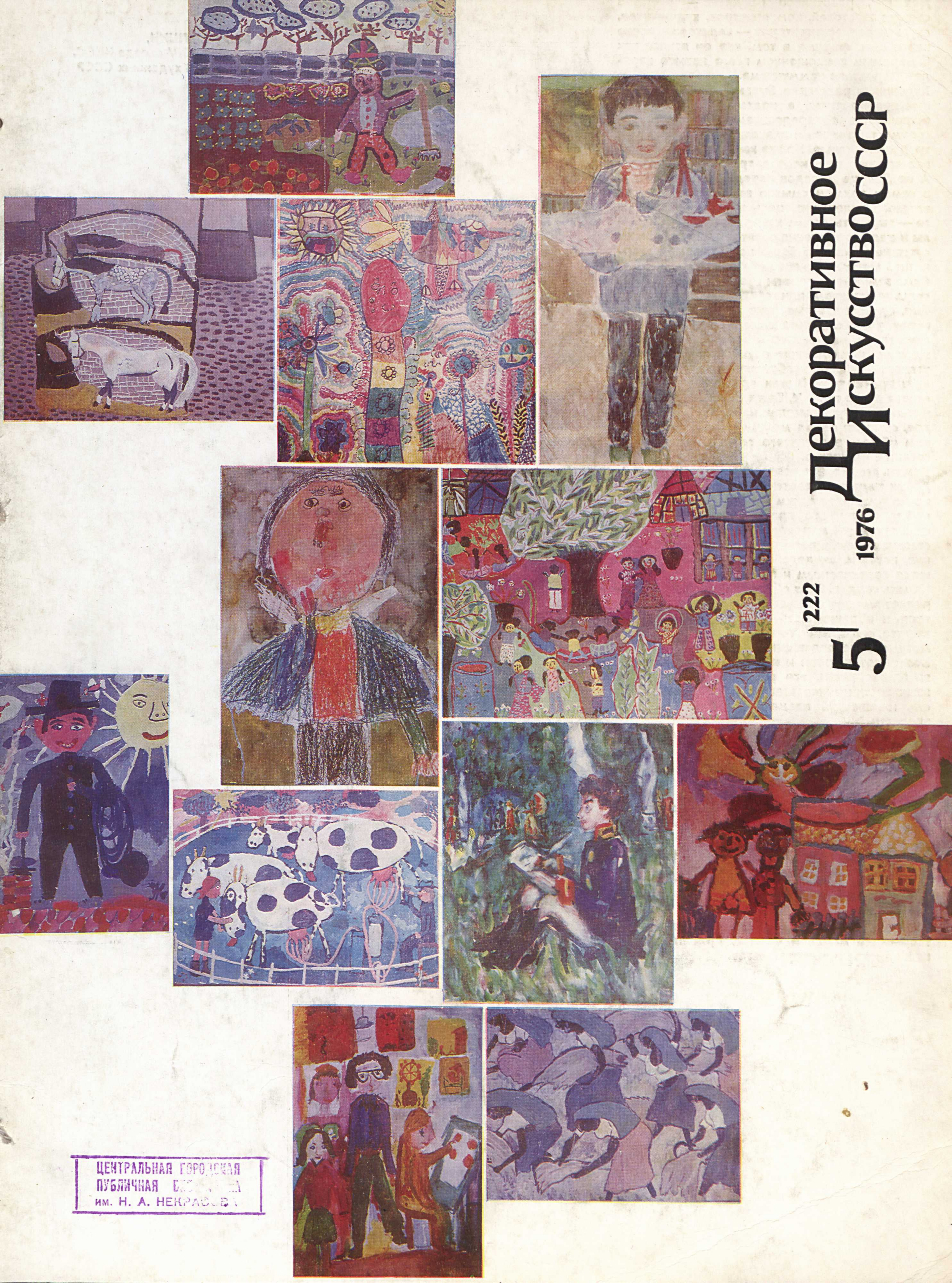




5²²² | 1976 Декоративное Искусство СССР

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА

Память сердца

М. АНИКУШИН,
делегат XXV съезда КПСС,
народный художник СССР

Для нас, работников искусства — делегатов съезда: писателей, композиторов, художников, скульпторов, архитекторов — великое значение партийного форума в том, что он явился как бы зримым воплощением всего нашего народа — строителя коммунизма.

Художники регулярно бывают на промышленных предприятиях, в колхозах, на стройках, встречаются с передовиками труда, делятся своими творческими планами, знакомятся с их трудовой жизнью. Но это каждый раз конкретное предприятие, колхоз, трудовой коллектив. А во Дворце съездов перед нами предстала в самом прямом смысле вся страна. Для советского художника, цель творчества которого — выразить своим искусством жизнь, идеалы и целеустремления советского народа, присутствие на съезде было незабываемой творческой встречей со всей страной.

Сама атмосфера работы съезда — доклады, беседы, участником или свидетелем которых я был, одухотворенные лица делегатов — сталеваров, ученых, животноводов, строителей, конструкторов, нефтяников — все это зримо выражало то, чему должно служить и что должно увековечить наше изобразительное искусство.

«Память сердца». В этих простых и глубоких словах доклада Л. И. Брежнева образно выражена сама суть высоких и ответственных задач, стоящих перед монументальным искусством общества развитого социализма в предстоящей пятилетке.

Память сердца. Это увековечение ратных и трудовых подвигов советского народа, это следование гуманистическим принципам отечественной культуры, это продолжение реалистических традиций мирового искусства, это ответственная миссия воспитания молодого поколения, которое «чудодейством искусства становится сопричастным к подвигу его отцов».

Память сердца. Этот образ наиболее полно передает эмоциональность, искренность, раскрытость и обращенность к человеку нашего искусства, его оптимистическое содержание, прямоту и непосредственность его воздействия. Это образ широты и щедрости, цельности и взволнованности, это образ материнской отзывчивости и мужественной бескомпромиссности, юношеской пламенности и всеведущей зрелости.

В этих словах выражены демократизм нашего изобразительного искусства, его всенародная адресованность, интернациональный характер его конечной цели.

То, что этот образ сформулирован с трибуны съезда, то, что он явился как бы словом всех пяти тысяч делегатов — авангарда Коммунистической партии Советского Союза, то, что он прозвучал на весь мир и является частью грандиозных планов нашей жизни на ближайшее пятилетие, делает его для нас, художников, программой, которой мы должны руководствоваться в наших общих устремлениях, мерой, которой мы должны проверять наши творческие мысли и чувства, ориентиром наших поисков и экспериментов.



Венгрия,
Ж. Кишфалуди-
Штробл.
Монумент
на горе Геллерт
в честь
освобождения
Венгрии

лей прошлого, этим в XX веке определяется оригинальность творческих течений и школ в архитектуре, дизайне, декоративно-прикладном искусстве.

Сейчас, когда советские архитекторы все больше внимания уделяют художественным проблемам формообразования, когда в проектировании и строительстве все чаще замечается стремление к созданию подлинно оригинального художественного образа, важно наряду с освоением опыта разобратся и в глубинных теоретических вопросах, относящихся к формированию творческой концепции мастера.

К сожалению, многие наши архитекторы и дизайнеры не считают почему-то нужным разрабатывать оригинальные концепции формы со своей системой художественного языка, как это делали в период становления советской архитектуры ведущие архитекторы и художники тех лет.

Без собственной выстраданной концепции формы любое оригинальничанье в вопросах формообразования остается стилизацией в новомодных формах. Отсутствие устойчивых творческих концепций наглядно выявляется при сравнении различных произведений одного и того же автора: в них трудно уловить закономерности художественного мышления, ибо отсутствует тот «язык», на котором говорит с потребителем данный мастер. Вместо тщательно разработанного языка, где все уровни формообразования приведены в единую систему, очень часто, образно говоря, можно наблюдать элементарную безграмотность, смесь «французского с нижегородским», странное переплетение архаизмов и неологизмов, косноязычие и иностранный акцент. При этом нередко в одном и том же произведении можно найти причудливое переплетение концепций формы, разработанных сторонниками различных творческих течений.

Было бы неправильным считать, что в современной архитектуре, дизайне и декоративно-прикладном искусстве роль образного языка как определенной художественной системы резко снизилась. Такой язык был всегда и будет всегда, пока существуют эти виды творческой деятельности. Он менее заметен современникам, для которых он повседневная действительность, но в исторической перспективе его определенность очевидна. Значит, говоря о семантике предметной среды, важно обращать внимание не только на чисто символические формы, а на всю художественно-композиционную систему средств и приемов выразительности, которая хотя и вырастает на базе функционально-конструктивной основы, но является уже частью духовной культуры эпохи, связана с мировосприятием и мировоззрением современников, понимающих и принимающих именно этот художественный язык как свой повседневный язык культурно-социального общения.

¹ В. Маркузон. О закономерностях развития и семантике архитектурного языка. «Архитектура СССР», № 1, 1970, стр. 46—53.

² Ю. Лотман. К проблеме типологии культуры. «Труды по знаковым системам». Ш. Тарту, 1967, стр. 34.

Судя по тому, как застраивают сейчас города, людям угрожает по всему миру одно и то же: город становится безразличным к человеку. Многоэтажные равнодушные «соты» города начинают функционировать, как безучастный механизм, вне всякого душевного и духовного наполнения человеческой жизни. И невольно возникает тревога — «городская» среда может поставить под угрозу и духовность и саму человечность жизни.

А. Сакович, искусствовед

ГОВОРЯТ ЧИТАТЕЛИ «ДИ СССР»

Конечно, уже давно пора напомнить архитектуре об ее образных задачах. А то у нас почему-то считается, что ее главная задача — это тектоника. И чем рациональнее и конструктивнее она решена, тем вроде бы лучше.

Интересно, ведь есть же, наверное, какие-то культурно-исторические причины, по которым осознание архитектурного творчества так изменяется? И когда первой задачей начинают называть уже функциональность, то ведь и это объясняется каким-то качественно новым состоянием жизни человечества?

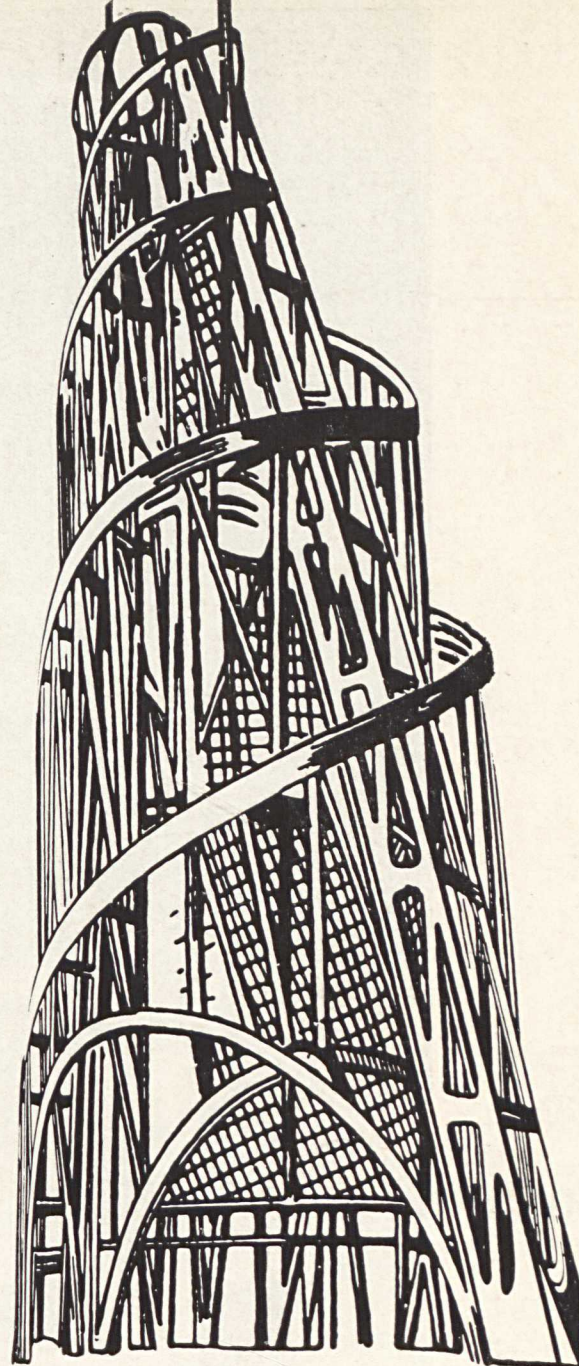
А иногда и того хуже — говорят даже не о функциональности, а о «строительных возможностях»!

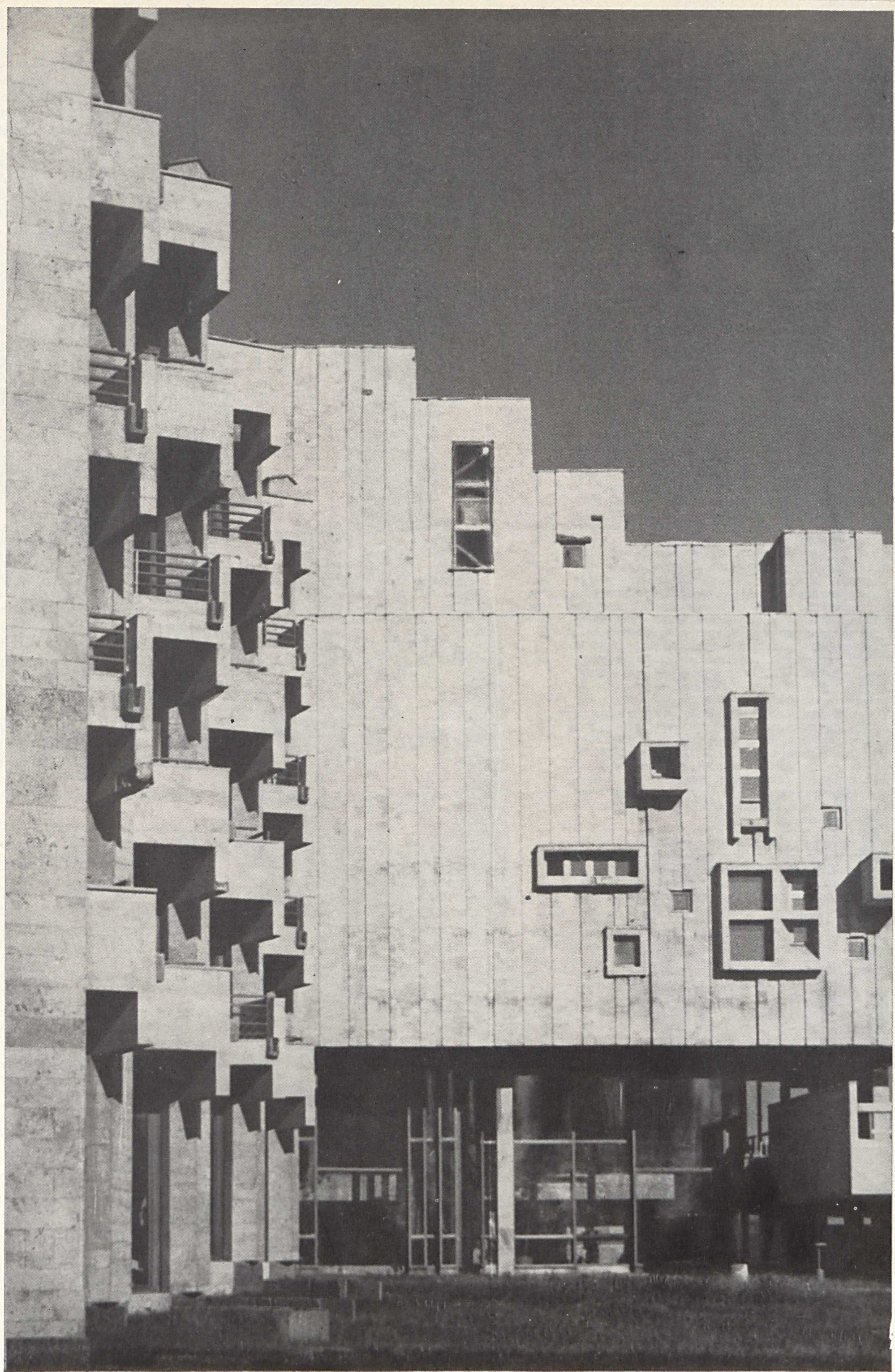
Неужели развитие архитектурной мысли привело к тому, чтобы по «одежке» протягивать ножки? И так далеко ушло от свободы выражать в архитектуре представления о строе бытия?

Е. Сосновская, биолог

Какую образную идею хотелось бы выразить в архитектурной форме? Наверное, идею человечности. Чтобы и построенный дом, и сделанный предмет были добры к человеку, считались с ним, участвовали в его жизни как друзья и помогали ему. Когда это есть — возникают особые архитектурные формы. Мы это знаем по марсельской Жилой единице Корбюзье. «Семантика» этой формы — «человек — мера всех вещей». Дом становится как бы моделью города и почти моделью мира, где каждая вещь, каждая построенная масса, каждый объем сделаны «по мерке» человека в наиболее широко понятом масштабе его потребностей, начиная от пластики его движений, которая предопределяет пластику углов, стен и лестниц, и включая разнообразные бытовые потребности семьи и отдельного человека, потребности в уединении и в общении, потребности в самых различных занятиях и делах. Поэтому там будет и «сад» для каждого, и места для автомобилей; солнечная и защищенная от машин площадка для детей и улица-коридор. Все это удовлетворяется архитектурой с максимальным тактом и заботой, так что в самом разнообразии архитектурной формы воплощается идея доброй, наполненной и радостной человеческой жизни, в которой личность реализует себя. А есть ли какая-нибудь идея выше, чем эта?

В. Александров, архитектор





Пансионат «Вороново»* принадлежит к тем явлениям архитектуры, в которых нашли яркое выражение некоторые прогрессивные тенденции советского искусства 70-х годов. Создание благоприятной среды, способствующей переключению человека от труда к отдыху, являлось основной целью проектирования объекта. При этом «потребление» самой архитектуры рассматривалось как активный элемент системы отдыха. При относительно большой общей вместимости пансионата удалось создать максимально комфортные условия для отдыха и покоя и одновременно предоставить людям возможность для общественных и культурных контактов.

Сознательно утвердив доминирующую роль общественного корпуса, авторы определили конкретную образную структуру сооружения, выразительность которой основана на четкой индивидуализации архитектуры в соответствии с ее функцией. Отличительной чертой работы является сложность, выступающая как следствие полифункциональной сущности постройки, наличия множественности элементов и композиционных связей между ними. Противоречивость значений, комбинация форм, постоянная смена пространств, взаимодействующих и развивающихся в различных направлениях одновременно, стали предпосылкой многообразия визуального восприятия средствами декоративного изобилия, насыщенности программы и структуры сооружения. При этом не забыто целое: единство частей и связей достигается благодаря тому, что все элементы воспринимаются как вариации большой темы, включающей и



Архитекторы
И. Чернявский,
И. Василевский,
инженер В. Мальц

Пансионат
«Вороново».

Пансионат «Вороново»

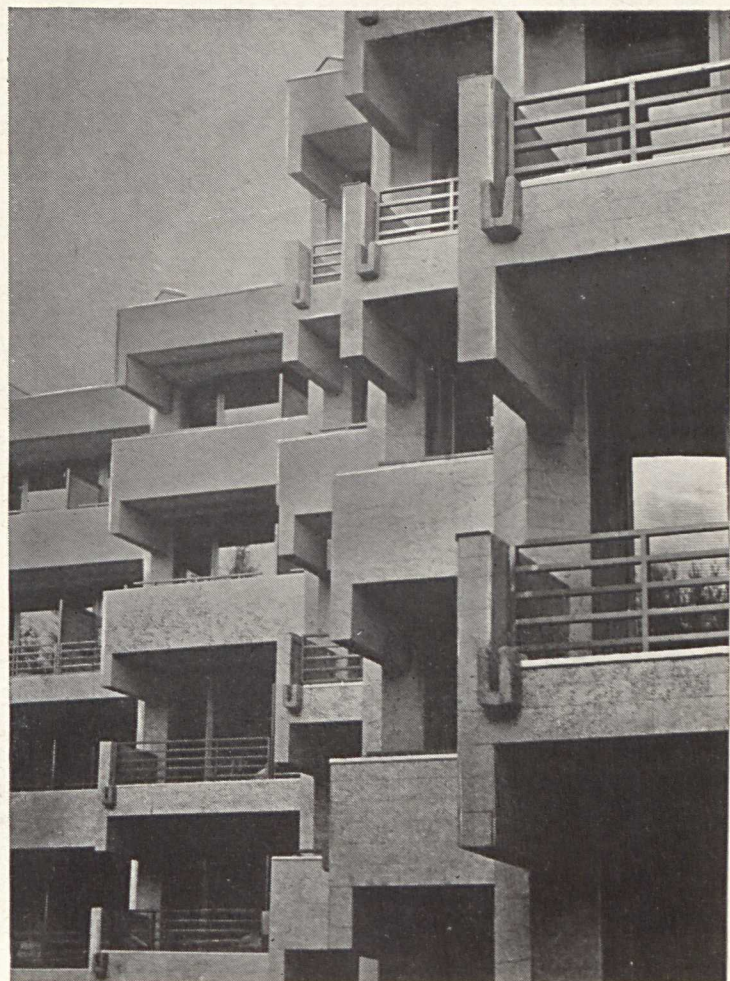
А. Гозак



архитектуру, и преобразуемый ею природный ландшафт.

Трактуя архитектуру и природу как два слагаемых вновь создаваемой среды, авторы стремились дополнить и обогатить естественные условия в соответствии с требованиями нового ансамбля. Существующий ландшафт рассматривался как составной элемент композиции, подчеркивающий и развивающий ее характер и масштаб. Наиболее специфические особенности местности — зеленые массивы леса и березовой рощи, понижающийся к пруду рельеф и сама водная поверхность — не только определили своеобразие общего замысла, но и «подсказали» характер архитектуры сооружений, пластики их фасадов, ритмического строя деталей. Пространственная организация всего комплекса, следуя сложным закономерностям ландшафта, приобрела живописные, органично связанные с природой формы. Расположение основных объемов пансионата на высоких отметках участка создало благоприятные условия для визуального контакта с окружением.

Конфигурация спального корпуса в виде свободной цепочки, следующей вдоль границы хвойного леса, позволила обеспечить максимальную изо-



* Санаторный пансионат «Вороново» расположен в 60-и км к юго-западу от Москвы в живописной лесной местности на берегу большого пруда, примыкающего к историческому парку усадьбы Вороново, построенной в XVIII—XIX вв. Строительство комплекса завершено в 1974 г.



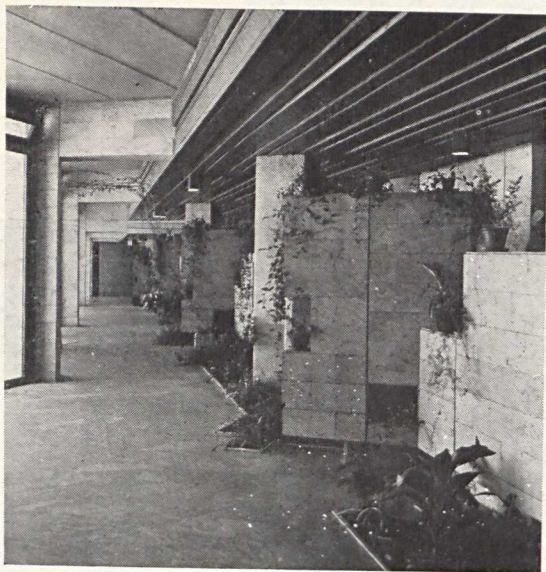
Панорама со
стороны
парка и пруда.

лированность отдыхающих в своих номерах и придать каждой секции индивидуальность. Она же (конфигурация) дала возможность одновременного восприятия из номеров и окружающего ландшафта, и здания пансионата (подобная ситуация возникает при движении поезда по изогнутому полотну дороги).

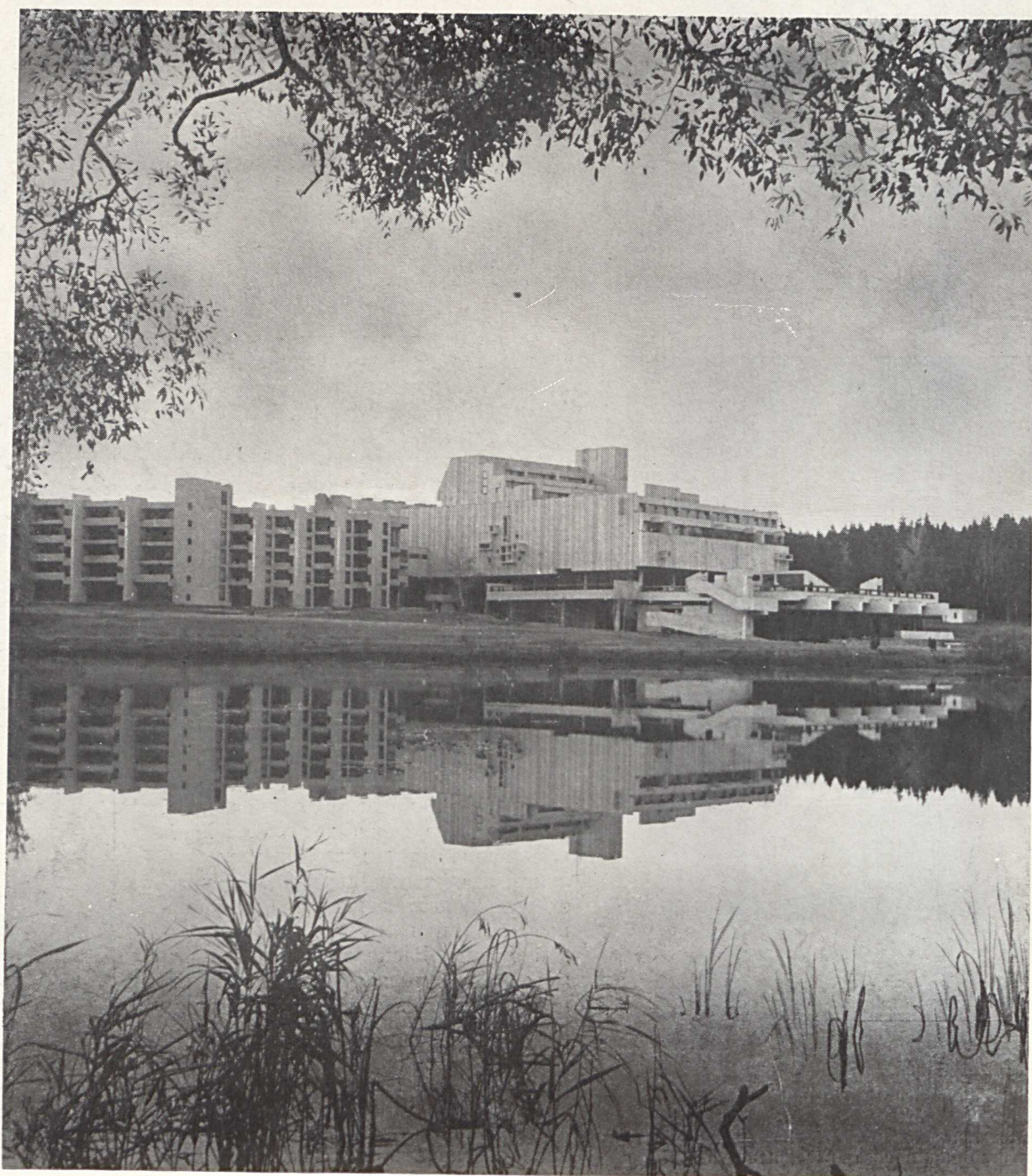
Общественный корпус, террасами спускающийся к берегу пруда, ориентирован к воде и великолепному парку старой усадьбы. «Ступенчатость» помогла достичь соразмерности крупного массива здания с человеком и окружением.

