской керамики, расписанной ангобом. Ее изготовлением занимается в наши дни зачастую все женское население кишлаков. Любимо и повсеместно распространено в Эстонии художественное вязание. Любители и собиратели расписного дерева не устают удивляться жизненной силе, яркости, свежести узоров и форм изделий Полхов-Майдана, где рядом с фабрикой существует и своеобразный сельский промысел, творчество целых семей майданских кустарей — токарей и мастеров росписи. Хранят традиции своеобразной резьбы по кости чукчи и эскимосы, продолжая в очень близких к древним формам вековую повесть об охотниках и оленеводах, об их неразрывной связи с природой родного края.

Однако представления о массовом художественном творчестве наших дней будут неполными, если мы включим в него лишь различные традиционные формы народного искусства. Рядом с ними активно развивается сегодня массовое народное движение в области культуры, называемое «художественной самодеятельностью».

Нет такого жанра или вида профессионального искусства, которые бы не продолжались, не расширялись в сферу «непрофессиональную». Широчайшее развитие массовой художественной инициативы, составляющее суть современной художественной самодеятельности, заставляет специалистов — художников и искусствоведов — все пристальнее вглядываться в нее в стремлении понять, не является ли это движение той новой формой демократической народной культуры нашего времени, возникновение которой уже давно прогнозируется культурологами. Не поэтому ли многим специалистам столь соблазнительным показалось этот пласт искусства, творимого непрофессионалами самых различных культурных слоев, назвать современным народным искусством.

Однако сегодня уже не подлежит сомнению, что художественная самодеятельность — явление, выходящее за рамки искусства как сферы деятельности, направленной лишь на создание эстетических ценностей, что она — порождение не только искусства, но всей культуры и связана с ней. Непрерывное расширение и обновление наших представлений дает возможность говорить об эволюции этой области культуры.

Сама качественная природа современной художественной самодеятельности — понятие отнюдь не однозначное. С одной стороны, мы включаем в него творчество довольно значительной группы мастеров и художников-любителей, произведения которых дают основания считать их подлинными художественными откровениями, отмеченными высокой мерой таланта.

В среде людей, не прошедших специальной художественной школы, есть художники, обаяние которых, по выражению М. Алпатова, в особой «прирожденной непосредственности», в «необычности художественно-образных конструкций». Эти мастера требуют к себе бережного подхода со стороны профессионалов, призванных помочь им сберечь и развить самобытные стороны своего таланта. Но творчество «самобытных художников» («наивных реалистов» большой творческой одаренности — это лишь одна сторона художественной самодеятельности как массового социально-культурного движения. В художественную самодеятельность идет огромная масса людей, цель которых — приобщиться к творческой деятельности путем постижения основ художественной грамоты. Полученная начальная художественная подготовка дает им возможность проявить свои способности в творчестве, удовлетворить тягу к «рукотворности» в век машинного труда. Таким образом, выделяются как бы два направления художественной самодеятельности, различные с точки зрения профессионального подхода к художественной задаче. Специалисты сегодня намечают в художественной самодеятельности следующие стилистические пласты: связи с профессиональным станковым и декоративным искусством, стремление создавать произведения, родственные ему по стилистике и художественным задачам; работу в области продолжения, а порой и развития элементов «классического» изобразительного фольклора, что наиболее часто встречается в произведениях художников, связанных с селом, с сохранившимися фольклорными представлениями; в отдельное направление выделяются рабо-

ты художников, объединяющих черты деревенского фольклора и городского примитива; наименее изученной представляется сегодня область различных рукоделий, развивающаяся вне связи с какими бы то ни было стилистическими корнями; в полном смысле слова «внести́левое направление», творчество сугубо индивидуальное.

Художественное творчество непрофессионалов — явление не новое как в мировом, так и в отечественном искусстве. Параллельно с историей профессионального искусства и классического народного писателя и история «самобытного», «наивного», «любительского» творчества.

В развитии русской дореволюционной культуры могут быть отмечены факты, свидетельствующие о самостоятельных тенденциях развития. И хотя, как пишет Н. Шкаровская², «в силу ряда причин «наивное искусство» более всего было связано с народной средой», справедливости ради следует заметить, что и в предреволюционные годы это движение было разнородным, пестрым.

В архивных документах и в периодике второй половины XIX века мы находим сведения о многочисленных художественных кружках, сообщения об их деятельности, собраниях, выставках. Так, в Петербурге в течение нескольких лет работал Дамский художественный кружок, о выставках которого не раз упоминал В. В. Стасов; в Москве действовало в числе многих других «Общество поощрения ручного труда». Все эти городские «любители художеств», по свидетельствам документов и печати, повторяли образцы профессионального «ученого» искусства своего времени.

Другое направление художественной самостоятельности развивалось вблизи центров традиционного народного искусства. Явление это было весьма своеобразным, связанным с самой сущностью профессионализма классического народного искусства, который заключался прежде всего в свободном владении мастером приемами работы в рамках канона, в традициях данного центра народного искусства. Представляется верным наблюдение, сделанное в свое время А. Чекаловым, что народный мастер профессионален как художник, по-настоящему «мастеровит» только в рамках своего привычного традиционного искусства: «В народном искусстве, строго говоря, никогда не было никакой непосредственности. Все преломлялось через призму воспринятого опыта, образца... С разрушением нормативной системы в конце XIX века закономерно деградирует и художественная форма. Мастер, черпавший дотоле силу и уверенность в коллективности творчества и традиционной иконографии, оказывается слабо подготовленным для решения личной задачи»³. Немало подтверждений этому мы найдем в практике народного декоративного искусства как предреволюционной поры, так и первых послеоктябрьских десятилетий. При этом, по нашему мнению, следует строго различать две тенденции в позднем народном искусстве, в частности, в искусстве промыслов. Здесь параллельно происходили два совершенно разных процесса. С одной стороны, действительно деградация традиционных промыслов под влиянием конкуренции с машинным производством, с другой — стремление мастеров выйти за рамки традиционного жанра, создать новые виды произведений, созвучных новому времени. Этот уход от традиции, отрыв от канона сопровождался неизбежным падением художественного качества изделий, но знаменовал собой и новые тенденции развития. «Наряду с движением высокообразованного искусства к фольклору наблюдается встречный процесс восхождения фольклора к профессиональному творчеству» — к этому выводу приходит В. Полевой, исследуя народное искусство Балкан и Латинской Америки⁴.

В сфере народного искусства предреволюционной поры и первых лет революции это движение к освоению новых форм, стремление к профессионализму «ученого» толка выразилось в тяготении к станковости, в утрате сипкретизма произведений народного искусства прошлых эпох. И этот процесс приближения к формам «ученого» искусства происходит именно на уровне «самостоятельности», ухода от народной классики в стихию «внести́левого». Примеров этому можно найти немало. Так было, например, в искусстве вятских кружевниц, где наряду с образцами блистательного традиционного мастерства мы находим кружевные станковые панно и композиции. В коллекции Кировского художественного музея сохранились образцы, выполненные мастерицами Белохолуницкого завода, — галантные сцены, изображение фантастических

животных. При сохранении техники кружевоплетения, принадлежащей народному искусству по стилистике, по решению образной задачи, эти произведения находятся и вне народного, и вне «ученого» искусства.

Таким образом, «ученое» искусство, народная «классика» и самостоятельное творчество, сосуществуя в отечественном декоративном искусстве, порой тесно переплетались между собой.

Наиболее определенными представляются отношения самостоятельности с профессиональным искусством. Создавая произведения в русле современного профессионального декоративного искусства, самостоятельные художники становятся в известной мере «резервом» этого искусства, пополняя ряды профессионалов.

Не менее значительной представляется другая струя самостоятельного искусства — направления, связанные с городским и сельским фольклором. Именно о работах мастеров этого направления много спорили специалисты, не зная, куда их отнести — к традиционному или к самостоятельному народному искусству, считая его «третьим» по отношению к «ученому» и народной «классике».

Классическое народное искусство выработало совершенно определенную стилистическую систему, в круг действия которой мастер попадал задолго до начала непосредственной работы над вещью. В процессе же создания произведения всеми выразительными средствами, строгим отбором тем, сюжетов, характерных именно для народного искусства, закреплялась стилистическая принадлежность произведения народной «классике». Эти черты стиля прослеживаются во всех сторонах народной вещи: в ее образном содержании, сюжете, пространственной и цветовой композиции, в ритмической организации, отношении к орнаменту, наконец, в ее связи с ансамблем народного интерьера, со всеми утилитарными и духовными потребностями массового народного потребителя.

В произведениях самостоятельного искусства, связанных с фольклором, мы очень редко можем обнаружить весь комплекс этих черт. Гораздо чаще можно говорить об их внешней схожести с предметами старого народного искусства (при утрате подлинной сущности их духовного и утилитарного бытования в народной среде). В этом случае речь может идти лишь о наличии фольклорных элементов в современном самостоятельном искусстве. Лучшие работы самостоятельных художников, показанные на последних выставках-смотрях (Всероссийская выставка сельской художественной самостоятельности РСФСР 1973 года и Всесоюзная выставка самостоятельного творчества «Слава труду» 1974 года), убеждают в том, что народная «классика» влияет на самостоятельных мастеров как в плане раскрытия образного содержания, так и в овладении художественными возможностями различных материалов искусства. От традиционного народного искусства художественная самостоятельность берет и одну из его определяющих черт — осознание труда как творчества радостного и вдохновенного.

