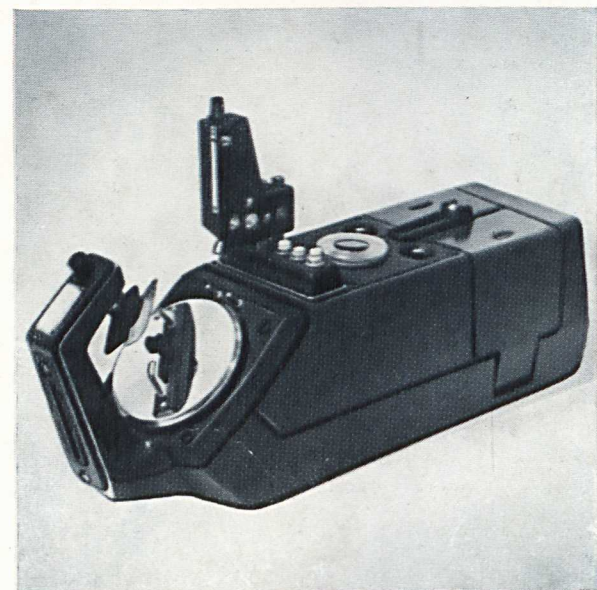
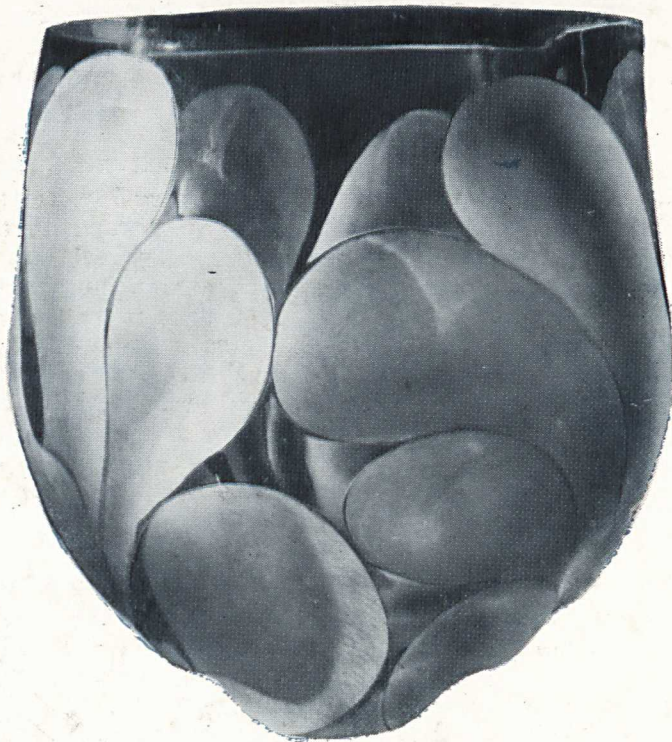
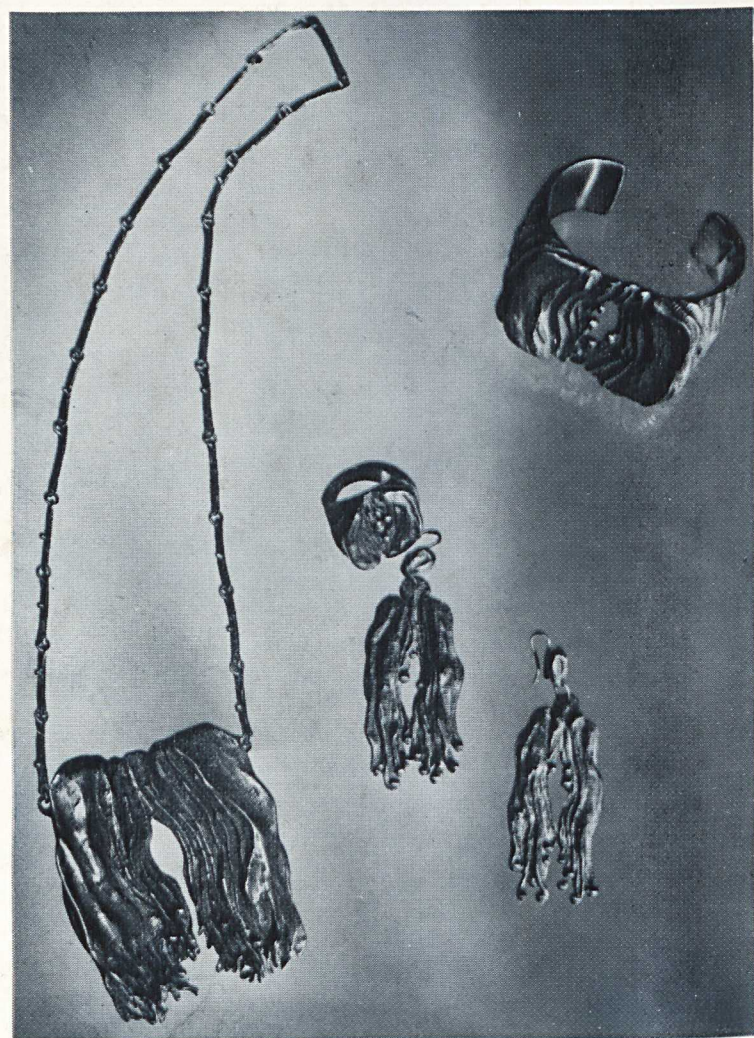
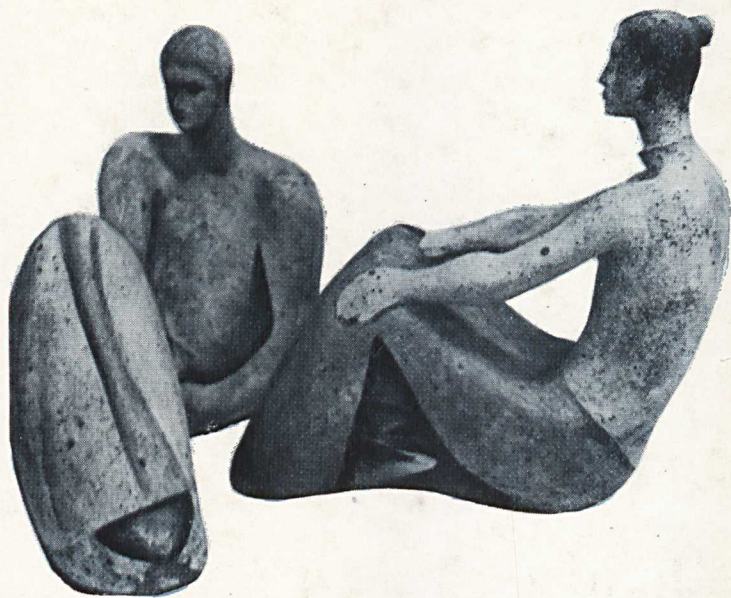




ЦЕНТРАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИЗДАТЕЛЬСТВА
ИСКУССТВ
И. П. А. УЧЕБНИКОВА

231

Декоративное Искусство СССР 1977



В. Пурлите
Гобелен «Полет».
Шерсть, ткачество.
Вильнюс.

В. Касаткина
Ваза «Коралл».
Хрусталь.
Гусь-Хрустальный

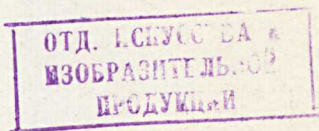
В. Малолетков
«Строители Нурека».
Шамот. Москва

М. Сниецките
Комплект украшений.
Бронза, литье. Рига

В. Семенов
Установка для
проверки
микрометрических
приборов. Модель

Мы рады, что все увереннее
входит в жизнь молодое поколение
нашей творческой интеллигенции.

Л. И. БРЕЖНЕВ



«Молодость страны»

Всесоюзная выставка произведений
молодых художников

Забота о молодежи, о ее нравственном и духовном воспитании — одна из заповедей нашей общественной жизни. Сейчас особенно усилилось внимание к молодежи творческих профессий — художникам, писателям, деятелям театра и кино, труд которых занимает важное место в сложении социалистической культуры.

Принятое Центральным Комитетом КПСС Постановление «О работе с творческой молодежью» (ноябрь 1976) отмечает активное участие молодежи в разных сферах искусства и нацеливает на усиление профессионального и идейного воспитания молодых кадров творческой интеллигенции, на улучшение работы художественных учебных заведений и создание всех организационно-материальных условий для творчества молодых художников.

Создание таких благоприятных условий для работы, в свою очередь, налагает большую ответственность на художественную молодежь.

Перед ней с новой силой встают вопросы об общественной роли своего искусства, о месте и значении каждого произведения во всем строе социалистической культуры.

Прошедшие в течение 1976 г. молодежные художественные выставки, на которых заметное место занимало декоративное искусство, показали рост профессионального мастерства молодых художников, расширение их кругозора, стремление проникнуть творческим воображением и трудом в разные сферы жизни. Именно это было отмечено в Постановлении:

«Творческая молодежь проявляет живой интерес к проблемам современности, стремится решать сложные художественные задачи».

Но овладение профессиональным мастерством и юношеское горение — лишь начальный этап творчества, последующий и самый важный — овладение художественно-образным мышлением и еще глубже — содержанием этого мышления.

Важно не только уметь сказать, но и иметь, что сказать. Важна позиция художника в жизни и осознание своей ответственности перед большими культурными задачами.

И тут молодежи еще предстоит много работы.

Воспитание «творческого мышления» процесс настолько сложный, тонкий и субъективный, что трудно предложить какие-либо конкретные универсальные методы. Но думается, что внимательный анализ произведений молодых авторов опытными и авторитетными мастерами, советы старших молодым непременно должны занять место в этом процессе.

Поэтому при оценке и рецензировании в журнале декоративного раздела выставки «Молодость страны» мы предоставили слово крупнейшим мастерам советского декоративного искусства. Надеемся, что их профессиональные взыскательные и заинтересованные оценки экспонированных произведений будут полезны молодым авторам в их дальнейшей работе.



Слово к молодым

Константин Рождественский

Где, когда, в какой стране были проявлены такое внимание и реальная помощь государства в развитии и становлении творческих способностей талантливых молодых людей?

Но Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» ко многому обязывает и молодежь. Об этом следует помнить.

Молодость художника — это не право на снисходительность. Время дает оценку произведению искусства вне зависимости от возраста создателя. Часто вспоминают, что Серов «Девочку с персиками», Рембрандт «Даная», Делакруа «Лодку Данте» создали почти в юные годы. Эти произведения ценят самой высокой мерой искусства.

Высокая требовательность к себе, к оценке своих работ и достижений — вот что, прежде всего, нужно воспитывать молодому художнику в себе. Неизвестно какой период творчества художника окажется зенитом его творческой судьбы. Серов, уже зрелым мастером, увидев свою «Девочку с персиками», сказал: «Вот путь, по которому я должен был идти».

Творческая требовательность, счастливая и мучительная неудовлетворенность собой, результатом своей работы — черта подлинного художника. Творческое самодовольство, самоуспокоенность — начало духовной смерти художника, независимо от его возраста. Особенно это опасно в молодости. Настолько велико совершенство природы и грандиозны задачи искусства, а человеческие возможности и жизнь ограничены, что это порождает в прозорливом художнике скромность и потребность неустанной работы над совершенствованием своего мастерства.

Мне посчастливилось встречать и наблюдать в жизни и в работе многих замечательных художников: Сарьяна, Мухину, Фаворского, Леже, Люрса, Пикассо, Майоля и многих других, и все они были великие труженики и скромные люди.

Я видел как Майоль, казалось бы всеми признанный мастер, классик

при жизни, — и в глубокой старости трудился с утра до вечера подобно каменщику, и какая простота и скромность исходили от него.

Талант (даже в соединении с умом) еще не создает произведений искусства — нужен почти титанический труд, высокие идеалы и цели и понимание своей миссии художника.

Художник должен быть, прежде всего, художником-индивидуальностью. Недаром и в Постановлении сказано: «содействовать становлению творческих индивидуальностей».

Художника формирует школа, общество, среда, и, главное, он сам. Идейная целостность и принципиальность должны сочетаться с глубоким пониманием особенностей своего творческого дара, природы своего таланта, своего темперамента, своих несовпадающих с другими черт художественного восприятия жизни и природы.