В основе единства всего ансамбля лежит тема постоянного взаимодействия «внутреннего» и «внешнего», интерьерных и экстерьерных пространств, чередующихся и взаимопроникающих. При передвижении по пансионату отдыхающим обеспечена постоянная смена «картин» на пути движения.

Моделировка архитектурных поверхностей — будь то глухая стена или стеклянная плоскость — в каждом конкретном случае обуславливалась характером «реакции» внутреннего пространства на внешнее окружение, формой их взаимодействия. Оттого, замыкался ли интерьер в себе, или,



Зимний сад
спального
корпуса.





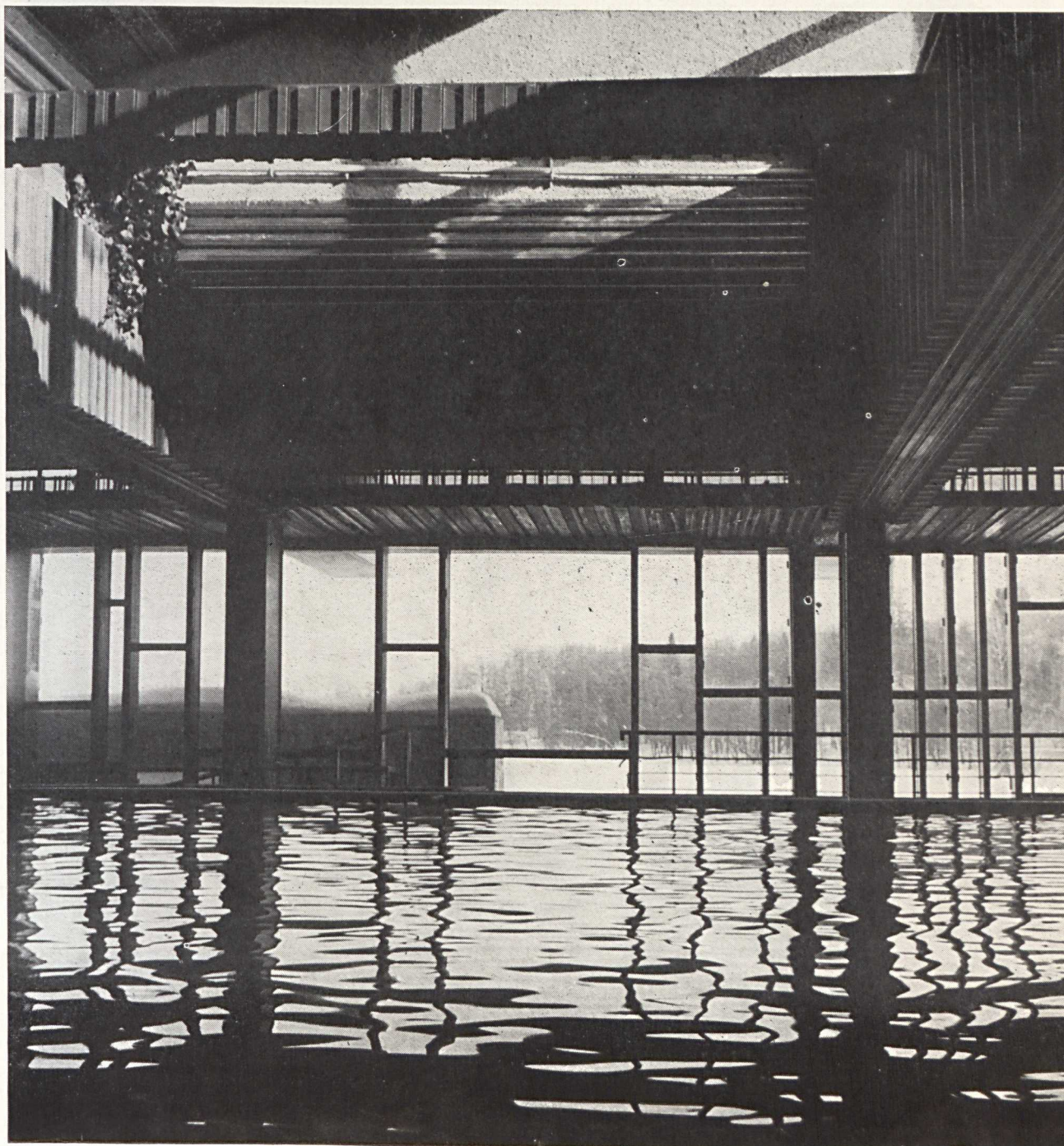
Бассейн
в пансионате.

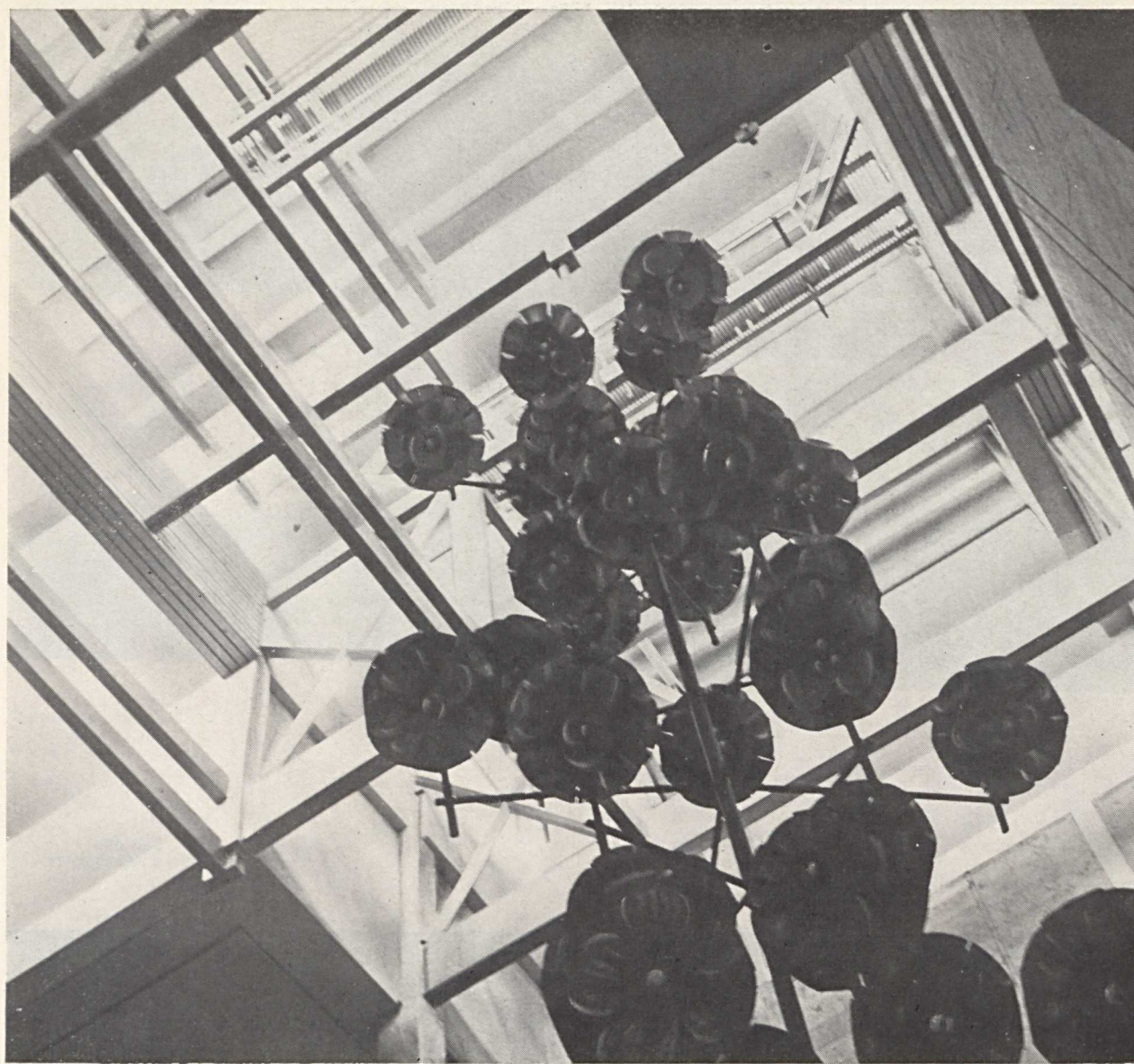
наоборот, раскрывался к природе, во многом зависела пластическая разработка стен, превратившихся в участников напряженного столкновения двух противоположных стихий.

Запрограммированная «пунктирность» раскрытия помещений на природу стала одним из главных приемов построения формы, определивших характер соотношения глухих и пропускающих свет частей. Естественное освещение, основанное на сочетании бокового и верхнего света, способствует созданию в интерьерах богатой градацией световой среды. В то же время сложные орнаментальные композиции, образуемые различными по форме световыми проемами (от маленьких перископических окон-люнет до сплошных застекленных витражей), являются активным элементом обработки фасадных поверхностей.

Постоянное «присутствие» пейзажа в большинстве интерьеров пансионата достигнуто рядом оригинальных приемов. Один из них заслуживает особого внимания. В плавательном бассейне пансионата ванна с водой умышленно приподнята над уровнем пола на такую высоту, чтобы купающиеся могли видеть через стеклянные стены бассейна парк, озеро и землю. Синтез архитектурных и природных форм привел к тому, что здание пансионата стало восприниматься как естественный, художественно необходимый элемент пейзажа.

Сложная система контрастных композиционных связей является одной из характерных особенностей данного архитектурного произведения: взаимодействие замкнутых и открытых пространств, глухих и просвечивающих поверхностей, цветовых сочетаний светлых стен и темно-коричневых деталей конструкций.





Люстра
в центральном
дворике-фойе

Интерьер
центрального
дворика-фойе

Общественный
корпус
пансионата.



Наиболее полное воплощение эта тема нашла в архитектуре центрального дворика-фойе, служащего композиционным ядром всего общественного корпуса. Многоярусное пространство дворика «пронизано» огромной люстрой подвешенной к открытым металлическим конструкциям перекрытия. Пространство освещается при помощи фонарей, подчеркивающих рисунок перекрытия и люстры.

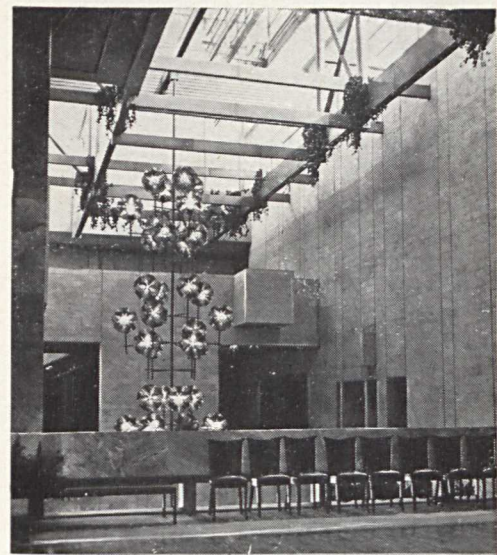
Торжественный интерьер распределительного фойе — одна из самых больших удач архитекторов, пример высокого искусства интеграции пространства, формы, света.

Эстетическая выразительность архитектуры спального корпуса достигнута путем взаимодействия двух ритмических систем — вертикалей несущих стен и объемов лестниц с горизонталями балконов, чередующих глухие и ажурные ограждения. Полифонический характер звучания, сложность «инструментовки» и динамизм форм придали архитектуре пансионата особые, граничащие с иллюзией движения свойства.

Выразительность пластической структуры повысилась за счет элементов неожиданности и случайности, стимулирующих бесчисленное множество индивидуальных интерпретаций.

*

На примере пансионата «Вороново» ясно прослеживается механизм зарождения художественного образа в архитектурном произведении. Процесс «восхождения» от функции к



образу завершился сильным обратным воздействием художественного образа на функцию.

Формирование среды не только биологически активной, но и эстетически насыщенной легло в основу замысла, в котором архитектуре была отведена главная роль носителя ценностей, стимулирующих физическое и духовное совершенствование человека.

Усложнение образной структуры языка современного зодчества является симптомом общей интеллектуализации архитектуры, перерастающей постепенно рамки аскетической функциональности. Переход к более зрелым и содержательным формам — естественный путь развития подлинно современных архитектурных традиций.



Официальная
эмблема выставки



ЭКСПО-75

Название:
**Международная океаническая
выставка**

Тема:
**Человечество и Мировой океан —
прошлое, настоящее, будущее**

Девиз:
Море, каким мы хотим его видеть

Место проведения:
**Япония, остров Окинава, полуостров
Мотобу**

Время проведения:
20 июня 1975—18 января 1976

Участники:
**35 государств и 3 международных
организации**

Площадь выставки:
около 1 млн. кв. м.

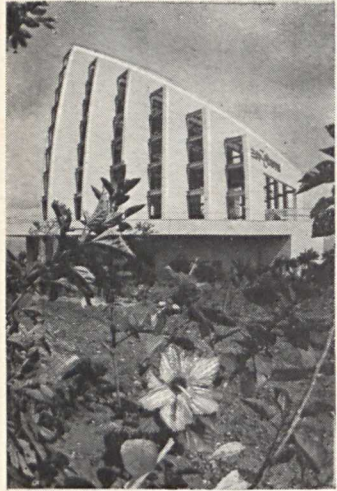
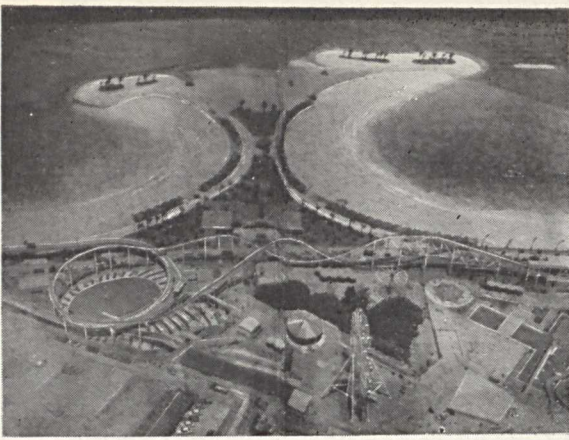


Акваполис —
фрагмент плавучего
города будущего,
павильон-эмблема
ЭКСПО-75.

Выставку посетили
около 5 миллионов
человек.

Новая грамматика экспозиции

В. Глазых



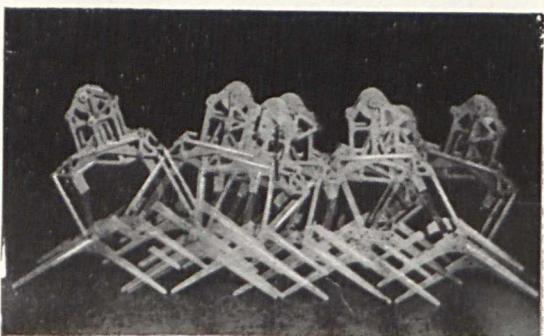
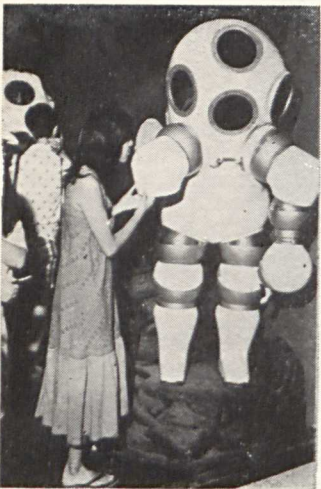
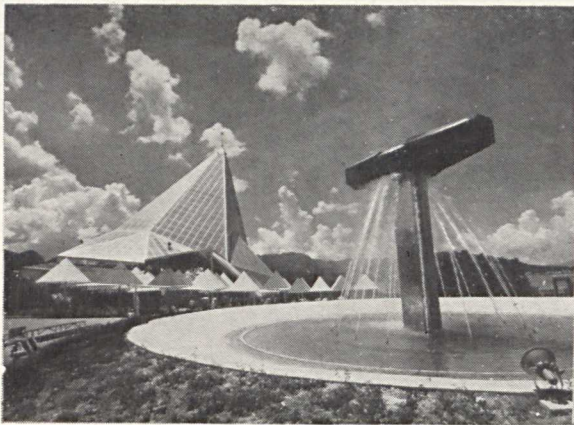
Общий вид зоны
развлечений
выставки

Павильон фирмы
«Mitsui».
Тема экспозиции
для детей
«Разговор
с живым морем».

Внешний вид
павильона фирмы
«Kaiyo Midori Ka».
Тема экспозиции
«Природа
арктических
морей»

Уголок экспозиции
Великобритании

Бионический
дизайн
«мекэнималз» —
экспонат
павильона
«FUYO Group»



Всемирные выставки, похоже, меняют свой характер. Неожиданно камерный «Спокан-74» (см. «ДИ СССР», 1974, № 10), поначалу казавшийся необъяснимым нарушением уже почти сложившегося канона суперсмотров, высшими воплощениями которого стали «Монреаль-68» и «Осака-70», теперь, после «Окинавы-75», можно уже рассматривать как новую концепцию ЭКСПО.

Вторая выставка подряд не сводится к «простой» демонстрации технических чудес и упоению неудержимым бегом научного прогресса, а целиком сосредоточена на ключевой жизненной проблеме, осмыслена вечной и общечеловеческой темой. Тема ЭКСПО-75 — «Человек и море» — именно такая. Произнесите: Океан... — и воображение уже не остановишь: он и источник жизни, и ее условие, затем — ее орудие, а теперь уже и жертва. Из всех стихий Вода привлекательнее всего сочетает в себе знакомое и неведомое, освоенное миллион лет назад и не обжитое до сих пор.

Отрадно, что столь привлекательная тема все-таки не стала легкой добычей коммерции, — вероятно, в середине 70-х годов уже не так просто подвергнуть рекламно-рыночному осквернению предмет озабоченности всего человечества: свеж еще в памяти доклад У Тана в ООН, подробно расписанный в сотнях статей-предупреждений о том, что у людей уже достаточно возможностей незаметно для самих себя ликвидировать природу.

Море стало серьезной темой.

70-е годы вообще посерьезнели по сравнению с предыдущими десятилетиями: вымерли хиппи, успокоились краски, поп-музыка стряхнула лишние децибелы. У серьезности нешуточные причины — Западу пришлось затянуть пояс, в моде экономика и экономия, в карманах ее символы — портативные компьютеры. Все это — фон, на котором понятнее окинавская выставка.

И не только фон — серьезность вошла в композицию и конструкцию ЭКСПО и пронизала ее, а там, где остались островки вчерашней «роскоши», они нескладны и вызывают улыбку снисхождения, как павильон японской промышленной группы «WOS» — каркасная оболочка из бетона в форме кита, чахлая напоминание о когда-то увлекавшей игре в поп-арт.

У выставки нет и намека на жесткую композицию, свойственную «Осаке» и еще заметную в «Спокане». Павильоны разбросаны так, что

совершенно очевидно: могли бы расположиться иначе на сто ладов, да и вообще не так уж важно, как поставить павильоны. Однако у выставки весьма и весьма жесткая программа, откровенно заявленная уж тем, что хозяева одним себе оставили право возводить павильоны сообразно капризам экспонентов, гостям предоставив в аренду боксы прямоугольной или шестиугольной формы.

Гости демонстрировали историю покорения моря, японцы — приручение моря и его будущее. Хозяева сделали все, чтобы их экспозиция врезалась в сознание сильнее всего, и преуспели в этом. У них два типа экспозиции, две программы. Одна, уже традиционная, — технологический Луна-парк, не лишенный привлекательности в деталях, но в целом бапальный. Разумеется, голографические видения кораблей или рыб — это совсем не то же самое, что добросовестный и наивный иллюзионизм трудолюбиво смонтированных диорам: «нечистая сила» этих бесплотных, пульсирующих прямо в пустом пространстве объемных изображений пока еще неотразима. Прогулка на подводной лодке через стандартизованный набор приключений, конечно, очаровательна — местами достигается убийственная иллюзия правдоподобности, но это тот же Диснейленд, не больше того. Проезд движущимся тротуаром сквозь огромную модель процесса добывания кислорода из воды водорослью хлореллой впечатляет, вызывает в сотый раз почтение к наукам, но и этот тщательно отработанный супермуляж ни восторгом, ни тревогой сердца не стиснет.

Будь «Окинава-75» коллекцией подобных трюков, говорить было бы не о чем: выставка как выставка. Но здесь было еще несколько ударов по воображению, относимых к другому уровню экспозиционных решений, чем прелестно спланированные приморский парк и пляжи (никто от японских архитекторов иного и не ждал), к иному классу технических новинок, чем два типа довольно элегантных электрокаров, представленных хозяевами как городской транспорт будущего.

Ударов несколько...

Первый. Акваполис, настоящий фрагмент будущего плавучего города, обладающий почти полной автономностью от берега, странным образом внешне напоминающий Парфенон. Он легко ассоциируется с «Атомумом» «Брюсселя-58», но там было чистое произведение оформительского искусства, супермуляж модели



Эмблема-талисман
выставки

атома железа. Здесь символом выставки стала ячейка обжитой среды нового типа. Акваполис ничего не «изображал», он был воплощением идеи нового градостроительства. И в качестве экспоната — одного из главных — он выступал не только «предметом созерцания», но и живой включающей средой. Направляясь к нему по мосту, видишь внизу трудовые будни рыбной фермы — спектакль морского рыбоводства, а в одном из залов Акваполиса то же, но уже глазами специалиста подробно изучаешь на локаторе и телеэкранах.

Это зрелище ни на минуту не переставало быть и подлинной деятельностью, существованием для собственных целей, как, скажем, суতোлка базаров Северной Африки и Ближнего Востока, где занятые делом ремесленники, окруженные зрителями, живут своей жизнью, этим и демонстрируя вам ее экзотику.

Второй. «Мекэнималз» — механические зверюшки: рыбы, каракатицы, крабы, способные уже не изображать живых, а «вести себя» подобно живым, опираясь на созданную людьми программу. Это только кажется забавой, на самом деле «мекэнималз» — явление того же масштаба, что и гигант Акваполис. Бионический дизайн вышел из стадии изготовления игрушек, создаваемое им «зверье» вот-вот начнет всерьез работать на воде и под водой. Аквариум с этими монстриками, чем-то напоминающая оживший городок в табакерке из сказки Одоевского, не только забавлял, но и чуть пугал с непривычки, как неожиданное вторжение в нашу жизнь inferнальных персонажей научно-фантастических историй.

Третий. Пожалуй, самое интересное на выставке — новое умение творить зрелище — тщательно пряталось за обманчивой «естественностью». Вот якобы для детей предназначенный павильон фирмы «Mitsui», хотя, разумеется, фирма (фактически, мощный концерн) озабочена стремлением продемонстрировать свои технические умения с обычным дальним прицелом. На фоне живого моря, видимого сквозь стеклянные стены, пойманы, задержаны живые движения и живые звуки воды — водовороты, приливы, тайфуны. Сам вход в павильон обрзован волной, улов-

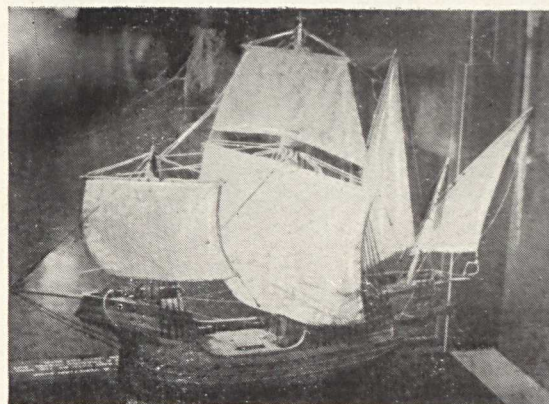
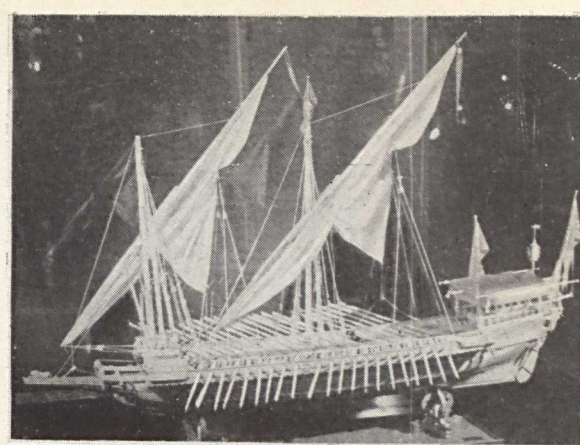
ленной в огромный стеклянный ящик и бытующей в нем так, как и полагается волне, живьем взятой с гравюры Хокусаи, — с гребнем, с пеной и брызгами. Конечно, это великолепная работа асинхронных возбудителей колебаний, колышущих массу воды по программе, заложенной в компьютер, но вся пропасть между простейшим устройством искусственной естественности движения воды — фонтаном и этим (по аналогии с бионикой его можно назвать «эконическим») доходит не сразу, а когда осознается, впечатляет еще сильнее именно своей замаскированностью под свободное состояние стихии.