В наше время происходит сближение и взаимовлияние этих двух областей творчества народных масс. Являясь богатейшим арсеналом сегодняшнего декоративного искусства, народная «классика» тем не менее все более сужает круг своего бытования в художественной практике. В настоящее время и отдельные мастера, искусство которых восходит к фольклорной традиции, и предприятия народных художественных промыслов силой объективных обстоятельств социального и культурного развития все более втягиваются в сферу действия художественной промышленности и профессионального «ученого» декоративного искусства. В то же время художественная самостоятельность в станковом и декоративном искусстве сегодня, быть может, наиболее яркая форма выражения бытующих эстетических представлений народных масс. Это проявляется в ее широчайшем демократизме, в охвате всех сторон народной жизни, в крепких связях с народным бытом, эстетическими запросами и интересами трудящихся.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч. М., 1963, т. 3, стр. 421.

² Н. Шкаровская. Самобытные художники на выставке «Слава труду». — «ДИ СССР», 1974, № 11, стр. 38.

³ А. К. Чекалов. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., «Искусство», 1974, стр. 7.

⁴ В. М. Полевой. Романтизм и фольклор, исторические параллели в искусстве Латинской Америки и Средиземноморья 1-й половины XIX века. — «Советское искусствознание-73». М., «Советский художник», 1974, стр. 186.

Михаил Филиппович Ладур

1903—1976

В феврале мы навсегда простились с дорогим всем нам человеком, создателем журнала «Декоративное искусство СССР», нашим учителем, старшим товарищем и другом Михаилом Филипповичем Ладуром.

Недуг, неожиданно сковавший могучий организм, заставил его два года назад оставить свое любимое детище — журнал «ДИ СССР», оставить нас — своих учеников и сотрудников. Но во всей своей работе, во всех начинаниях мы неизменно ощущали его присутствие до последних дней.

Он сохранился в нашей памяти сильным, энергичным, полным творческих планов и мечтаний.

Богатырского сложения, крупный, большеголовый, он двигался неожиданно легко и красиво. Он быстро возникал то тут, то там, везде успевая, заполняя своей монументальной фигурой пространство комнаты, привлекая к себе всеобщее внимание. Весь его облик гиганта, детски-доброе лицо, лучистые глаза под мохнатыми бровями, бережное рукопожатие широченной ладони вызывали физическое ощущение жизненной силы. Все в нем было крупно, объемно, размашисто.

Михаил Филиппович был человеком многообразно талантливым — художником, литератором, публицистом, редактором. И, может быть, более всех других дарований ему был присущ дар человечности. Начиная свою деятельность как театральный художник, и, навсегда сохранив привязанность к театру и сценографии, он органически перешел от искусства декорационного к искусству декоративному, которое понимал как искусство, непосредственно входящее в жизнь. Его тянуло к художественно-образной организации широких народных проявлений общественной жизни, где творчество художника сливалось с творчеством режиссера, организатора, общественного деятеля, непосредственного участника событий. Именно тут он нашел себя.

Михаил Филиппович стал первым главным художником ЦПКиО им. А. М. Горького в те годы, когда этот парк был не только местом отдыха и развлечений, но и экспериментальным полем, где в коллективных усилиях энтузиастов вырабатывались советские формы массовой праздничной самодеятельности трудящихся.

Признанный мастер боевого искусства наглядной агитации, он создал превосходные образцы оформления физкультурных парадов, международных фестивалей, выставочных павильонов. В течение многих лет Михаил Филиппович руководил праздничным оформлением Москвы.

Как мастер выставочной экспозиции, городского ансамбля, наглядной агитации он высоко поднял общественный престиж этой сложнейшей профессии. Его творческая фантазия была неуемной, она обгоняла физические возможности одного человека. Делиться с другими, не заботясь о собственной славе, было прекрасным свойством и потребностью этой богатой натуры. Его творчество было правдивым и поэтичным, фантазия его становилась крылатой, когда он — мечтатель и романтик — стремился в своих работах передать точный облик настоящего, черты будущего. По своему темпераменту, по складу душевному он был рожден для значительных общественных дел. Ему мало было собственного творчества, его заботила судьба всего декоративного искусства в его связи с другими видами искусства, с архитектурой и градостроительством.

Пафосом всей его жизни было нести красоту искусства в жизнь народа и обогащать красотой жизни творчество художников. Он был убежден, что коммунизм и красота — понятия неразделимые.

Инициативе, настойчивости, убежденности М. Ф. Ладура во многом обязан журнал «Декоративное искусство СССР» са-

мым фактом своего рождения. И не случайно именно ему было доверено в 1957 году организовать и возглавить этот журнал.

В «ДИ СССР» наиболее полно проявился его талант художника, верность гражданина, убежденность коммуниста.

Именно ему, главному редактору, обязан журнал тем, что не стал лишь сугубо профессиональным искусствоведческим журналом, а выдвинул на первый план общественные проблемы декоративного искусства. Благодаря Михаилу Филипповичу Ладуре журнал стал не только пропагандистом и агитатором, но и организатором декоративного искусства СССР.

Движение «За культуру и красоту родного города», постановка вопроса об искусстве на производстве — движение за техническую эстетику и художественное конструирование, неустанная борьба за народные художественные промыслы, критика утилитаризма и техницизма в архитектуре и градостроительстве, исследование всего, что связано с организацией предметной среды социалистического общества, — эти и многие другие масштабные проблемы также связаны непосредственно с именем Михаила Филипповича Ладура.

Советский патриот и подлинный интернационалист, он содействовал тому, чтобы журнал «ДИ СССР» превратился в общественный форум многонационального советского искусства. Везде, где он появлялся, возникала чистая нравственная атмосфера лада, дружелюбия, надежности. Замечательно, что этот художник более, чем иные искусствоведы, сознавал важность теории, особенно для декоративного искусства, и добился того, что теория и практика в «ДИ СССР» объединились между собой, обогащая друг друга.

Собственные публицистические выступления Михаила Филипповича — его «Заметки редактора» в «ДИ СССР», статьи в «Правде», в журнале «Коммунист» и других изданиях содержат много важных мыслей о развитии советской художественной культуры. Было бы полезно собрать их в отдельной книге.

Если сегодня роль декоративного искусства в советской художественной культуре стала весомей, если признание художественной полноценности произведений декоративного искусства стало достоянием общечеловеческой культуры — то в этом немалая заслуга М. Ф. Ладура.

Если сегодня в одном журнале соседствуют народное искусство, художественная промышленность, монументальное искусство, художественное проектирование, выставочный ансамбль, дизайн, сценография как различные проявления единой материально-художественной культуры — в этом немалая заслуга М. Ф. Ладура.

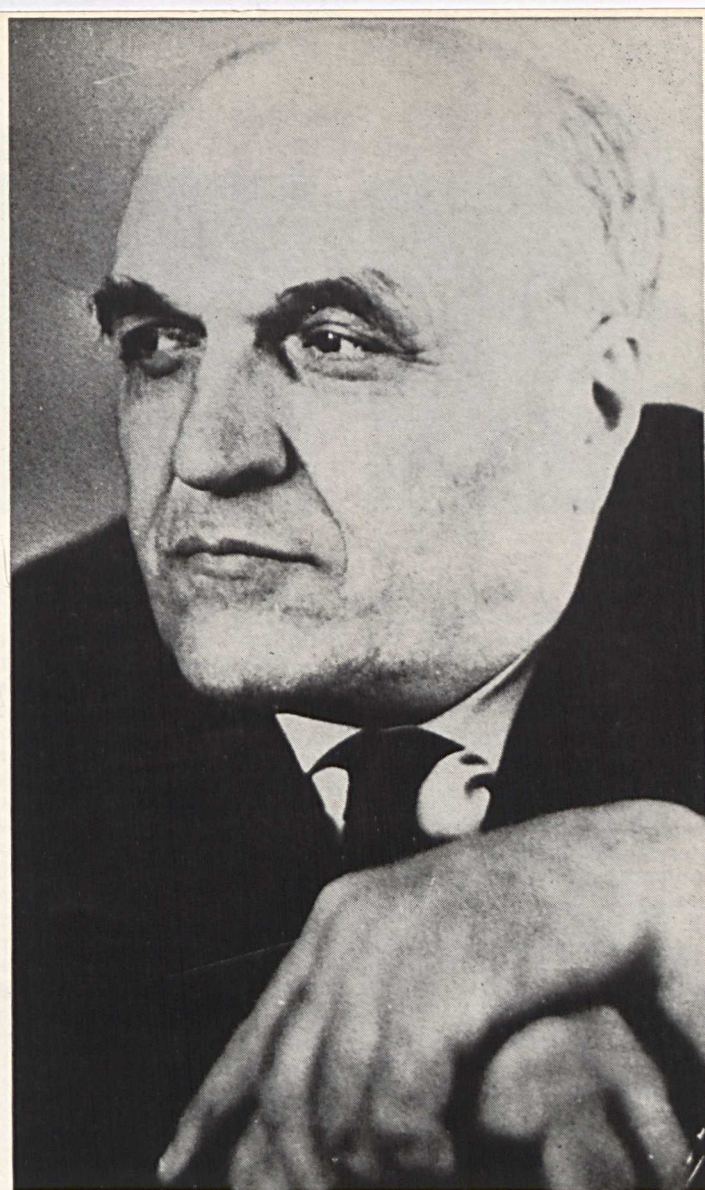
Содержание и форма журнала «ДИ СССР» — его направление и облик, стиль работы редакции, редколлегии и авторов — все это несет на себе неизгладимую печать личности его создателя и руководителя.

Для нас, его сотрудников по редакции, он был не только руководителем, но и воспитателем, наставником, другом.

Он был редкостью добрым, чутким человеком, умеющим высоко ценить личное своеобразие каждого, понимать, чувствовать заботы, интересы, влечения других людей. Ему была в высшей степени присуща способность радоваться успехам, росту, таланту других и умение объединить всех общей целью и настроением в слаженный творческий коллектив.