Врубель говорил, что несчастья художника происходят от того, что он недостаточно чтит свой дар. Творческий дар — это дар природы — его нельзя приобрести или купить. Когда у человека его нет, мы говорим — без-дарный.

В чем же специфика дара художника? Это сложный и трудный вопрос. Нет двух абсолютно одинаковых людей и не может быть двух одинаковых художников.

Один художник более эмоционален, другой — рационалистичен, и это проявляется в структуре его произведения. Каждый художник как бы несет в себе определенный ритм, масштаб. Курбе пишет натюрморт «Бутылка и яблоко», а внутренний масштаб произведения таков, что бутылка воспринимается, как гигант, Монблан. Это внутренний масштаб Курбе — он проявляется во всем его творчестве — пишет ли он морскую волну или картину на социальную тему. У одного художника кисточка осторожно ходит по холсту, а другой пишет, как говорил Суриков, «кисть свистит».

В художнике как бы заложены излюбленные, свойственные ему цвето-

вые гаммы и гармонии, свой индивидуальный тембр цвета, свое чувство пропорций.

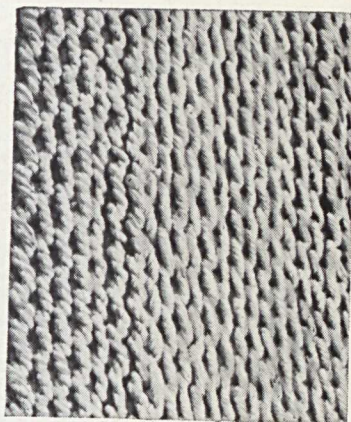
Все это индивидуальные особенности творческого профессионального дара. И если художник их осознал и овладел ими — он нашел себя в искусстве, нашел свою творческую индивидуальность, свой голос.

Художник должен быть верен себе, своему дару, быть всегда искренним перед своим внутренним чувством, чтобы не было фальши; должен не отступать от глубоких внутренних симпатий, не нарушать образ и порядок своих затаенных мыслей и стремлений — это путь формирования творческой самостоятельности, путь — быть самим собой, а не подражателем. Петать в искусстве своим голо- сом, а не чужим, но петать, конечно, не о себе, а о жизни, о природе, о людях и событиях, которые тебя потрясают.

Сложны и порой загадочны пути искусства к сердцу человека. Искусство открывает красоту мира, природы, смысл жизни, поднимает человека над обыденностью, раскрывает его творческую энергию, делает человека жизненно активнее.

Чисто художественные средства искусства в недавнем прошлом иногда воспринимавшиеся как формальные, теперь осознаются как имеющие огромное значение.

В искусстве цвет — не только средство обозначения цвета предмета — он имеет психологическое значение; слово — не только понятие или название предмета, оно может нести огромный эмоциональный заряд, словом можно убить или поднять человека. Звук в музыке — не средство звукоподражания, а художественная возможность воссоздать гармонию природы и передать чувства эпохи. Все это профессиональные средства искусства. Они обладают экспрессией и являются в искусстве первоосновой художественного выражения идей, мыслей, чувств, ими художник воздействует на духовный, эмоциональный мир человека.



Молодой художник небезразлично относится к современным художественным тенденциям и устремлениям, и иногда проявляет пристрастие к противоборствующим эстетическим принципам, не всегда понимая их природу и противоречия. Разумеется, он должен знать, что происходит сейчас в искусстве всего мира, это его профессиональная обязанность. Знать — чтобы относиться ко всем явлениям с принципиальных советских позиций.

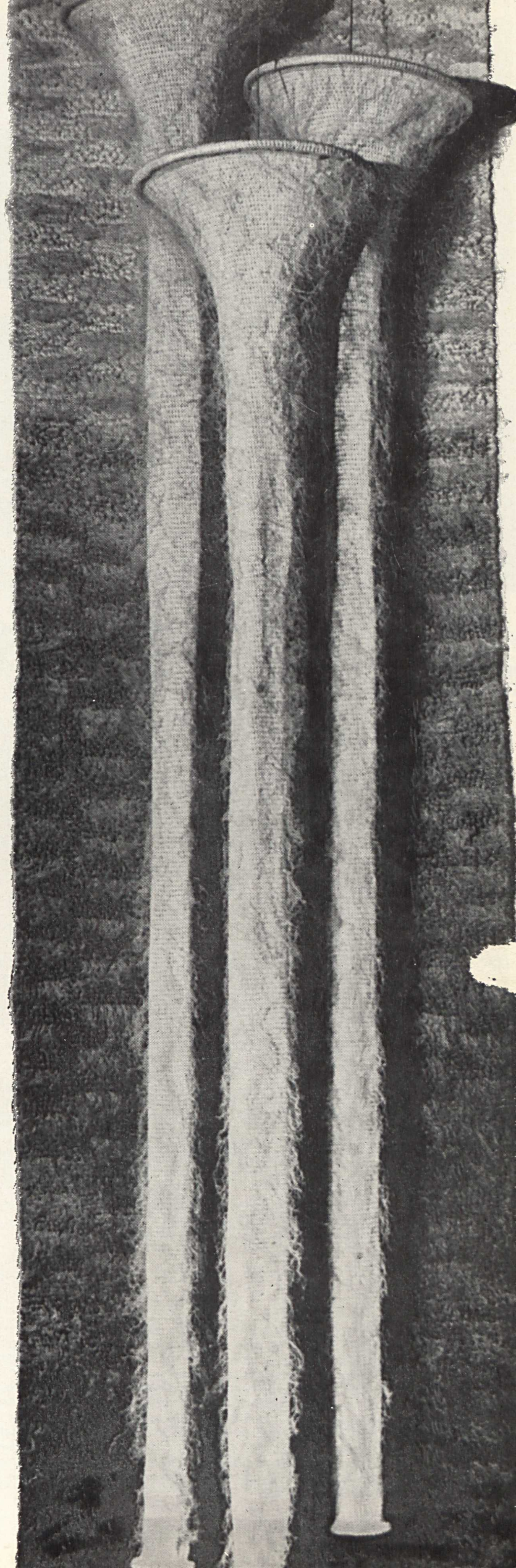
Художник, осознавший природу своего творческого дара и овладевший средствами искусства и мастерством, будет щедро творить в любой области художественного творчества — в станковой живописи и скульптуре, в декоративно-прикладном искусстве и дизайне, так как красоту и правду, тревожения и свершения времени он может выразить образными средствами каждого вида искусства. Поэтому истинный художник нередко работает в разных эстетических сферах, в смежных областях искусства.

Сейчас у всех видов советского изобразительного искусства единая, общая задача — выражать большие идеи и гуманные чувства, которые составляют духовное богатство не только современного общества, но участвуют в формировании будущего. Молодые должны стоять первыми в этом ряду.

Пожелаем же им воли, настойчивости, требовательности, творческой смелости, страстной вдохновенности и чуткости к велениям своего времени.

А. Музе
Композиция
«Фанфары».
Шерсть,
ткачество. Рига

Б. Мизаль
Фактура
переплетения
гобелена



Гобелен

Тема и структура

Суламифь Заславская

А. Бервина
Гобелен
«Шедрость».
Шерсть, лен, сизаль,
смешанная техника.
Рига
(на стр. 5)



Л. Одайник
Гобелен
«Колхозная
молодость».
Шерсть, гладкое
ткачество. Кишинев



М. Звирбуле
Гобелен «Цветение».
Шерсть, лен,
смешанная техника.
Рига

Пожалуй, ни в одной области декоративного искусства нет такого разнообразия видов, какое за последнее время появилось в ткацком искусстве, в искусстве гобелена. В этом еще раз можно убедиться на выставке «Молодость страны», где ручное ткачество было представлено очень многообразно — от настенного гладкого ковра до трехмерных пространственных композиций, рассчитанных на активное взаимодействие с архитектурой. Техника гобелена со строгим «классическим» переплетением, всегда давала большие возможности для решения серьезных тематических произведений. Приятно отметить, что ряд молодых художников следует этой традиции и создает сюжетные композиции.

отражающие наше революционное прошлое, борьбу за мир, трудовую жизнь нашего народа. Но осуществляя сложное тематическое произведение в технике ручного ткачества, нужно, на мой взгляд, найти специфическое гобеленовое решение, иначе какой смысл в наше время прибегать к столь сложной и медлительной технике.

Правда, если мы обратимся к прошлому, то увидим, что наряду с чисто гобеленовыми решениями имело место и репродуцирование живописных произведений. Но подъем гобелена, его истинные шедевры были созданы тогда, когда он шел своим путем, находя свои композиционные решения, отличные от современной ему живописи. Например, ранние, фламандские гобелены, гобелены Люра. Понимание специфики ткачества — необходимое звено в творческом процессе, оно должно определять направление поисков формы. Но бывает так, что художник не находит «текстильного» выражения замысла. И тогда вытканное им полотно можно представить выполненным в материале других видов искусства — фрески, мозаики, живописи, плаката. Именно чувство необязательности использования текстиля возникает от таких значительных по содержанию произведений, как «Рыцарям революции» С. Джуса и «Десни протеста» Е. Гнедаш. Средствами текстиля можно и нужно создавать монументальные произведения, отражающие жизнь советского народа. Но решать эти ответственные задачи следует во всеоружии опыта мирового классического гобелена, с учетом специфики ручного ткачества.

Какой должна быть эта специфика, в чем она выразится? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Очевидно немалую роль в решении этой задачи играет знакомство со старыми образцами и с лучшими достижениями современного гобелена. Но во всех случаях декоративный образ должен решаться в зависимости от избранной темы, от назначения гобелена, от почерка художника, от его творческого темперамента. И при этом чем разнообразнее будут эти решения, тем ярче и перспективнее будет развиваться наш советский гобелен.

Остановлюсь на нескольких работах выставки, отражающих разные направления поисков молодых художников.

Так, Л. Одайник в гобелене «Колхозная молодость» исходит из традиции молдавских народных ковров, сохраняя характерные признаки национального стиля, колорита и орнаментики. Изображая праздник сегодняшнего села, автор изобретательно вводит в фигуративную композицию расцветающий орнамент, усиливая этим оптимизм произведения, и придавая произведению традиционно ковровый ритм.

Иначе решает тематическую задачу в своем гобелене «Плавильщики» литовка А. Туминайте-Кучинскене.

Напряженный ритм работы горячего цеха передан посредством особой декоративной организации изображения. Фигуры рабочих пластически увязываются с языками пламени. Общее впечатление подчеркивается единым золотистым колоритом.

Обе работы, различные по замыслу и по его воплощению, выполнены в строгой классической технике. В творчестве их авторов сказывается влияние национальных школ и в то же время они живо реагируют на новейшие достижения в текстиле. Но главное, они стремятся найти собственную творческую манеру.

На выставке представлены также гобелены, сочетающие разные переплетения, разные структуры. Среди них заслуживает внимания триптих «Ленинградские рубежи» Б. Мигалья. Мигаль одаренный и многообещающий художник, виртуозно владеющий палитрой переплетений. Его работы свежи и оригинальны. Художник извлекает из самой структуры ткачества такое богатство оттенков фактуры, которое позволяет ему при очень сдержанной цветовой гамме ковра создать произведение яркое, самобытное. Правда, в триптихе «Ленинградские рубежи» смущает некоторая жесткость (стоило ли натягивать полотно на подрамник, лишая его естественной мягкости?), но мастерство ткача здесь безупречно. Другой его гобелен «Гимн празднику» произведение более нарядное, эмоциональное, всем своим строем оно выражает идею торжества, причем исключительно текстильными средствами.

О. Козлова (Московская область) в работе «Утренний лес» создала благородный цельный по цвету гобелен, но раздробила его механистичным, каким-то равнодушным введением фактур.

На выставке представлены также работы, в которых авторы экспериментируют, смело сочетая различные волокна, вводя в плоскость гобелена высокий рельеф, свободно висающие нити. Мне представляется, что эти опыты интересны и перспективны в тех случаях, когда все приемы помогают раскрытию образного решения гобелена.

Таким я воспринимаю решение пейзажной темы у латышской художницы С. Эглите «Закат у моря». В этом гобелене очень точно передано ощущение заходящего солнца, игра его лучей в Балтийском море. Общее впечатление настолько сильно, что лишь потом, при дальнейшем рассмотрении, обращаешь внимание на сложную структуру ковра.