Четвертый. В общем-то классический для японского искусства прием организации пространства для любования природой. Никаких декораций, только полсотни сильных огней, погруженных в бухту. Ночью, когда вдоль их цепи неспешно движется катер, внизу разворачивается непридуманная в красоте и хищности драма жизни южного моря. Этой изощреннейшей безыскусностью достигается несравненно более мощное проникновение в душу моря, чем привычной нам техникой экспонирования — аквариумом, как бы он ни был велик: в нем, конечно, тоже «жизнь», но в клетке.

Итак, все очень просто за счет очень сложной техники, не то чтобы прячущейся от глаз, но уж никак не стремящейся обратить на себя внимание. Рядом с этим традиционное искусство оформления с помощью муляжей разного типа и рода (неподвижный диапозитив в раме — тоже муляж, плоский оттиск природы) блекнет, обесцвечивается, и ранее не заметный отблеск воска проступает наружу. Новая техника зрелищ до недавнего времени была только инженерией — выставка продемонстрировала, что она уже стала художественным средством создания образной концепции отбора немногого из множества.

Уже «Спокан», а «Окинава» еще сильнее показали, что людям снова интересно и все интереснее вглядываться в мир природы. Вглядываться в него непосредственно умеют уже немногие, поэтому мир природы необходимо заново открывать, оформляя вглядывание в него.

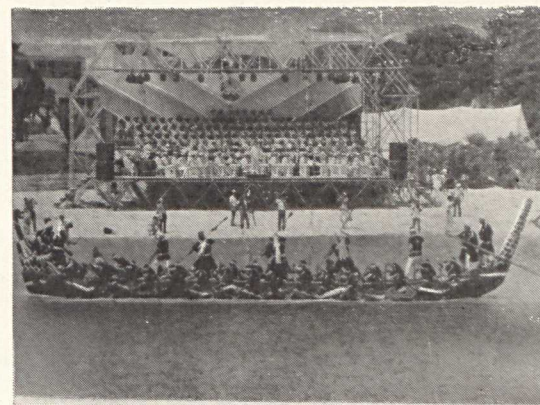
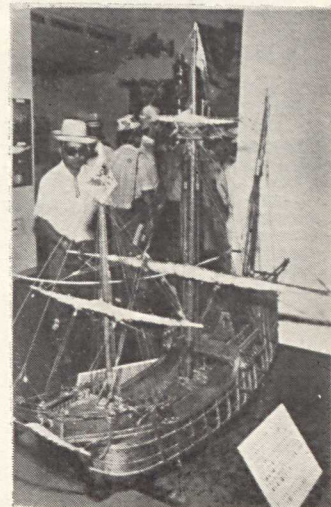
«Окинава», пожалуй, первый урок новой грамматики языка экспозиции, в котором суперсовременная техника перестала быть объектом восприятия, она стала средством организации нового восприятия внетехнического, общечеловеческого содержания жизни.



Модели старинных
судов в экспозиции
павильона Италии.

Эпизод церемонии
открытия выставки

Павильон
ассоциации
48 японских фирм
«WOS Group». Тема экспозиции —
«Будущее
человечества
рассчитывает
на море».



Церемония
открытия
выставки.

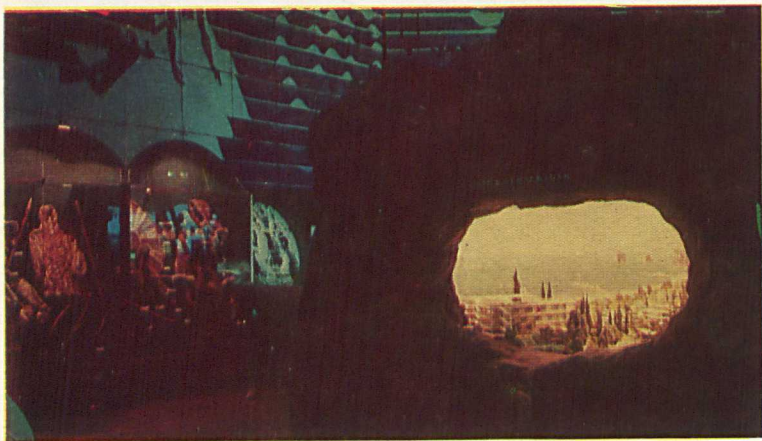
Девушки
в традиционных
костюмах острова
Окинава.

Уголок
ландшафтного
парка на
территории
выставки.



Общий вид
советского
павильона.

Фрагмент
экспозиции
советского
павильона.

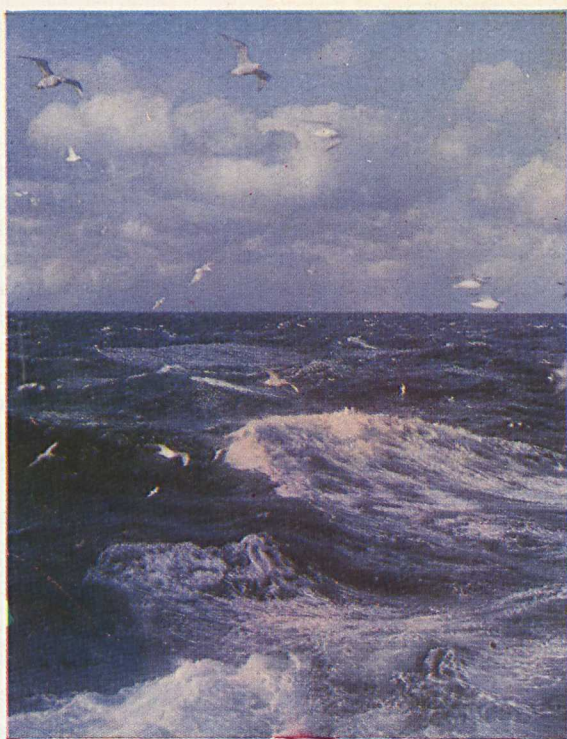


Дельфинарий.
Уголок
аттракционов.

Море, каким мы его видим

Ю. Шалаев

Эмблема советского
раздела выставки



Авторский коллектив, разработавший проект и выполнивший экспозицию советского павильона: главный художник Ю. Шалаев, художники Е. Дешалыт, О. Ломако, В. Лысухо, Ю. Попов, архитектор В. Колейчук, скульпторы Г. Нерода, Ю. Нерода.



По оценкам в самых различных видах массовой информации не только Японии, но и других стран, советский павильон неизменно оставался в центре внимания посетителей ЭКСПО-75. Судя по тысячам отзывов на многих языках, здесь можно было получить наиболее ясный, конструктивный и всесторонний ответ на девиз выставки «Море, каким мы хотим его видеть». Советская экспозиция явилась не только смотром достижений отечественной науки в изучении океана, это был рассказ об огромной и разнообразной деятельности советского государства и всего народа, направленной на сохранение окружающей среды, убедительная демонстрация преимуществ социалистических методов освоения и использования морских ресурсов.

Тематическое содержание советской экспозиции было составлено по предложениям почти двадцати министерств и ведомств Торгово-промышленной палаты при активном сотрудничестве Академии наук СССР. Насыщенная и многоплановая программа требовала значительной экспозиционной площади и пространственного решения, обусловленного задачами экспозиции, то есть, проще говоря, павильона, специально спроектированного для выставки. Но по условиям ЭКСПО-75 все иностранные экспоненты получали строго лимитированную площадь в унифицированных павильонах. Нашей стране была выделена наибольшая — 2000 кв. м* в типовом павильоне, составленном



Акваполис
ночью —
часть
декоративного
освещения
акватории
выставки.

Общий вид
группы
павильонов
«Наука
и технология».

* О том, насколько эта площадь невелика, можно судить из следующего сопоставления: в «Монреале-68» наша экспозиция имела специальный павильон площадью 12 000 кв. м, в «Осака-70» — 16 000, в «Спокане-74» — уже стандартный павильон, но по площади намного больший, чем на Окинаве, — 5500 кв. м.

из восьми шестигранных блоков-модулей. Расположение и конструкция этих блоков, рассчитанных на большие ветровые нагрузки, как и громоздкие технические устройства по обеспечению микроклимата в павильоне (все это в ущерб выразительности внешнего облика и объема внутреннего пространства), существенно ограничивали выбор оформительских решений. Недостаток места и громадный объем информации были, пожалуй, определяющими факторами при разработке генерального решения экспозиции. В его основу был положен принцип максимальной образной насыщенности — сюжетно-игровой прием организации выставочной среды, до этого с большим успехом оправдавший себя в нашей экспозиции на ЭКСПО-74. В Спокане сюжетной канвой решения выставочного пространства была образная модель биосферы. На Окинаве зрительным лейтмотивом решения экспозиции и, выражаясь языком театроведения, «предлагаемыми обстоятельствами» для посетителя стала тема корабля в открытом море.

Перевоплощение в участника морского путешествия для каждого, кто хотел ознакомиться с экспозицией советского павильона, начиналось еще у подходов к нему, на многочисленных лестницах, пандусах, где традиционная морская атрибутика — мачты с флагами, иллюминаторы-витрины и т. п., обрамляя разнообразную информацию о дружественных связях двух морских держав — нашей страны и Японии, исподволь готовила зрителя к роли очевидца впечатляющей жизни нашего моря.

Пространство вводного зала павильо-

на было решено как главный идейно-смысловой акцент всей экспозиции. Скульптурный портрет основателя советского государства В. И. Ленина, возвышавшийся в центре зала, своей строгой монументальностью вносил в пространство зала атмосферу торжественности. По сторонам в специальных витринах были представлены основные государственные акты, отражающие принципы нашей политики в отношении природных богатств, в том числе и морских: ленинские декреты, устанавливающие всенародную собственность на землю и ее недра, Конституция СССР, Основы водного законодательства СССР и союзных республик, партийные и государственные документы, направленные на охрану природных ресурсов.

Этот строго документальный рассказ сопровождался непрерывной демонстрацией специально снятого видеоряда. На экране, укрепленном над стремительным потоком воды, бушующее море, ослепительное солнце, парящие морские птицы как бы олицетворяли торжество той самой природы, которой в нашей стране основными ее законами гарантированы жизнь и гармоничное сосуществование с человеком.

Несколько шагов — и посетитель во власти разбушевавшейся морской стихии: пенистых шквалов, шума ветра и волн — комплексная аудиовизуальная техника переносит его на палубу парусника. Вокруг трапы, лестницы, канаты-леера, «за бортом» стремительный поток воды, флюоресцентно подсвеченный для полного эффекта «морского» свечения, а потолок из нейлоновой сети с утритрованными растяжками-фалами на деревянных таях — конечно же, паруса и снасти. Это раздел «Наука и Океан». Посетитель-путешественник как бы странствует по многочисленным тематическим островам экспозиции. Плавающие в воде диапозитивы-буи раскрывают перед ним впечатляющую картину нерасторжимых связей Человека и Моря с самой глубокой древности до наших дней. По большому светящемуся глобусу он следит за научной работой советского исследовательского флота — крупнейшего в мире, на многочисленных наглядных моделях постигает тайны жизни океана: пульсацию его течений, дыхание тепловых потоков, особенности донного рельефа. Детально выполненная динамическая модель мирового океана дает ему самое современное научное представление о функционировании природных систем, о глубинных процессах формирования погоды и климата земли, большая диорама «Антарктида» наглядно демонстрирует международное сотрудничество ученых на суровых берегах шестого континента.

В следующем разделе «Освоение, использование и защита океана» перед посетителем предстают полые сферические объемы, напоминающие батискафы, плавучие дома, нефтяные резервуары. Он присутствует при строительстве и пуске Кислогубской приливной электростанции, встречает

восход солнца в городе на сваях. Нефтяные камни на Каспии, наблюдает за жизнью огромного морского порта, оборудованного современным комплексом средств защиты от загрязнения воды нефтью и отходами. Динамический макет осетрового рыбозавода, заключенный в искусно изготовленное чучело семиметрового осетра, раскрывает ему суть сложного процесса воспроизводства рыбных запасов морей и рек; модели кораблей, цветные диапозитивы обстоятельно рассказывают об оснащении флота, о подготовке кадров в мореходных училищах и академиях, о труде и быте советских моряков и рыбаков.

Обыгравая перепад уровня пола павильона, «предлагаемые обстоятельства» спускают путешественника по настоящему трапу «на берег» в раздел «Человек и Океан». Перед ним редкостная коллекция старинных и современных костюмов русских поморов, чукчей, народов Прибалтики, орудия лова и охоты, предметы традиционного быта, старинные детские игрушки. Тема человеческой жизни, истории, культуры, неразрывных с морем и возвращенных им, на непродолжительное время преобразует посетителя в придирчивого этнографа, сопоставляющего мотивы орнаментов и особенности расцветки костюмов. А впереди уже новая тема — «Море и отдых», и посетитель благодаря приему кулисной композиции в виде гротов и особой системе освещения, создававшей своеобразный эффект присутствия, уже как турист любуется диорамами прекрасных курортов Крыма и Кавказа.

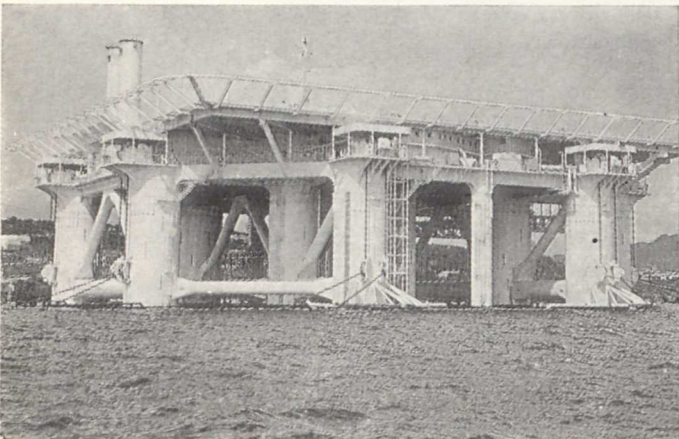
Завершает экспозицию раздел «Будущее океана». Здесь поток воды, подобно гиду, сопровождавший посетителя по экспозиции и в соответствии с ее темами перевоплощавшийся во множество аллегорических значений водной стихии, прежде чем исчезнуть, принимает обличье смертельного врага мирового океана — потока промышленных отходов, заставляя всерьез тревожиться за последствия той роли гигантского коллектора мусора, которая отведена ему сегодня. Небольшой поливариоэкранный фильм — призыв к гармоничному сосуществованию человека и моря в будущем — ставит заключительный жизнеутверждающий аккорд. Путешествие закончено.

Десятки динамических макетов, комплексы диорам, крупноформатные цветные витражи и диапозитивы, оригинальные оформительские установки, ритмическое взаимодействие больших и малых форм, ярких и монохромных плоскостей, освещенных и затемненных пространств, разнообразные стереофонические эффекты — все это не было самоцельным оформительским аттракционом, а подчинялось единой смысловой и стилистической задаче, создавало емкую эмоциональную среду. При всей яркости и театральности экспозиции она была проста и цельна.

Высокий гуманизм нашей выставки расположил к ней сердца миллионов людей из разных стран мира.

Фрагмент экспозиции павильона фирмы «Mitsui».

Акваполис. Вид с моря.



Застывшая музыка гобелена

Э. Пугачева

А. Кищенко.
Гобелен «Музыка».

Шерсть, гладкое ткачество.
Минск. 1975.

Современное состояние искусства гобелена достаточно сложно и противоречиво. Искания последних лет породили новые, нетрадиционные формы, разрушающие классические принципы этого искусства. Использование разнообразных техник, появление рельефной текстильной пластики, казалось бы, безгранично расширило его возможности. Однако завоевания не дали без потерь. Одностороннее увлечение условно-декоративной художественной структурой привело к запутанности и отвлеченности образного решения. Станковизм многих работ сделал неясной их функциональную роль. А снижение культуры рисунка, в значительной мере связанное с ослаблением внимания к исконной технике гладкого ткачества, умало тематические и содержательные возможности гобелена. В то же время включение гобелена в сферу пластических искусств, организующих пространственную среду, повышает требования к нему. Поэтому в системе современных поисков важное значение приобретает появление в Белоруссии гобелена особого типа.

Новое здание музыкального училища в Минске. Над входом в концертный зал выступающий архитектурный объем. Он дал художнику ярко освещенную стену площадью в семьдесят квадратных метров, как будто специально предназначенную для живописи. Но хотелось внести в интерьер мягкость и теплоту, сочетать благородные оттенки текстуры дерева и белизны мрамора с тканью. Так было найдено наилучшее решение — этому интерьеру нужен гобелен!

Но какой? Не просто «уютный» и эстетически привлекательный. При столь огромных размерах он должен нести и большую тематическую нагрузку, то есть приблизиться к задаче монументальной живописи. Красочным материалом станет текстиль, а технику росписи заменит ткачество — это сложнейшее задание решил минский художник-монументалист Александр Кищенко. Теперь гобелен занял свое место, и без него уже не мыслится облик музыкального училища.

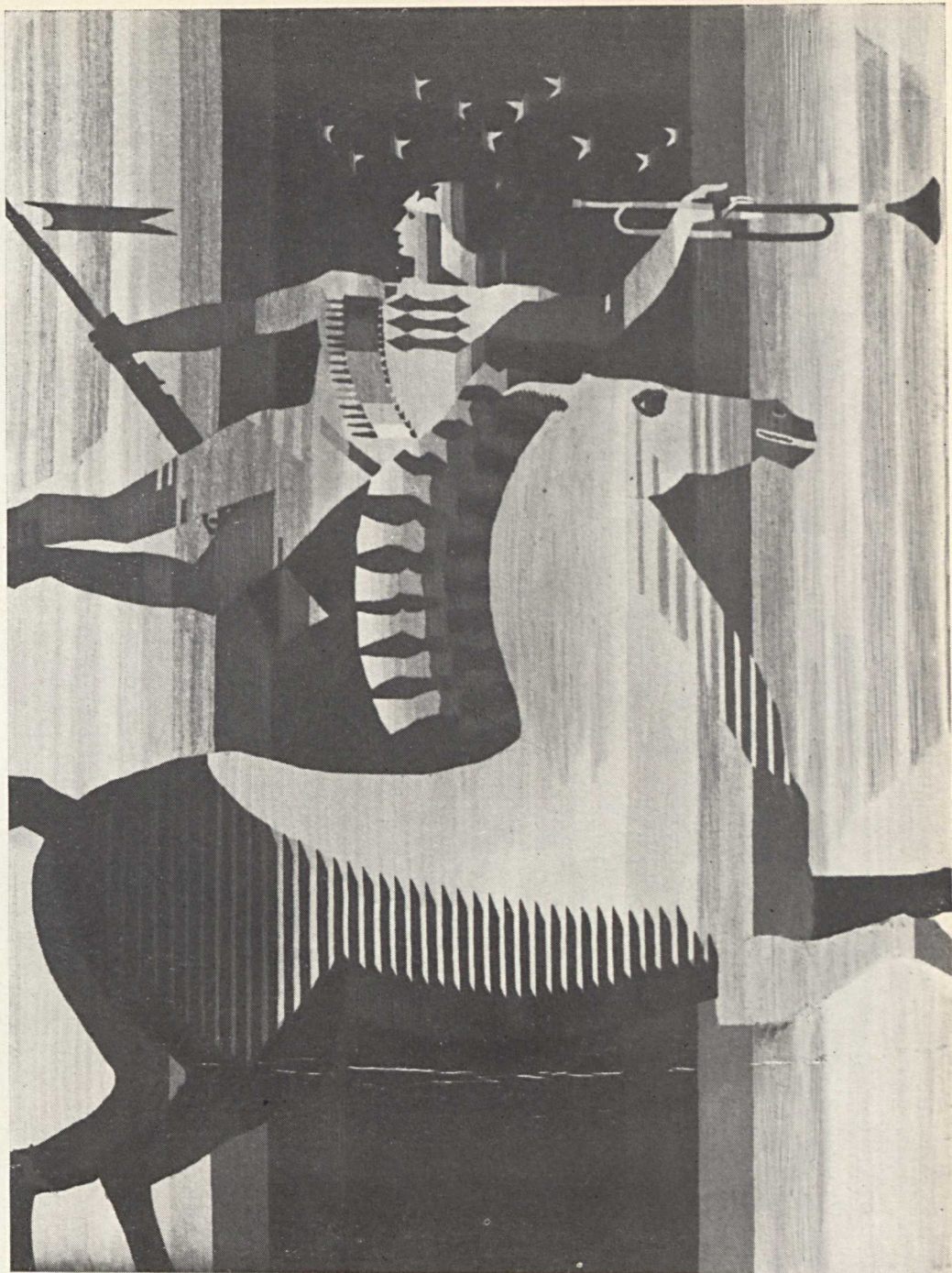
Тема гобелена — музыка. Музыка в трех ее, условно говоря, составных частях. Музыка народная, возникающая вместе с первозданным стремлением человека к красоте. Ее истоки в природе, в гармонии, объемлющей мир. Ее олицетворение — как будто пришедший из античных мифов обнаженный юноша — человек в его природном естестве.

Классическая музыка, возвышенная и ясная, предстает в виде музы с арфой. Статика движения, подчеркнутая обобщенно-четкими вертикальными складками одежды, благородная строгость в трактовке форм сочетаются с изысканностью силуэта, тонкой проработкой лица и рук.

В центре — музыка революционная, извечно влечущая высшими порывами человеческого духа. Ее муза — это муза революции, преображающей мир. Пламя ее песен зовет на битвы, каждая нота высекает огонь из сердца. Поэтому и появился в гобелене многократно повторенный мотив горящей ноты. Фронтальная фигура, олицетворяющая эту музыку, построена на резком, энергичном противопоставлении вертикальных и горизонтальных ритмов, которые рождают ощущение напряженного динамизма. Как будто призываемые звуками фанфар, к ней устремились летящие всадники. Соотносясь с образами Октябрьской революции и гражданской войны, они развивают идею подъема и патетики чувств.

Художник нашел свои, нетрадиционные аллегорические образы для выражения общей и вечной сущности искусства. Лишенные конкретности, они обретают звучание многопланово-стереофоническое, философское.

Смысловое построение темы обусловило композиционную структуру гобелена, составленного из трех соподчиненных частей. Каждая часть имеет в своей конструкции расхо-



дящиеся плоскости, роль которых многозначна. Во-первых, соответствуя зрительному эффекту сближения параллельных линий интерьера и повторяя характерные элементы строения потолка, они связывают гобелен с архитектурой. Во-вторых, они концентрируют внимание на фигурах, выражающих тему произведения. В-третьих, чрезвычайно важна их ассоциативно-пространственная функция. Образованные этими линиями перспективно-сокращающиеся прямоугольники кажутся огромными окнами, распахнутыми в мир. Солнечно-золотой, живописный мир гобелена они объединяют с реальным пространством интерьера.

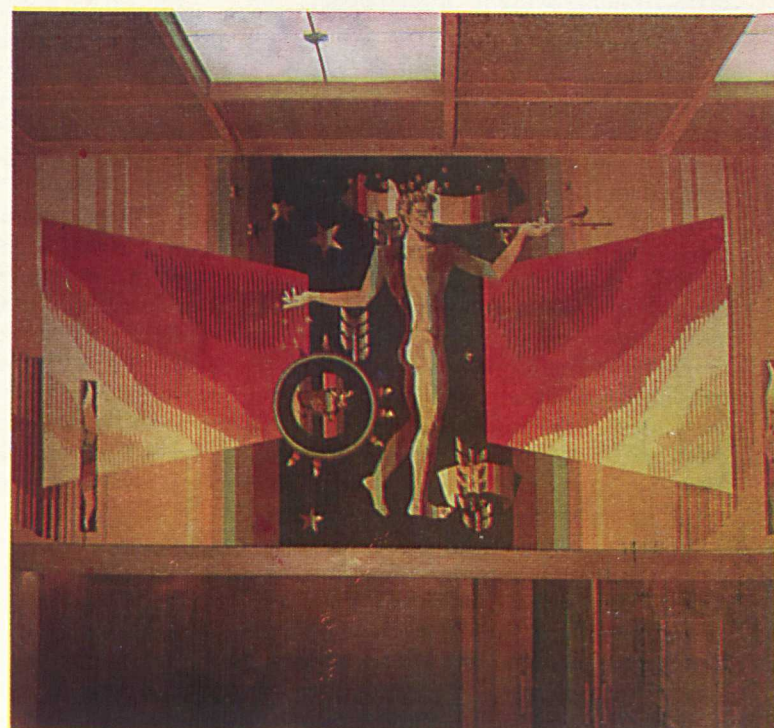
Кищенко добивается решения пространства на декоративной плоскости своеобразной комбинацией противоположных приемов, одни из которых его строят, уводя глаз в глубину, другие — тут же возвращают взгляд обратно, к поверхности, все время заставляя чувствовать ценность живописной, тканой плоти гобелена. Пространство есть, и его нет... Оно появляется и одновременно исчезает. «Окна» создают эффект линейной перспективы и архитектурно-пространственных планов. Но им противопоставлена плоскостность вписанных в «створки» переливчато-красных пятен, создающих впечатление огромных простертых крыльев.

Особую роль в пространственной системе гобелена играет черный цвет. Черные проемы «окон», ассоциируясь с образом непознанного, таинственного мира, вызывают впечатление наибольшей глубины. Они могли бы выглядеть иллюзорными провалами, но рассыпанные по черному фону ювелирно отточенные звезды возвращают ему плоскостность.

Сложный ритмический строй вертикальных полос пронизывает весь гобелен. По словам художника, это тот «эле-



мент» гобелена, без которого немислимо его общее стилевое решение. Взаимодействие вертикалей с линиями па-клонными, ломаными, округлыми, с переливами цвета, по-воротами формы подчиняют все изображенное — будь то фигура, ветка или птица — единому строю. Одновременно мощный ритм вертикалей ассоциируется с орга́ном, что способствует трансформации зрительного образа в идею музыки. Когда структура найдена, когда каждый вырази-тельный элемент обрел свое место в общей системе, появ-ляется пространственно-динамическое звучание цвета. Каждый цвет ведет свою «партию», звучит в сложных кон-трапунктах с яркими тонами, замолкает в паузах. Коло-рит гобелена сродни полифонии симфонического оркестра. Переливы солнечно-кадмиевых тонов подобны хору скри-пок. Затухающие коричневые вводят в его мелодию глуби-ну и мягкость напевов виолончели. Активность красного всегда метафорична — здесь это ноты торжества, победы, передаваемые звуками фанфар и литавр. Зелено-голубые, кобальтовые тона ассоциируются со звуками прозрачно-чистыми и высокими — партиями кларнета или флейты. А черное дает наилучший фон этой полифонии своим мол-чанием. Молчанием космоса, озаренного лишь драгоцен-ным мерцанием звезд. Можно сказать, что в этом гобелене два искусства взаим-но раскрыли друг друга. Причем музыка сообщила свои качества живописи, а живопись обогатила восприятие





музыки. Не случайно гобелен принят музыкантами как «родной» по сути.