Память о Михаиле Филипповиче навсегда останется в наших сердцах. Его традиции будут нами продолжены. Борьба за расцвет декоративного искусства, за внесение красоты в жизнь будет лучшей памятью о нашем воспитателе и друге, прекрасном человеке и художнике.

Редакция «ДИ СССР»



Из записных книжек художника

Идя в бой за счастье, зажги огонь в сердце.

Побеждая, береги его, как зеницу ока. Но трижды береги и храни его после победы.

*

Чертовски хорошая штука жизнь. Оглянись вокруг и помоги ей быть чище, теплей и человечней.

*

Из камней построен Парфенон, и Собор Парижской богородицы, и Стена Коммунаров. Не позорь камень, не держи его за пазуху.

*

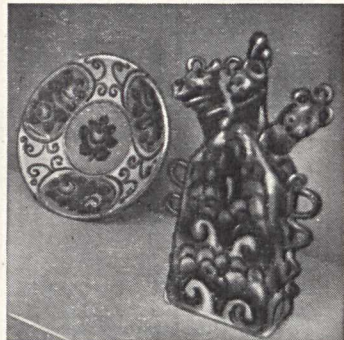
Бойся Дантеса, живущего в тебе.

*

Говорят — души нет. Но почему есть Души и душонки?

*

Я чувствую себя беспомощным перед возрастом камня и почти радуюсь тому, что смертен, как все живое.



В Загорском историко-художественном музее-заповеднике, в помещении Больничных палат XVII века, была открыта выставка «Советский художественный фаянс». В ней участвовало два завода: Конаковский им. Калинина и Краснодарский «Чайка». Старейший русский и советский фаянсовый завод им. Калинина был представлен произведениями своих ведущих мастеров — В. Шинкаренко, Н. Литвиненко, А. Хихеевой, И. Васильева, Н. Коковихина, О. Ганидзе, Г. Белякова, В. Сергеева, В. Семенова. Большая часть показанных работ выполнена в ставшем теперь традиционным «конаковском» стиле — гладкие, открывающие естественную красоту материала поверхности, широкие подглазурные росписи, строгая пластика формы. В отличие от лаконичных форм и скупой росписи 60-х годов, теперь — четко обозначившаяся в работах конаковских мастеров тенденция к созданию вещей безусловно уникальных, сложных по технике исполнения, не повторяемых в большом тираже. Именно это — в лепном, хранящем следы рук великолепном парадном наборе «Розы» В. Шинкаренко, в ее же лепных веселых подсвечниках («Лев» и «Тяни-толкай»), в насыщенных по цвету декоративных изразцах и бусах. Изыскан и одухотворен сервиз «Дачный» Н. Литвиненко, в котором тончайшая, требующая высокого мастерства и безукоризненного вкуса солевая роспись ложится на строгую, пластически выверенную форму, напоминающую тугой бутон готового вот-вот распускаться цветка. Интересны и показательны поиски новых форм и стиля росписи у художника Н. Коковихина. Его «Набор для компота» — строго вычерченные, стремящиеся к математической четкости формы (сферы) несут на себе многоцветную роспись натюрморного характера, напоминающую ступень произведения русской станковой живописи 1910-х годов. Однако и здесь не прерывается лучшая традиция конаковского фаянса: единство выразительной формы и декора предмета. Совсем иное творчество художника В. Семенова, очень непосредственного, глядящего на мир широко раскрытыми глазами. В его росписях травы и полевые цветы, облитые утренней росой, в них суетятся пчелы и распускаются синие колокольчики (роспись

«Блинницы», орнамент «Фруктового набора»). А вот художник Н. Уманец (Краснодар) словно играет букетиками простеньких цветов, разбрасывая их по фаянсу в сервизе «Поляна». Однако зелень, обвивающая ручки и носики посуды, с трудом ложится на формы, словно не предназначенные для нее. Возможно, именно потому она кажется несколько надуманной. Росписи Семенова и Уманца лежат в русле того направления современного искусства, которое программно утверждает приоритет реалии в изображении. Отсюда пристрастие к цветочным и растительным мотивам, традиционным для украшения посуды и как нельзя более «удобным» в реализации этой тенденции. О «почерке» Краснодарского завода говорить пока затруднительно. «Набор для окрошки» А. Петрова, «Комплект для кваса» В. Мельника сделаны в крупных, но едва ли оправданных размерах. Роспись, выполненная в серовато-голубовато-охристых тонах, как будто легка и даже гармонична, однако ее «мягкость» на энергичной крупной форме оборачивается вялостью, а общий сглаженный тон колорита становится холодным и маловыразительным. Сервиз «Горный» того же В. Мельника — совсем иное. Скорее всего, это попытка создать в фаянсе откровенно промышленную, технологичную, простую, каждодневно удобную форму. Однако и эта форма и ее декор (поверхность в бусинах, сплошь покрытая глазурью) настолько рациональны, что не дают ощущения теплоты и мягкости фаянса, его природной связанности с землей (глина!) и человеческими руками, что всегда так зримо в образах конаковских вещей. Вероятно, это еще только искания художников этого молодого завода. На материале произведений, представленных на выставке в Загорске двумя разными заводами, весьма отчетливо видны разнохарактерные черты современного советского художественного фаянса.

И. Чернович



Старинная гравюра

«Чешский художественный чугун»

Каминная плита. XVI в.

Эта передвижная выставка организована Национальным техническим музеем в Праге; немалое число экспонатов привлечено из музеев других городов Чехии и Моравии — исторических центров художественного чугунного литья: Рокицан, Пльзена, Ческе-Будеювиц, Комарова, Бланско, Адамова, Брно, Штенова.

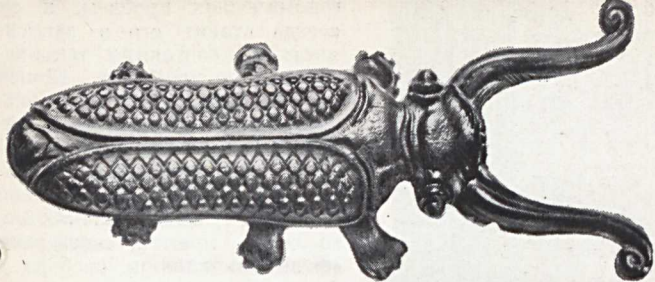
Выставка побывала во многих городах Чехословакии, в столицах почти всех европейских социалистических стран; в Москве она была открыта в Политехническом музее в ноябре прошлого года. Девизом небольшой, но представительной и хорошо сделанной экспозиции могли бы стать слова ее директора доктора Йозефа Кубы: «Искусство в технике было, есть и будет». Сегодня, когда взаимоотношения искусства и техники занимают умы дизайнеров, художников, инженеров во всем мире, эта формула вовсе не кажется чересчур категоричной. А справедливость первой ее части зримо утверждает сама экспозиция.

Возникнув в XVI веке и достигнув вершины в начале XIX, чешское художественное литье из чугуна уже к концу столетия пришло в упадок, а вскоре и вовсе почти прекратило свое существование. Интересно отметить совпадение с развитием русского чугунного литья. Первое из них — то, что предшественниками художественных изделий были пупечные ядра, — было обусловлено военными нуждами и одновременным возникновением доменного производства, которое давало необходимое для литья жидкое сырье.

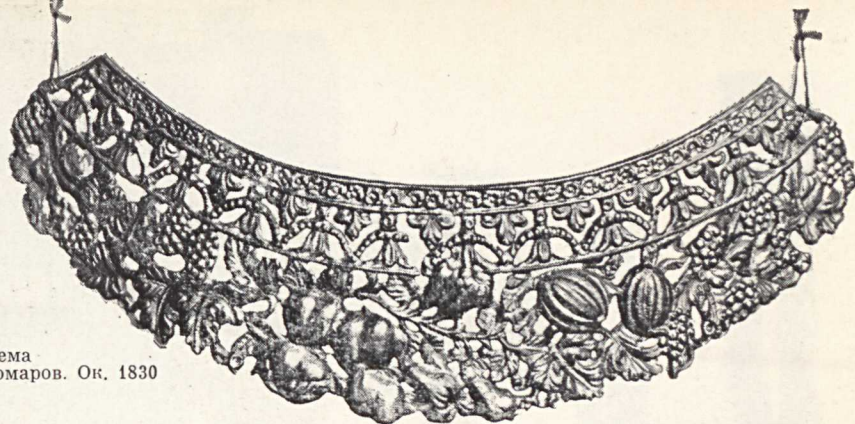
Первые изделия из чугуна — каминные и печные плиты — отличались простотой и сугубо практическим назначением. Такие плиты с фигуративными рельефами довольно долго составляли, по сути дела, весь ассортимент чешского художественного литья: в XVII веке развитие этой отрасли литейного производства было надолго приостановлено Тридцатилетней войной (правда, она же и ускорила прогресс в черной металлургии, поскольку резко возросла потребность в оружии и доспехах).



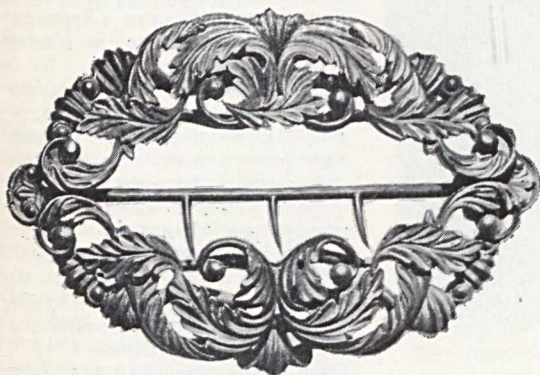
До середины XVIII века отливались в основном предметы обихода — различная посуда и ступы с простыми рельефными украшениями, а иногда только с датой отливки, да еще вафельные формы. Затем появились кресты, статуи, плиты мемориального характера. Но уже в начале XIX столетия начинается подлинный расцвет чешского художественного литья из чугуна (как и в России этого времени), кульминация которого приходится на 20—30-е годы. Если за два века до того Тридцатилетняя война прервала его



Приспособление для снятия сапог в виде жука-рогача. г. Комаров. 3-я четверть XIX в.