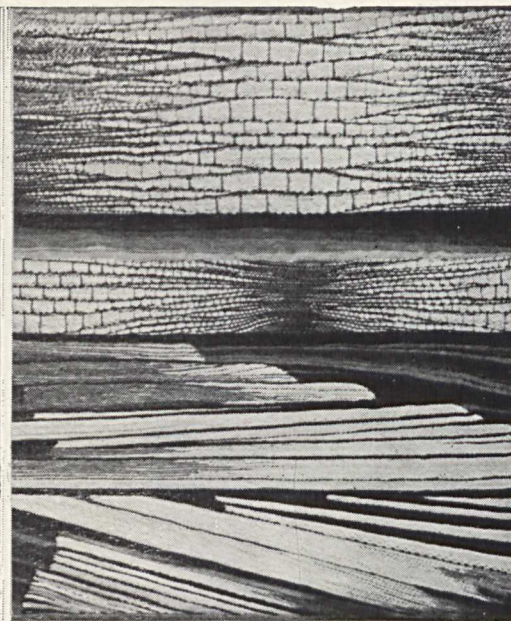
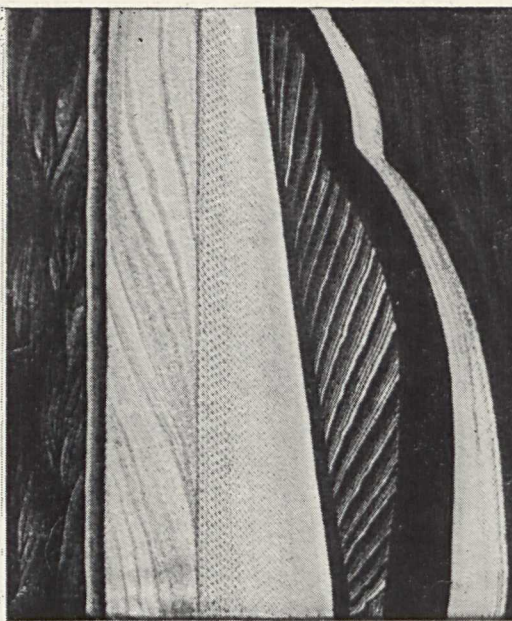
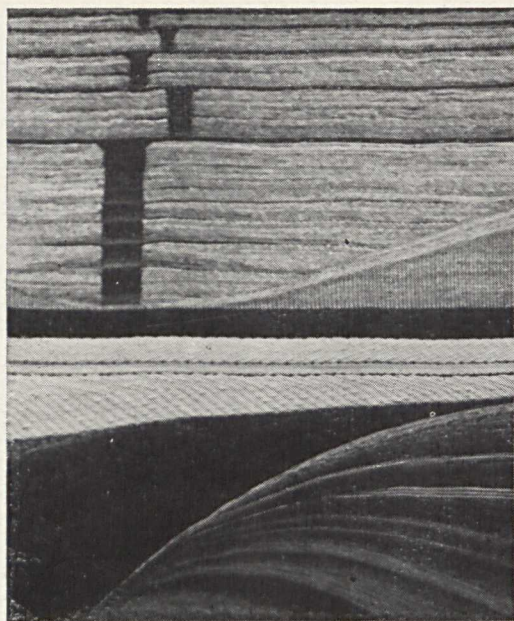
Интересны по поставленным задачам пространственная композиция «Ритмы» художника В. Вилдана (Рига), которая ассоциируется с фонтаном и может органично войти в архитектуру, а также «Фанфары» А. Музе (Рига), где художник удачно сочетает объемную форму с настенным ковром, добиваясь образной и пластической убедительности.

Экспозиция текстиля в Центральном выставочном зале представила молодых художников из разных республик страны. Но можно ли считать этот смотр всесторонним, если не было среди его участников авторов из Москвы? Этот серьезный пробел выставки вызывает неудовлетворенность.

Показанные на молодежной выставке произведения выявляют главное — стремление найти художественный язык для создания значительных произведений, для решения больших тем, для композиционных дерзаний и выражения разных жизненных впечатлений: и не страшно, если интересная заявка на первых порах будет иметь какие-нибудь просчеты. Важно ее найти. Хочется пожелать творческих находок и удач молодым художникам гобелена.

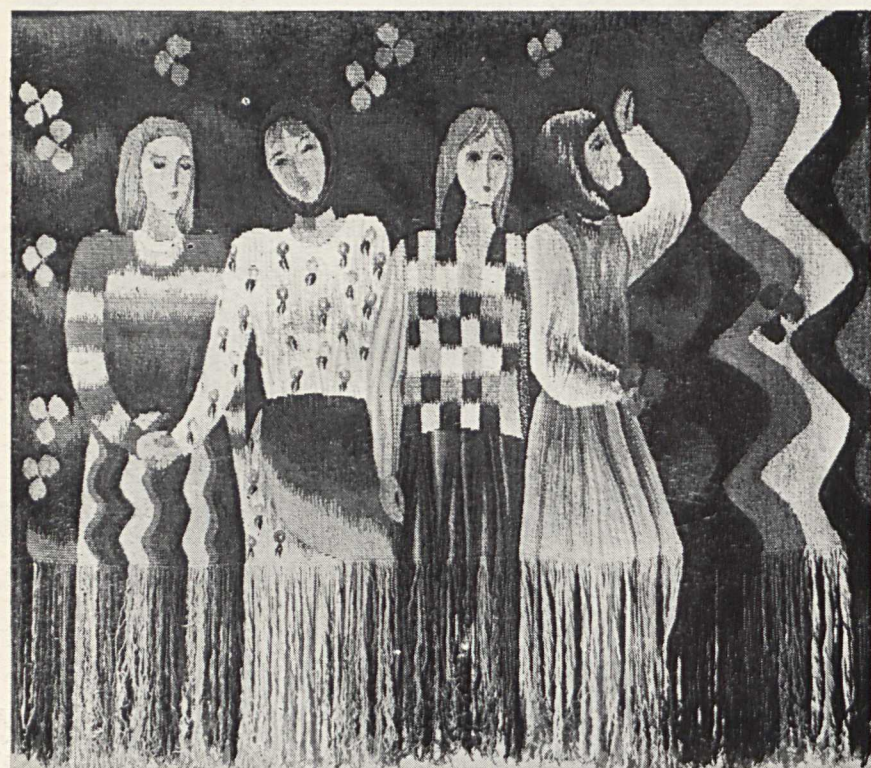


В. Мизал
Триптих
«Ленинградские
рубежи».
Лен, капрон, хлопок,
ткачество.
Ленинград



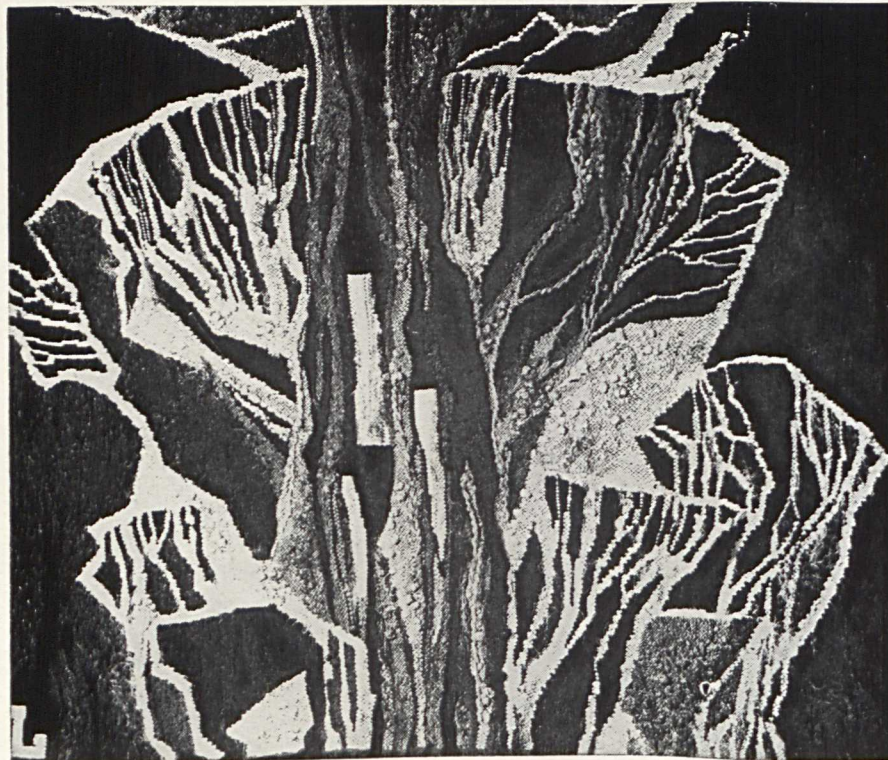
М. Саке-Речиле
Гобелен «С работы».
Шерсть, гладкое
ткачество. Кишинев

Т. Ларюшина
Гобелен «Осень».
Шерсть,
гладкое ткачество.
Киев



А. Целма
Гобелен
«Праздник Лиго».
Часть триптиха.
Шерсть, сизаль,
смешанная техника.
Рига

Т. Лаур
Ковер «Древний».
Шерсть, смешанная
техника. Таллин



Керамика

Усложнение пластики

Татьяна Ган



Н. Хакимов
Игрушка. Керамика.
Душанбе

А. Бутвела
Декоративная
композиция.
Керамика. Вильнюс

В. Вакалюк
Первый трактор.
Шамот. Винница

В последние годы творческие интересы художника в искусстве керамики значительно расширились. Его все более увлекает создание новых форм, адресованных к облику современной среды. На выставке «Молодость страны» наряду с традиционными утилитарными предметами были представлены произведения, выполненные и в ключе этих поисков.

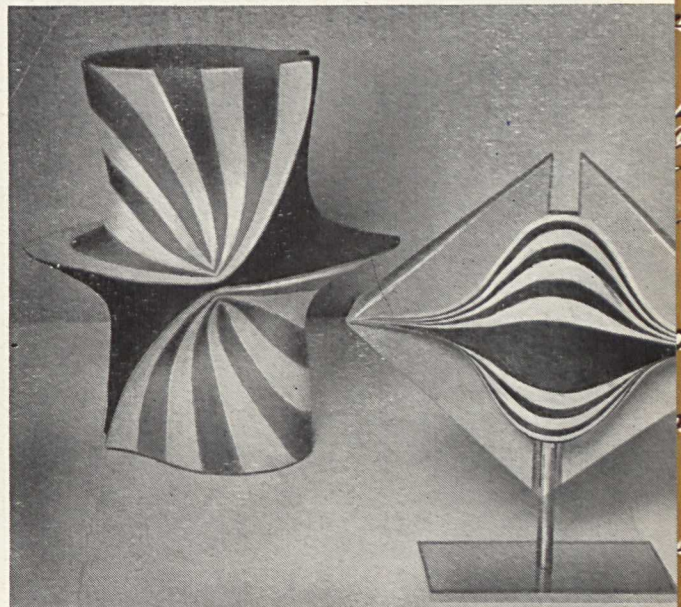
В. Малолетков, уже завоевавший известность серьезными исканиями в керамопластике, и на этой выставке показал композиции, отмеченные выдумкой и изобретательностью. Композиция «Строители Нурека» интересна тем, что состоит из двух самостоятельных объемов, которые в зависимости от пространственной ситуации могут быть свободно размещены относительно друг друга. Их взаимодействие в пространстве обусловлено общими пластическим и живописным приемами. Роспись (всего лишь двумя красителями — кобальтом и окисью железа) выявляет детали, намеченные в пластике каждого из них, и создает для этих физически разрозненных объемов единую цветовую среду. Сочетание объема реального и иллюзорного делает композицию зрительно сложной, хотя достигается это скупыми средствами. Активность керамической формы в пространственной среде хорошо решена В. Малолетковым в ансамбле «Бухарская фантазия». В своей композиции художник собирает вместе впечатления от архитектуры, природы и быта Средней Азии. Как и в большинстве его работ, образ создается посредством трансформации реальных жизненных впечатлений через индивидуальное видение художника. Смелость его замыслов опирается на виртуозное техническое мастерство, которое проявилось и в работе с таким трудным материалом, как фаянс. К сожалению, немногие молодые керамисты столь же последовательны в принципах формообразования и столь же строги в отборе художественных средств. Так, в работе Н. Савиновой «Вечер», в замысле которой есть и настроение, и психологизм, недостает именно этих качеств: наполнения пластической формы конкретным образным содержанием и четкого проведения стилизовочного принципа. Вылепленный художницей объем, напоминающий бутылку, странный для тех лирических, психологических и проницательных картин, что размещены по его поверхности, сами же изображенные предметы и фигуры не связаны между собой стилистически. Мотивы лирические получились у художницы лучше других и, может быть, ей стоит решительнее развивать эту сторону своего дарования.