Александр Кищенко — автор нескольких тематических гобеленов, в которых развиваются те же принципы. На основе его опыта продолжают работу над гобеленом и некоторые молодые художники республики. Все это позволяет говорить о том, что в Белоруссии создан особый тип гобелена — монументальный гобелен, предназначенный для общественного интерьера и возродивший к новой жизни традиции и классическую технику ручного ткачества. Трудно определить истоки нового вида «тканой живописи». Тут нет прямого следования определенным традициям, но сказывается освоение широкого художественного опыта. Поучительным для художника был и артистизм тонко разработанного рисунка французских шпалер XIV—XV веков, ювелирная геометрия цветовых пятен, присущая традиционным коврам Средней Азии, внимание к живой, характерной детали, какое видишь в гобеленах Э. Дюбретто и Р. Сомвиля. Но наиболее близки Кищенко по духу достижения Жана Люрса. Интенсивность крупных цветовых пятен, острота и неожиданность композиции — все эти особенности художественного языка дали возможность раскрытия темы в декоративном и метафоричном строе гобеленов Кищенко. Их отличает изящная гравированность рисунка, соблюдение тонкостей, казалось бы, неподвластных технике ткачества. В них нет пепужной

художнику игры технологическими приемами, подкупающей вариациями фактур или реальной объемностью масс текстиля. Тут техники, собственно, не видно. Только на близком расстоянии различима плотная фактура переплетения нитей, одинаковая на всей поверхности.

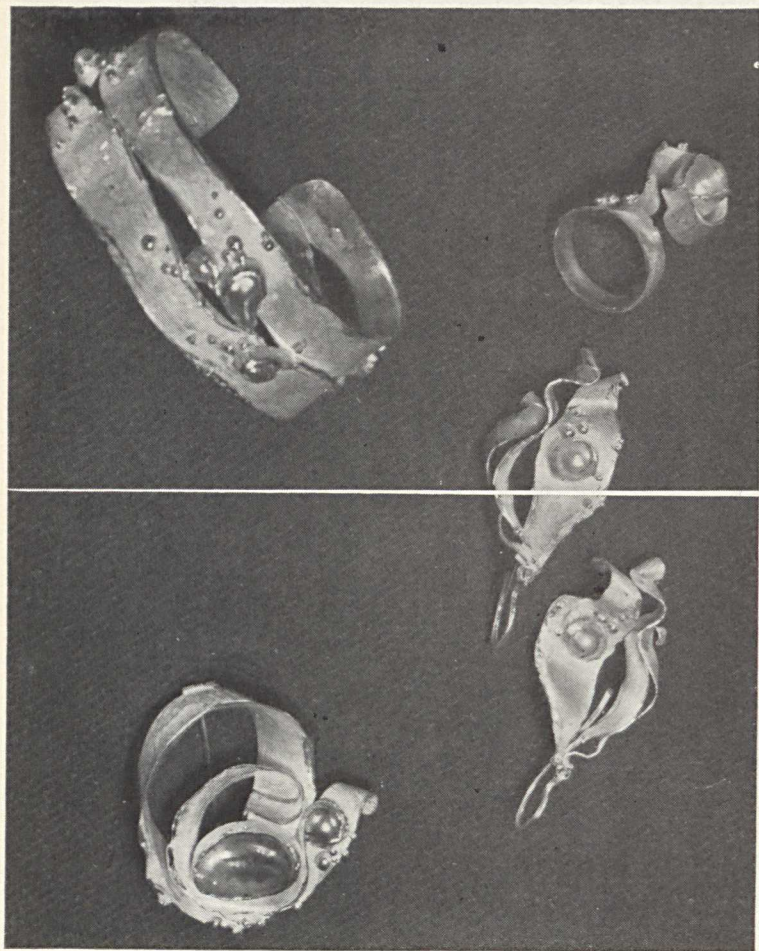
В этом смысле новый тип белорусского гобелена вступает в решительное противоречие с художественными принципами, утверждаемыми прибалтийской школой. Столь же решительно Кищенко отказался от качеств, которые могли бы быть переняты от украинских гобеленов на решетиловской фабрике, где исполнялись его первые работы. Воспитанные на традициях народного ткачества, решетиловские мастерицы привыкли к вольной интерпретации картона художника, вводящей момент сотворчества исполнителей с автором.

В Белоруссии под руководством Кищенко были воспитаны мастерицы не менее высокого класса, но в иных принципах. Они способны воспроизвести картон художника без малейших отступлений и с величайшей точностью.

Сейчас гобеленному цеху немногим более двух лет. Он был создан на базе Комбината прикладного искусства Художественного фонда БССР без чьих-либо санкций, а только волей и энергией художников-энтузиастов Александра Кищенко, Ангелины Бельтюковой и Геннадия Горкунова. В новом белорусском цехе и был выполнен гобелен для музыкального училища.

Ювелиры России

Ю. Платонова



Н. Белякова
Гарнитур.
Серебро, жемчуг

Республиканская экспозиция «Ювелирное искусство художников РСФСР», состоявшая осенью прошлого года в Москве, — первая специализированная выставка в истории советского ювелирного искусства. Ее участники (более 100 художников) представляли все наиболее известные центры изготовления ювелирных украшений Российской Федерации — Москву, Московскую область, Ленинград, Петрозаводск, Калининград, Псков, Горький, Орел, Свердловск, Кострому, Улан-Удэ, Орджоникидзе, селения Кубачи и Гочатль Дагестанской АССР. Триста работ, выполненных мастерами разных поколений, треть из которых молодежь, наглядно показали основные тенденции и направления сегодняшнего ювелирного искусства, его поиски и перспективы.

Ювелирное искусство, подобно своим «крупномасштабным» собратьям, имеет свои проблемы, одни из которых связаны с общими задачами со-

временного искусства, а другие обусловлены спецификой узкоприкладного характера. Вопрос о ремесле и искусстве, об их соотношении и взаимосвязи в ювелирном производстве приобретает особую остроту. Ведь эстетическая и материальная ценность украшения теперь создается не столько стоимостью материала, сколько художественностью исполнения, непременно подразумевающего высокий профессиональный уровень. Обязательная миниатюрность ювелирного изделия, являющегося частью, дополнением, завершением костюма, требует точного соблюдения строгих законов соразмерности, безусловным модулем которых является человеческое тело. Эти и многие другие вопросы вставали в связи с выставкой, объединившей в своем показе традицию и современность, фольклор и классику, то есть все то, что увлекает сейчас художников России. Среди обилия различных художественных индивидуальностей, утверждающих и выражающих в красоте природных материалов — камне и металле — свое видение прекрасного, хочется выделить два направления: остросовременные дизайнерские решения, вводящие в микромир дамского украшения элементы космогонические и технические, и традиционные, канонические, апробированные столетиями приемы. Заметна общая тенденция к уменьшению размеров, камерности, изяществу, тонкой и тщательной отделке украшения, повышенное внимание к его деталям. Если в традиционных техниках скани, зерни, чеканки подобное приращение к «мелочам» приводит к романтическому увлечению причудливостью орнаментики, арабеском кружевных плетений растительных и декоративных форм, то в литье, в новых способах пластических решений оно оборачивается подробной проработкой скульптурных и ритмических элементов, старательным обыгрыванием фактурных и светотеневых «неожиданностей». Даже в массивных гривнах-ожерельях, все еще крупных и тяжелых, наблюдается стремление разбить, разделить форму на фрагменты, чтобы за счет этого облегчить конструкцию.

Хотя прикладной характер ювелирных украшений обуславливает точную конкретность их применения, следует отметить и наличие вещей сугубо выставочных, программных. Это и «творческая лаборатория» мастера, и поиск новых выразительных средств, и в своем лучшем воплощении своеобразная «haute couture», вводящая новый художественный лексикон, на который следует ориентироваться и претворять в жизнь в виде утилитарных вещей.

Старина и фольклор, приобретшие в семидесятые годы в ювелирном искусстве массу поклонников, обнаруживают совершенно полярные преобразования — от буквального воспроизведения традиции до современной трансформации классики, отвергающей ее «букву», но приемлющей «дух». Тщательно сохраняют национальное наследие художники Бурятии, следуя не только старым техни-

ческим приемам, но и их стилевым особенностям. Богатая полифония эмалей, цветных камней, изысканных черненных узоров, характерных орнаментальных мотивов, цитирующих старинные образцы (правда, из-за бесчисленных повторений лишившиеся былой непосредственности), все еще вербует многих приверженцев. В интерпретации художников Москвы, Ленинграда, Свердловска, Костромы, Орла и Калининграда прошлое «оркеструется» по-новому, и его своеобразное современное звучание дает жизнь иным, необычным формам. Особенно преуспели в этом ленинградские мастера, сумевшие на богатейшем наследии прошлых культур создать свою оригинальную, неповторимую ленинградскую школу ювелирного искусства.

Во главе ее стоит Ю. Паас-Александрова, которая сумела заразить своим страстным «каменным пантеизмом» многих ленинградских художников. Ее симфония агатовых «прудов», то стекленеющих прозрачными зеркальцами, то подернутых зеленью тины, окаймленных, опутанных зарослями прибрежных трав, — это проникновенная мелодия, это музыка, которую поет камень под легкий аккомпанемент серебряных витых обрамлений. Контрастом гладким голубеющим овалам «прудов» воспринимаются яшмовые «пейзажи», в которых освобожденная стихия камня взвивается буйным заревом пожара, закручивается темным вихрем, вздымается снежной бурей. Строго геометрические прямоугольники рам содержат прямо-простым узором ограничивают пространство, усмиряют разбушевавшиеся природные силы, переводят их в спокойное изящное туше небольшого украшения или коробочки-безделушки. Вглядываясь, рассматривая их, находишь прекрасную пищу воображению, открывающему в камне фантастические образы, видения, странные картины, а в контексте костюма обнаруживаешь их ненавязчивую, тактичную красоту, точным акцентом завершающую современнейший элегантный ансамбль.

Другие представители «ленинградской ветви» не подражают Паас-Александровой, а на ее опыте создают свои интерпретации природных мотивов, отличающиеся той же степенью элегантности и высокого профессионализма, но, пожалуй, более рациональные и холодные. Т. Макиевская, Л. Тиллинг, Т. Алексеева, Н. Быков — поклонники металла, беспрекословно повинующиеся ему и полностью покорившие его. Они плетут из него венки, составляют изысканные букеты, вяжут гирлянды, их аранжировка то аскетично проста и наивна, то намеренно сложна и затейлива. Мелкие тщательно отделанные лепестки, соцветия, бутоны своим разрозненным ритмом противостоят цельному организму крупного кабашона, а часто выступают и без включения камня, совершенно самостоятельно.

Работы ленинградского художника-графика и ювелира И. Ершова — еще одна необычная струя в ювелирном искусстве нынешнего дня. Его се-

ребристые литые кольца, по существу, явление мелкой пластики с цельным пластическим и повествовательным мотивом, неожиданно органично влившимся в ювелирное изделие. Серебряная лента кольца неожиданно трансформируется в силуэты былинно-сказочных персонажей. Их изображения узнаваемо-конкретны и расплывчаты одновременно, они кажутся застывшим органическим отливом, затвердевшим кусочком таинственной магмы, принявшей в нашем воображении вид мифического существа. В памяти возникают образы скифского и древнерусского искусства, но безусловна современность интерпретации с несколько проницательной влюбленностью в наивные выдумки прошлого.

Москва, являющаяся центром русского ювелирного производства, объединяет разные художественные направления и содержит концентрат сегодняшних поисков. На примере опыта московских мастеров четче и ярче проступают все особенности этого жанра. Н. Белякова, В. Зотов, В. Константинов сейчас утверждают новый, современный стиль в ювелирном искусстве. В их интерпретации «опыт поколений» воспринят не в стилизаторских «поисках утраченного времени», а в преемственности мастерства и художественного эксперимента. В композиции украшений и в технических приемах у них много нового. Они лишают металл блеска, избегают динамики зеркальных поверхностей, чтобы обнаружить в нем скрытые качества — матовость, шероховатость, мягкость живой, органической материи, легко сплетающейся в ажурную паутину или выстраивающейся кристаллами созвездий. Кажется, художниками использован весь мощный арсенал сложных техник — литье и ковка, выявлен весь возможный потенциал металла, который в синтезе с граненым или округлым камнем, с мелкими бусинами бирюзы и сверкающего аметиста может воплотить в ювелирном изделии любые замыслы человеческой фантазии, с равной достоверностью передать таинственность археологической находки и загадочность космического явления.

Л. Портной и А. Семенов примыкают к этой группе дизайнеров, композиторов формы, но, в отличие от вышеупомянутых художников, их привлекает ненарушенная, привычная, естественная красота металла, его светоносность и жесткое совершенство линий, преобразующих пространство в прихотливую игру плоскостей и световых рефлексов, геометрически-законченных объемов и раскованно-свободных очертаний.

Общее, что отличает ювелиров Москвы, — это высокое профессиональное мастерство, позволяющее им разрабатывать сложные концепции как в классическом, так и в новаторском, экспериментальном ключе. Правда, порой поглощенность технической стороной процесса приводит к явному смещению в область ремесла, к потере равновесия между искусством и исполнением. Высокий профессиональный класс работ Ю. Савельева

и Н. Елфимова не спасает их от сухости и несамостоятельности, а в произведениях Е. и Т. Головастовых и Е. Панченко самодовлеющий поиск новизны создает иногда формы, лишенные эстетических качеств. Несмотря на известные успехи современных исканий — вопрос о прочтении и преломлении традиций остается злободневным. Многие художники — представители областных ювелирных центров не только широко используют уже привычные техники скани, зерни, чеканки, но и с успехом обращаются к полузабытым ремеслам лаковой росписи и цветных эмалей,ковки и резьбы по кости. Заметно возросшее мастерство ювелиров Свердловска, Калининграда, Костромы, Орла и Пскова позволяет им не только достойно выступать в русле современного ювелирного искусства, свободнее применять известные технические приемы, но и пытаться возрождать утраченное, реставрировать, а порой и заново открывать ту или иную технику. Правда, говорить о совершенном владении этими техниками еще рано — мешает перегруженность композиций, тяжеловесность орнаментов и явно чрезмерная «щедрость» каменных включений (Свердловск, Калининград, село Красное). Но высокие исполнительские или, скорее, технические качества очевидны.

Подлинно удачный пример обновления классики явило совместное творчество палехских и московских художников (об их работах подробно говорил профессор М. Ильин: «ДИ СССР», 1975, № 9). Апробированное веками искусство лаковой росписи органично вошло в современное ювелирное обрамление. Устаревшая форма сувенирных коробочек-безделок, трансформированная в небольшие тондо и прямоугольники подвесок и браслетов, выявила неумирающую красоту русской народной миниатюры. Красочная полифония лаковых росписей, пламенеющая ярким кармином или сгущающаяся темнотой бархатных черных фонов, разряженных золотистыми и изумрудными каскадами линий и точек, завершается графическим кружевом металлической рамы; ее сложное плетение то соревнуется с замысловатостью сюжетных изображений, то скромно оттеняет их роскошество (работы палешанки Р. Смирновой с москвичами Л. Ситниковой, Н. Гаттенбергер, А. Поповым). Творческое содружество палешан и москвичей еще молодо — оно насчитывает меньше десятилетия. Но уже сейчас очевидны его большие перспективы, открывающие новую жизнь старинному ремеслу. Первый опыт республиканской специализированной выставки оказался весьма полезным. Она не только выявила основные художественные устремления ювелиров России, определила место традиции и поиска, но и сыграла большую организационную роль, познакомив самих участников.

Кроме ювелиров традиционных центров, над украшениями сейчас работают многие живописцы, скульпторы, металлосты. Но работают они в оди-

На стр. 28

И. Бешенцева
Гарнитур. Серебро,
аметист, жемчуг.
Москва.

Т. Алексеева
Кулон «Цветы
у озера».
Мельхиор,
горный хрусталь.
Ленинград.

А. Елизаров
Нагрудное
украшение.
Серебро, ковка.
Псков.

И. Шедов
Гарнитур
«Кружева».
Серебро, скань,
янтарь.
Кострома.

И. Ливанова
(Палех),
Н. Гаттенбергер
(Москва).
Гарнитур
«Калинка».
Мельхиор, лаковая
миниатюра.

И. Еришов
Кольца.
Серебро, литье.
Ленинград.



Н. Гаттенбергер
Гарнитур «Каскад».
Металл, скань,
гранит.

почку и не имеют возможности обмениваться опытом. Отсутствие специализированных факультетов по ювелирному делу также не может не сказываться на состоянии этого жанра. Единственная школа мастеров-ювелиров, находящаяся в селе Красном, относится к Министерству приборостроения, и при ее чисто техническом уклоне здесь воспитываются лишь умелые исполнители, но не художники (а они разъезжаются в другие областные центры ювелирного производства). Поэтому вопрос обучения, воспитания кадров стоит у ювелиров особенно остро. Ведь от молодежи зависит будущее ювелирного искусства, которое становится полноправным участником современной художественной жизни. Остается надеяться, что подобные выставки, выявляющие как достоинства, так и недостатки этого «малого» жанра, став традиционными, регулярными, помогут его дальнейшему совершенствованию.

На стр. 29

В. Зотов
Нагрудное
украшение
«Хорал».
Серебро, кварц,
альмадин.
Москва.

В. Константинов
Ожерелье.
Серебро. Москва.

И. Бешенцева
Кольцо и серьги.
Серебро, аметист.
Москва.

Ю. Паас-
Александрова
Брошь из серии
«Поуты».
Серебро, агат,
эмаль.
Ленинград.

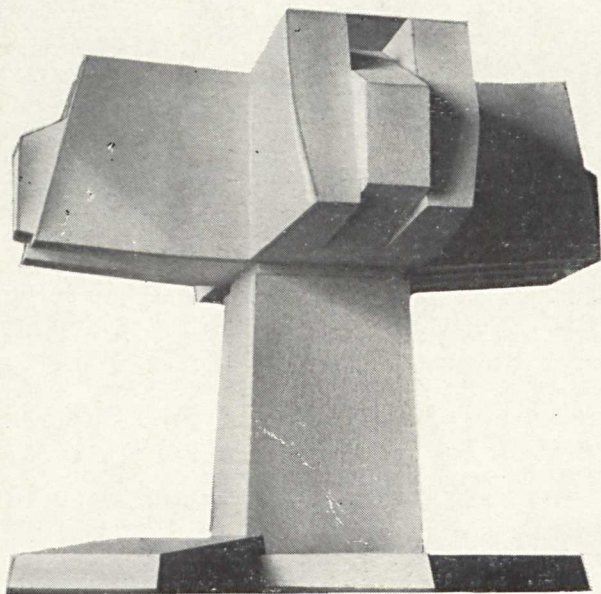
В. Храмов
Нагрудное
украшение.
Серебро, малахит.
Свердловск.





Памятники борьбы в Югославии

В. Белоусов



Макет памятника
в местечке Люшин.



Памятник
восставшим
в лесу около
города
Карловца.

Памятники, воздвигнутые в Югославии в честь народно-освободительной борьбы с фашизмом, занимают достойное место в архитектуре страны. О них не раз писали в журнале «ДИ СССР»*. И это неудивительно, так как они являются не только отражением важных событий в истории страны в камне, но и ярким свидетельством таланта югославских зодчих, скульпторов и строителей.

Мне хотелось бы рассказать о творчестве одного из представителей прекрасной когорты югославских мастеров — архитектора из Загреба Зденко Колацио, известного практика-градостроителя, теоретика архитектуры и автора многих памятников борьбы с фашизмом.

Я познакомился с ним во время Международного конгресса градостроителей, который проходил в Югославии. Зденко Колацио докладывал на конгрессе о Генеральном плане развития столицы Хорватии, выполненном под его руководством. Естественно, все наши разговоры, споры, дискуссии были посвящены градостроительным вопросам. С тех пор мы регулярно переписываемся, посылаем друг другу статьи, книги, обмениваемся мнениями по различным проблемам, но как-то ни разу не касались его работ над памятниками народно-освободительной борьбе. По публикациям я наблюдал за ними, не придавая особого значения этой стороне творчества З. Колацио, относясь к ней как к своеобразной отдушине на трудном, сложном и ответственном поприще директора Градостроительного института города Загреба. Но со временем его памятники предстали

передо мной как своеобразное, цельное явление, и я увидел за ними крупного мастера, стоящего у истоков своеобразного по облику и чрезвычайно выразительного в эмоциональном отношении направления в монументальном зодчестве Югославии.

В первых же его работах, когда большинство памятников выполнялось в виде скульптурных групп, появились простые геометрические формы, контрастирующие с окружающей природой. Несложные по объемно-пространственной композиции, удачно поставленные на рельефе или среди зелени, они отличались простотой форм и прекрасными пропорциями. В них было что-то свое, особенное; они производили сильное эмоциональное впечатление и оставались в памяти на многие годы. Это особое качество, как мне кажется, заложено в самой идее памятников, в стремлении увековечить само место, где происходили события, память о которых народ хранит в своем сердце. По мысли автора, памятник должен фиксировать внимание на окружающей среде, а не отвлекать его на себя.

Традиция этих памятников восходит к древним славянам, которые ставили придорожные камни, напоминающие о тех или иных событиях; к надгробным памятникам XIV—XV веков, которые вырубали в кам-

* «ДИ СССР» № 9, 1964; № 4, 1974.

не сербские каменотесы в виде двухметровых столбов с примитивным, но чрезвычайно выразительным рельефом.

Наиболее сильное впечатление на меня произвел монумент Колацио в память о расстрелянных патриотах в Шибенике, построенный в 1961 году. Автор включил в ансамбль старые, со щербинами, железобетонные столбы, у которых были расстреляны народный герой Югославии Рада Кончар и его соратники. Эти немые свидетели трагедии производят такое сильное впечатление, какое не могла бы произвести ни одна скульптурная группа. З. Колацио завершает мемориальный ансамбль высоким беломраморным обелиском, простым и четким: так чиста и ясна память о героях, погибших за свободу своего народа.

За 10 лет до создания памятника в Шибенике З. Колацио вместе с архитектором З. Силой воздвиг на краю села Берама в Истрии памятник Владимиру Гортану, который еще в 1929 году был схвачен итальянскими фашистами и расстрелян. Его имя стало символом борьбы с фашистскими оккупантами, и в 1942 году первый партизанский отряд в Истрии стал носить имя Владимира Гортана. Памятник в его честь воздвигнут на открытом пространстве среди невысоких холмов, окружающих село, и хорошо просматривается издали.

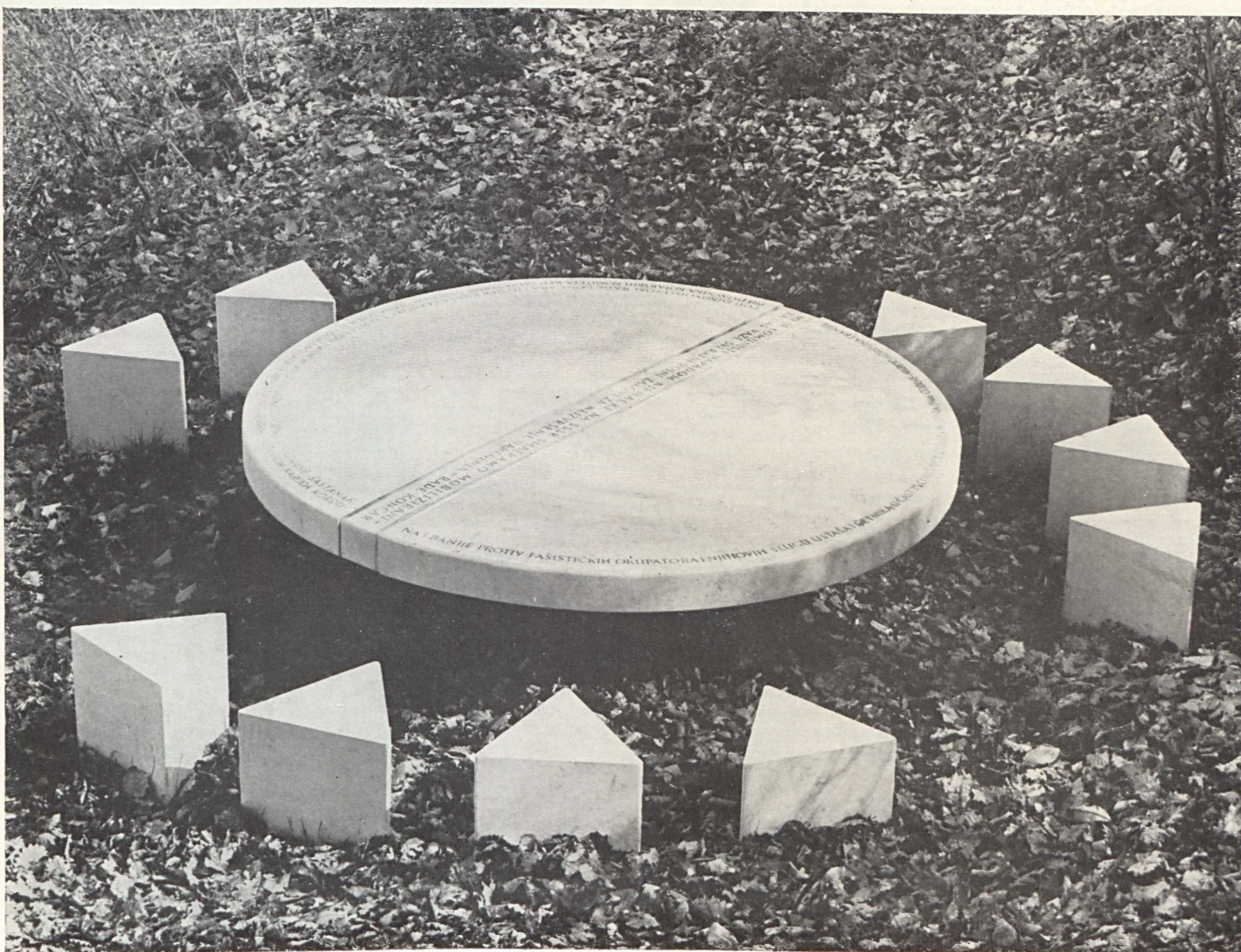
Памятник
восставшим
в лесу около
города Карловца.