Диадема г. Комаров. Ок. 1830



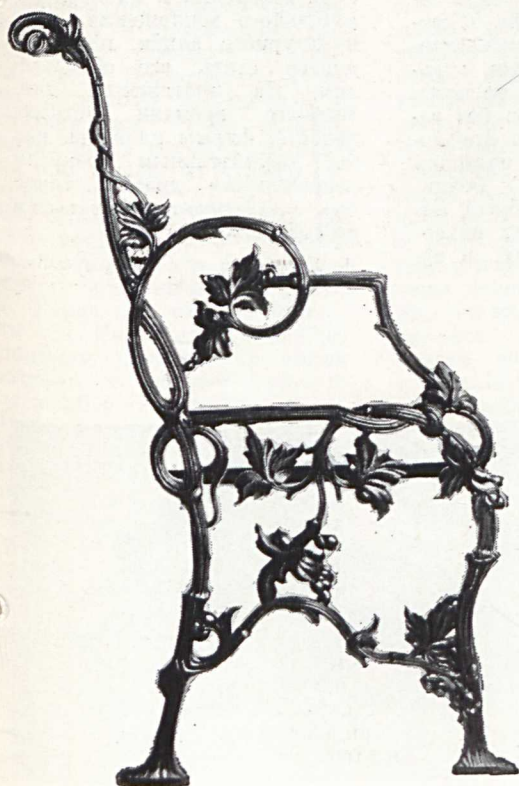
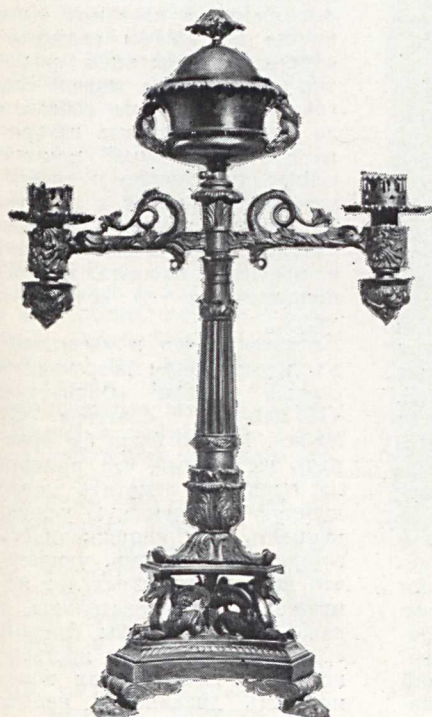
Застежка для волос. г. Комаров. Ок. 1830

Настенная тарелка с ведутой. г. Клабава (?) Ок. 1870

Керосиновая лампа. г. Комаров. 1-я половина XIX в.

Боковик садовой скамьи. г. Бланско. Конец XIX в.

Маскарон. г. Бланско. Конец XIX в.

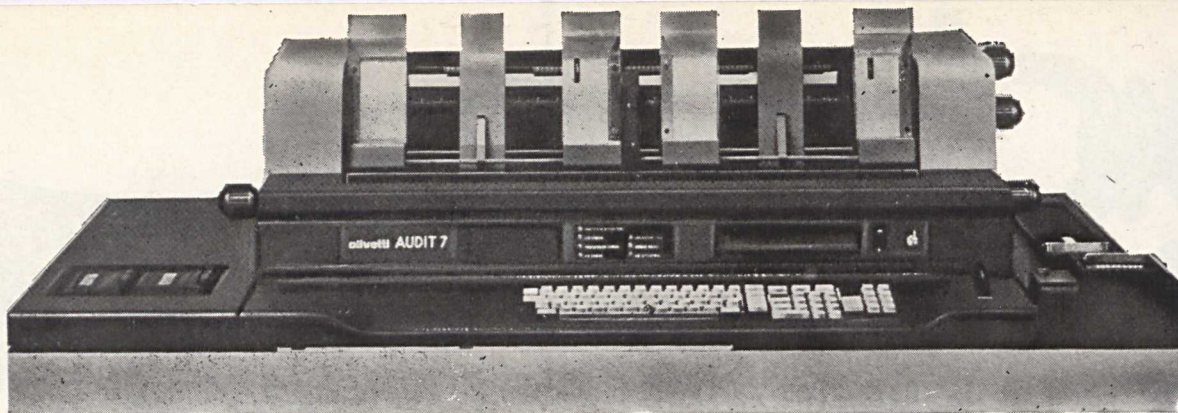


развитие, то наполеоновские войны дали мощный толчок: дефицит цветных металлов открыл двери металлу черному. Чешские художники и литейщики, использовав скрытые дотоле пластические возможности чугуна, блестяще доказали, что он может соперничать с традиционными материалами декоративного искусства. Почти не было области — от памятников и парковой архитектуры до мелкой пластики и ювелирных изделий, — куда бы не проник этот «неблагородный» металл. Во второй половине столетия широко распространился так называемый торговый чугун — фонарные столбы, балконные решетки, садовые ограды, мебель, светильники. (Таким образом, и здесь мы видим сходство с развитием русского чугунного литья.) Закономерно, что период расцвета был представлен на выставке наиболее широко. Первыми несомненно идут ампирные украшения 20—30-х гг. XIX в. Они привлекают открытой «чугунностью» при удивительной тонкости и изяществе работы. Диадемы, оже-

релья, медальоны, браслеты, пряжки, застёжки ажурные, звеньевые, с тонким рельефом, со вставками — это истинно ювелирные изделия. Произведения анималистической мелкой пластики утилитарного назначения: чаша-черепаха, приспособление для снятия сапог в виде жука-рогача, лев-пресс-папье. Различные осветительные приборы — керосиновая лампа с великолепными грифонами, трехрожковый масляный светильник с каннелюрами на стойке-колонне. Чернильницы с сюжетными изображениями. Овальная плакетта с тремя грациями — популярный античный сюжет (он же — в русском печном приборе). Еще классицизм: детально прорисованная на настенном блюде сцена изгнания из рая или — на другом блюде — рельефная ведута с людьми и ритмически повторяющимися по кругу масками. Настольные медали. Множество больших и малых скульптурных портретов. Наконец, разнообразные детали мебели, например, изящный боковик садовой скамьи с

растительным узором, и украшения для архитектуры, в том числе прекрасные декоративные полосы с прихотливым сецессионным рисунком. Но это уже конец прошлого столетия, когда модерн ненадолго оживил искусство чугунного литья в этой узкой, прикладной к архитектуре области, чтобы затем развитие промышленности окончательно свело на нет художественный чугун. Век нынешний не нуждается в художественных изделиях из чугуна: иная эпоха — другие материалы и новые технологии. Но выставка «Чешский художественный чугун» — не только смотр былой славы этой отрасли литейного производства, и обращена она не только в прошлое. Во всяком случае инженер-металлург Зденек Расл, руководивший подготовкой этой выставки, считает, что она «могла бы, пожалуй, стать импульсом для смелой попытки заглянуть в будущее литейного искусства».

Л Кельман



«Оливетти-75»

На прошедшей в Москве в Сокольниках выставке «Интероргтехника-75» не было недостатка в интересном дизайне вычислительной и пишущей техники. Среди многого компьютеризированного — сверхминиатюрные калькуляторы и электронные логарифмические линейки «Аристо», «Фабер-Кастель» и многочисленных японских фирм, конторские машины «ИБМ», предельно простые по форме, чуть всхолмленные счетно-печатающие аппараты «Никсдорф», цветные миникомпьютеры ведущих в этой области «Диджител» и «Дэйта Дженера», вычислительные системы «Хьюлетт-Паккард», «МСД», «Бэрроуз». На этом представительном фоне особое внимание традиционно привлекала итальянская фирма «Оливетти», постоянно подтверждающая свою репутацию уникальной и значительной линией дизайна.

Зарубежные фирмы постепенно обзаводятся русскими логотипами, причем их шрифты отличаются от латинских аналогов. По всей экспозиции размещены таблички — светло-зеленые на темно-зеленом фоне. В центре, разрушая монотонность, вкраплена массивная оранжево-коричневая мебельная система для нескольких машин, остальные сгруппированы вокруг трубчатых опор. Много оттенков бежевого, коричневого, кофейного цветов: столы из пластика для небольших машинок, занавесы служебных помещений, пластмассовые напольные пенальти-мусорники, «фантастического», направления... Столь подробное описание объясняется самим показом, где, по замыслу, все одинаково важно и должно быть на одном уровне. Здесь уместно вспомнить об

участии «Оливетти» в выставке «Системотехника-71» в Ленинграде. Просто и артистично были спроектированы демонстрационные стенды с белой, приятно шероховатой фактурой стен и дверей. На стене точно выбрано место для логотипа, рядом большая черно-белая фотография подчеркивала приближенность представленного оборудования фирмы к решению практических задач. Вся экспозиция, разделенная на две части — компьютеры и конторские машины, — замыкала посетителя в своем мире, на территории «Оливетти», создавая атмосферу особой прищипанности к своей продукции.