Стилевой цельности в композиции «Цирк» добилась Н. Орлова. Образ ее вещи не нов, но похвально понимание, с каким отнесся автор к выбору художественных средств для выявления своей творческой позиции. А вот в композиции В. Калинычева «Балкон», составленной из уже известных приемов, найденных другими художниками, авторская индивидуальность не прочитывается. И уж совсем лишена самостоятельности работы А. Будреного «Мирное небо». Во многих экспонатах наблюдаются не столько поиски нового, сколько освоение уже известного. Может быть это извинительно для молодых художников, но настораживает, что подчас авторы перенимают внешние приемы, обнаруживая при этом слабую профессиональную подготовку, поверхностное знание основ искусства керамики. Если говорить о восприятии молодыми керамистами традиций, то можно обратиться к сервизу Н. Роповой «Русский чай», в котором лихая, в традициях Дулева, мазковая роспись и позолота с пониманием и вкусом нанесены на форму предметов. Декоративное блюдо «Город» грузина И. Долгидзе, выполненное в красной глине с применением голубого ангоба, также проникнуто «национальным чувством» материала и колорита. В традиционном для литовского народного творчества материале — черной керамике, созданы современные декоративные композиции К. Капакайте-Мазурене, А. Понушкайте-Шальтянене и А. Висоцкене. Их работы обладают сильным эмоциональным зарядом. Среди керамики украинских художников можно отметить скульптурную группу В. Вакалюка «Дедова яблоня», в которой видно стремление автора пространственно усложнить традиционную пластику. По экспонатам заметно, что освоение технически сложных приемов удается не каждому молодому художнику. Тем отраднее было знакомство с работой ленинградки И. Ивановой. Интенсивность подглазурной росписи в ее сервизе «Лето» несомненная удача. Изысканное сочетание темно-синего кобальта с надглазурным коричневым люстром, логично лежащая на форме предметов роспись, — все это свидетельства профессионализма автора, чувствующего специфику материала и формы. Досадно, что в сервизе «Карелия» другой ленинградки К. Михалевой тончайшая, мастерски выполненная роспись существует без связи с формой предмета. Кроме интерьерной и утилитарной керамики на выставке молодых были показаны декоративные формы, предназначенные для архитектуры.

Таковы плакетки эстонского художника В. Сойдлы. Художник свежо увидел традиционный изразец, создав технологически несложные, а потому легко тиражируемые керамические формы, способные обогатить декоративный язык современной архитектуры.

В целом, на выставке молодых работы, учитывающие реальные нужды современной среды, были единичны. Причина этого отчасти в том, что процесс обучения ориентирован на освоение утилитарных форм. Начав самостоятельную профессиональную деятельность, молодой художник оказывается неподготовленным для создания керамических форм в пространственной среде. Да и в архитектуре нет пока таких интерьеров, которые создавались бы с учетом размещения мелкой пластики, требующей особой зоны созерцания. Кстати, непонимание архитекторами специфики таких произведений проявилось и в организации экспозиции керамики. Ряд произведений, рассчитанных на объемное восприятие, экспонировались как плоскостные вещи.

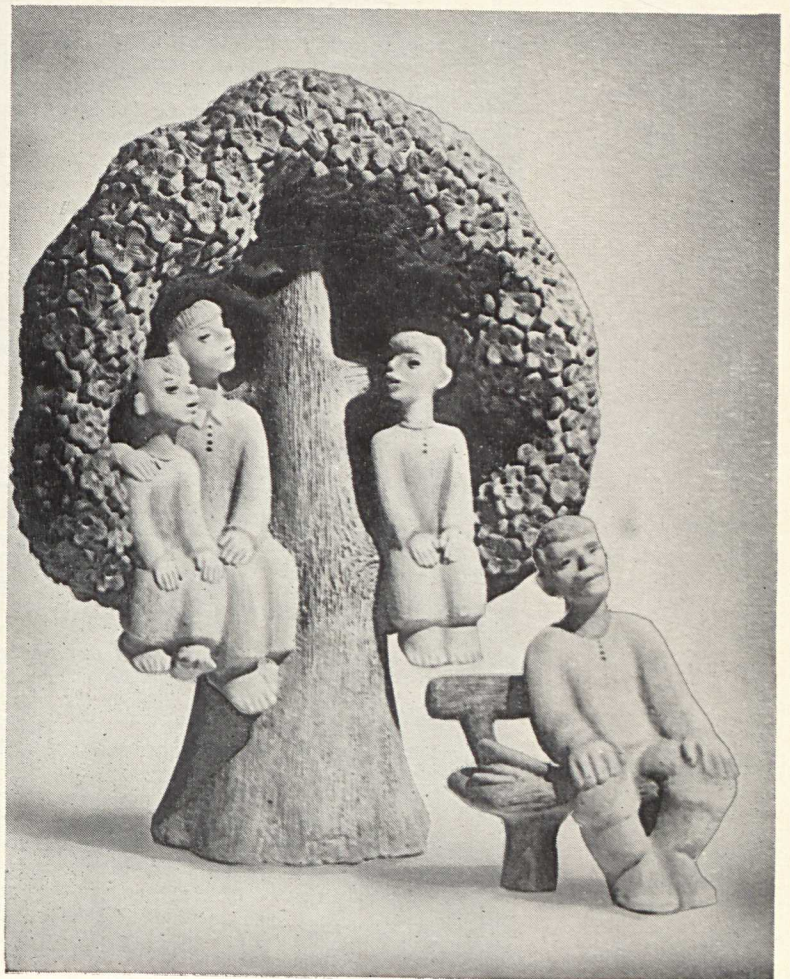
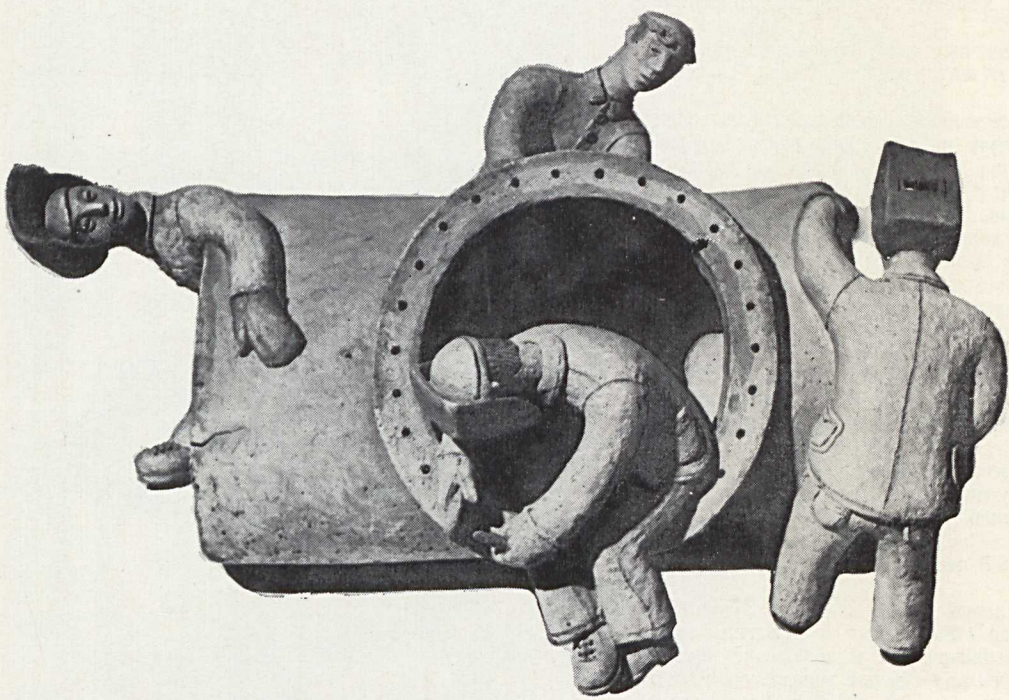
Выставка выявила и ограниченные технические возможности, как в освоении уже известных приемов работы в керамике, так и для проведения экспериментов. Дальнейшее движение искусства керамики зависит не только от меры талантливости молодых художников, но и от создания необходимых условий, стимулирующих творческий процесс.





В. Сойдла
Плакетки. Керамика.
Таллин





М. Площанский
Сварщики. Шамот.
Винница

И. Долидзе
Блюдо «Город». Шамот. Тбилиси

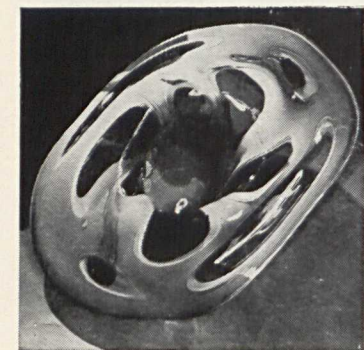
В. Вакалюк
Дедова яблоня. Шамот. Винница

И. Иванова
Сервиз «Лето». Фарфор, подглазурная роспись. Ленинград

Стекло

Больше поиска и фантазии

Галина Антонова



Л. Кучинская
Ваза из композиции
«Море».
Стекло, гутная
техника.
Красный Май

От молодежной выставки всегда ждешь многого: смелости, дерзости, новизны. Можно сделать скидку на незавершенность работ, профессиональные недоработки, но хочется видеть неожиданные замыслы, открытия.

В этом отношении раздел стекла на выставке несколько разочаровывает. Есть достаточно зрелые и интересные работы, но «неожиданностей» мало.

На мой взгляд, раздел стекла вообще недостаточно представительен и не полно отражает ту значительную работу, которую ведет молодежь в этой области декоративного искусства. Ведь на каждом нашем заводе, в том числе на небольших, отдаленных производствах, работают молодые художники, их вещи можно видеть на республиканских и общесоюзных художественных советах по стеклу. Но на молодежной выставке в Манеже стекло представлено обедненно. В чем дело? Видимо, молодежь стекольных заводов недостаточно была информирована о выставке, мало привлечена к работе молодежных объединений Союза художников.

Что же характерно для нашего молодого стекла в целом? Я бы назвала два качества: свободное владение декоративной пластикой и рост культуры формы.

Среди лучших работ, подтверждающих это положение, — композиции Л. Кучинской «Южный порт» и «Море», в которых пластика и колорит решены смело, уверенно и своеобразно. В больших сосудах («Южный порт») цвет взят крупно, в четком ритме — это какой-то новый ход для декоративного стекла. Вообще Людмила Кучинская, работающая на заводе «Красный Май» — это молодой, но уже хорошо известный и зрелый мастер, и ее произведения «держат» всю экспозицию стекла.

То же можно сказать об Ольге Козловой с завода «Гусь-Хрустальный». Две ее вазы на этой выставке «Фантазия» и «Элегия» просто поражают совершенством, изысканностью и в то же время необычностью своих форм. В них есть внутреннее напряжение при завершенности, отточенности силуэта. Работа Козловой заслуживает особо высокой оценки за то, что она по-новому и с таким блеском обыгрывает граненный хрусталь, наиболее трудную «тему» для современного стекольщика, имеющую бесчисленное количество прототипов в прошлом.

Такими же качествами — интересным замыслом и мастерским выполнением — отличается комплект ваз «Коралл» В. Касаткина. Автор использовал известный прием матового контррельефа в толстостенном стекле, но композиционно решил его очень оригинально. В изделиях Касаткина и Козловой чувствуется та культура формы, о которой я говорила выше, качество характеризующее вообще коллектив художников завода «Гусь-Хрустальный».

На художественных выставках, особенно на молодежных, уже мало видеть добротные профессиональные работы, хочется большего — творческих исканий, выходов за рамки привычного, обиходного стекла.

Поэтому мне импонируют работы В. Котова и М. Кизлова — З. Чумаковой. В декоративной композиции Котова есть дерзость, напор, фантазия, хотя, как и ранее, в его поисках заметна какая-то наивность и неумение довести свой замысел до пластического завершения.