На небольшой площадке, выложенной брусчаткой, поставлены каменный обелиск и крупный блок с усеченными книзу боковыми гранями. На торцовых гранях белокаменного блока высечены изображения орудий труда сельского жителя: плуг, топор, ножницы для стрижки овец, лопата. В трактовке памятника можно увидеть в какой-то мере стилизацию формы классического саркофага, довольно распространенную в Сербии. Но в простоте композиции, лаконичности форм и фактуре естественных материалов, использованных в строительстве, кроется глубина эмоционального воздействия этого памятника на зрителя.

Важное место среди мемориальных комплексов, построенных в Югославии, занимает скромный по размерам, но выразительный по композиции и сильный по эмоциональному воздействию памятный комплекс в Каменском Вучаяку, построенный З. Колацио в 1960—1961 гг. Этот памятник воздвигнут на небольшой поляне около шоссе, ведущего от Словонске Пожеге в Вучаяк, где на расстоянии всего 22 метров находятся два кладбища расстрелянных фашистами партизан и мирных жителей. Автор, как мне кажется, очень тактично подошел к решению архитектурного облика всего комплекса. Сохранились нетронутыми кладбище с невысокой деревянной оградой, обычной для сельских кладбищ, а между ними из небольших каменных и железобетонных блоков созданы два симметрично расположенных стилизованных входа и белокаменная пирамида посередине с именами погибших.

В этом комплексе есть и торжественность, и спокойствие; он не отвлекает внимание

Памятник в честь
I съезда
коммунистов
Хорватии около
города Самобор.



от главного, радичево сооружен сам памятник, — от скромных сельских кладбищ, где похоронены жертвы фашизма. Здесь, как и в других комплексах, З. Колацио четко организует движение пришедших к памятнику людей и включает в композицию плиту для возложения цветов.

Считая, что скульптура отвлекает человека от восприятия мемориального памятника, З. Колацио и в одной из своих последних работ — памятнике расстрелянным в местечке Лошин в районе Хорватского приморья — использует небольшую по объему, но сложную архитектурную форму. Здесь сразу после войны была поставлена каменная пирамида, но строительство домов, отелей, ресторанов недалеко от памятника зрительно «задавило» ее, и автор решил сделать более развитую композицию, которая «вырывалась» бы из окружающего пространства. Высота этого памятника всего 2,5 метра, но он производит впечатление крупного сооружения благодаря строгости архитектурных форм и отсутствию мелких деталей.

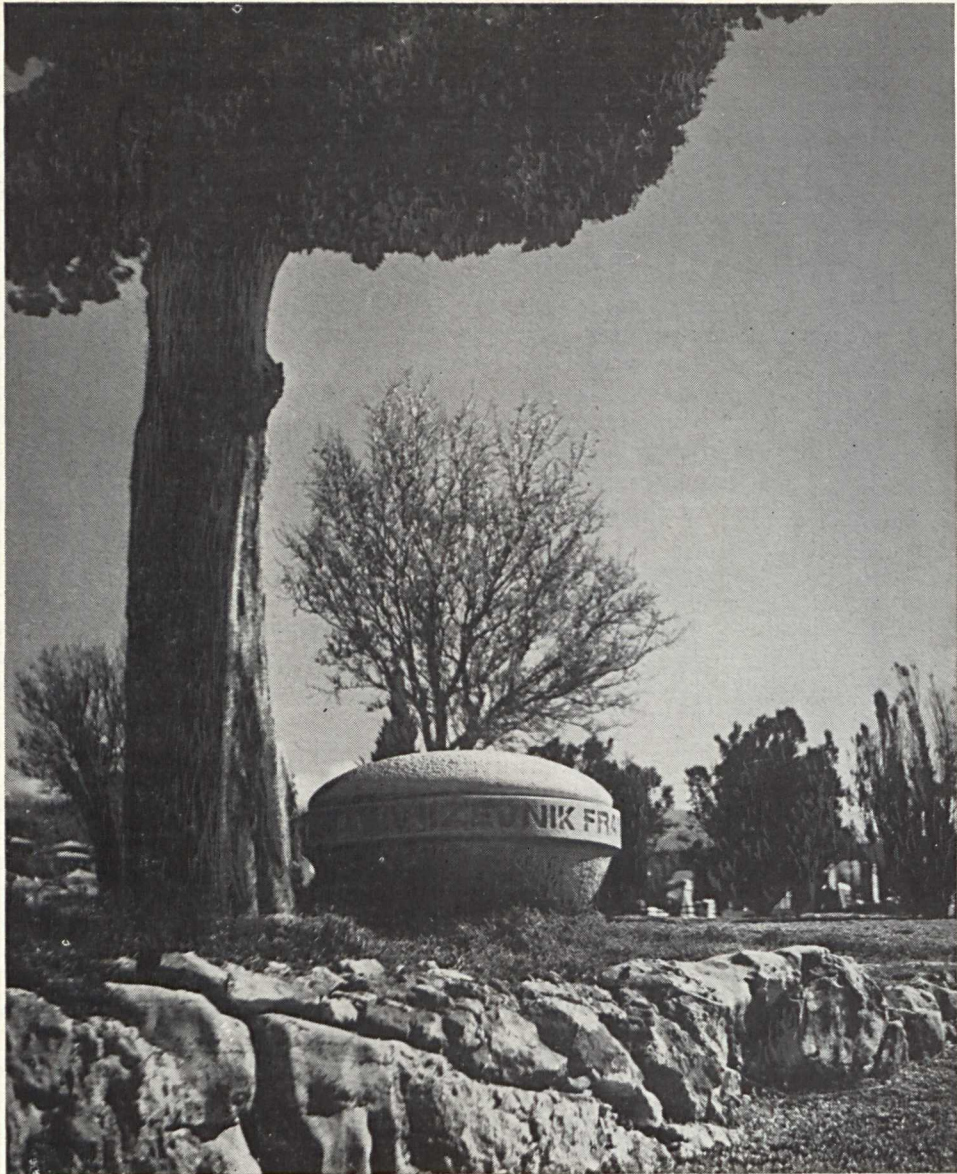
Стремление увековечить место события прослеживается и в двух других его монументах, посвященных важным событиям в жизни югославского народа.

Первый расположен около города Самобора на месте, где 1 августа 1937 года в условиях глубокого подполья состоялся съезд коммунистов, основавший Союз коммунистов Хорватии. Белокаменный куб с блоком на нем, горизонтальная форма которого контрастирует с вертикальными стволами окружающих деревьев, резко выделяется на фоне леса. Каменный куб подчеркивает монументальность памятника, создает впечатление незыблемости.

Второй памятник, расположенный в лесу, представляет собой мраморный круглый стол с расставленными вокруг стульями. Создается впечатление, что здесь произошла какая-то важная встреча. И это действительно так. Событие было столь важным, что люди и сегодня идут к этому месту, чтобы отдать дань уважения и почтить память тех, кто стоял у истоков народно-освободительной борьбы. Об этом событии свидетельствуют слова, высеченные по краю круглой мраморной плиты. Надпись гласит: «Мы, коммунисты, с нападением фашистской Германии на СССР считаем себя мобилизованными, и для нас действуют все законы военного времени». Эта фраза была произнесена на встрече руководителей партийных организаций во главе с народными героями Югославии Р. Кончаром и Й. Крашом 19 июля 1941 года. Она послужила началом антифашистской борьбы в Хорватии.

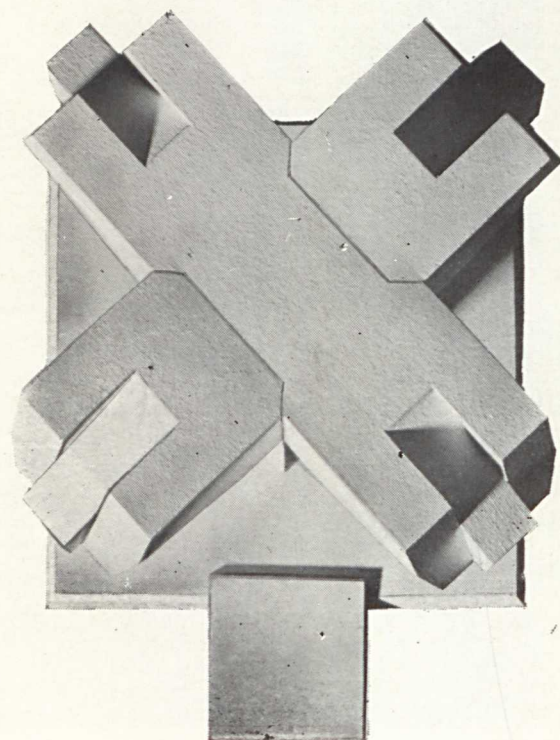
К особенностям творчества Колацио следует отнести его стремление к небольшим сооружениям. Это не просто дело случая или ограниченность в средствах при строительстве памятников: «Для того, чтобы выразить какую-либо большую или возбуждающую мысль о каком-то событии или произведении, какой-то выдающейся личности, — говорит он, — необязательны грандиозные «объекты». Для нас интересны произведения, связанные с течением жизни, произведения, до которых приезжий сможет дотронуться рукой...»

В его произведениях предельно ясные геометрические формы: куб, круг, пирамида, треугольник, усеченная призма. Благодаря им он достигает простоты восприятия, а в композиции — целостного звучания всего памятника.



Надгробие хорватскому писателю Франу Мажуранцу.

Макет памятника в местечке Лошин (вид сверху).



«Я вижу мир»

Е. Камешева



На обложке журнала представлены работы детей с выставки «Я вижу мир»:

Селосс Антуан, 9 лет.
«Садовник». Испания.
Лермит Джулиа, 10 лет.
«Королевские конюшники в Букингемском дворце». Великобритания.
Балуто Филипп, 6 лет; Леверьер Филипп, 6 лет;
Рубиньян Валери, 6 лет.
«Весна». Франция.
Клыкова Ана, 12 лет.
«Портрет брата». СССР.
Фудзимото Каё, 5 лет.
«Отец». Япония.
Агравал Инду, 10 лет.
«Игра детей». Индия.
Шмидт Хейке, 6 лет.
«Трубочист». ГДР.
Вагнер Кирстен, 11 лет.
«Доильщица». ГДР.
Бабицкая Галя, 11 лет.
«Пушкин-лицей». СССР.
Затрохова Рената, 6 лет.
«Сказка». Чехословакия.
Юферова Ана, 7 лет.
«В студии идет работа». СССР.
Стилани, 10 лет.
«Женщины вяжут снопы». Шри Ланка.

Уже в третий раз в Москве, в залах Академии художеств СССР, была открыта Международная выставка детского изобразительного творчества «Я вижу мир». Ее инициатор — редакция газеты «Пионерская правда» сумела объединить для этой цели усилия и помощь других организаций, заинтересованных в проблемах эстетического воспитания детей. Среди них ЦК ВЛКСМ, Министерство просвещения СССР, Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Союз обществ дружбы с зарубежными странами, ВЦСПС. Начиная с первой выставки в 1969 году и позднее редакции удалось также установить дружеские контакты с известными деятелями эстетического воспитания за границей: в Югославии, Чехословакии, Японии, Франции, с отдельными школами в Польше, Англии, Шри Ланка и других странах. Все это послужило тому, что с каждым годом количество работ, присылаемых на конкурс, возрастало, и на III Международную выставку «Я вижу мир» поступило свыше трехсот тысяч рисунков. Собранные вместе, красиво оформленные, удачно экспонированные рисунки детей из 75 стран производили незабываемое впечатление.

«Я думаю, что со мной согласятся все члены делегации, если я выражу огромное восхищение тем, что мы здесь увидели и о чем раньше не подозревали», — так сказала, посетив выставку вместе с американской делегацией деятелей эстетического воспитания, англичанка Элеонора Хипвэлл, первый вице-президент ИНСЕА — Международной организации по воспита-

нию детей через изобразительное искусство.

Девочка и мальчик, крепко взявшись за руки, идут навстречу нам. За ними небо в розово-сиреневых тонах и желтое солнце с синими глазами протянуло свои лучи, наполняя все вокруг теплым сиянием. Этот рисунок чехословацкой девочки Ренаты Затроховой был выбран для афиши выставки потому, что солнце неизменно присутствует на рисунках детей, где бы они ни жили. Поэтический образ солнца олицетворяет для них красоту и счастье.

Фантасты дети или реалисты? Наверное, и то, и другое. Что бы ни рисовал ребенок, он выражает свои впечатления от того, что видит вокруг. Его впечатления — это конкретные жизненные наблюдения и переживания. Они необычайно ярки — ведь ребенок видит все в первый раз, в первый раз он открывает для себя мир. Вместе с тем его рисунки полны фантазии, потому что, рисуя, ребенок творит сказку. И это сочетание фантастического с реальным составляет одну из самых пленительных сторон детского творчества.

Но несмотря на схожесть детского восприятия, рисунки из разных стран — это почти всегда другой мир, со своими неповторимыми особенностями. Национальные традиции искусства и культуры оказывают большое влияние на детей — ведь они находятся в постоянном контакте с окружающей их жизнью, чутко реагируют на все.

Мы уже привыкли встречать на этих выставках интересные коллекции работ из Японии. В них особенно ощущаешь влияние народных традиций. И на этот раз рисунки японских детей радовали. Было много портретов с тонким психологическим проникновением в образ человека. Вот «Отец» Фудзимото Каё, пяти лет. Крупное красное лицо еще молодого человека брызжет жизненной силой, уверенностью в себе. Все ярко: и лицо, и одежда. А рядом «Дедушка» семилетнего Уено Танака. На рисунке старый человек с добрым, мудрым лицом, пристальным взглядом и чуть проницательным изгибом рта, проживший долгую и, может быть, нелегкую жизнь. Портрет выполнен в мягкой гамме серо-зеленых и светло-желтых тонов.

В Японии придают огромное значение эстетическому воспитанию детей. С первого класса школы детей обучают культуре цвета, потому что цвет является основой художественного воспитания в этой стране. Японские педагоги и специалисты считают, что именно цвет дает возможность ребенку наиболее полно и экспрессивно выразить свою индивидуальность. Их учат творить раскованно, искренне, выражая то, что они видят. Специальные уроки любования и созерцания помогают детям познать красоту природы, прививают им любовь к произведению искусства.

Как потемневшие древние фрески — рисунки детей из Шри Ланка. Прекрасно в них сочетание серых, оливковых, коричневых, иногда синих тонов, чуть тронутых кое-где белым цветом. В их рисунках неизменно присутствует тема труда, каждодневного быта деревни: люди жнут, собирают урожай, готовят еду, несут корзины с фруктами на базар... И всегда чувствуешь большую близость народа к земле, верность старинным обычаям.

Оставив глубокий след в памяти народа, прошедшая война, партизанское движение до сих пор волнует воображение детей Югославии. Эта тема близка им, и они охотно и часто возвращаются к ней. Цветовое решение этих работ передает тревогу и напряжение военных лет, боль потери близких, они волнуют зрителя. Рисунки мирной жизни, очень красивые по цвету, поэтично и тепло изображают народные праздники, свадьбы, обстановку деревенского дома с бережно и любовно переданными предметами быта. В Югославии имеется центр эстетического воспитания, работают прекрасные педагоги, там вопросам эстетического воспитания уделяется большое и пристальное внимание.

Раздел рисунков английских ребят выделялся своим, отличным от других, сдержанным колоритом, психологизмом и неожиданностью тем. Таков рисунок Люси Колбер «Обреченный на снос». Уголок улицы, старинный трехэтажный белый

дом, очень характерный для Англии, с черепичной крышей и с трубой. Прошли годы, он покосился, и большая трещина прорезала его сверху донизу. Дом, как живое существо, устало и печально ждет своего неизбежного конца. И невольно удивляешься тому, как много сумела увидеть и передать тринадцатилетняя девочка.

Недавние трагические события на Кипре не могли не отразиться в творчестве маленьких киприотов. На их рисунках мы видим тревожное оранжево-красное небо, пожары, бегство людей, черные зловещие машины, лагерь для беженцев. Все это было увидено и пережито детьми и поэтому нашло такое яркое отражение в их творчестве. А рядом радость и счастье, сверкающее под солнцем золотисто-желтое поле и люди, собирающие урожай, на рисунке Катселли Крисо (12 лет), многолюдный свадебный пир с танцующими женихом и невестой, нарисованный одиннадцатилетней Анни Эротокриту. Были здесь также прекрасные, очень декоративные работы малышей.

Декоративность свойственна и юным художникам Франции.

Самым большим был советский раздел, разнообразный по темам рисунков, их технике, манере исполнения. На выставках детских рисунков последних лет стали отчетливо видны особенности ленинградской школы (если можно применить это слово к детскому рисунку) или различных московских студий, среди работ которых есть много интересных, очень разных, со своей особой творческой атмосферой.

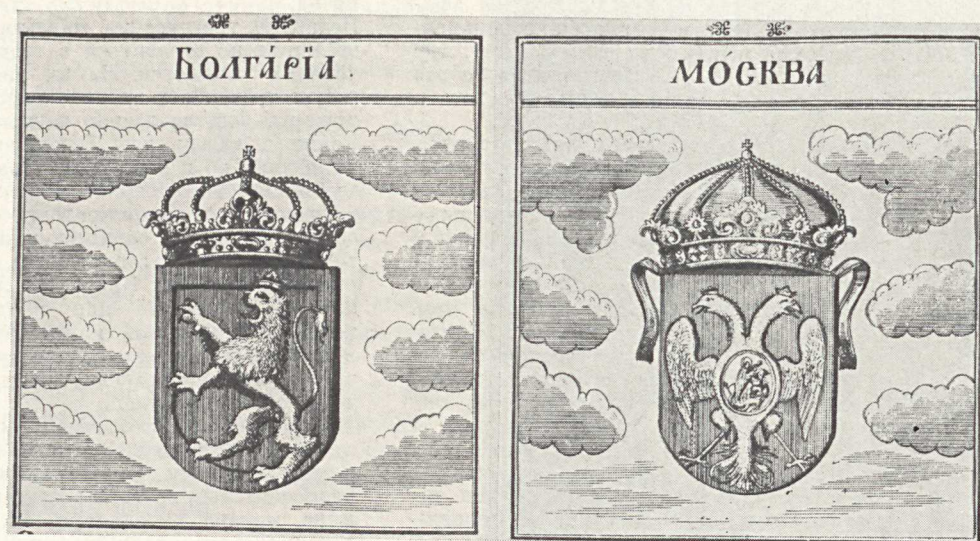
Можно назвать, например, дошкольную группу декоративного рисования педагога В. Полуниной* при Детской художественной школе № 4 в Москве. Полунина знакомит ребят с народной игрушкой, с искусством народных мастеров. Неповторимое своеобразие народного искусства пробуждает в детях стремление к творчеству, развивает их декоративное и колористическое чутье.

Студией Дома пионеров Ленинского района руководит художник Ю. Злотников. С самых первых дней занятий он дает детям акварель, и она звучит в их работах мощно, во всю силу. Он раскрывает детям, даже малышам, такие понятия, как холодный и теплый цвет, изменение цвета в пространстве, контраст, колорит. Ю. Злотников ходит со своими учениками в музеи и там беседует с ними об искусстве, учит их понимать, чем отличается творчество разных художников. Вся атмосфера в студии, внимание и уважение педагога к ребятам приучают и их к самоуважению, к серьезному отношению к своей работе. Но главное, к чему стремится руководитель, — это раскрепостить творческие способности ребенка, обогатить его духовный мир прикосновением к искусству.

Очень поэтичны и интересны по колориту работы учеников И. Браславского, который преподает в студии при Доме культуры имени Павлика Морозова. Он бережно «ведет» детей, прививая им тонкое восприятие красоты окружающего мира. Характерно, что эти студии принимают не каких-нибудь особо одаренных детей, а всех, кто хочет заниматься рисованием и живописью.

III Международная выставка «Я вижу мир» промелькнула очень быстро, как праздничный фейерверк, но она оставила после себя сильные впечатления. Она очень убедительно показала, что нужны всесоюзные выставки детского изобразительного творчества, которые когда-то устраивались ежегодно, а теперь вот уже больше пяти лет их нет. Что важен обмен опытом и постоянные контакты педагогов, что нужен журнал «Юный художник». Необходим и музей детских рисунков в Москве (такие музеи уже созданы в Ереване, в Тбилиси и Орджоникидзе). В этом музее будет и постоянная экспозиция, и залы для отдельных выставок, и фонды для изучения, наконец, студия для детей, приходящих в музей.

* Примеч. редакции: В «ДИ СССР» были опубликованы заметки В. Полуниной о ее занятиях с детьми декоративным рисованием.



Глиптика эпохи Болгарского национального Возрождения

Образцы
изделий
мастерской
в Сашолове,
основанной
Иосифом Антика.

Стематография
Христофора
Жефатровица
с гербами
Болгарии
и Москвы.

Рельефные
отпечатки
от перстней
эпохи Болгарского
Возрождения.



Искусство миниатюрной резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях стало популярным на земле болгарской с древних времен. Полированные кусочки агата, сердолика, яшмы использовались как амулеты, а также как личные печати.

Геммы ввозили из других стран, но часть из них была сделана в местных мастерских, например, геммы с ликом Септимия Севера и его сыновей, а также перстни и геммы с предполагаемым изображением Константина Великого. Эти геммы другой обработки, различной иконографии образов, своеобразной стилизации резьбы.

В эпоху средневековья глиптика тоже была известна в Болгарии, но исчезла в первые века османского ига. Однако в XVIII и XIX веках гравированные камни для перстней появились в Болгарии в большом количестве. За несколько десятилетий эти художественные произведения стали пользоваться большим спросом. В искусстве Возрождения Болгарии это была самая миниатюрная графика и скульптура. Мастерские резьбы по камню во время Возрождения были в Самокове, Софии, Дупнице (сейчас Станке Димитров), Лазарджике и Филибе (сейчас Пловдив), Свиштове и других городах. В них обрабатывали агаты, яшму, турмалины, сердолики, которые вставлялись в золотые и серебряные перстни. Они были прежде всего личным знаком и печатью своего обладателя. На камнях были гравированные лики святых, религиозные сцены из мифологии, а также образы, тексты, имена, монограммы. Они считались знаком достоинства и были известны как «антики», или «джувери». Первое название указывало на связь гемм Возрождения Болгарии с более старыми античными образцами, а второе название идет от турецкого слова «джевхер» — драгоценность.

Раскопки Геркуланума и Помпей, преклонение Европы перед античной культурой, расцвет глиптики в XVIII веке в Европе оказали влияние на искусство Балкан. В Афоне вместе с художественными произведениями хранились секреты их изготовления, в частности, генталий и камней. В кельях афонских монахов были собраны работы известных античных и византийских мастеров, изделия итальянских мастеров XVI века, а также многочисленные трактаты и каталоги с описанием производства художественных гемм, хранящихся в европейских коллекциях.

Первые геммы появились в Болгарии с Афона. Но в 1834 году в государственном устройстве Османской империи была проведена реформа: административные и полицейские функции перешли к назначенным властью чиновникам. Власть на местах имела свои печати, на которых было вырезано имя правителя, название села и дата выработки печати. В селах преобладало болгарское население, и сельскими старостами назначались болгары, а в селениях с разнородным населением каждая из национальностей имела свою отдельную общину.

Так появились первые печати, на которых не турецкими словами, а кириллицей были написаны имена болгарских старост в селах и болгарские названия сел.

Печати начали делать на местах. Первые мастерские были основаны афонскими монахами или теми, кто обучался на Святой горе, в городах, где были приходы афонских монастырей. В Саполове была основана самая большая мастерская. «антик». Ее основатель пришел из Хилендара — это был Иосиф Антика, у него переняли мастерство его племянники Димитр и Коста Герови, мастера из семьи Карастояновых.

Перстни-печатки начали носить не только сельские старосты и духовенство — перстни с личным знаком появились на пальцах у торговцев и мастеровых, у учителей и просветителей, у борцов за свободу Болгарии.

Росло самосознание болгар, лучшие памятники империи были созданы болгарскими мастерами. Ткань и шнуры, сделанные болгарками, стали известны в Иерусалиме и Александрии. Топхан и Царьград наводнялись изделиями из железа самоковских металлургических печей, а самые острые ножи и дальнестрельное оружие делали в Сливене. Болгары были знаменитыми художниками и мастерами резьбы по дереву. У болгар были свои книги и журналы. Появились патриоты, которые боролись за церковную и национальную свободу.

В середине XIX века учителем в Одессе был Добри Чинтулов из Сливена. Он создает песню:

Восстань, восстань, юнак
балканский!
От сна глубокого буди
И против власти
оттоманской

На битву всех болгар веди!
Эта песня стала знаменем Болгарского Возрождения. «Прославьте имена! Восстаньте на борьбу ради будущей судьбы Родины» — этот призыв нашел отражение в лич-

ных печатях. Слова песни Чинтулова превратились в иконографический канон, навсегда поставили глиптику на службу национально-освободительного движения болгарского народа. Они возродили в памяти гордого льва из перстня Коляни, льва с монет Ивана Шишмана и двуглавого орла с монет Михаила Шишмана. Искусство, в чьей образной системе преобладали мифические божества и герои, превратилось в сложное социальное, национально-политическое явление, в котором была тайнопись, призыв к борьбе и гордости, смелости и достоинству. На каменных печатях начали вырезать знаки, по которым можно было узнать не только профессию и владельца, но и его идеологическое «верую». На перстнях учителей были раскрытые книги со славянскими буквами, восходящее солнце и петухи — символы пробуждения народа.

На перстнях борцов за независимость церкви появились храмы с крестами, закрывшие полумесяцы, и летящие птицы с крестами в клювах. Появились перстни патриотов, на которых были вырезаны львы, топчущие полумесяц поработителей.

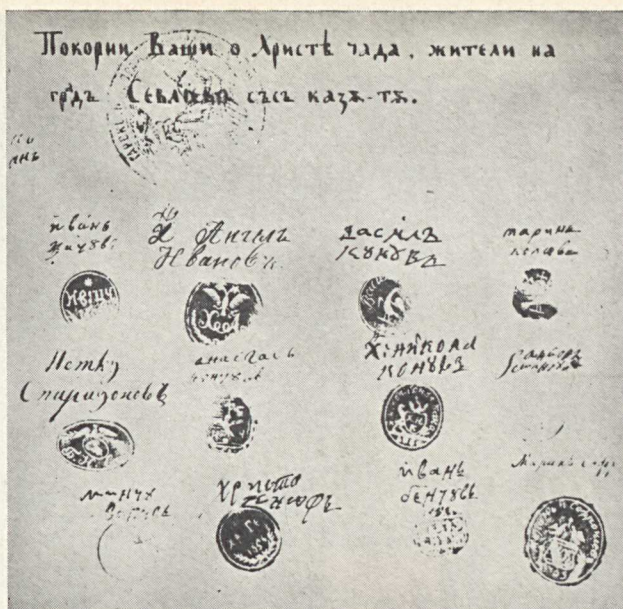
Один из самых больших вкладов эпохи Возрождения — это обогащенный регистр персонажей святых. В иконописи и церковную стенопись вошла целая галерея болгарских и славянских святых, исторических личностей, канонизированных национальных героев. Это были отголоски пробужденного интереса к прошлому болгарского и славянских народов, они были частью патетической идеи славянского братства.