На «Интероргтехнике-75» отношения между посетителями и машинами «Оливетти» стали еще более свободными. Если на ленинградской выставке экспозиция была огорожена пластмассовой цепочкой, то теперь ничто не мешает зайти внутрь. Посетитель попадает в окружение доступных ему пишущих, копирующих и счетных машин с предусмотрительно вставленными листами бумаги, может почувствовать мягкую податливость клавиш, увидеть чистоту печати и четкость манипуляций со счетами фактур.

Фирма продолжает выпускать системы, охватывающие весь комплекс конторских работ и обслуживания больших компьютеров. Для «Интероргтехники-75» отобраны изделия, дизайн-лицо которых разрабатывается в бюро Марио Беллини: калькуляторы, копировальная техника и периферийное оборудование, а также электрические и механические пишущие машинки, электронные и мебельные системы Этторе Соттсасса. Их имена не нуждаются в

рекомендации; привлечение к работе выдающихся дизайнеров, архитекторов, художников имеет для «Оливетти» большое значение — ведь техника анонимна.

Сейчас почти полностью сменился парк машин «Оливетти» не только по сравнению с «Автоматизацией-69», но и с «Системотехникой-71». Изделия с прежними названиями, но уже с другими порядковыми номерами уменьшили свои размеры и увеличили возможности.

Преобладает бруталистский характер формообразования, акцентирующий функциональную первооснову. Часто используются модный контраст темного и светлого, сложные оттенки красивых цветов, необычных для промышленных изделий. Последние модели серии «Аудит» выпускаются в сочетании густого вишневого верха, коралловых ручек и светло-серого стола.

Кардинально изменил свой облик ряд стандартных калькуляторов «Логос» (дизайн М. Беллини). Сейчас это острообрезанный и остроугольный, почти белый геометрический объем с ровной поверхностью, со слегка нарушенной, оставшейся от прошлой модели клавиатурой с разноцветным фоном.

Особый интерес вызвали небольшие счетные машинки Марио Беллини из термопластической резины: желтая «Дивисумма-18» и темно-зеленая «Дивисумма-28». С детским любопытством посетители нажимали клавиши, казалось бы, совершенно не приспособленные к этому: без зазоров, они уступчиво продавливаясь, заставляли машинку считать и печатать. У Беллини давний и неослабный интерес к пластической интерпретации технических и эр-

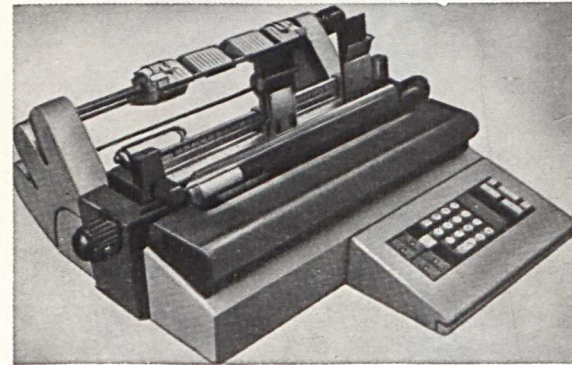
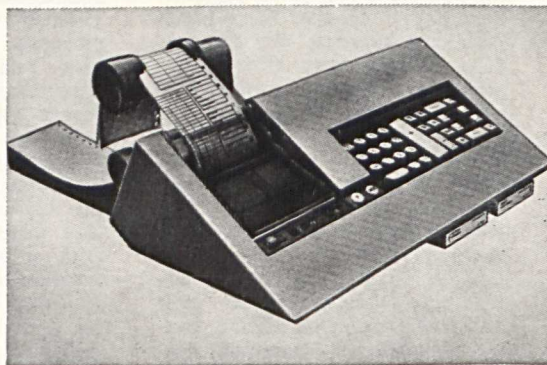
гономических проблем, и он всегда ставит его в зависимость от состояния технологии, а не наоборот. Новый шаг в длинной истории экспериментов итальянского дизайнера — «резиновая» технология обладает массой достоинств: изделия осязательно приятны, если пачкаются, то легко моются, возможен «феномен» клавиш, свобода в формообразовании.

Хорошо знакомое семейство пишущих машинок для широкого пользования «Леттера» было представлено моделями Этторе Соттсасса: 25, 35 и знаменитой, уже с преобразованной клавиатурой, «Леттерой-36». Если раньше машинки трактовались как индивидуальные, независимые по форме вещи и вызвали недовольство создателя, то теперь их стилистика приближается к его собственным свободным утопическим работам и остальному оливеттианскому оборудованию.

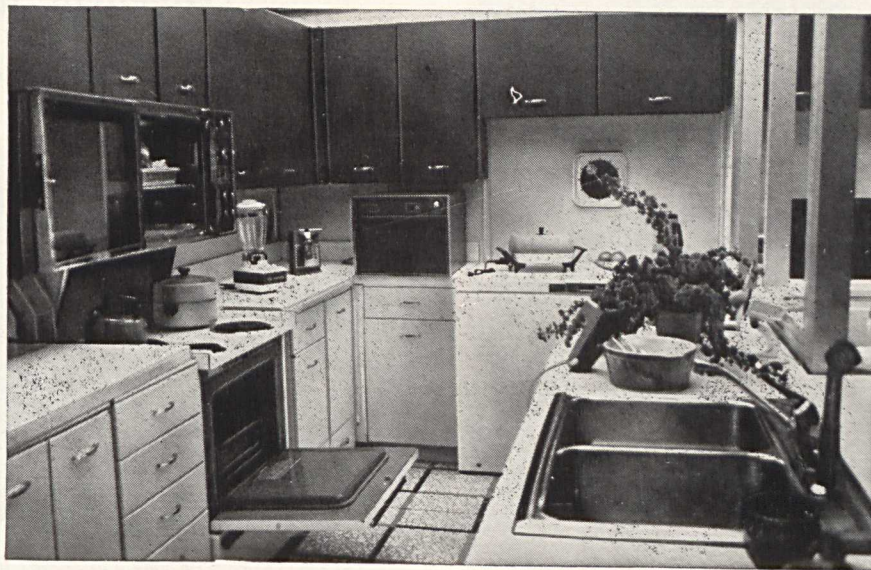
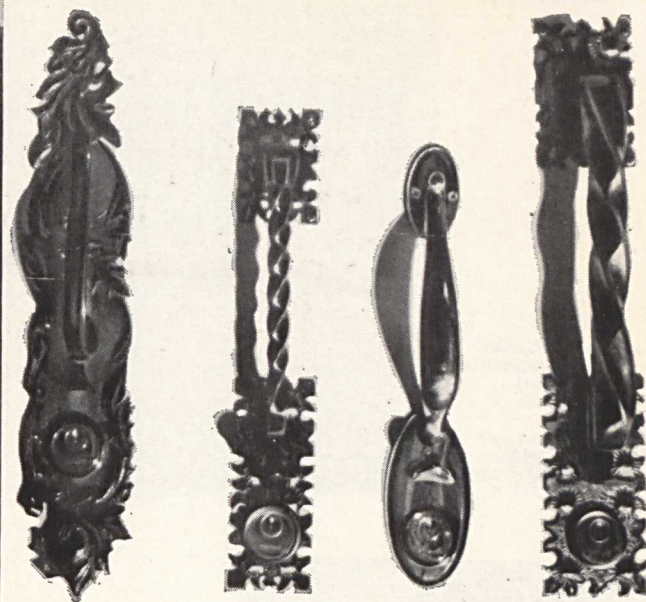
Сближение, дальнейшая унификация формальных средств выражения в изделиях «Оливетти» во многом связаны с общим направлением развития дизайна в мире. Еще совсем недавно не составляло труда различить авторство в той или иной машине, сейчас это сложно и требует глубокого знания и чувства творческой манеры ведущих дизайнеров, хотя до сих пор в проектах каждого из них присутствуют ее особенности.

Интересно, что в экспозициях других фирм встречаются старые модели «Оливетти»: «ТЕ-300» и «Леттера Де Люкс». Можно было бы сравнить их с теми, что пришли на смену, и отметить повышенную пластическую усложненность и напряженность сегодняшних машин, увидеть, что изделия прошлых лет по-прежнему привлекательны и даже чуть покрыты флером «тех времен». Здесь явственно видна качественная неизменность дизайна и непрерывное развитие, рождающее для каждого этапа свои образы, соответствие стилевым, временным, технологическим и экономическим факторам. «Оливетти» — удачное сочетание передовых дизайнерских воззрений и их последовательного воплощения, идея культурного алиби, побуждающего стать его обладателем. На протяжении длительного времени история дизайна фирмы являлась как бы поучительным фокусом современного дизайна, такой она продолжает оставаться и по сей день.

А. Яловенко



«Техника и строительство в США»



Так назвали выставку, организованную правительством и деловыми кругами США в августе прошлого года в Москве, в Лужниках. Итак, прежде всего техника, та самая бытовая техника, про которую президент США Джеральд Р. Форд в обращении к посетителям выставки сказал: «Мы убеждены, что наряду с прогрессом в области медицины нет у науки и техники более благородной цели, чем улучшение жилого дома и бытовых условий, так тесно связанных со здоровьем и счастьем человека».

На выставке бытовая техника заполняет ваннные комнаты и санузлы. Кухня распланирована как рабочее место у скоростного конвейера. Все помещение четко зонировано. Места много и в то же время до всех полок, шкафов и ком-форков легко достать рукой. Площадь для готовки, уборки, стирки, шитья. Плиты, оборудованные инфракрасной духовкой и таймерами. Агрегаты для мойки и сушки посуды. Пресс для мусора. Холодильник изнутри похож на современный лайнер — весь в дырочках, полочках и отсеках, рассчитанных на неограниченный ассортимент еды. Посуда самого разнообразного вида и назначения: электрические кофейники, сковороды, миксеры, соковыжималки, тостеры, решетки для приготовления мяса. Все это хромированное, прозрачное или матовое, рассчитанное на высокие давления и температуры. И тут же, под рукой, телефон — прямая связь с миром. И проигрыватель, и радиоприемник. Хочешь чистить картошку в специальной машинке под прелюдию и хоралы Баха? Пожалуйста. Конечно, инженеры постарались и сделали все, чтобы домохозяйка могла провести на кухне всю жизнь, не выходя оттуда.