Кизлов и Чумакова, создавая спортивный приз «Победителям корта», стремятся отойти от стереотипа наградного кубка и используют мотивы теннисной ракетки и мяча для моделирования совершенно необычного объема из хрусталя. Но, к сожалению, им не удалось избежать прямолинейной иллюстративности.

Декоративная стихия стекла не может не увлечь молодого художника. Это естественно. Мы видим как остро почувствовала пластику и глубину цвета гутного стекла И. Коржева-Чувелева в своей композиции — натюрморте «Летний стол».

Удачно использовал гутную технику и в известной мере избежал ее опасных шаблонов тбилисец И. Долидзе в фигурках танцующих «Кинто».

Но нередко, впервые сталкиваясь с производством, начинающий художник «попадает в плен» к мастеру, его профессиональное видение оказывается слабее умения практика-стекольщика. Это заметно на многих экспонатах выставки, но можно надеяться, что постепенно, вместе с опытом, к молодежи придет большая самостоятельность.

У молодых художников явно заметно сейчас стремление к более тонкой отделке предмета, к тщательной обработке материала. Отсюда частое обращение к гравировке по стеклу. Украинская художница Т. Москвитина с большим мастерством исполнила танцующие фигуры в национальных костюмах и пейзаж методом гравировки. В ином характере, более сильным штрихом сделана гравировка у Ю. Харитонова. У него интересно композиционное построение рисунка в сочетании с формой.

К сожалению, неудачная экспозиция (изделия из стекла поставлены очень низко и тесно, размещены на белом фоне) не позволяла рассмотреть эти тонкие вещи, так же как и другие произведения из бесцветного стекла, не давала возможности оценить главное достоинство ряда произведений — тщательную проработку декора. Бытовых изделий из стекла, новых разработок утилитарной формы на молодежной выставке было совсем мало. Среди них заслуживают упоминания банкетный сервиз «Алмаз» М. Дордиева и комплект посуды Э. Хэннинг. Первый — дипломная работа Строгановского училища, работа неплохая, но еще с элементами ученичества. Второй — произведение эстонского художника с точной «культурной» проработкой формы (хотя и несколько холодного почерка). Известно, что эстонских мастеров всегда отличает безупречная отработанность изделий, отсюда, что молодежь республики продолжает эти традиции.

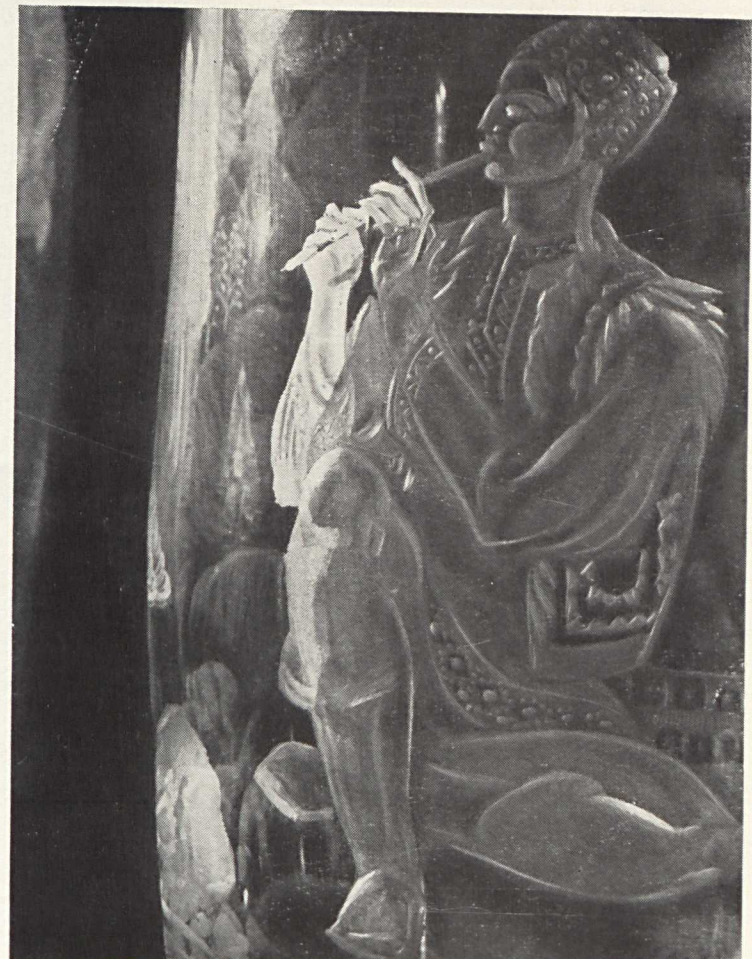
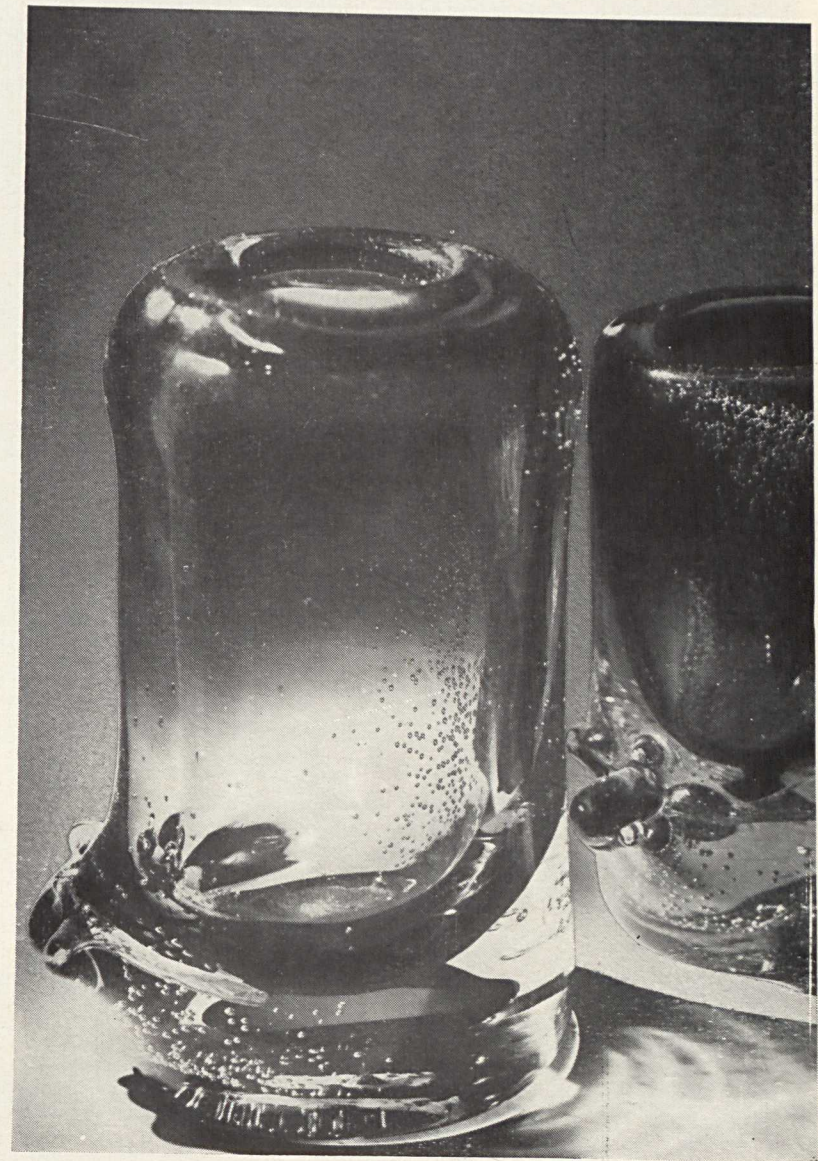
Экспозиция стекла на выставке «Молодость страны» свидетельствует о том, что молодые художники в общем владеют всей палитрой декоративного стекла, их мастерство стоит на достаточно высоком уровне, но хотелось бы ощущать больший творческий накал в их произведениях, видеть более дерзкую фантазию, чтобы нам, зрелым мастерам, было бы по-хорошему завидно и беспокоило.

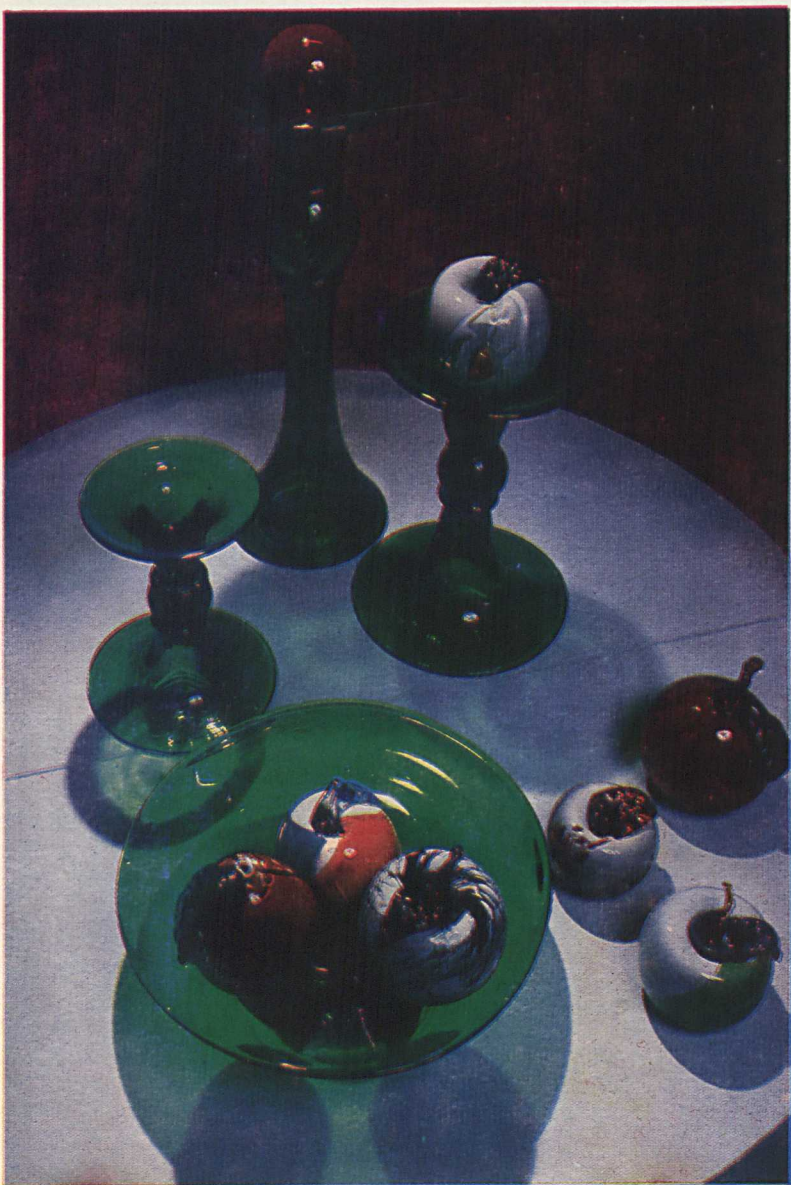


И. Долидзе
Кинто. Стекло,
гутная техника.
Тбилиси

Т. Мосюкова
Набор
«Праздник труда».
Общий вид
и фрагменты.
Хрусталь,
гравировка. Киев