Христофор Жефатрович еще в 1741 году дал болгарским иконописцам свою стематографию, на страницах его книги вместе с болгарским гербом были гравюры гербов России и других славянских стран.

Мастера гемм взяли с этих страниц почти буквально образы льва и орла. Но чтобы вложенный в них смысл был полным, они прибавили дополнительные знаки-символы. Так, орел был связан с восходящим солнцем, лев или разбивал скалу, или стоял, гордо выпрямившись.

На тысячах листов в библиотеках, книгохранилищах стоят отпечатки с воска или графичные клейма — печати болгар времени Возрождения. Это письма и просьбы о строительстве новых церквей и монастырей, школ и библиотек, ходатайства о стипендиях патриотически настроенным болгарским студентам, письма с призывами к борьбе, протесты против несправедливости. Сейчас это произведения искусства, но прежде всего они имеют большое общественное значение. Представляя новое богатое художественное явление, они содержат тайное письмо эпохи борьбы и национального пробуждения болгар. Глиптика Возрождения явилась одной из первых попыток создать на нашей земле новое, светское по содержанию искусство, чтобы воплотить в художественные образы знаки крылатой эпохи.

Анна Рошковска (Болгария)



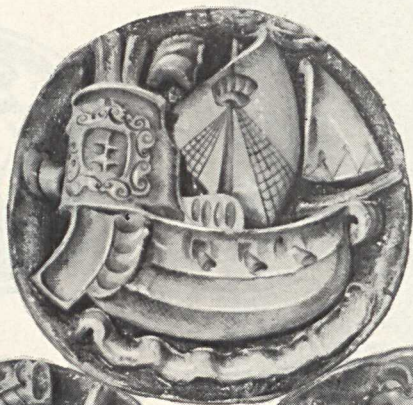
Образец деловой бумаги с оттисками личных печатей



Т. Кудрявцева
Гобелен
«Суздаль».

Б. Белловский
Настенное панно
«Переяславль».
Шамот, роспись.

Л. Майорова
Панно «Времена
года».
Ручная роспись
по шелку.



Работы выпускников Московского технологического института

В московском Доме ученых в конце прошлого года прошла выставка дипломных работ выпускников художественно-технологического факультета Московского технологического института. Этот факультет готовит часть художников для работы в художественных промыслах. Студенты проходят практику в Решетилковке, Федоскине, Гжели, Жостове, Хохломе, а также в музеях Москвы и Ленинграда. Свои работы они регулярно показывают на выставках. Члены научного студенческого общества самостоятельно разрабатывают такие исследовательские темы, как «Цвет в русском народном искусстве», «О содержании орнамента народных вышивок», «Символика народного костюма» и другие.

На выставке в Доме ученых были представлены гобелены и расписные панно, эскизы костюмов, керамика и мелкая пластика. На обсуждении отмечались скульптуры малых форм из камня (руководитель Е. Николаев), работы живописцев (руководитель Н. Митрофанов), керамика (руководитель С. Буданов).

Особое внимание в экспозиции было уделено дипломным работам художников текстиля, в основном гобеленам. В них есть стремление отойти от распространившегося выставочного стереотипа гобелена, создать произведения эмоционально выразительные и по-своему монументальные. Таков гобелен для театра мимики и жеста (автор Л. Иконникова, руководитель С. Темерин). Декоративностью отличались гобелены «Суздаль» (автор Т. Кудрявцева, руководитель С. Темерин), «Цирк» (автор А. Михайлов, руководитель С. Темерин), «Лесная фантазия» (автор А. Митрофанов, руководитель Л. Новикова).

Некоторые текстильные изделия предназначались для оформления конкретных объектов, например, для туристического центра Суздаля. Это также одна из характерных черт направленности работы факультета.

Многие из показанных на выставке дипломов модельеров прошли оценку художественных советов Домов моделей, получили Знак качества, часть защит модельеров успешно проходила в Центральной опытно-технической лаборатории, где вещи были выполнены в материале. Молодежь — проводник самого ост-



А. Михайлов
Гобелен «Цирк».

Костюмы.

Л. Иконникова
Гобелен
для театра мимики
и жеста.



рого, нового в моде, она любит носить яркие, броские, иногда экстравагантные вещи. Но как одеваться в обычное время учащимся в студенческих аудиториях, в том числе и художественных вузов? Студентка О. Орловская (руководитель Д. Глаголев) предложила выполненные из легкой джинсовой ткани комплекты из четырех предметов (брюки, жакеты, блузы, юбки). Сочетая отдельные вещи, можно создавать разнообразные по характеру ансамбли.

Дипломная работа Н. Кузнецовой (руководитель И. Леонидова) — женский комплект для туризма — взята в производство на фабрику Каунаса, вошла в коллекцию СЭВ. Мягкое, эластичное, несминаемое трикотажное полотно с элементами национального узора очень подходит для одежды такого назначения. В ней предлагаются и новые конструктивные формы.

Как одеть подростков для выпускного вечера в школе, как индивидуализировать этот костюм, отойти от стандартных белых платьев, не очень модных и уже порядком надоевших, которые предлагают ателье и магазины? Л. Зеленова (руководитель Н. Немира) показала одежду для выпускного бала — платья нежных тонов, из тканей цветных и в горошек, летящие силуэты юбок, свободные, как крылья, рукава, созвучные ритму танца. Каждый класс может сделать свои эмблемы. Эти маленькие новшества создадут живописное праздничное зрелище первого бала.

Среди дипломных работ модельеров было также платье для исполнительницы эстрадных песен, камерной музыки. Здесь студенту пришлось предусмотреть условия исполнения, освещение, вид инструментов, репертуар и, исходя из этих факторов, проектировать костюм. Хорошее впечатление при показе изделий в материале произвело платье для виолончелистки из темного бархата с белым кружевом (автор Т. Заплавных, руководитель Д. Попов).

В своей работе «Платье для эстрады» М. Солдаева (руководитель Н. Баскакова) обратилась к красному цвету русского народного костюма, к крою рукавов рубаш и т. д. Художница использует декоративные традиции народного костюма, а не его этнографические приметы.

Лучшие дипломы модельеров художественно-технологического факультета отражают и декоративное понимание строя народной одежды, ее цвета и конструкции — этому студентов учат уже на втором курсе.

Традиционная свадебная одежда по-новому предстала в дипломе Э. Промской (руководитель Н. Баскакова). В качестве творческого источника был использован крой русских костюмов так называемого «стиля слободки». Торжественный длинный туалет и более скромный костюм из недорогой серебристой синтетической ткани приняты в производство на фабрике «Москвичка».

Конечно, первые самостоятельные работы молодых художников не лишены недостатков. Среди них — излишняя приближенность к монументальной живописи или станковой картине, дробность композиции, порой прямолинейное цитирование народных орнаментов, не всегда качественное техническое исполнение. Однако в целом проявляется творческий, живой характер работ, их соответствие потребностям промышленности. Многие дипломы модельеров включены в направляющие коллекции производств, дипломы текстильщиков приобретены архитектурно-проектровочными организациями.

И. Алпатова



Художник,
педагог,
собиранье

Давиду Николаевичу Цицишвили — 75 лет. С этой цифрой никак не вяжется всегда собранный, энергичный облик человека, жизнь которого глубоко и всецело связана с искусством. Широта его художественных интересов поистине завидна, познания в различных областях теории и практики искусства вызывают глубокое уважение. Д. Цицишвили — своеобразный художник и выдающийся педагог. Вопросы декоративного искусства, проблемы восстановления и сохранения грузинских народных промыслов, методика преподавания и эстетическое воспитание молодого поколения — все это составные части его деятельности.

Разносторонность интересов Д. Цицишвили прямо пропорциональна коэффициенту полезного действия его творческой деятельности, характерной чертой которой является не только серьезное и глубокое изучение материала, но и теснейшая связь, слитность теории и практики. Если в своих увлекательнейших лекциях он рассказывает историю развития грузинских народных промыслов, знакомит с технологией их производства, то непременно продемонстрирует, как соткать ковер и сплести кружева. Д. Цицишвили умеет ткать ковры традиционные или по им же созданному рисунку, обрабатывать глину, дерево, металл, он занимается традиционной грузинской набойкой в технике «лурджи супра», и все это — в совершенстве владея приемами старых мастеров. Деятельность Д. Цицишвили в области народного творчества — главное призвание художника. И хотя свою творческую биографию он начинал как художник-график, а продолжает ее педагогом и исследователем, есть все основания утверждать, что и в жанре графики Д. Цицишвили проявил себя высокопрофессиональным мастером, хотя, может быть, не полностью реализовал себя, не стремясь к большему личному успеху.

Воспитанник Тбилисской Академии художеств, ученик Е. Лансере, И. Шарлеманя и Д. Кобуладзе, Д. Цицишвили сделал серьезную заявку как художник-график иллюстрированием классиков грузинской и русской литературы. Иллюстрации к комедии Грибоедова «Горе от ума», созданные им в 30-х годах, считаются одними из лучших. Графика Д. Цицишвили строга и лаконична, листы не обременены излишними деталями и линиями. Тем не менее силуэты их острообразительны, а образы действующих лиц — убедительны.

В 1935 году Д. Цицишвили, тогда недавний выпускник Тбилисской Академии художеств, занялся педагогической деятельностью в ее стенах совместно с С. Кобуладзе, А. Кутателадзе, К. Магалашвили, Т. Абакелия, К. Санадзе, У. Джапаридзе и другими, которые впоследствии стали известными мастерами грузинского изобразительного искусства. В эти годы молодой специалист участвует в этнографических экспедициях Государственного музея Грузии, работает в художественной мастерской коврового отдела Закавказского госторга. Д. Цицишвили осваивает традиционные народные приемы обработки самых различных материалов, углубляет знания о ковроткачестве За-

кавказья, Дагестана, Средней Азии, Ирана. Находясь в постоянном и тесном контакте с опытными народными мастерами, он изучает все тонкости художественных ремесел. Собранный в эти годы материал послужил основой для дальнейшей работы художника в области коврового производства — им созданы рисунки 250 ковров различных типов.

Серьезным увлечением Д. Цицишвили с тех пор стало собиранье образцов ковровых изделий народов СССР. Ныне коллекция его представлена лучшими образцами туркменских ковров, датируемых XVII—XIX вв., по которым можно проследить особенности, присущие этому знаменитому искусству. Д. Цицишвили стал первым заведующим кафедрой декоративно-прикладного искусства в Тбилисской Академии художеств, созданной в 1959 году, где передает молодежи годами накопленные знания, передает их с блестящей эрудицией ученого и талантом педагога. Сегодня керамика учеников Давида Цицишвили получила самое широкое признание. Ими освоено немало художественно-технологических приемов, почерпнутых из традиционной грузинской керамики. Это и чернолощенная керамика, и ангоб, подглазурная орнаментация и т. д. Учебно-экспериментальная мастерская Тбилисской Академии художеств стала школой для хорошо известных сейчас мастеров грузинской современной керамики: Г. Картвелишвили, Р. Яшвили, С. Сулханишвили, Р. Метревели, А. Какабадзе, Г. Баблидзе и других.

После 38 лет преподавательской деятельности в Академии художеств Давид Николаевич становится главным художником-консультантом Научно-исследовательской лаборатории народного творчества — недавно созданной в Грузии и первой в нашей стране. Может быть, со временем лаборатория станет той организацией, о которой давно мечтает Д. Цицишвили — единым координационным центром, не только изучающим творчество народных мастеров, но и широко, на практике сохраняющим традиционные ремесла Грузии. Лаборатория, по словам Д. Цицишвили, пока — ручеек, но он может разлиться широкой рекой, которая, собрав все подлинное, напоит чистой водой современное народное творчество. Именно в народном творчестве, учит Давид Николаевич, молодежь должна искать источники вдохновения.

Народное творчество стало главным видом деятельности и для самого художника и исследователя. В частности, им проделана большая работа по восстановлению технологии изделий народных промыслов — грузинской набойки «лурджи супра» и техники грузинской перегородчатой эмали.

Контакты и творческая работа со многими мастерами, поездки в центры традиционных ремесел, выступления на конференциях и совещаниях, публикация статей по вопросам народного творчества — всем этим насыщен сегодняшний день заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР Давида Николаевича Цицишвили, олицетворяющего счастливый сплав ученого-теоретика и художника-практика.

И. Дзуцова

ВАДИМ МЕЛЛЕР



В. Меллер родился в 1884 году в Киеве, получил начальное художественное образование в Киевском художественном училище (там же учились А. Экстер, А. Тышлер, Н. Шифрин). Учился в Мюнхене, вернулся в Киев. Его творчество связано с театром «Березиль» — ярчайшим явлением украинской культуры. Книгу о Меллере ждали. Ее появление не связано ни с юбилеем, ни с необходимостью придать издательской серии определенную полноту. Безусловная актуальность этой книги в том, что в искусствоведении последних лет с достаточной четкостью стал вырисовываться силуэт явления, имя которого — «Березиль».

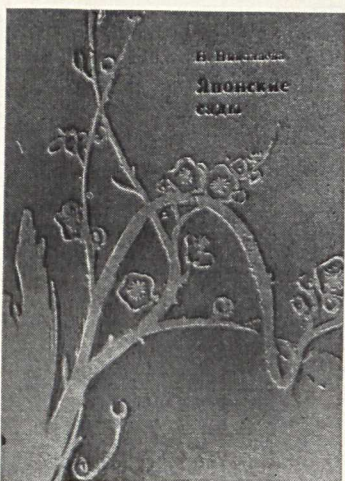
З. В. Кучеренко. Вадим Меллер. Изд-во «Мистецтво», Киев, 1975.

зиль», но в этом силуэте до настоящего времени оставался расплывчатым чрезвычайно важный момент — сценография В. Меллера. Творчество Меллера — мощный пласт, требующий глубокого специального изучения. Скажем сразу: небольшая по объему книга З. В. Кучеренко тоже не представила этот пласт во всей его толще, а главное — в особенностях его структуры. Скорее это попытка творческой биографии художника, где станковые его опыты рассматриваются на одном уровне с работами театральными. Такой подход по-своему оправдан. Прежде всего потому, что эта книга первая и в задачи автора безусловно входило обратить внимание на диапазон наследия художника, показать его творческий путь последовательно. И, вероятно, именно этим обусловлено, что в книге Кучеренко не выделены кульминационные моменты творчества В. Меллера. А их, на наш взгляд, было два. Первый — мюнхенский период «Синего всадника», когда Меллер из ученика становится мастером, воспринимая эстетику экспрессионизма как программную, которая позволяла художнику в тот период предельно выразить свой духовный мир. Экспрессионистический период в творчестве В. Меллера чрезвычайно важен: он подготовил его новаторскую конструктивистскую сценографию — второй кульминационный момент творческой биографии художника. Между этими периодами,

правда, расположен еще один, «доберезилевский», — работа в студии Б. Нижинской, когда В. Меллер осваивал сценографические идеи А. Экстера. К сожалению, автор уделяет мало внимания этому времени и, что более существенно, не исследует эволюцию методологии экспрессионизма в работах В. Меллера, когда после деформации и нервной цветовой аритмии, объект вновь обретает четкую соотношенность объемов и линий, стройность внутренней конструкции. Нам представляется, что без детального исследования этих двух периодов творчества художника логика его прихода к эстетике конструктивизма оказывается недостаточно объясненной. Тем более, что многие годы работы в «Березиле» остаются самыми принципиальными в биографии Меллера. Периоду «Березиль» отведено в книге весьма значительное место. Автор детально описывает декорации, вернее, конструкции спектаклей. Этот период наиболее полно представлен фотографиями макетов и сцен. Но в то же время именно эта часть книги вызывает чувство наибольшей неудовлетворенности. Причин здесь несколько. Во-первых, мы не находим у автора объяснения мировоззренческих истоков сценического конструктивизма. Хотя в последние годы в работах о конструктивизме этот аспект рассматривается прежде всего. Без него, пожалуй, невозможно понять как театральный процесс 20-х годов в целом, так и особенности

его проявления в каждом отдельном случае. Во-вторых, спектакли Меллера рассмотрены, как правило, вне режиссерских идей и методологии Л. Курбаса. И это недостаток принципиальный, поскольку именно в двадцатые годы сценография расстается со своей сувенирностью, перестает быть лишь оформлением, элементом дополнительным. Театральный художник начинает мыслить уже категориями действия, сценография становится явлением режиссуры. Здесь — именно здесь! — истоки нового понимания сценографического образа как активного компонента сценического действия, как живого и неотторгаемого органа спектакля. И третье: постановки В. Меллера вырваны из общего театрального контекста — как советского так и зарубежного. Хотя, казалось бы, тут неизбежны и необходимыми параллели и с театральной практикой Мейерхольда, и с зарубежным конструктивизмом, в первую очередь, французским и чешским. Однако, повторяем, книга Кучеренко — это лишь первая попытка прикоснуться к творчеству В. Меллера в целом. Первая попытка собрать воедино факты его творческой биографии. И потому появление этой книги событие отнюдь немаловажное. Пусть это только эскиз будущего исследования, но эскиз, в котором факты красноречиво требуют глубокого осмысления, равно как и подтверждения научным аппаратом.

Г. Коваленко



Искусство создания декоративного пейзажа на любом клочке земли, в узком проходе между зданиями, на подносе, в тарелке — искусство, некогда прославившее Японию в глазах европейцев, — ныне перешагнуло ее границы: во многих странах стали складываться свои вариации на тему японского сада. Приспосабливаясь к иноземным условиям, они по большей части существенно отличаются от своего прообраза. Так называемые «японские сады», перемещенные на другую культурную почву, как правило, недостают (даже при полном наборе всех традиционных элементов) философской глубины и эстетической емкости. Поэ-

Н. С. Николаева. Японские сады. «Изобразительное искусство», М., 1975.

тому именно в наши дни возникла особенно настоятельная потребность узнать, в чем же секрет мастерства японских художников. На протяжении последних десятилетий в Японии и других странах появился ряд книг, посвященных садам Японии. Однако искусство японских садов рассматривается в них, как правило, односторонне, вне связей со сложными историческими процессами, которые обусловили становление этого оригинального явления. Удачная попытка нарушить сложившуюся традицию была предпринята советским ученым Н. Николаевой. Перед автором книги стояло немало сложностей. Искусство японских садов, зародившееся в древности и достигшее расцвета в период зрелого средневековья, отчетливее всего выразило на японской почве эстетический идеал этого этапа развития человеческой культуры. Японские сады в пору своего высокого подъема были не только «смежным» видом художественной деятельности, синтезировавшим и вобравшим в себя особенности языка каллиграфии, поэзии, живописи, ваяния и зодчества, но и явлением, подчинившим себе различные области творчества, направившим их в единое русло. Зачастую не архитектура, а именно сады определяли эстетический облик и значимость ансамбля, давали ему имя, приносили славу. Организованные руками человека природные формы в своих бесчисленных комбинациях выражали раз-

личные представления людей о вселенной, о бытии, о времени и пространстве, о красоте омываемых морями японских островов и мудрой непреложности смены времен года. Для выражения этих смыслов мастера садового искусства, подобно каллиграфам и художникам, выработали соответствующие приемы и стили. Сады могли уподобляться то повести, то краткому стиху, вызывая к разным эмоциям и нюансам настроений. Поэтому писать о садах Японии — для автора, рассматривающего их в свете общих закономерностей развития японского искусства, — значило писать и о поэзии, и о философии, говорить о характере живописи, пластики, зодчества, декоративных ремесел. В книге Н. Николаевой, построенной по хронологическому принципу, не только прослеживается эволюция самого жанра садового искусства, но и ее связь с коренными сдвигами в жизни японского общества. Вся история японской культуры оказывается в поле зрения автора, который строит свое повествование, постепенно раскрывая перед читателем сложный мир образов и чувств средневекового Востока. Японские сады предстают перед читателем не как застывший стереотип, а как беспрерывно развивающееся искусство, динамически отражающее представления японского народа о мире. Последовательность и логичность, с которой автор анализирует картину изменения функций са-

да в связи с изменениями стиля жизни, — несомненная удача книги. Являющиеся принадлежностью буддийских храмов сады Японии на разных этапах по-разному воплощали в себе основные религиозно-философские концепции времени. Неслучайно поэтому Н. Николаева, говоря о важных изменениях, происшедших в XIII—XVI вв. в облике японского сада, включенного в новую систему дзенского монастырского комплекса, уделяет много внимания рассказу о воздействии философского учения дзен на сложение канонической системы сада. Автор проводит весьма интересные сопоставления между философской мыслью времени и изобразительным искусством. Вместе с тем представляется, что эти сравнения были бы более точными, если бы автор выводил изобразительное искусство из мировоззренческих идей не непосредственно, а показывал их как явления параллельные, возвращенные на единой почве. По существу, это один из немногих упреков в адрес книги Н. Николаевой, отличающейся большой научной аргументированностью. Увлечение самого автора, его влюбленность в предмет исследования, умение при анализе сложных явлений культуры создавать адекватный их художественной выразительности словесный образ также являются качествами, заслуживающими похвалы.

Н. Виноградова



Издательство «Художник РСФСР» выпустило книгу Н. Воронова о художнике стекла Светлане Михайловне Бескинской. Эта монография посвящена талантливому современному художнику, оказавшему, как справедливо отмечает автор, большое влияние на целый этап развития стекла не только своими работами, но и своей деятельностью — организационной, воспитательной. Поскольку книгу сначала предпочитают смотреть, а потом читать, последуем этому обычаю и мы. В альбоме воспроизведено около 50 работ Бескинской, что дает достаточно полное представление о ее творческом пути. Сразу привлекают необычный макет (автор Ю. Бяков) и съемка (автор В. Почаев). Издательство правильно поступило, пригласив для оформления книги художника стекла, который построил макет с глубоким проникновением в материал и любовным отношением к нему. Хорошо распределены в альбоме черно-белые и цветные репродукции: их порядок отражает эволюцию творчества Бескинской. Цветовые акценты к концу книги нарастают, подчеркивая основные творческие достижения художника. Крупно поданные детали произведений не только оживляют зрительный ряд, но звучат смысловыми «аккордами» альбома. В начале и в конце альбома помещены фотографии, показывающие художника за работой. Кажущаяся журнальность приема здесь уместна,

поскольку в книге раскрывается динамика живого творческого процесса труда современного художника. Менее удачна обложка. Ее матовая нелакированная поверхность не ассоциируется с природой стекла, плохо снята воспроизводимая работа, не оправдано двухцветное решение сторон обложки и переход белого цвета на корешок. Съемка В. Почаева прекрасна и по композиционной наденности, и по подсветке, когда рефлекс не искажают цвета стекла, а помогают выявить его объемность и световую насыщенность. Очерк Н. Воронова о творчестве Бескинской написан с меткой профессиональной наблюдательностью, с теплотой личного отношения к художнику. Но главное, в нем — умение соединить разговор о творчестве художника с анализом особенностей художественного стекла как стилиобразующей области в декоративно-прикладном искусстве последних десятилетий. Так, говоря о второй половине 50-х годов, Воронов отмечает на примере работ Бескинской, как идут поиски нового декора, как нарастает интерес художника к формообразованию и намечается путь от предметной изобразительности к изобразительности ассоциативной, столь характерной для декоративного искусства последних лет. Особенно высоко оценивает автор работу Бескинской в сульфиддинковом стекле. Обстоятельно охарактеризо-

ваны 60-е годы, насыщенные сложными поисками в декоративно-прикладном искусстве. Воронов точно подмечает, что суть этого процесса — в синтезировании специфических средств выражения искусства. Основным в этой связи он называет сращивание двух главных элементов произведения — формы и декора. Здесь хочется возразить автору. Думается, что вещь как произведение искусства предполагает скорее не единство формы и декора, а единство утилитарной функции и эстетической формы. У Бескинской же и в «Скоморохах», и во многих других работах наблюдается именно отход от вещи к чистой декоративности с ее новой образностью и ассоциативностью. И в этом более всего проявляется слитность ее исканий с направленностью искусства последних лет. Как-то по-новому прозвучало введение в общую канву изложения высказываний самого художника. Обычно это приводится как подтверждение умозаключений автора или общих положений. Здесь рассказ художника о его творческих замыслах дан самостоятельно. Получилось свежо и интересно. Монография-альбом «Светлана Бескинская» — очевидная удача всех ее создателей. Можно надеяться, что заданный уровень будет воспринят как образец для следующих изданий этого жанра.

Н. Василевская

Н. Воронов. Светлана Бескинская. «Художник РСФСР», Ленинград, 1974.



Честь научного открытия тверской школы живописи принадлежит Н. Мневой. Памяти этой замечательной исследовательницы древнерусского искусства и посвящен альбом «Живопись древней Твери». Работа, начатая Мневой, была продолжена коллективом сотрудников Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева, которые уже более десяти лет ведут систематическое обследование Калининской области. Своеобразным итогом собирания и изучения тверской живописи стала выставка «Живопись древней Твери» (1969—1970 гг.) в Музее имени Андрея Рублева, материалы которой и легли в основу альбома.

Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Живопись древней Твери. М., «Искусство», 1974.