Вот полотеры и пылесосы, такие мощные, столь сложной конструкции, что, глядя на них, вспоминаешь роман Г. Грина про то, как эксперты из Интеллидженс Сервис приняли чертежи на такой агрегат за документацию к атомной установке. Недаром проект «кухни будущего» разработала фирма «Вестингауз электрик» — второй по величине электротехнический трест США, который занимает ведущее место в стране по изготовлению атомного и электронного оборудования для военных целей. На такой кухне все обрабатывается, загружается, отжимается, моется, нагревается и охлаждается автоматически — человек лишь нажимает кнопки пульта управления, при-

мерно, как при вводе программы в ЭВМ. Правда, в своем проспекте фирма пишет, что такие кухни навряд ли найдут широкий спрос в ближайшем будущем.

Все это техническое великолепие специалисты по интерьеру используют для того, чтобы показать посетителям американское жилище таким, каким они хотят его видеть. Представленные в выгородках интерьеры, удачные и не очень, пестрые и однотонные, лишённые стиливого единства и очень разные: кухня и общая комната в загородном домике небогатой семьи, спальня, гостиная в богатом доме, детская комната, веранда, уголок внутреннего дворика с бассейном, искусственными лимонными деревьями и накрытым столом — своеобразная декорация, в которой воображению посетителя предлагают разыграть сценки из какой-то длинной пьесы. Постановщик этой пьесы рассказывает нам о том, что кажется ему существенным.

Нам предлагают внимательно поглядеть на эту гостиную, которой, по словам гида, могла бы владеть молодая пара — врач или адвокат с супругой. Лжеками. На полу синий бобрик. Кусок ребристой зер-

кальной стены с какой-то декоративной хромированной штучкой перед нею, низкий диван и стул, обитые белой кожей, черный стол, стулья на стальных рамах, на столе лампа с вращающимся абажуром из стекловолна. На низком столике газовая зажигалка вделана в стеклянную глыбу, декоративная призма из литого стекла, бар, стерео-проигрыватель, телевизор.

Мы узнаем, что обладатели этого интерьера любят слушать музыку; имея в своем распоряжении диван и кресла, предпочитают лежать на полу, на синем бобрике, кроме того, они мобильны, легко расстаются со своим жилищем и отправляются в путешествие — к их услугам домики на колесах, фургоны и машины.

В наш век много говорят о том, что дизайнер и художник по интерьеру должен создать жилую зону таким образом, чтобы она соответствовала человеку, как перчатка — руке. Что же мы видим здесь: идеальную декорацию, созданную художником, или действительно перед нами — жилище, точно отвечающее абсолютно всем запросам и потребностям человека?

А вот детская комната. Ма-

ло мебели, игрушки, двух-этажная кровать. Пол — разноцветный линолеум. Посреди — красный круг. Половина квадрата пола по диагонали голубая, дальше идут полосы: желтая полоса, белая, зеленая, красная, снова белая. Возле окна грифельная доска. Стены тоже разноцветные, занавески в цветочках. А на пластмассовом стуле сидит живой американский мальчик. На груди его блузы написано по-английски: «Мир Уолта Диснея». Да нет, мир Диснея — он не такой. Маленькие москвичи дарят мальчику значки и игрушки. Спрашиваю гида:

— Скажите, пожалуйста, а ваша детская была такая вот? — Нет, — говорит, — все было не так пестро, и мебель была деревянная, и письменный стол был.

— А какая семья реально устроила бы у себя такую комнату?

— Да, пожалуй, никакая. А дальше снова стенды с замками, дверными ручками, красиво, разумно, добротно. Знакомый мир современной технической эстетики. Это уже не сцена, это жизнь.

Е. Егорьева

Гостиная в загородном доме
Дверные ручки
Детская комната
Кухня

Столик красного дерева.
1-я половина XIX в.

В краеведческом музее г. Мурома хранится богатое, но малоизвестное собрание русской художественной мебели, происходящее из родовой усадьбы графов Уваровых в селе Карачарово Муромского уезда. Собрание это включает в себя множество предметов мебели самых разных художественных стилей и направлений русского прикладного искусства конца XVII — начала XX в.: из красного дерева, карельской березы, ореха, дуба и других материалов.

Резной дубовый стул (в процессе реставрации)
1-я половина XVIII в.

Стол дубовый.
Конец XVII — начало XVIII в.

(Мебель реставрирована в 1970—1971 гг. во Владимирской специальной научно-реставрационной мастерской).



зок к известному столу из Эрмитажа (см. «ДИ СССР», 1973, № 4, стр. 32), что это позволяет отнести его к изделиям той же мебельной мастерской. Отличие их лишь в конструкции крышки и в декоративной полосе под ящиками, которая в данном случае набрана из кусочков мореного дуба. К эпохе «аннинского» барокко из коллекции Уварова можно отнести три величественных резных дубовых стула с прямыми высокими спинками, увенчанными ливонскими гербами. В своей основе они ориентированы на северогерманские образцы и, возможно, изготовлены прибалтийскими мастерами. Это темная тяжелая мебель для празднеств, насыщенная резными деталями токарной и

ручной работы с характерными точеными витыми ножками, проножками и стойками спиннок. Варианты подобных стульев имеются и в собрании Государственного Эрмитажа.

К этой же группе предметов можно отнести и стол с витыми точеными ножками и проножками, с крупной резьбой на царге и тонкой — на крышке стола.

Мебель эпохи классицизма второй половины XVIII века представлена в собрании гарнитуром красного дерева, в который входят предметы, отличающиеся легкой конструкцией, изящными пропорциями, резными медальонами и вензелями Екатерины II и торжественным сочетанием вишнево-красных тонов дерева с красной парчевой обивкой с крупным цветочным орнаментом.

Наиболее ценны в коллекции А. Уварова несколько уникальных образцов ореховой инкрустированной мебели. Это и изысканно-вычурный столик в стиле рококо, выполненный в технике наборной инкрустации светлыми породами дерева различных оттенков охристого цвета в сочетании с бронзовыми накладками и резьбой неглубокого рельефа, и парные комоды с изображением охотничьих и бытовых сцен в оформлении сложного цветочного орнамента. Их необыкновенно утонченная инкрустация как бы имитирует старую китайскую живопись, модную в то время.

Существенную часть уваровской коллекции составляют предметы мебели начала XIX века, выполненные с применением фанеровки красного дерева. Это легкие маленькие столики, стройные ломберные и игральные столы, стулья, застекленные шкафы, графически-строгих форм, с простым и сдержанным декором в виде узких латунных полос и гофрированных вставок. Сочетание красного дерева с цветом латуни придает предметам парадность и торжественность.

Карельская береза в собрании Уварова представлена преимущественно стульями, креслами, трюмо и круглыми предиванными столами на одной стойке. Последние составляли особенность мебели русских усадеб первой половины XIX века. Мода на

Русская мебель из Муромского музея



внизу:
Инкрустированный ореховый стол.
2-я половина XVIII в.

Инкрустированный ореховый комод.
2-я половина XVIII в.

В формировании этой коллекции главную роль сыграл Алексей Сергеевич Уваров (1826—1884), известный русский археолог, председатель Московского археологического общества, большой ценитель и собиратель старины.

Среди ранних предметов коллекции (конец XVII—начало XVIII в.) особый интерес представляют три массивные дубовые стола, форма которых возникла из переработки голландских и старорусских образцов. Отличительными признаками их являются объемистые подстоля с ящиками, обложенными глубокими профилированными рамками с накладной розеткой или звездочкой посередине, массивные точеные ножки с шарообразными утолщениями, скрепленные широкими плоскими проножками. Детали убранства, различный их цвет, темные фигурные ножки, рисунок древесины которых особенно отчетлив и причудлив, делают столы очень нарядными. Один из них настолько бли-



них перешла и на вторую половину XIX века. Особое внимание в них привлекает изящное сочетание светлых волокон дерева с темными глазками. Золотистый цвет карельской березы слегка оживлен вставками черного дерева и золочеными бронзовыми накладками или подчеркнут нежно-зеленым цветом репса, которым покрыты сиденья диванов и кресел. Возникший во второй половине XIX века интерес к народному искусству оставил заметный след в формировании уваровской коллекции. В собрании сохраняется несколько вещей, созданных крестьянскими мастерами. Наибольший интерес среди них представляет стул, выполненный в традициях старой геометриче-

ской резьбы, в виде несложных орнаментальных порезок, сочетающих в себе мотивы солярных розеток, зубчатых подзоров, линейных насечек, волнистых дорожек и т. д. Уваровская коллекция, собранная в основном в конце XIX века, отражает, по существу, всю эволюцию развития художественной мебели в России от конца XVII до начала XX века и представляет собою ценный материал для исследователей русского декоративно-прикладного искусства. Она заслуживает быть издана (как альбом) на высоком полиграфическом уровне.

М. Гладкая, А. Скворцов

Крестьянский стул.
2-я половина
XIX в.

Стол дубовый
резной.
1-я половина
XVIII в.



Столик красного
дерева.
1-я половина
XIX в.



Стол карельской
березы. XIX в.



Столик красного
дерева. 1-я полови-
на XIX в.



Стул красного
дерева.
XIX в.

Расписной
поставец.
2-я половина XIX в.