М. Соовик-Лобьякас
Декоративные
сосуды. Хрусталь,
гутная техника.
Таллин



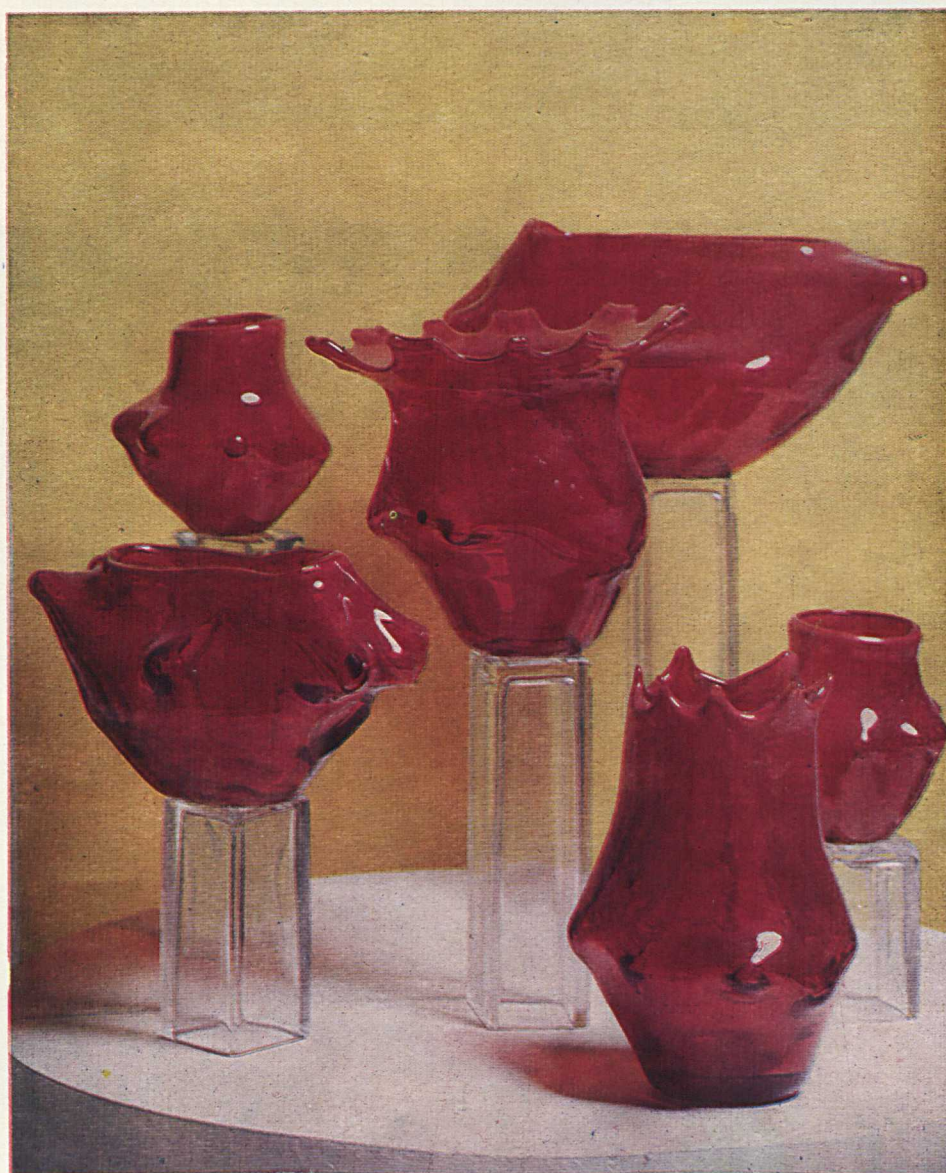


И. Коржева-Чувелева
Композиция
«Летний стол».
Сульфидное стекло,
гутная техника.
Москва

Т. Московка
Бокал «Земля».
Хрусталь,
гравировка.
Киев

В. Котов
Декоративная
композиция
«Освобождение».
Хрусталь, гутная
техника. Дятьково

Л. Кучинская
«Декоративная
композиция
«Море». Стекло,
гутная техника.
Красный Май
(на стр. 13)





Ювелирные изделия

Для каждого — разные

Светлана Бескинская

Наше ювелирное искусство после длительного этапа почти полного забвения активно наверстывает упущенное. Молодым ювелирам это нелегко дается, у них нет достаточного количества учителей, нет развитой традиции, связанной с советским периодом формирования ювелирного дела.

Художники старшего поколения сами в этом виде искусства довольно молоды. Поэтому стиль современного советского ювелирного искусства складывается на наших глазах, формируется и старшим, и младшим поколениями.

Работы, представленные на всесоюзной выставке «Молодость страны», к сожалению, не раскрывают всего разнообразия поисков молодых ювелиров, не отражают положения в таких крупных ювелирных центрах, как Литва, Свердловск, Кострома, Кубачи и др. Поэтому на примере данной экспозиции можно говорить лишь о некоторых тенденциях в ювелирном искусстве сегодня.

Прежде всего, я хотела бы отметить в работе молодых важное положительное явление — отход от сугубо выставочных вещей и поиски соразмерности ювелирного предмета с человеком. Между выставочными работами вчерашнего дня, воплощавшими, в основном, художественную идею, и поисками новых пластических решений сегодня — надежно встал человек, современник, для которого создается ювелирное украшение.

Желание не просто украсить, но уловить и подчеркнуть неповторимое в человеке, угадать его мечту о самом себе, о своем облике — эти добрые качества особенно присущи работам молодых ленинградских ювелиров Т. Макиевской и Н. Быковой.

Интересная мысль заложена в работе художника В. Сырнева из Фрунзе — он стремится конкретизировать ситуацию, опознать отношение двух людей. Созданный им комплект «При свечах», в который входят женские и мужские украшения и два подсвечника, вызывает множество ассоциаций — это и цветение, и звездная россыпь, подобная малой частице космоса, в которой и мгновение, и вечность. В произведении заложен ритуал, который придает значимость общению людей.

Работы ленинградских молодых ювелиров и комплект В. Сырнева можно объединить по характеру мышления художников, по тем задачам, которые ими поставлены, но качество самого ювелирного ремесла в них очень разное. Блистательное мастерство Макиевской и, к сожалению, поделочное, кустарное исполнение в работе Сырнева, усугубленное еще и качеством заменителя серебра-нейзильбера. Использование нейзильбера в работах и других художников отрицательно сказалось на их конечном облике. Мне кажется, что по этой причине не получила должного звучания идея рижского ювелира В. Зариня-Гринберга. Комплект из мельхиора и кожи, задуманный художником как острое пластическое решение, полное динамики и напряженных ритмов, проигрывает из-за технических недостатков материала.

Одной из характерных черт творчества молодых ювелиров является чисто пластические поиски новой формы украшения. На выставке таких работ немного, но то, что предлагается художниками, говорит о их профессиональной зрелости. Работы москвичей Ф. Кузнецова и В. Гончарова «Дизайн», «Иероглиф», «Волна», ленинградца Н. Чернышова «Аквамарин», эстонца Т. Каясела «Факел», пожалуй, наиболее характерны для этого направления. Но в этих поисках, с моей точки зрения, есть одна опасность. Увлечение пластическими возможностями материала, игрой света и тени и цвета, подчас уводит художника от человека, для которого и во имя которого все затеяно. От работ начинает веять холодом, механистичностью.

Еще об одной заметной тенденции в работах молодых ювелиров следует сказать. Это увлечение искусством «модерна» рубежа веков, переживание его форм сегодня. Черты этой тенденции наиболее остры у художников из Эстонии и Латвии.

И если прочтение «модерна» и его переосмысление несколько не мешает художнику У. Кютнеру создать самостоятельное острое современное решение женских украшений, по-новому применить кораллы, а художнику М. Снiedzите помогает сделать интересный комплект украшений из бронзы, мастерски использовав ее пластические и цветовые возможности, то работа москвича Н. Елфимова — колье с чересчур натуралистичным решением листочков и цветочков, несмотря на высокое качество ремесла, выглядит старомодной и подражательной.

Заслуживает серьезного разговора и работа художника Р. Метса. Он единственный на выставке использует в своих работах золото, серебро, кораллы, янтарь, эмаль, стекло, делает попытки соединить их между собой. Сама по себе идея использования разных материалов не порочна, важно другое. Художник преподносит в виде своего произведения некое механическое соединение деталей прошлого, набор форм и материалов, как бы вырванных из общего контекста искусства той поры. Драгоценные материалы, соседствуя, не помогают друг другу, не образуют единства. Их использование кажется случайным, а произведение воспринимается, как бутафория и подделка.

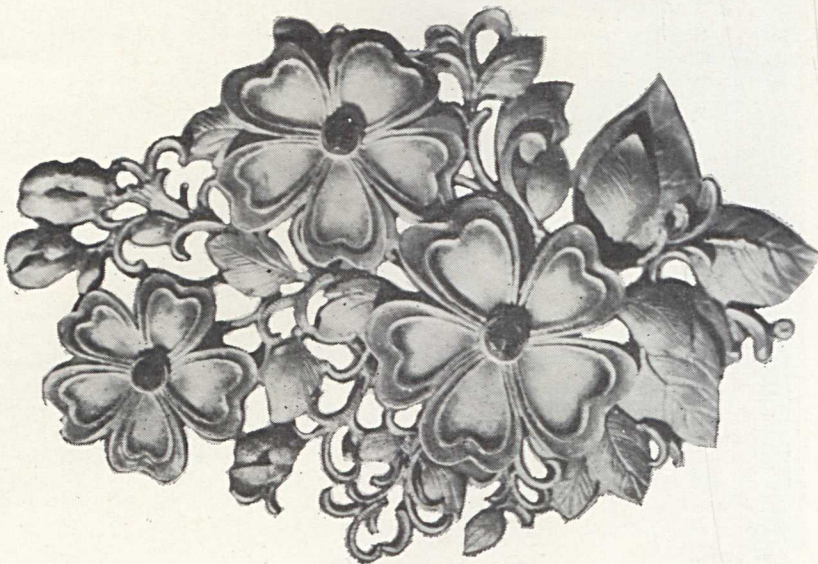
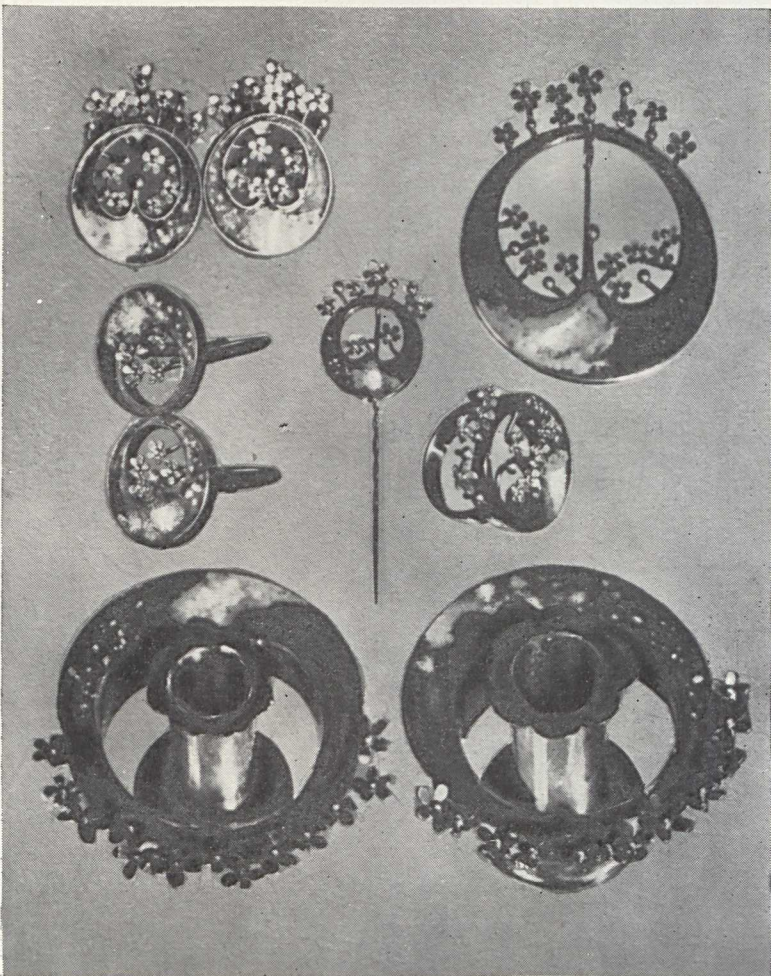
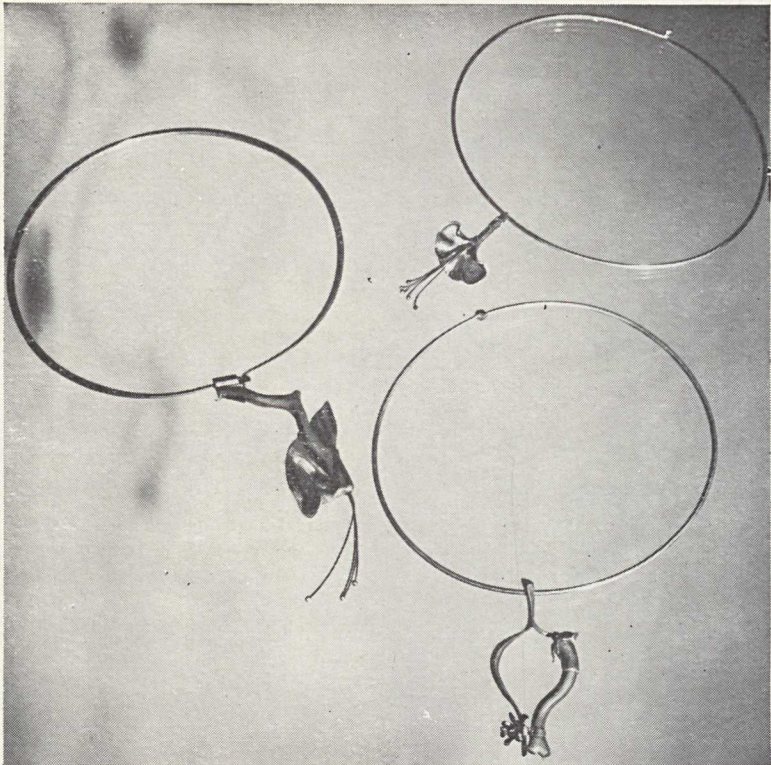
Меня можно упрекнуть в непонимании современных тенденций, ведь сегодня на Западе в работах многих художников прослеживается то же стремление соединить несоединимое, создать сложные разноязычные композиции. Возможность таких композиций нельзя отрицать. Здесь тревожит другое — желание западных художников любой ценой привлечь внимание, удивить, поразить. Но это уже самоцель, от которой до человека слишком далеко.