Во вступительной статье авторы предупреждают, что в альбом включены не все известные тверские памятники, а только наиболее характерные. Такое ограничение дает им целый ряд преимуществ, главное из которых — возможность напечатать в альбоме очень большое количество деталей воспроизводимых икон. Фрагменты икон, иногда данные в сильном увеличении (например, детали кашинских праздников), позволяют с наибольшей рельефностью выявить живописно-стилистические особенности, характерные для тверской школы. В альбом включены некоторые произведения тверского искусства, никогда до этого не воспроизводившиеся («Богоматерь Умиление» XV века из Государственной Третьяковской галереи, «Спас» XV века из Калининской областной картинной галереи, несколько миниатюр из «Сборника бесед на двенадцатые праздники» из Государственного архива Калининской области, резная икона «Богоматерь Одигитрия» из Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева и ряд других). Альбом открывается замечательным произведением конца XIII века — иконой «Борис и Глеб» из Киевского музея русского искусства, до недавнего времени считавшейся новгородской (атрибуция ее как тверского памятника принадлежит Г. И. Вздорнову). Несомненная заслуга авторов в том, что они выделяют различные стилистические направления тверской

живописи. Сделать это довольно сложно, потому что дошедшие до нас тверские памятники все еще малочисленны и к тому же слишком неоднородны как по стилистическим особенностям, так и по уровню художественного мастерства. Несмотря на это авторам удается представить убедительную картину различных художественных направлений внутри тверской школы. Самый сложный из вопросов, связанных с тверской школой, — это проблема формирования изобразительного языка тверского искусства на раннем этапе его развития. Авторы альбома неоднократно упоминают «киевские традиции», которые подвергались тверскими художниками переработке и переосмыслению в начальный период истории тверского искусства (стр. 10—13, 16). Остается только догадываться, что здесь повторяется высказанная еще Д. Айналовым в 20-е годы мысль о зависимости раннетверского искусства от позднеекиевского (ссылка на Айналова, к сожалению, отсутствует). Мысль эта, возможно, и верна, но она еще не нашла достаточных фактических подтверждений. Количество дошедших до нас произведений киевского искусства XIII века настолько мало, что говорить не только о каких-то связях киевской живописи с искусством других земель, но и о художественной жизни в самом Киеве XIII века пока преждевременно. Некоторые сомнения вызывает и датировка миниатюр

«Сборника бесед на двенадцатые праздники» XV веком. Воспроизведенные в альбоме миниатюры «Рождество Христово», «Преображение» и «Вход в Иерусалим» стилистически гораздо ближе памятникам XVI века, таким, например, как спилки створки царских врат из с. Локотцы (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева). При внимательном рассмотрении «Сборника» не трудно также заметить и то, что миниатюры «Рождество Христово» и «Преображение» вклеены в книгу позднее. Поэтому датировка этих миниатюр XVI веком была бы более правомерна. К альбому приложена библиография по различным аспектам изучения культуры древней Твери. К сожалению, в раздел «Истории Твери» не включены работы Э. Рикмана о городах тверского княжества, а полное отсутствие изданий, посвященных прикладному искусству Твери (Н. Протасов, Н. Малицкий, Т. Николаева), в разделе «Искусство Твери» вызывает недоумение. Изучение тверского искусства еще далеко не закончено. Важной вехой в этом трудном деле стал альбом «Живопись древней Твери». Мимо него теперь не сможет пройти ни один исследователь художественной культуры края. Это издание впервые знакомит широкого читателя с почти не известным ему художественным центром Древней Руси.

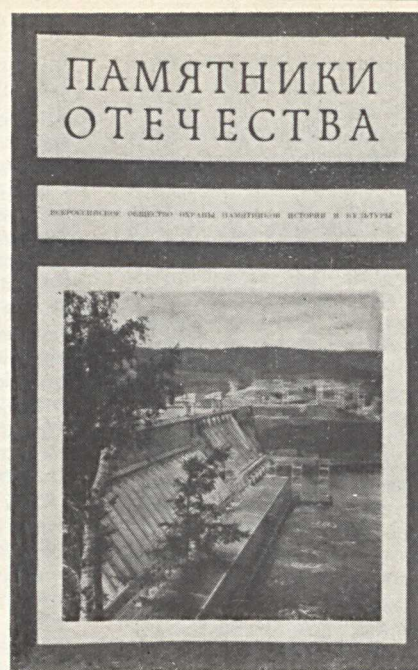
О. Иоаннисян

Во многих мемориальных ансамблях музыка связана с кульминационным элементом композиции и звучит постоянно или периодически. Чаще всего выбираются отрывки классических или современных симфонических произведений, которые созвучны мажорному или минорному строю мемориала, отвечают его характеру, ритмическому построению и эмоциональной окраске. Законы гармонии архитектуры и музыки, как известно, имеют много точек соприкосновения. Художественного единства — этой высшей категории коллективного творчества — не всегда удается добиться. Порой оно отсутствует даже в соотношении таких важнейших составляющих сложного комплексного произведения, как архитектура, скульптура и живопись.

Следует подчеркнуть, что значение каждого из видов искусства, совместно выступающих в мемориальном комплексе, определяется соответствием создаваемого им образа общему замыслу и стилю ансамбля. В противном случае неуместным может оказаться даже яркое, но выпадающее из художественного строя мемориального комплекса произведение, нарушающее его единство. По существу, само понятие мемориального комплекса как ансамбля требует соподчиненности, иерархии составляющих его отдельных произведений, их единства, основанного на единстве конкретных основополагающих идей. Так же, как образ в литературном произведении не может быть сам по себе хорошим или плохим и его достоинства и недостатки проявляются лишь на основе роли, которую он, этот образ, выполняет во взаимодействии с другими образами и общим замыслом, все отдельные произведения, составляющие сложный мемориальный ансамбль, развивающие и дополняющие его, должны подчиняться этим закономерностям художественного взаимодействия.

На этой основе, как мы видим, строится в социалистических странах искусство мемориала.

Огромное значение в жизни мемориального ансамбля получает композиция его вечернего освещения, дающая архитектуре «вторую жизнь», система озеленения, малые архитектурные формы и другие элементы «большого взаимодействия искусств», достойного великой темы, которую оно раскрывает. Искусство ансамбля и особенно взаимодействия искусств заслуживает того, чтобы изучать их самостоятельно, как явления, постоянно развивающиеся и занимающие особенно важное место в перспективе дальнейшего углубления социалистической художественной культуры.



Вопросы охраны культурно-исторического наследия в последнее время привлекают все большее внимание. Свидетельством тому является издание серии сборников «Памятники Отечества», осуществляемое Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры (ВООПИИК) и издательством «Современник». Второй сборник этой серии, содержащий статьи о памятниках нашей истории и культуры и об актуальных проблемах их охраны, продолжая традиции, заложенные в первом, вместе с тем обладает и рядом новых черт. Едва ли не самая существенная из них — дальнейшее обогащение и расширение понятия «памятник», имеющее огромное значение для практической деятельности ВООПИИК. Если в первом сборнике говорилось об охране и реставрации памятников старых исторических центров — Москвы, Новгорода, Суздаля, Ленинграда, — то во втором речь зашла о городах, где, как пишет архитектор Ю. Пацков, «почти полностью отсутствуют уникальные памятники зодчества» (стр. 104). Однако это отнюдь не значит, что, например, в Уфе и многих других подобных городах нечего охранять: здесь памятником, объектом охраны является сама городская среда — неповторимое, несмотря на отсутствие уникальных зданий, лицо города.

Мысль о том, что памятник архитектуры полноценно существует только в единстве с окружающей его средой, красной нитью проходит через весь сборник. Такой средой может быть и городская улица и природный ландшафт, которые образуют с памятником единое целое. Не только памятник нуждается в своей среде, но и среда не расстается с памятником. Поэтому нельзя не согласиться с архитектором В. Орфинским, считаящим, что перенесение в музей под открытым небом, скажем, скромной деревянной часовни, конечно, превращает ее в уникальный экспонат, но, с другой стороны, и непоправимо обедняет тот пейзаж, из которого она была насильственно изъята.

Наряду с материальной стороной бытования памятник имеет и другую — те представления, зачастую — легенды, которые связаны с его возникновением и существованием. Нередки случаи, когда легенда сос-

тавляет значительную долю ценности памятника. В статье В. Кожина, так и названной — «Легенды и факты», острой и справедливой критике подвергнута точка зрения, пытавшаяся оправдать снос «Дома Фамусова» на площади Пушкина тем, что его название было не более чем легендой, а сам дом не являлся значительным произведением архитектуры.

Говоря об относительности как эстетических, так и исторических критериев оценки, В. Кожин не одинок: другой автор сборника, К. Флоренский, приходит к предельно широкому обобщению, что «любое произведение человеческих рук является памятником большего или меньшего значения» (стр. 46). Он совершенно правильно указывает на то, что при современном развитии культуры мы можем вообще не заметить в памятнике какие-то качества, которые вызовут обостренный интерес наших потомков. Провозглашаемый им принцип максимально осторожного отношения к памятнику и вообще к «среде обитания», например, распространение охранной зоны вглубь, под памятник, для предохранения его от разрушения из-за гидрогеологических работ, должен стать правилом для тех, кто так или иначе имеет отношение к судьбе нашего архитектурного наследия.

Отмечая остроту и проблемность большинства статей, расширение (как территориальное, так и хронологическое) круга освещаемых памятников, надо все же сказать, что структура этого сборника по сравнению с первой книгой представляется менее удачной. Отсутствует, например, очень важная рубрика «Возрождение», знакомившая читателя с ходом и результатами реставрационных работ; нет библиографического раздела. Вряд ли оправдано стремление объять необъятное — от произведений палехских мастеров до архитектуры Чечено-Ингушетии, от реконструкции Вологды до детских рисунков и хора Юрлова, жертвуя при этом спецификой сборника, который должен отражать самые злободневные проблемы охраны культурно-исторического наследия.

В то же время такая широта тематики несомненно указывает на необходимость выпускать чаще это важное и нужное издание, превратив «Памятники Отечества» в регулярный печатный орган ВООПИИК.

И. Бусева-Давыдова

Памятники Отечества. Сборник. Книга вторая. М., изд-во «Современник», 1975.

Римские мозаики в Болгарии

На территории Болгарии обнаружено много хорошо сохранившихся римских мозаик, фигурных и орнаментальных. Эти замечательные памятники монументального искусства, созданные 16—18 веков назад, являются частью культурного наследия Древнего Рима. Римские мозаики на территории Болгарии — последнее проявление римского творческого духа в искусстве. Его первыми носителями были прославленные мастера из Равенны. Фигурные мозаики, найденные в различных районах страны, отличаются условностью выразительных средств. Художник не добивался трехмерного, объемного эффекта. Об этом свидетельствуют широкие цветовые пятна, лишенные полутонов и светотеней, благодаря чему изображению сообщалась декоративная простота и сила. Во многих мозаиках встречается фигура человека. Очень интересны изображения Ахилла, Агамемнона, Нестора и

Патрокла на мозаике в древней Ульпии Эскус (с. Гиген) на Дунае. Здесь позднеантичный мастер воссоздал эпизод из первой песни «Илиады» — ссору Ахилла с Агамемноном. В Ульпии Эскус найдена еще одна мозаика с мифологической фигурой Кипариса, которого Аполлон превращает в дерево. Несколько фигур пловцов украшают мозаику из Ульпии Траяны (г. Стара-Загора). Эта мозаика, обнаруженная в центре Стара-Загоры, занимает 90 кв. метров. Сохранилась она хорошо. Больше всего человеческих фигур, претендующих на портретную достоверность, насчитывается в крупном мозаичном комплексе, открытом в районе Ивайловграда. Площадь мозаичных панно здесь больше, чем у всех остальных мозаик в Болгарии. Лица мужчины, ребенка, Медузы-Горгоны, носильщика с шестом, Артемиды, Актеона можно считать вершиной мозаичного портрета в ту эпоху. В мозаиках нередко встречаются фигуры животных, типичных для болгарской фауны, — медведя, кабана, петуха, зайца, собаки, косули, утки, голубя, рыб, есть и изображения льва, ибиса, а также фантастических животных — морского быка, кентавра, дракона. Все они имеют правильные пропорции — свидетельство того, что мозаичист был отличным знатоком анатомии. Все фигуры людей и животных плоские, двухмерные, что вообще характерно для мозаик, но деформации форм в них незаметно. Это поистине ценные произведения монументальной живописи. С упадком позднеантичного искусства фигуры людей и животных на

мозаиках уступили место геометрическим и растительным орнаментам. Изготовление мозаик обходилось теперь дешевле и отнимало меньше времени. Почти исчезло разнообразие орнаментальных мотивов и элементов. Орнаментальный узор десятков мозаик становится однотипным, рождается мода на определенные формы. Расширяется полихромная основа. Но мастер остается непревзойденным в проведении контурной прямой, появляется художник-геометр. Он мог в чем-то ошибиться, но понимал, что мозаика, которой украшается пол, обязательно должна быть ровной, удобной для ходьбы и прочной. Чаще всего художник оформлял целебные источники, лагеря легионов, большие рынки, украшал общественные здания, термы, дома, виллы. Там, где его искусство встречало отклик, он давал волю своему творческому воображению. Мозаику мастер составлял из кусочков камней, используя гнейс, песчаник, мрамор, иногда употреблял кусочки цветного стекла, чтобы оживить глаз, дугу брови, крыло голубя. На один квадратный метр мозаики у него уходило не менее 10 тысяч кусочков камней, заранее подобранных по величине и цвету. Мастер, создавший эти красочные каменные ковры, и ныне излучающие внушительную монументальную силу, остался безымянным. Он запечатлел в камне величие своей эпохи, не ведая, что его искусство тысячелетия будет жить на земле, родившей Орфея, Александра Македонского, Спартака.

Боян Плакидов (Болгария)

«Носильщик». Самостоятельное мозаичное панно из мозаичного комплекса вблизи водохранилища Армира.

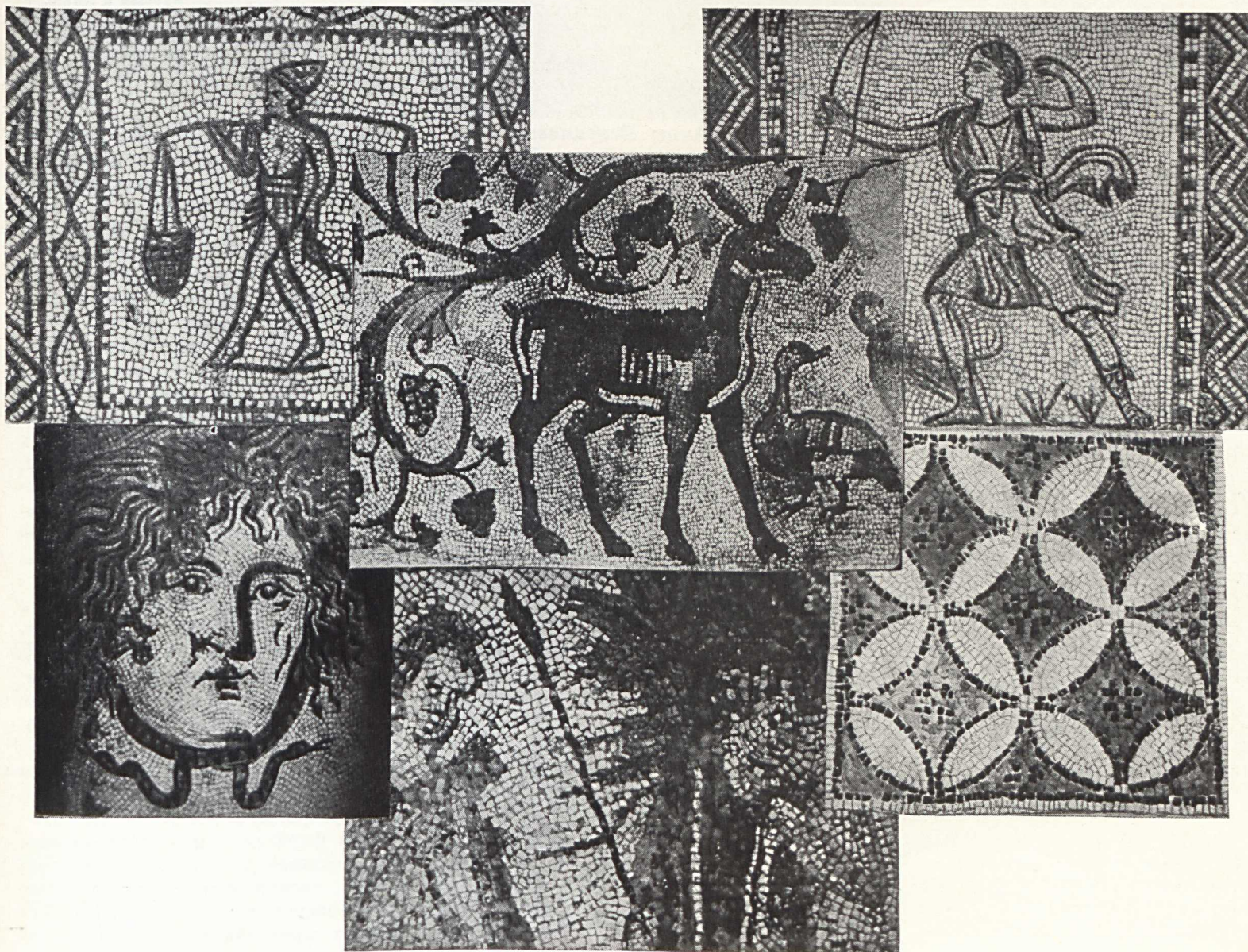
«Серна и утка под лозой». Фрагмент мозаичного пола с эмблемой из Старой Загоры. IV в.

Артемидо-охотница. Самостоятельное панно из большого мозаичного пола II—IV вв., найденного в вилле типа рустика около водохранилища Армира. Ивайловград

Голова Медузы-Горгоны из мозаичного ансамбля, открытого в вилле типа рустика около водохранилища Армира.

Голова Ахилла — деталь из центральной эмблемы мозаики «Ахейцы» III в., найденной в в. Ульпии Эскус (с. Гиген)

Фрагмент орнаментальной мозаики пола из раскопок в г. Варна. III в.



Фарфор Анны Ефимовой

Л. Крамаренко



Кувшин и блюдо.
«Персик»
«Валерий Чкалов».
Фарфор,
подглазурная
роспись.

Творчество Анны Максимовны Ефимовой, тридцать лет проработавшей на Ломоносовском заводе, хорошо известно любителям фарфора. Своеобразие почерка и эмоциональная сила ее декоративных образов отмечались зрителями и критиками на протяжении всего большого творческого пути художника, который начался в 30-е годы, когда Ефимова поступила в лабораторию ленинградского завода, и закончился в последние годы ее жизни, когда ее талант и мастерство достигли расцвета.

Весь этот сложный и в то же время цельный путь раскрылся на персональной выставке художницы, состоявшейся в прошлом году в Ленинграде, через тринадцать лет после ее смерти.

Эта выставка, собравшая все основные работы Ефимовой — от первых чашек и вазочек начала 30-х годов, сервизов и больших «тематических» ваз предвоенных и военных лет до большой серии блюд, ваз и сервизов с подглазурной росписью конца 50-х годов (включая рисунки всех лет) — представила поистине волнующую картину декоративных образов, живых и актуальных сегодня не менее (а может, и более), чем в годы их создания.

Искусство Анны Ефимовой — это живопись на фарфоре. Именно живо-

пись, а не роспись, с тонко разработанным колоритом и сильной пластической формой, с темпераментным мазком и эмоциональным накалом. Ефимова училась во ВХУТЕМАСе и была ученицей К. С. Петрова-Водкина, но профессиональная судьба ее сложилась так, что свое живописное дарование она посвятила фарфору, в его красках и приемах нашла свою палитру. И, можно сказать, декоративному искусству повезло: Ефимова обогатила его язык, расширила и углубила представления о его образных возможностях. Но столь же очевидно, что дарование художницы с меньшей силой могло бы проявиться в живописи, монументальном искусстве или сценографии, настолько оно сильно и индивидуально.

Все творчество Анны Ефимовой было посвящено, собственно, одной теме, которая проходила в разных вариантах через многие созданные ею сервизы, вазы, блюда и рисунки, — теме плодородия земли, богатства выращенного человеком урожая, обилия даров природы. Тема эта с годами звучит все громче, осознаннее, сильнее, превращаясь из отдельных этюдов на фарфоре в мажорную симфонию больших декоративных предметов. И, словно нежная мелодия, ее сопровождает тема материнства — от ранних зарисовок и росписей вазочек



Декоративные
блюда.
Фарфор,
подглазурная
роспись.

Декоративный
ансамбль
«Пять
апельсинов».
Фарфор,
подглазурная
роспись.

Ваза и блюдо
«Мичурина
гибриды».
Фарфор,
подглазурная
роспись.



Анна
Максимовна
Ефимова

и чашек до крупных декоративных ваз с фигурами и портретами детей. Такая жизнеутверждающая настроенность творчества тем более поражает, что художница с детских лет была лишена слуха и имела характер замкнутый и суровый. Вся сила ее внутренних переживаний реализовалась в творчестве, возможно, поэтому ее декоративные образы обладают такой силой эмоционального воздействия. На выставке Анны Ефимовой ярко раскрылись две стороны художественного процесса, характерные для советского декоративного искусства. Это, с одной стороны, тесная связь творчества крупнейших мастеров с идейно-художественными позициями своего времени как в содержательной стороне искусства, так и в исполнительской манере; а с другой — проявление индивидуального художественного видения, упорно пробивающегося сквозь все «общности» на протяжении многих лет. И, как правило, полное раскрытие творческой индивидуальности начинается с конца 50-х годов, с наступлением нового этапа советского искусства. Именно так шло развитие Ефимовой как художника.

Осматривая последовательный ряд произведений, собранных в экспозиции выставки, видишь, с какой живой непосредственностью откликалась художница на общественные события 30—40-х годов. Блюдо «Да здравствует 1 Мая» (1932), сервиз «Ясли» (1934), пласт «Стахановский урожай» (1936), чашка «Колхозницы» (1936), вазы «Они не пройдут», посвященная войне в Испании, «Мичурин» (1941), «Ферганский канал строят» (1947) — по одним этим названиям можно проследить вехи социалистического строительства и завоеваний новой жизни в нашей стране в годы первых пятилеток. И если отвлечься от несколько скептического современного отношения к подобного

рода тематичности в фарфоре, то можно увидеть искренний энтузиазм художницы в стремлении отразить в своем искусстве события, которыми жил весь народ. Если бы дело ограничивалось лишь сюжетами, произведения тех лет не имели бы для нас иной ценности, кроме исторической. Но надо заметить, что несмотря на некоторые издержки стилистики того времени — элементы станковизма в живописи на фарфоре, ее перегрузки сюжетными мотивами — в лучших вещах Ефимовой и в эти годы видны становление ее декоративного таланта, развивающееся мастерство композиции и колористическая одаренность. Возьмем маленький пласт «Стахановский урожай» (1936). С каким чутьем и непринужденной легкостью построена его композиция, какая цветовая тонкость, «акварельность» отличает его роспись. При новом сюжете вещь выполнена в лучших традициях фарфоровой живописи.

Среди произведений 30-х годов уже можно проследить намечающуюся линию декоративно-живописных росписей, которая потом так широко развернется в творчестве Ефимовой — это сервиз «Бельфлер-китайка» и чашки «Золотая осень» (1937). Цветовая гамма этих вещей — сочетание глубоких, густо-вишневых или розово-персиковых тонов с мерцающим золотом и люстром — очень своеобразна для того времени и весьма изысканна.

Здесь впервые появляются крупные изображения плодов, которые отныне становятся излюбленной темой росписей Ефимовой. В больших вазах «Счастливое материнство» (1939), «Мичурин» (1941), «Дети и фрукты» (1945) и других самыми интересными по живописи являются мотивы цветов и фруктов, входящие в композицию. Написанные смелым мазком, в нежном многоцветии надглазурных красок, они складываются в красивые законченные натюрморты.

К 40-м годам возросло и композиционное мастерство Ефимовой. Созданные в эти годы вазы «Женщины Таджикистана» (1947), «Материнство и ясли» (1947), «Ферганский канал строят» (1947) хотя с современных позиций и могут показаться несколько перегруженными, но их роспись удивительно крепко построена, хорошо связана с архитектурной формы, сияет чистыми насыщенными тонами. В начале 50-х годов наступает резкий перелом в творчестве Ефимовой, и копившиеся исподволь силы выливаются в поток совершенно новых по ощущению произведений из фарфора.

Этот перелом безусловно был связан с общим подъемом советского декоративного искусства, обновлением его художественного языка, которые создали благоприятную атмосферу для развития индивидуального таланта многих мастеров. В полную силу развернулось в эти годы и дарование Ефимовой, сложилась та ее система декоративной живописи, которую мы знаем как «ефимовский почерк». Как раз в это время на Ломоносовском заводе был внедрен метод работы подглазурными красками, стал ис-

пользоваться кобальт и соли металлов. Это очень обогатило палитру художников, именно подглазурной техникой выполнены все основные произведения Ефимовой.

За десять лет Ефимова создала огромное количество декоративных блюд и тарелок, множество больших ваз, несколько сервизов и ансамблей, десятки отдельных чашек. Хотя автор тщательно обозначал название каждой вещи — блюдо «Плодородная Мичурина» или «Персик «Валерий Чкалов», ваза «Мичурина гибриды» или чайник «Бельфлер», подчеркивая живой прототип своей росписи, но по существу это единая серия художественных образов.

Ефимова предпочитала расписывать большие простые формы скорее декоративного характера, чем утилитарного. Форма фарфорового предмета была для Ефимовой фактически лишь фоном для живописи, она, казалось, забывала о связи формы и росписи, о сохранении архитектоники предмета, живописная стихия захватывала ее полностью. Красно-оранжевые персики и апельсины, утопающие в густой синеве листьев, — излюбленный мотив художницы. Вся его эмоциональная сила — в колорите. Краски плодов буквально пылают благодаря глубине и насыщенности кобальтовых листьев; прописи золотом, иногда цветным люстром создают богатую игру света на вогнутой поверхности блюда.

Насыщенное цветом основное декоративное пятно смело брошено на фарфоровую поверхность, его острый силуэт сохраняет ощущение живого натурального этюда. Но это не случайность увиденного в природе, а мастерски скомпонованный «сюжет». Центр композиции обычно сгущен, утяжелен крупными массами плодов, к краям формы облегчаются, изогнутые листья и ветви причудливыми силуэтами расплываются по белому полю фарфора. Они связывают основной живописный мотив с поверхностью блюда.

Хотя живописная сторона в произведениях Ефимовой очень активна, она не безразлична к фарфору как материалу. Сила красочных тонов, особенно кобальта, удивительным образом подчеркивает присущую ему белизну и блеск.

Расписывая округлые формы ваз, кувшинов, чашек, Ефимова очень плотно заполняет их декором, строя его композицию свободно, асимметрично. Большие гроздья крупных ягод — синих, красных, золотых — украшают блюдо и вазу «Мичурина гибриды» (1959). Ветви сгибаются под тяжестью наполненных соком ягод, и в каждой из них сияет белый блик — отраженный луч солнца. При густоте кобальтового письма композиция легка, сквозь темно-синие ветви просвечивает белизна фарфора, и в целом роспись смотрится как единый сложный узор.