Эта небольшая книга, жанр которой представляет собой сочетание научного исследования и публицистики, является, по существу, первой попыткой реконструировать

Н. Н. Пруслина. Русская керамика. Изд. «Наука», М., 1974.

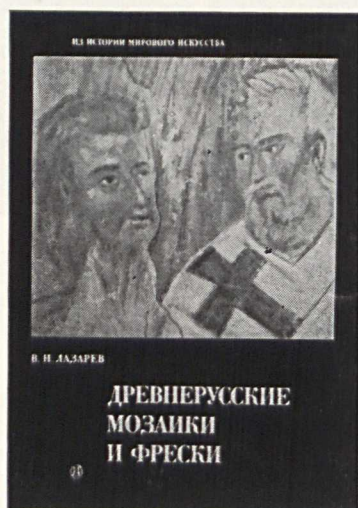
картину развития русской художественной керамики конца XIX—начала XX века. В фундаментальных исследованиях Б. Салтыкова по истории русских керамических производств этот период специализировано, во всем многообразии его характеристик не рассматривался. В общих работах по декоративному искусству, как правило, освещается керамическое искусство только Абрамцевской и Талашкинской мастерских. Пруслина, подробно анализируя произведения, созданные в Абрамцеве и Талашкине, и создавая им должное как высоким образцам, всесторонне рассматривает работу и других керамических производств: артели «Мурава», заводов Ваулина в Кикерине, Клембовицкого и Будникова в Смоленске, Дунаева под Москвой, а также деятельность керамических мастерских при художественных школах. Рассматривая деятельность художественных мастерских Абрамцева и Талашкина как своеобразный вариант общеевропейского мориновского движения за возрождение искусств и ремесел, автор вместе с тем свою главную задачу видит в раскрытии своеобразия и особенности русского движения.

Отличительными чертами русской керамики конца XIX—начала XX века автор считает эмоциональную насыщенность и высокую интеллектуальность, особую «агитационность», своеобразное эстетическое просветительство, первоначально выразившееся в подчеркнутой иллюстративности и даже назидательности сюжетов, а позднее — в тенденции выйти за стены интерьеров «на улицу», на прямой контакт с жизнью широких масс. Принципиально демократический характер этого вида художественного творчества автор расценивает как результат влияния на развитие всего русского декоративного искусства рубежа веков эстетики Чернышевского. Остается только сожалеть, что эта тема не раскрыта более широко. Безусловной заслугой автора является введение в искусствоведческую литературу множества новых фактических сведений. Перед нами раскрываются неизвестные страницы творческих биографий крупных художников-керамистов, мы узнаем, как пробовали свои силы в керамике известные живописцы — Репин, Серов, Васнецов, Полenov. В книге предложены атрибуции отдельных произведений, например, уникальной майолики известного всем «дома

Перцова» на набережной Москвы-реки, выполненной по рисункам С. Малютина. Сложилась традиция приписывать эту работу Абрамцевской мастерской. Тщательный искусствоведческий анализ, подкрепленный документальными данными, позволяет автору отдать предпочтение керамической артели «Мурава». В книге уточняются некоторые важные для истории прикладного искусства конца XIX века даты, например, организации Абрамцевской и Талашкинской керамических мастерских. Следует считать некоторой односторонностью работы то, что в ней рассматривается преимущественно декоративная керамика в архитектуре, бытовой керамике уделяется сравнительно мало внимания. В результате вне обозрения оказалось такое значительное явление этого жанра, как бытовая керамика кузнецовских заводов. Книга написана живо, увлекательно и представляет интерес не только для искусствоведов, но и для самого широкого читателя.

Л. Жадова

«Древнерусские мозаики и фрески»



О древнерусских мозаиках и фресках написано много, в том числе Виктором Николаевичем Лазаревым, но данная книга объединяет все лучшие произведения древнерусского мозаичного и фрескового искусства. Непосредственному разговору об отдельных памятниках автор предпосылает большую главу, где читатель может узнать о наиболее выдающихся художниках, выполнявших фрески и мозаики, познакомиться с методами их работы. В книге (издательство «Искусство») воспроизводятся, как пишет автор, «лишь те мозаики и фрески, которые либо никогда не были записаны, либо освобождены полностью от позднейших записей. Огромные успехи реставрационного дела за последние сорок лет раскрыли перед нами совсем новые аспекты средневековой живописи» (стр. 7). В. Лазарев рассказывает о различных ху-

дожественных школах монументального искусства, как Киевской Руси (Киева, Новгорода), так и Владимиро-Суздальской Руси, Пскова и Москвы. Изучая памятники, он обращается к историческим источникам. Мы узнаем, что средневековые мастера часто именовались «ремесленниками»; им присваивали название художника, «хитреца» (хитрый). Но чаще всего их называли мастерами. В это понятие включались и зодчие, и мастера живописи; иногда уточняли: «иконник», «образописец», «писец», «живописец». В. Лазарев подчеркивает в своем труде, что точка зрения ряда ученых, будто все ранние иконы и фрески принадлежали византийским мастерам, приглашенным на Русь, неверна. В работе четко раскрывается постепенный рост и развитие мозаик и фресок как большого национального искусства. Многие взяв от Византии, русские художники сумели создать свое искусство, характеризующееся яркими национальными чертами. Об этом говорят и художественная форма, и сюжеты, и их своеобразное, чисто русское истолкование. В первой главе, познакомив читателя с техникой мозаики и фрески в их русском выражении, В. Лазарев особенно подчеркивает методы и характер работы русского мастера. В его труде мозаики и фрески предстают как превосходные образцы подлинно высокого декоративного искусства. Их безукоризненная связь с конструкцией архитектуры, умение «образовать» декоративно насыщенный цветными пятнами и формами интерьер в храме сочетается с огромной идейной и сюжетной выразительностью. Природа декоративности, где так полно не выступает, как в древнерусском искусст-

ве. И об этом везде в той или иной мере говорит автор. Он раскрывает превосходные по качеству памятники мозаичного и фрескового искусства Киевской Руси, Владимиро-Суздальской Руси, Новгорода, Пскова и Москвы. Период, который охватывает вся работа, огромен: с X по начало XVI века. В. Лазарев показывает всю систему построения, расположения и характер сюжетов и изображений в мозаиках и фресках Св. Софии в Киеве. Эта часть работы, наиболее значительная, предстает как описание и художественный анализ выдающихся произведений, с которых, по существу, началась история древнерусского искусства. Интересные страницы посвящены фрескам Владимиро-Суздальской Руси XII—начала XIII вв. Но особенно значительно то, что написано о Новгороде и Пскове. История вольного Новгорода, «этой старейшей русской республики» (стр. 39), отмечена выдающимися произведениями монументального искусства. В общественной жизни Новгорода принимали деятельное участие простые ремесленники, часто объединявшиеся с крестьянами в разных городских событиях, необходимость считаться с ними привилегированных слоев, и это наложило особый отпечаток на искусство Новгорода. В него «просачиваются» народные реалистические вкусы, расшатывающие традиционные каноны» (стр. 40). Перед читателем проходят исключительной красоты фрески Св. Софии, фрески Николо-Дворищенского собора, собора Рождества Богородицы Антониева монастыря и замечательные по оригинальности и выразительности фрески псковского Мирожского монастыря, церкви Св. Георгия в Старой Ладоге и росписи Спаса-на-Нередице.

Завершают показ фрески Спаса Преображения-на-Ильине, где работал великий византийский мастер, нашедший новую родину на Руси, — Феофан Грек, учитель великого Андрея Рублева. Говоря об искусстве новгородцев, В. Лазарев отмечает особую широкую и смелую манеру. В искусстве Нередицы отмечено, что это искусство суровое, строгое, с большой монументальностью образов и огромной силой эмоционального воздействия. Заключается работа превосходной главой о фресках великокняжеской Москвы. Она в основном посвящена Успенскому собору на Городке в Звенигороде, Успенскому собору во Владимире, Успенскому собору в Москве и храму Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Лазарев раскрывает значение Москвы как большого художественного центра, говорит о московских работах Феофана Грека, о его работе с Семеном Черным и Андреем Рублевым. Приводятся интересные свидетельства о работе Феофана, оставленные Елифаном Премудрым: «Когда он все это изображал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как (это) делают некоторые наши иконописцы» (стр. 71). Завершается работа рассказом о фресках Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Превосходное знание памятников, их глубокое понимание, чувство их художественной красоты, прекрасный строгий, ясный язык — все это делает книгу недавно умершего академика В. Лазарева, может быть, наиболее значительным за последние десятилетия трудом о мозаиках и фресках.

В. Василенко

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. 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	Белан В. А. Филатович В. С. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Лиепиньш А. Г. Онанов С. И. Полунин В. Селиверстов И. А.
Художники номера	
Худ.-техн. редактор	
Корректор	
Фотохудожник	
Фотографы	

На обложке:
С. Бескинская
Декоративная композиция
«Весна. Вечер». Хрусталь.

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 9.II.1976.
А01341. 12.III.1976
Бумага мелованная
Формат 70×108
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 7434. Тираж 30.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательства,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

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

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4(221). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

1—3, 10—16

Выставка «Советская Россия-V»

«Круглый стол» «ДИ СССР»

Сегодняшние тенденции,
завтрашние задачи

4—9, 17—19 Крупным планом

Экспрессия гобелена

6

Пластика и графика стекла

7

Ритмы хрустальной грани

16

Сервиз-симфония

17

Ода русскому фарфору

20—25 Трибуна критика

О достоинстве критики

23

О профессии критика

26

Профили

Мозаики Н. Мироновой

28

Художник и производство

Смоленский лен

34

Народное искусство на выставке
«Советская Россия-V»

38

Традиционное и самодеятельное

41

Михаил Филиппович Ладур

42—45, 48

Хроника, рецензии

46

Страница коллекционера

Русская мебель из Муромского музея

Т. Стриженова

Л. Константинова

Н. Василевская

И. Чижова

О. Каширина

Ю. Осмоловский

Н. Степанян

И. Азизян

Н. Томская

А. Фрумкин

Л. Супрун

М. Гладкая,
А. Скворцов

Только факты

Москва. В Центральном выставочном зале столицы в конце февраля открылась Всесоюзная выставка «Слава труду». Она посвящена XXV съезду КПСС. Ее организаторы — Союз художников СССР, Министерство культуры СССР. Было представлено искусство всех 15 республик — живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, плакат, монументальные кино- и театрально-декорационные работы, художественное конструирование. Главный художник выставки — Е. Розенблюм.