К счастью, такие тенденции у наших ювелиров почти отсутствуют. Радует то, что человек и ювелирное искусство в работах молодых идут навстречу друг другу.

У. Кютнер
Колье. Серебро,
коралл. Таллин

В. Сырнев
Комплект
«При свечах».
Нейзильбер, серебро,
эмаль. Фрунзе

Т. Макиевская
Брошь «Примула».
Серебро, эмаль,
чеканка. Ленинград



Дизайн

О культуре формы

Юрий Сомов

Мне представляется очень важным, что работы дизайнеров впервые так широко показаны на выставке изобразительного и декоративного искусства. Достаточно полная экспозиция позволяет говорить и о достоинствах, и о недостатках в творчестве молодых мастеров художественного конструирования. Одним из основных просчетов, по моему мнению, является смешение оформительского искусства и собственно дизайна. Хотя трудно провести границу между этими двумя видами художественной деятельности, но хотелось бы, чтобы видели принципиальную разницу между ними. Присмотревшись внимательно к экспонированным работам, замечаешь, что многие из молодых дизайнеров, увлекаясь внешним оформлением, пренебрегают обусловленностью формы изделия его функцией, отрываются от запросов производства, мало заботятся о том, как вещь будет использоваться.

Существуют разные точки зрения на то, что такое дизайн. На мой взгляд, дизайн в широком смысле слова — это род деятельности, призванный организовывать жизненную среду. Если конструктор занят всецело техническими параметрами, создает инженерную структуру, то задача дизайнера приспособить новую конструкцию к человеку, очеловечить и гармонизировать предметную среду в целом. При этом дизайнерское творчество сосредоточено на создании вещей утилитарных, с новыми функциями.

Термин утилитарный у некоторых искусствоведов стал едва ли не бранным словом, но я подчеркиваю, что всякое утилитарное изделие должно быть подлинно красивым, дело лишь в том, что это особая красота, отражающая и выражающая целесообразность. В работах, показанных на выставке, можно видеть хорошие образцы именно такого подхода, например, электрозакройная машина И. Губкина, В. Яблочкина и Ю. Наумова. В этом проекте чувствуешь, что не форма как таковая руководит авторами, но они полны хозяева формы, потому что отлично разбираются в технике и четко понимают свою задачу. Прием композиционного и пластического противопоставления чисто технической структуры, с одной стороны, и той части, которая относится к оператору, с другой, здесь доведен до предельного контраста. Форма обострена и поэтому особенно красива. Это и есть настоящее владение композицией.

Интересен комплекс самопишущих пневматических приборов (авторы А. Землемеров, В. Музыченко и Ю. Воробьев). Может быть неискушенному человеку эта группа изделий покажется сухой, однако в ней есть важное композиционное достоинство — все приборы действительно образуют единую систему. Это элементы, из которых всякий раз может быть создана целостность, так как умело применен принцип вариантности на основе единого модуля. Правда, и здесь, к сожалению, далеко не все безгрешно. Раз уж мы говорим о форме, я бы хотел употребить термин «культура формы». Когда смотришь и анализируешь лучшие работы мирового дизайна, то понимаешь, что это означает: нет мелочей, все важно, даже то, как будут приборы примыкать друг к другу, каков характер этих стыков — все имеет значение. У экспонированных моделей этому и множеству подобных вопросов не уделено внимания.

Нашим дизайнерам, и не только молодым, часто не хватает мастерства нюансировки формы. Иногда это выдают за некую обобщенность, якобы вообще свойственную современному искусству. Но обобщенность не означает недоработанности, неточности. Культура формы говорит об общем профессиональном мастерстве дизайнера и эту сторону нам необходимо поднимать.

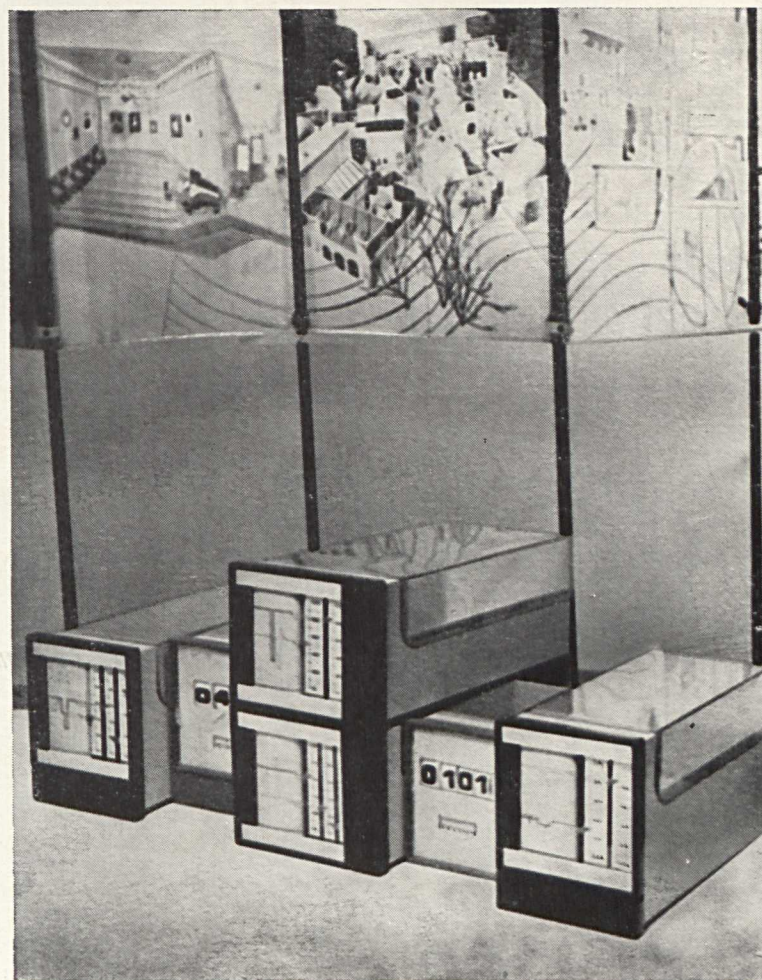
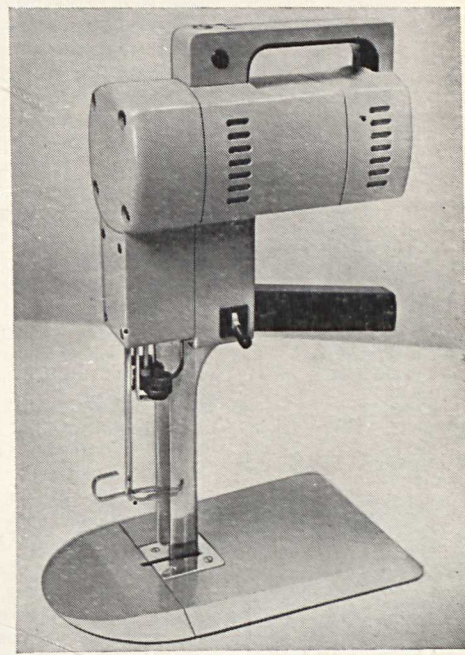
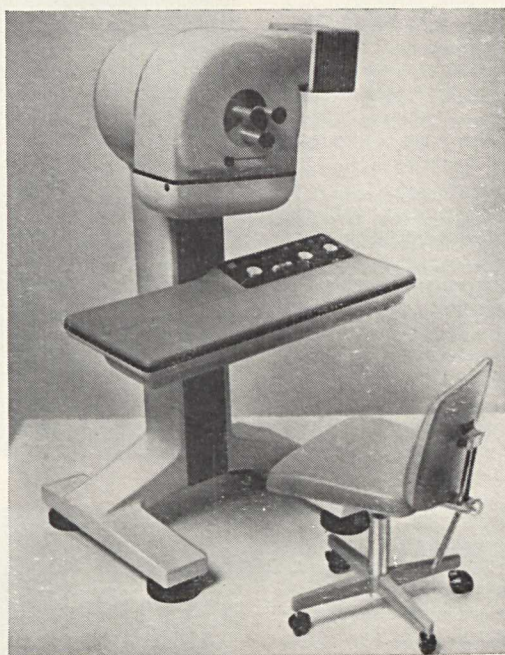
В основе дизайнерского проекта лежит композиция. Наша задача развивать научные знания о композиции, раскрывать сложные проблемы формообразования. Но сейчас, занимаясь важными культурологическими проблемами, искусствоведение уходит в сторону от подлинно научных методов исследования формы, ее закономерностей. Недоработанность теории приводит, на мой взгляд, к слабому развитию практики.

Вот и в представленных на выставке работах молодых сказываются эти теоретические недоработки. В частности, во многих вещах неясно решен масштаб: представлен макет машины, но сколько на него не смотришь, нельзя понять истинных размеров предмета. Например, «Намоточный станок» В. Терешина. Противоречивое он вызывает ощущение. С одной стороны видно, что автор способный дизайнер, хорошо чувствующий форму. Вещь сделана с любовью, лишена схематизма. И в то же время в ней отсутствует такое важное качество как масштаб. Что это 1/5 натуры или же сама натура? По подписи «макет» приходится догадываться, что это натуральная величина, да и кнопки управления имеют точный размер. Но вся трактовка композиции такова, что у макета хочется поставить фигурку человека высотой примерно 30—40 см. Следовательно, чтобы не допускать подобных просчетов, нужно владеть всем арсеналом композиционных средств. Здесь и пропорции, и масштаб, и гармония, и контраст, и многое другое.

Нередко ссылаются на недостаточные возможности нашей промышленности, заявляют, что отработка формы преждевременна, поскольку сегодня не всегда можно технически обеспечить точное выполнение дизайнерского проекта. Справедливо ли это?

На мой взгляд, многие наши предприятия сейчас уже достаточно понимают значение дизайна для повышения качества продукции, более того, они активно ищут сотрудничества с дизайнерскими организациями, и ждут не только оформления внешнего вида изделий, а разработки новых типов, новых функций, новых идей вещей.

Сейчас наши конструкторы работают над машинами, которым вероятно, суждено дожить до следующего тысячелетия. Отсюда особая ответственность дизайнера, так как он должен создавать формы, не подверженные быстрому моральному старению. И тут мы многого ждем от молодежи.



П. Штигельман
Детский электрокар.
Модель

В. Терешин
Намоточный станок.
Макет

И. Губкин, В. Яблочкин,
Ю. Наумов
Электрозакройная
машина

А. Землемеров,
В. Музыченко,
Ю. Воробьев
Пневматический
прибор

Фото (стр. 1—15)
С. Онанова

Беседы
с художниками
(стр. 3—15)
записали П. Рюмин
и Ю. Козлова.