На первый взгляд произвольно, а на самом деле с виртуозной точностью размещен рисунок на предметах сервиза «Плодородная Мичурина» (1950). Как всегда, три цвета — си-

ний кобальт, красный кармин, золото; кобальтовые линии, слегка расплываясь, утопают в массе фарфора, красные ягоды сияют, как веселые огоньки, золотые — как вспышки света... По тонкости отношений и изысканности композиции этот ансамбль можно сравнить с японским фарфором.

В последние годы жизни художница работала с особенным увлечением. Ее товарищи рассказывают: с утра до позднего вечера не уходила она из мастерской на заводе. С темпераментом и страстью писала кистью на вазах, блюдах, рисовала на бумаге. Декоративные образы теснились в ее сознании, крупные персики, яблоки, мичуринские чудо-плоды рождались под ее кистью, полные жизненных соков, солнца, красоты. Ефимова расписывала сразу несколько предметов, писала *ala prima*, энергично, уверенной и безошибочной рукой. Малень-

фарфор. Выполненные акварелью или гуашью, мягкой кистевой линией, обычно монохромные с легкой подцветкой, эти эскизы удивительно энергичны по почерку. При большом обобщении в них видна чуткость художника к живой форме, умение почувствовать «конструкцию» растения, точно схватить его суть. В графических листах Ефимовой поражает та же сила и мощь, что и в ее декоративном фарфоре. Можно подумать, что сделаны они рукой монументалиста и способны послужить эскизами для стенных росписей. Именно эти рисунки дают право утверждать, что в Анне Ефимовой таился талант не камерного, а монументального характера.

Своеобразие живописной манеры художницы ярко раскрывается в вещах, оставшихся неоконченными, где видно, как шел процесс росписи.

На вазе возникает рисунок кистью—

ваясь пастозности мазка. Изображенные плоды приобретают объемность, они вылеплены цветом, как фрукты на полотнах И. Машкова. И заканчивают роспись мазки золотом, тоже густые, окрашенные, положенные поверх кобальта и ведущие свой живописный мотив. Теперь вся роспись ожила, осветилась солнцем, зажглась внутренним огнем.

Может возникнуть возражение, что такая живопись тяжела для фарфора, для которого более типичны прозрачные и легкие краски, более мелкий масштаб рисунка?

Да, может. Но сила мастерства, творческий темперамент, экспрессия декоративных образов и, наконец, тот собственно эстетический момент, тот огонь искусства, которому одному дозволено попираť законы и правила логики и который ощущает каждый в произведениях Анны Ефимовой, служат ответом на этот вопрос.

Декоративное
блюдо и чашка.
Фарфор, подглазурная
роспись



кая рабочая комната бывала к вечеру буквально завалена набросками, начатыми и законченными изделиями. Множество набросков акварелью и незаконченных росписей на фарфоре остались живыми свидетелями такой работы художницы, сохранили ее импульсивный почерк.

Эскизные рисунки представляют самостоятельную ценность в наследии Ефимовой. На них изображены настоящие зеленые листья, ветви с яблоками, кусты с созревшими помидорами и огурцами, луковицы и стручки гороха. Это зарисовки с натуры в саду и на огороде, скромные прототипы тех экзотических алых персиков и апельсинов с кобальтовыми листьями, которые украшают ефимовский

это основной каркас будущего изображения, он зелено-черный (цвет кобальта до обжига), он линейно-графичен (обжиг слегка оплавит его контуры). Ефимова охватывала сразу всю композицию; как мастер-живописец видит свое будущее полотно целиком, и в его первых набросках на холсте угадывается вся картина, так и она мысленно уже представляла эту вазу в круговом обзоре, в разных ракурсах, в будущих цветовых акцентах. Потому и неоконченные произведения мастера поражают своей цельностью и красотой.

Но вот вслед за обжигом художница продолжает работу надглазурными красками. Она кладет их слой за слоем, используя иногда мастику, доби-



Лучшие работы московских прикладников

В декабре прошлого года правление Московского отделения Художественного фонда РСФСР присудило премии и дипломы за лучшие произведения, выполненные в 1975 году.

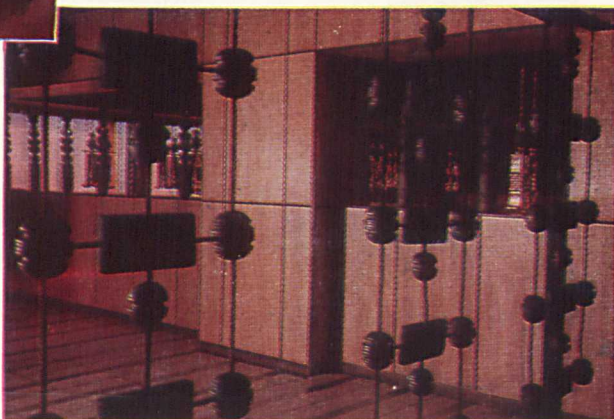
Необычайно плодотворным был этот год для художников, работающих в Комбинате прикладного искусства. Пятнадцать премий и тридцать пять дипломов за лучшие произведения, выполненные в Комбинате, — таков его итог.

За последние два года выросла и окрепла группа художников, работающих над созданием занавесов и гобеленов для интерьеров театров, Домов культуры, санаториев и других общественных зданий. Две первые премии получили молодые художники Н. Ельцева, выполнившая предэкранный занавес для кинотеатра «Россия» в Москве, и Л. Соколова — за театральный занавес для Дома культуры Барановичского хлопчатобумажного комбината. Ельцева применила в своей работе ручную авторскую роспись по тканной основе. Занавес Соколовой выполнен в технике ткачества и украшен шнурами. Гобелены Г. Орловой и С. Заславской украшают интерьеры теплоходов «Мария Ульянова» и «Евгений Вучетич». Г. Орлова решила свой гобелен в традиционных народных красных тонах с простыми моти-

С. Заславская
Гобелен «Птица»
для теплохода
«Мария Ульянова»

Л. Соколова.
Театральный
занавес
«Музыка вечера»
для Дома
культуры
Барановичского
хлопчатобумажного
комбината.
Фрагмент.

А. Гитберг
(автор проекта)
Интерьер ресторана
«Вильнюс»
в Москве.



вами цветов, С. Заславская создала золотистые декоративные композиции.

М. Ахнина и И. Карасик выполнили занавесы в народных традициях Татарии и Мордовии. В занавесе Дома культуры профсоюзов в городе Саранске основным мотивом является стилизованное национальное мордовское украшение из черненого серебра. Оно сияет на глубоком темно-бордовом фоне. Занавес для Дома культуры в Казани разработан на основе татарских народных орнаментов.

В занавесе для Дома культуры города Небитдаг (авторы М. Дрель и Е. Смелянская) на фоне золота песков выделяется четкий силуэт нефтяной вышки, и весь занавес словно залит раскаленным солнцем пустыни.

Занавес Н. Абрамовой для Дома культуры Орловского сталепрокатного завода решен более условно и декоративно. Красные штрихи и золотые геометрические формы как бы передают картину плавки металла.

В. Лотонина необычайно простыми средствами в сдержанных охристо-коричневых тонах выполнила занавес для кинотеатра «Октябрь» в Москве. Одно из основных достоинств этой работы — органичное слияние с интерьером, занавес создает логичный переход от сцены в зрительный зал. Работа творческого коллектива Комбината по оформлению интерьеров за последние годы стала разнообразнее. В нее включились художники по металлу и дереву, стеклу и керамике, которые теперь решают эту проблему вместе с архитекторами. Художественный совет по интерьерным проектам, включающий архитекторов и художников нескольких специальностей, помогает формировать ансамбль в едином стиле и цветовом ключе.

Примером работы целого коллектива художников является прекрасное оформление ресторана «Вильнюс» в Москве (диплом). Работавшие здесь А. Гитберг (автор проекта), О. Уткин, В. Мальчешский, Ю. Зарьев, Н. Белякова, В. Анулов, В. Иванов, В. Коротков создали уютный интерьер с учетом национальных традиций, гармонично решенный в цвете.

Художники В. Супрун, Л. Блохина, С. Рязанова, А. Степанова и Г. Антонова оформили ресторан КамаЗа светильниками и бра из стекла в сочетании с металлом. Освещение создает атмосферу тепла и гостеприимства.

Большое внимание уделяют художники Комбината прикладного искусства разработке эталонов для тиражирования на предприятиях промышленности.

Молодые художники М. Смирнова и В. Серова создали множество эталонов платков. За платки, посвященные тридцатилетию Победы и нашей столице, они удостоены премий. Премией отмечены и произведения Л. Дубинской, много лет работающей в коллективе Комбината. Покрывала, выпущенные по ее образцам, пользуются большим успехом в художественных салонах Москвы.

Среди премированных авторов также художники по игрушке И. Манухина и Д. Терехова, работающие над образцами обоев и клеенки Е. Демидова и Н. Озерная, художницы-текстильщицы Э. Белова и Н. Орлова.

Большая работа, проделанная Комбинатом прикладного искусства, свидетельствует о творческом росте коллектива и целенаправленности его деятельности.

С. Черкезян

Русское стекло XVIII — середины XIX века

Ваза. Хрусталь
Императорский
завод.
Первая четверть
XIX в.

Рюмки.
Императорский
завод.
Конец XVIII в.

Стакан.
Роспись золотом.
Конец XVIII в.



Небольшая коллекция стекла, собранная ленинградским архитектором - реставратором Н. Ростовцевым, дает возможность познакомиться с русским художественным стеклоделием середины XVIII — середины XIX века.

В России собственное стекло появилось только в 30-х годах XVII века. К середине XVIII века уже более 25 отечественных заводов выпускали изделия художественного стекла. Крупнейший из них — петербургский Императорский завод. Самые ранние его вещи, имеющиеся в коллекции, относятся к середине — концу XVIII века. Особое внимание обращает на себя сервиз, состоящий из бокалов, рюмок и стаканов. Каждый предмет отличается чистота линий контура, искусное сочетание гладких поверхностей с алмазным гранением, изящество и легкость, подчеркнутые теплотой и прозрачностью стекла. Завершает декоративное убранство сосудов изысканная роспись золотых звезд.

Особую пышность и торжественность стеклу придавали росписи, изображавшие портреты царствующих особ, галантные сцены, затейливые гербы и монограммы. К тому времени относится бокал с совершенно необычной и неожиданной жанровой тематикой росписи, выполненной, однако, по всем правилам придворной живописи. Неизвестный художник изображает, очевидно, хорошо знакомый ему сюжет: помещик на коне и крестьянин, склонившийся перед ним с охапкой колосьев. Общий стройный силуэт изображения на центральной части бокала, крепкая уравновешенная композиция, безупречный рисунок, лаконично подобранные детали делают эту миниатюру на стекле подлинным шедевром русского искусства.

Несколькими предметами представлены частные стекольные заводы этого времени (к сожалению, стекло не имело клейм). Изделия частных заводов, соперничая с вещами Императорского завода по





своему качеству, отличались от него более скромной формой, менее великолепной отделкой. Мастера XVIII века ценили тонкость, прозрачность стекла, поэтому большая часть поверхности предметов оставалась гладкой и прозрачной. Эти черты ярко выражены в одном из бокалов, на котором имеется точная дата выпуска — 1790 год. Форма его проста и спокойна. Массивный залив стекла у ножки облегчается введенным внутри конусовидным пузырьком. Главное украшение бокала — тонкие гравированные монограммы, увенчанные дворянской короной, и дата, помещенные на противоположных сторонах.

Пример сложной и тончайшей гравировки на стекле — овальной формы плоский флакон. На одной его стороне искусно выгравирован прекрасный композиционный из мелких и крупных цветов букет. На другой стороне — изящный венок из листиков.

Интересны рюмки середины — конца XVIII века. Одни из них украшены традиционным гравированным пояском, другие — скромной алмазной гранью, а третьи — тончайшей филигранной нитью, проходящей внутри длинной ножки, благодаря чему рюмки приобрели удивительную легкость, воздушность.

На грани XVIII—XIX веков в русском стеклоделии произошли значительные технические и стилистические изменения. Изобретенное в XVII веке в Англии свинцовое стекло, хрусталь, было освоено и в России. Особенно широкое распространение получил хрусталь с применением глубокого алмазного грабления. Новый материал сверкающей и искрящейся парадностью, строгостью и четкостью алмазного узора как нельзя лучше подходил для нового стиля — классицизма.

В начале XIX века ведущим в России оставался Императорский завод. Стекольным производством руководили там высококвалифицированные специалисты. Проекты для стекла создавали такие известные архитекторы, как Тома де Томон, Карл Росси, Андрей Воронихин, Иван Иванов. В коллекции Н. Ростовцева хорошо представлено стекло Императорского завода первой половины XIX века — не только посуда, но и изделия декоративного характера. Прекрасным образцом их является хрустальная ваза. Выдержанная в строгом классическом стиле, она поражает своей монументальностью, несмотря на небольшие размеры — всего 21 см. Выразительность образа строится на сопоставлении различных по характеру полированных плоскостей. Высокие, красиво изогнутые ручки золоченой бронзы, с тонко проработанными женскими головками, завершают декоративное украшение вазы.

Императорский завод в первой половине XIX века выпускал не только хрусталь, но и любимейшее в XVIII веке цветное стекло, изготовлявшееся по рецептам, разработанным М. В. Ломоносовым. Для этого завода во второй четверти XIX века характерны бокалы, стаканы, расписанные серебром и золотом, с изображением петербургских пейза-

жей. Таков бокал с видом Виржи и симметрично расположенных по сторонам Ростральных колонн. Противоположная сторона расписана нежными золотыми узорами. Ярким, мажорным цветом насыщено стекло 30—40-х годов XIX века. Интересен бокал тюльпановидной формы редкого, изумительного по красоте, сине-зеленого цвета, расписанный золотом.

К этому же времени на Императорском заводе появилось многослойное стекло, которое быстро завоевало популярность. В рассматриваемом собрании есть вещи двух- и трехслойного стекла. Среди них стаканы с блюдцами из трехслойного стекла: нижний слой — бесцветный, средний — молочный, наружный — синий с красным. Стаканы декорированы глубоко прорезанными ребристыми бороздками и крупными круглыми ямками, которые, как бусины, охватывают верхний край стакана и блюдца. На формах и орнаментах этих вещей сказалось увлечение в 30-х годах XIX века готическим стилем.

Из частных заводов одним из крупнейших в начале прошлого века был Николо-Бахметьевский. Большой популярностью пользовались его изделия с сюжетами на темы Отечественной войны 1812 года. Завод выпускал хрустальные бокалы, стаканы, кружки с патристическими надписями, с портретами участников войны. В коллекции имеется рюмка, украшенная печатным рисунком на военный сюжет, вероятно, заимствованный с гравюры. Потребность в этих изделиях, очевидно, была так велика, что картинки, подготовленные специально для одних форм изделий, автоматически переносились на другие. Поэтому на бокале из коллекции кое-где узорная рамка оказалась срезанной, и, чтобы не нарушить целостного впечатления, художник обрамил картинку золотой каймой. Золотой растительный орнамент украшает и нижнюю часть рюмки.

К изделиям частных заводов 1-й половины XIX века относятся бокалы, рюмки и стаканчики, обработанные алмазной гранью и росписью золотом, разнообразные по техническим приемам и мастерству, достигающему порой виртуозности.

Д. Немчинова

Бокал.
Императорский завод.
Середина XIX в.

Рюмка.
Завод Бахметьева.
Начало XIX в.

Бокал.
Роспись серебром и золотом.
Императорский завод. 1830-е гг.

Бокал.
Гравировка.
Императорский завод.
20-е годы XIX в.

Бокал
1790.

Бокал.
Гравировка.
Императорский завод.
1820-е гг.

Рюмки
Венецианская пить.
Конец XVIII —
начало XIX в.

Рюмки.
Стекло. Грань.
20-е годы
XIX в.

Декоративное Искусство СССР

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	Лифатов С. А. Штейнер Л. М. Емельянова Т. Д. Кочетов Г. И. Божко А. Г. Максимов Ю. В. Полис И. В. Пурцхванидзе Г. А. Хейфец Л. Г.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	

На обложке:
Работы детей
с выставки
«Я вижу мир»

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 12.III 1976
А 01403 14.IV. 1976
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 7537. 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. 5(222). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2 стр. обл.

М. Аникушин

Память сердца

1—11 Художник и культура

О. Швидковский

Событие — памятник — зритель

8

С. Хан-Магомедов

Семантика предметной среды

12 Художник и среда

А. Гозак

Пансионат «Вороново»

17—22 ЭКСПО-75. Окинава

В. Глазгичев

Новая грамматика экспозиции

21

Ю. Шалаев

Море, каким мы его видим

23 Крупным планом

Э. Пузачева

Застывшая музыка гобелена

26 Художественная жизнь

Ю. Платонова

Ювелиры России

30 Зарубежный опыт

В. Белоусов

Памятники борьбы в Югославии

33

Е. Каменева

«Я вижу мир»

34—41, 46

Хроника, рецензии

42 Мастер и время

Л. Крамаренко

Фарфор Анны Ефимовой

47 Страница коллекционера

Д. Немчинова

Русское стекло XVIII — середины
XIX века

Шушенское. Здесь открыт новый памятник В. И. Ленину. Вождь пролетариата запечатлен молодым, каким он был в пору Шушенской ссылки (1897—1900 гг.). Памятник вошел в состав Шушенского государственного музея-мемориала «Сибирская ссылка В. И. Ленина». Авторы монумента — скульптор В. Цигаль, архитектор И. Покровский.

*

Вильнюс. В начале года во Дворце художественных выставок была показана экспозиция «Художники — для промышленности товаров широкого потребления». Организатор выставки — дирекция ВДНХ Литовской ССР. Свои лучшие изделия показали 70 из четырехсот художников, работающих на предприятиях министерств легкой и местной промышленности, бытового обслуживания населения Литовской ССР. Это ткани, ковры, gobелены, модная одежда для детей и взрослых, обувь, галантерейные изделия, игрушки, предметы домашнего обихода — уже внедренные и внедряемые в производство. Лучшие работы удостоены премий. Экспозицию оформили мастера вильнюсского комбината «Дайле» по проекту архитектора В. Визгирды, художницы М. Валайтене.

*

Москва. Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание заслуженного художника РСФСР Николаю Петровичу Антипову и Зое Александровне Кледовой — художникам Жостовской фабрики декоративной росписи (Московская область).

*

Рига. В конце 1975 года в Художественном музее Латвийской ССР состоялась очередная республиканская выставка декоративно-прикладного искусства. Были представлены изделия из текстиля, керамики, дерева, металла, стекла, кожи, ювелирное искусство. В разделе текстиля преобладали gobелены больших форм, сотканные из плотного материала. Это «Танец» Э. Розенберга, «Сюзанна и остальные» А. Элтермане, «Цветы» М. Павловича, «Моя Пиебалга» В. Видуки, «Белый» Г. Баркана и другие. Декоративные полотна в технике батика показала Э. Илтнере. Разнообразной была керамика. Одни художники экспериментируют в творческой разработке форм, глазурей и сплавов; других вдохновляет народное творчество — таковы работы Я. Сейкста, С. Зале. Известные керамисты Э. Зваугле, С. Шмидкене, Л. Лукшо показали интересные комбинации форм. Кожаная пластика — коробочки, переплеты адресов, обложки книг — привлекала выразительностью и декоративными решениями. Здесь проявили себя Э. Приедкалс, А. Лице, М. Кемлере, Р. Саулкали.

Ленинград. Исполком Ленсовета передал Государственному Русскому музею здание бывшего Строгановского дворца на Невском проспекте, 17, являющееся памятником архитектуры. Он построен в 50-х гг. XVIII века по проекту В. Растрелли. В художественной отделке его помещений принимал участие известный живописец-декоратор Д. Валериани. Архитектор А. Воронихин частично перестраивал дворец в 1790-х гг. После реставрации интерьеров в залах откроется экспозиция русского прикладного искусства — мебели, изделий из фарфора, стекла, металла из собрания Русского музея.

*

Канев. В Музее народного декоративного искусства этого украинского города, расположенного в памятнике архитектуры первой половины XII века, в начале февраля открылась выставка «Слава труду». Она была посвящена XXV съезду КПСС. Экспонировалось около 200 изделий ведущих художников и мастеров Киевского завода художественного стекла, керамистов Василькова, гончаров Полтавщины и Черкасщины, резчиков по дереву из Миргорода, Черкасс. Кременчуга, вышивальщиц из Канева и Черкасс.

*

Москва. В Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в феврале — марте была открыта выставка «Сокровища скифских курганов». На ней представлены изделия, преимущественно из золота, серебра и бронзы, кочевых племен воинов и скотоводов, населявших более двух тысячелетий назад причерноморские степи, дольские земли, предгорья Кавказа. Предметы вооружения, сосуда, замечательные украшения, показанные на выставке, входят в коллекцию скифского искусства и культуры крупнейших музеев СССР — Государственного Эрмитажа, Музея исторических драгоценностей в Киеве, Государственных Исторического музея и музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Ростовского областного краеведческого музея, Института археологии АН СССР в Москве. Значительная часть выставки посвящена искусству народов Сибири I тысячелетия до н. э., близких по культуре скифам Причерноморья. В частности, показаны золотые изделия из «Сибирской коллекции», собранной при Петре I, и находки из алтайских курганов. Выставка «Сокровища скифских курганов» ранее была с успехом показана в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и Париже.

*

Шахрисабз. В этом древнем узбекском городе открыт памятник солдатам, павшим в Великую Отечественную войну. Он изображает молодых шахрисабзцев, прощающихся с родными и уходящих на фронт. Чеканный ритм идущих под знаменем солдат соответствует ритмике горизонтальных линий композиции, создавая динамичное движение масс. Памятник установлен на центральной площади города. Его авторы — скульптор Я. Купреянов, архитектор Е. Блохин.

Вильнюс. Более 300 работ показали в столице Литвы во Дворце культуры строителей в конце 1975 года ткачи, вышивальщицы, стеклоткувы, резчики по дереву, соломоплетельщицы, а также живописцы из Белоруссии. Самодеятельные художники братской республики были тепло встречены литовскими зрителями. После Вильнюса выставка была показана в Минске.

*

Львов. Состоялась пятая во Львове персональная выставка заслуженного мастера народного творчества УССР, колхозницы из Ивано-Франковской области Параски Петровны Хомы. Были показаны декоративные росписи, созданные ею за последние годы. Среди них декоративные композиции «Птицы и георгины», «Георгины в росе», «Ой, зацвели фиалочки».

*

Кубачи. Средней школе дагестанского аула Кубачи присужден диплом 1-й степени ВДНХ СССР. Более 10 лет в школе работает кружок юных золоткузнецов «Волшебные руки». Художественные изделия, изготовленные его участниками, входили в экспозиции 17 международных выставок — в США, Канаде, Японии, Сирии, Турции, ГДР и других странах. Сельские школьники пять раз были участниками Выставки достижений народного хозяйства в Москве.

*

Ленинград. В залах Русского музея открыта выставка «Русские шпалеры». Представлены лучшие образцы художественного ткачества мастериц Петербургской шпалерной мануфактуры. Экспонаты взяты из коллекции Государственного Эрмитажа, пригородных дворцов-музеев, фондов Русского музея. Некоторые из этих настенных ковров обновлены реставраторами буквально по ниточке. Огромная старинная шпалера «Полтавская баталия», предназначенная для интерьеров К. Росси, удачно дополнена мебелью бывшего Михайловского дворца, нарядными вазами того времени.

*

Лудза. В этом городе Латвийской ССР в местном краеведческом музее открылась выставка «Керамика Латгалии». Представлены изделия известных латышских гончаров как старшего, так и более молодого поколения. В работах П. Вилцана, А. Буйвита, А. Паулана, А. Диеглиса, Я. Шмулана, братьев А. и П. Ушпелисов, П. Чернявского получили развитие традиции народной керамики Латгальской земли. Вместе с гончарами-выставили свои декоративные тканые покрывала местные ткачихи.

*

Салехард. В культпросветучилище этого города открыто художественно-оформительское отделение. Здесь будут готовить специалистов для народных промыслов Крайнего Севера. В учебную программу входят занятия рисунком, живописью, работа с мехом, кожей, деревом в традициях местного искусства.

Москва. В Государственную Третьяковскую галерею передана редкая коллекция, дар покойного художника В. А. Александрова, — 37 древнерусских икон, собранных в течение почти сорока лет. Исключительную ценность представляют такие иконы XV—XVI вв., как «Борис и Глеб», «Чудо Георгия о Змее», «Богоматерь Боголюбская» и многие другие. В залах галереи будет устроена выставка этих произведений.

*

Таллин. Здесь в башне Кикин-де-Кёк была открыта выставка декоративных скульптур художника Григория Манукиана, работающего на комбинате «Арс». Макеты произведений, созданных в 1971—1975 гг., и фотографии скульптур, установленных в Доме отдыха «Мереранна» в Нарва-Йыэсуу, давали представление о творчестве этого художника. В монументальных скульптурах, соответствующих по формам современной архитектуре, среде зон отдыха и т. п., автор использует металл и железобетон.

*

Якутск. В республиканском музее изобразительных искусств им. М. Ф. Габашева в феврале была открыта выставка работ мастериц из Чурапчинского района Елены Пермяковой, участниц многих экспозиций народного творчества. Красочные дорожки, покрывала, коврики, национальная одежда из меха украшены вышивкой, цветным бисером, аппликацией.

*

Москва. В музее архитектуры им. А. В. Щусева состоялась выставка «Чехословацкая архитектура». Лучшие произведения зодчих этой страны были представлены на 150 широкоформатных фотографиях, присланных в Москву Федеральным Союзом архитекторов ЧССР.

*

Киев. Здесь состоялась выставка изделий из хрусталя и цветного стекла, организованная Союзом художников Украины. В экспозиции было показано более 300 оригинальных работ: вазы, блюда, кубки, десертные наборы, сувениры. Их авторы — художники и мастера Киевского завода художественного стекла.

*

Москва. Министерство культуры СССР и Союз художников СССР объявили конкурс (до 1 декабря 1976 г.) на лучшие образцы агитационно-художественного оформления учреждений культуры. В программу конкурса входит художественное решение наглядной агитации для всех видов клубных учреждений с предложениями по конструкции стендов; решения типовых конструкций для наглядной агитации передвижных культпросветучреждений (автобусов, автомюзеев, библиобусов, агит-пароходов, красных чумов и т. д.); решение типовых конструкций наглядной агитации в парках культуры и отдыха. За лучшие проекты установлены три премии: 1000, 750 и 500 рублей.