Тбилиси. Здесь прошла научно-практическая конференция «Актуальные проблемы экономического и социального развития Тбилиси», посвященная XXV съезду КПСС. В ее работе приняли участие партийные и хозяйственные руководители, деятели науки, литературы и искусства. Среди них — доктор искусствоведения профессор И. Цицишвили и начальник Главного архитектурно-планировочного управления Тбилгорисполкома заслуженный архитектор Грузинской ССР Т. Тевзадзе. Выступавшие высказали предложение о создании серии проектов жилых домов для Тбилиси с учетом особенностей ландшафта старого города, подчеркнули его ценность как комплекса исторических и культурных памятников с ярким национальным колоритом. Участники конференции говорили также о необходимости разработки генерального плана комплексного внешнего оформления Тбилиси, который включал бы освещение, рекламу, малые архитектурные формы, скульптуру, декоративные элементы.

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетные звания: заслуженного деятеля искусств РСФСР — профессору Григорию Алексеевичу Захарову, ректору Московского высшего художественно-промышленного училища; заслуженного художника РСФСР — Борису Васильевичу Графову, главному художнику Жостовской фабрики декоративной росписи (Московская область), Кириллу Николаевичу Калайде, главному художнику Управления городского оформления и рекламы Исполкома Мосгорсовета, Дмитрию Маврикиевичу Мерперту, художнику (Москва); заслуженного работника культуры РСФСР — Павлу Ивановичу Куракину, директору Жостовской фабрики декоративной росписи, Игорю Александровичу Столетову, главному архитектору Владимирской специальной экспериментальной производственной мастерской.

Вильнюс. В конце прошлого года здесь во Дворце художе-

ственных выставок состоялась выставка работ литовских художников, посвященная Международному году женщин. Широко была представлена керамика — декоративные вазы, сервизы, панно, пластические композиции, среди которых выделялась работа лауреата республиканской премии А. Личкуте-Юсионене «Наши женщины», состоящая из 10 скульптур. Художники разных поколений показали гобелены, ковры, стекло, живопись, скульптуру, графику.

Киев. Здесь прошла выставка «Современное народное искусство Киевщины». Украшением ее явились неповторимые по фантазии и колориту декоративные и сюжетные росписи из цикла «Любим на радость» народной художницы Марии Примаченко, яркие рисунки Ивана Шостака «Цветы Советской Украины», произведения его дочери Елены Шостак, рушники Ганны Верес, керамика из села Дыбницы.

Таллин. Подведены итоги республиканского конкурса на лучшие образцы и эскизы сувениров к Олимпийской регате 1980 года. Из 318 представленных работ премировано 35. Первую премию получили преподаватели Государственного художественного института Эстонской ССР Олев Соанс и Алекс Кютт за графический лист, на котором изображены силуэт Таллина, море и все шесть классов парусных яхт. Второй премии удостоен художник Таллинского экспериментально-художественного комбината «Вихур» Эгидиус Страткас за сувенирную бронзовую медаль с изображением стилизованных парусов и характерных архитектурных деталей эстонской столицы. Семь работ отмечены третьими премиями. Активное участие в конкурсе приняли студенты Государственного художественного института Эстонской ССР. Первую премию по эскизам получил студент 5-го курса Март Луури.

Ленинград. В фойе Эрмитажного театра открылась выставка посвященная 200-летию со дня рождения К. И. Росси, «русского итальянца», нашедшего в России вторую родину. В экспозиции были показаны рисунки и акварели различных художников, запечатлевшие бессмертные творения великого зодчего — Елагин и Павловский дворцы, здания Русского музея, театра им. А. С. Пушкина, ансамбль Дворцовой площади, улицу, носящую его имя. Фонари, решетки, павильоны — все находилось в поле зрения Росси. На выставке показаны также изделия русских мастеров, работавших по рисункам К. Росси, — мебельные гарнитуры, вазы из яшмы и хрусталя.

Москва. Правление МОСХа присудило премии и дипломы 1975 года за лучшие произведения. Среди них по секции декоративных искусств: 1-ю

премию — Ю. Грачеву, Е. Грачевой за гобелен «Ритмы большого города»; 2-ю премию — М. Конику, Р. Матюшину, Р. Фаерштейну за оформление советского раздела Международной выставки «Связь-75»; 3-ю премию — Е. Лукиной за декоративные вазы и блюда на тему «Портреты моих современников». По секции монументальной живописи: 1-ю премию — Б. Прохорову, Б. Тальбергу за монументально-декоративную композицию «Слава» на фасаде Дворца культуры в г. Темиртау; 2-ю премию — В. Васильцову, Э. Жареновой за декоративную композицию «Труд и отдых»; 3-ю премию — В. Кулакову за мозаику «Прощание». По секции критики и искусствознания: 1-ю премию — А. Каменскому за книгу «Вернисаж»; 2-ю премию — В. Василенко за книгу «Народное искусство»; 3-ю премию — В. Лебедеву за книгу «А. Пологова». По секции художников театра и кино: 1-ю премию — С. Алимову за эскизы к кинофильму «Мастер и Маргарита»; 2-ю премию — Н. Двигубскому за эскизы к кинофильму «Зеркало»; 3-ю премию — Г. Турылеву за эскизы к кинофильму «Единственная дорога».

Ленинград. В Государственном Эрмитаже в начале года открылась выставка «Античная мозаика и шедевры изобразительного искусства Туниса». Было показано более 70 мозаик, скульптур, рельефов и керамических изделий, относящихся к I—VI вв. новой эры.

Львов. На Львовщине в районе поселка Славского Бусского района у автотрассы Киев — Львов открыт Памятный знак в честь освободительного похода Красной Армии в 1920 году. Композиция изображает героев-буденновцев на вздыбленных конях, устремившихся в неудержимом порыве на врага. Памятный знак сооружен по инициативе партийных организаций Львовской области. Его авторы — скульпторы заслуженный деятель искусств УССР В. Борисенко, К. Маевский, архитектор А. Консулов. Монумент исполнен на Львовской экспериментальной керамико-скульптурной фабрике.

Минск. Союз художников СССР и его Центральная учебно-экспериментальная студия провели в Минске межреспубликанский семинар художников промышленного и оформительского искусства. В нем участвовали дизайнеры из Белоруссии, Украины, Казахстана, Молдавии, Татарии, а также из Москвы и Норильска. Результатом совместной работы по экспериментальному проектированию городской среды явилась выставка «Художники предлагают городу», созданная на материале проекта центра столицы Белоруссии. Красочные макеты, фотографии и фотомонтажи позволяли увидеть прекрасное будущее города — благоустройство тротуарной зоны Ленинского проспекта, музейно-выставоч-

но-клубную зону в районе Немиги, праздничное оформление Центральной площади, благоустройство Парковой магистрали вдоль Свислочи. В работе семинара приняли участие кафедра художественного конструирования Белорусского театрально-художественного института и Белорусский филиал ВНИИТЭ. Художественный руководитель семинара и проекта — М. Коник.

Москва. В Музее В. В. Маяковского в феврале открылась выставка «Советский политический плакат. 1917—1975 годы». Представлено около ста плакатов из фондов Центрального музея Революции СССР, Музея В. В. Маяковского, издательства «Плакат» и частных собраний. Одно из самых ранних произведений на выставке — плакат А. Апсита «Год пролетарской диктатуры» (1918 год).

Ленинград. Издательство «Художник РСФСР» выпустило книгу о товарном знаке. Ее автор искусствовед А. Павлинская много лет занимается проблемами прикладной графики. Новая книга — по существу, альбом лучших произведений, выполненных московскими и ленинградскими художниками в 50—60-х гг. Представлены образцы работ мастерской прикладной графики в Москве, Ленинградского комбината графического искусства, Специального художественно-конструкторского бюро Министерства легкой промышленности РСФСР и Ленинградского филиала Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики.

Елец. В этом старинном русском городе открыт музей «Елецкое кружево». Представлено около трехсот узорчатых изделий, отражающих историю художественного кружевного промысла на Липецкой земле. Несколько стенов отведено современным кружевам.

Мestia. Свое тридцатилетие отметил Краеведческий музей в столице Сванетии, преобразованный в Историко-этнографический. Музей славится своими сокровищами — древнегрузинскими рукописями, иконами XII—XIII вв., колхидскими, македонскими, византийскими монетами, сирийскими и палестинскими кадилыками IV—V вв. н. э., резными дверьми X—XI вв., цитами и другими экспонатами высокой художественной и исторической ценности. Разработан проект нового здания музея.

Москва. Министерство связи СССР выпустило серию марок «Народные промыслы», посвященную искусству Палеха. На марках воспроизведены миниатюры «Демон» А. Кочупалова, «Василиса Прекрасная» и «Сказка о золотой рыбке» И. Вакурова, «Снегурочка» Т. Зубковой, «Лето» К. Кукулиевой. Эти произведения, созданные в разные годы, хранятся в Государственном музее палехского искусства.