Привлечь к размышлению,
удивить неожиданностью,
разбудить воображение...»

рис Смирнов

Борис Александрович Смирнов не нуждается в рекомендациях нашему читателю. Крупнейший художник декоративного искусства, излюбленным материалом которого является стекло, но работающий также с керамикой и пластмассой, мастер оформительского дела, дизайнер, иллюстратор книг, теоретик и публицист — словом современный художник широкого диапазона, он многократно публиковался на страницах нашего журнала. Критики анализировали его творчество, он сам выступал с острым полемическим словом. В прошлом году в Москве состоялась большая персональная выставка Б. Смирнова, на которой были собраны основные его произведения за 25 лет и которая раскрыла глубинные принципы его искусства. Зная о склонности Бориса Александровича к анализу собственного творчества, редакция попросила его провести экскурсию по выставке с тем, чтобы раскрыть изнутри, от автора, замыслы произведений и методы работы. В ходе нашей экскурсии возникали вопросы, споры, обмен мнениями. Запись этой беседы, как пример самоанализа художника, мы публикуем в журнале.

«ДН СССР»

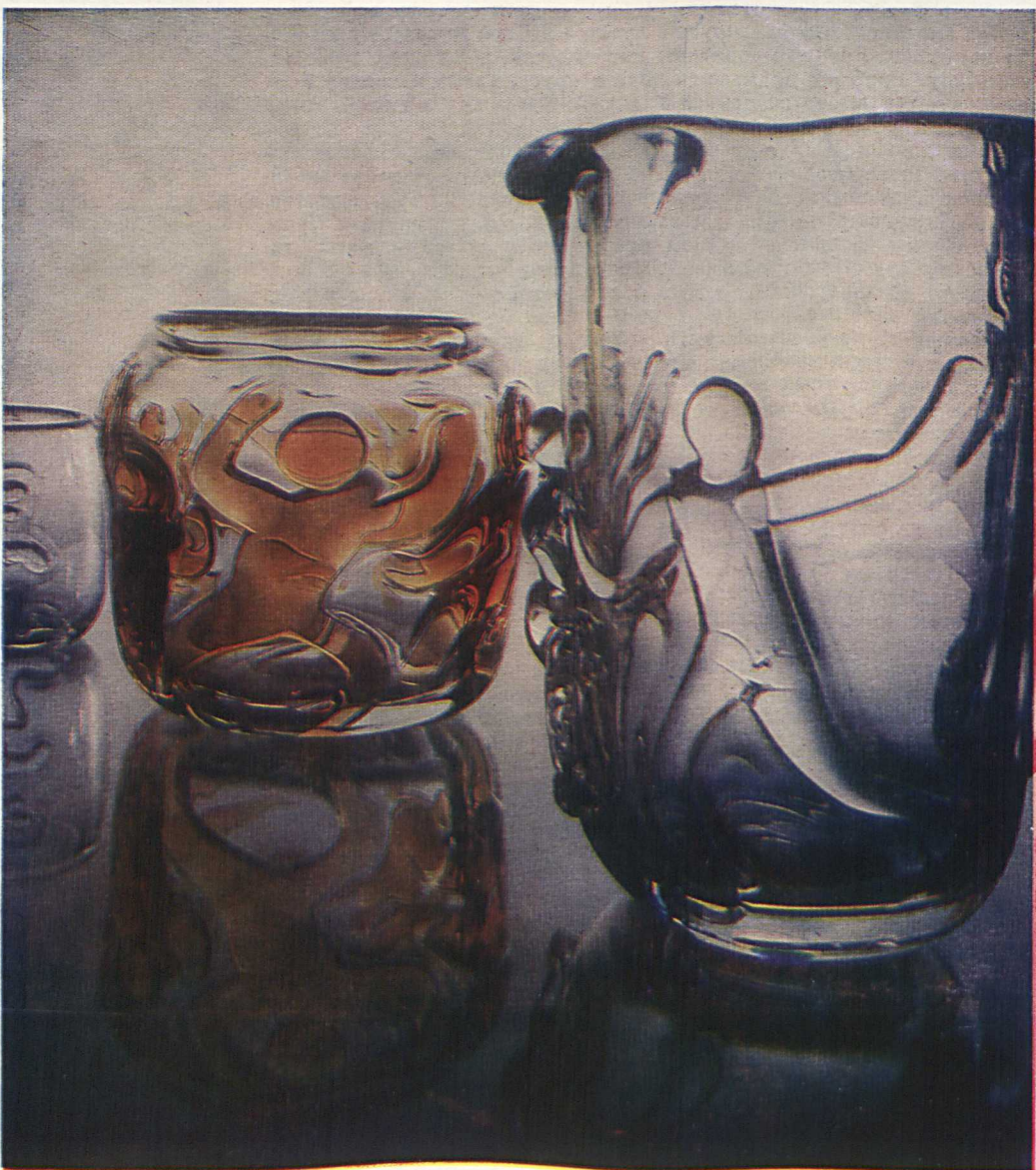
Ваша выставка в Москве встречена с большим интересом. О ней говорят и спорят в самых широких кругах публики. «Говорят» — потому что выставка никого не оставляет равнодушным, заинтересовывает, увлекает необычностью, нетрадиционностью своих художественно-декоративных образов. «Спорят» — потому что многое непривычно, а кое-что непонятно зрителю — он ждет и требует разъяснений, комментария специалистов.

Вот один из этих вопросов. Сейчас дискутируется проблема «тематичности» в декоративном искусстве: отходя от утилитарных форм, художник стремится средствами декоративно-прикладного искусства выразить литературно-содержательные понятия и идеи нашего времени. Не все считают, что это перспективная тенденция. Ваше творчество как раз пример такого «тематического» направления в современном декоративном искусстве...

Б. Смирнов

Вы правы, и это моя позиция. Мне кажется, что говоря о современном декоративном искусстве, часто путают два понятия: «тематичность» и «литературность». Я считаю, что в таких произведениях, которые можно тронуть рукой, повернуть, увидеть издали или рассмотреть вблизи — всегда есть возможность опутить «тему». Происходит какое-то «действие», более разнообразное, чем когда человек просто смотрит, скажем, на рисунок. «Тематичность» в декоративном произведении оказывается игровой, театрализованной. Вот я поставил своих «Стеклодувов» у белой стенки. И неожиданно получилось — прозрачное стекло: только подойдя близко, вы видите изображение. Когда смотрите сбоку, — видите двух стеклодувов; они в пространстве, потому что на разных стенках сосуда, и тут же — дело их рук, сама бутылка со сколотым незаточенным краем. Отойдите на несколько шагов и вы увидите, что все растаяло. Снова осталось одно прозрачное стекло. Я всегда стараюсь дать зрителю возможность видеть и так, и этак, хочу увлечь его, разбудить его интерес.

Ведь вся моя творческая работа — это фактически подготовка к тому, чтобы зритель





ее увидел. Иначе в ней нет никакого смысла.

Я всегда очень внимательно прослеживаю, как зритель подходит к вещи, что видит раньше, что позже.

Необходимость заинтересовать зрителя и подсказать ему пути к прочтению заложенной идеи — все это влияет на решение самой художественной задачи.

Например, я часто не даю названий своим вещам. В частности, на этой выставке многие вещи стоят без этикеток. Почему? Потому что, хотя название в какой-то степени служит зрителю сигналом к пониманию, по-моему, оно не больше, чем «приглашение к танцу». Небольшие вещи, ходовые, использующиеся в быту, могут иметь любое название. Скажем, вот эта ваза. Условно, для обозначения в каталоге, я ее назвал «Волна». Но я был рад, когда одни называли ее «Воздух», другие — «Волна», третьи — «Мысль» и так далее. Это очень здорово, что каждый смотрит по-своему. Это то, что искусствоведы называют словом «сотворчество».

Но если в вещи заложена серьезная, с моей точки зрения, мысль, то для меня название уже имеет значение. Тут я уже даю название и даже стараюсь дать несколько.

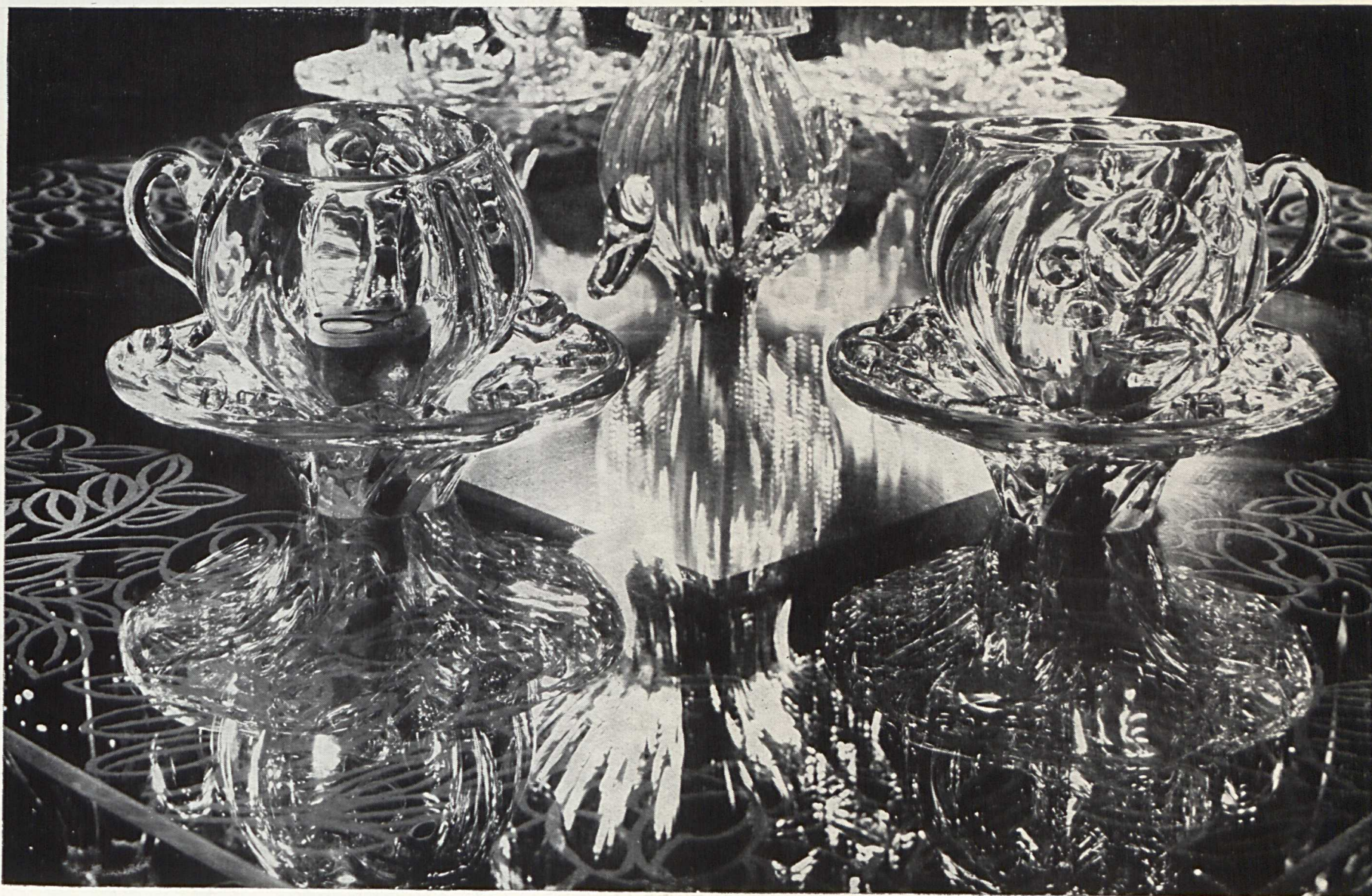
Произведение — это два человека — создатель и зритель, воспринимающий. Я хочу, чтобы ни один зритель не ушел с выставки равнодушным: что-то каждого должно затронуть. Пусть в него западет не моя мысль, пусть появится своя...

«ДИ СССР»

Не кажется ли Вам, что зритель не всегда улавливает содержание Ваших композиций и нуждается в комментариях?

Борис Александрович Смирнов за работой.

Декоративная композиция «Отражение». Фрагмент. Хрусталь, лепка. 1974





Б. Смирнов

Да, я чувствую, что он в них нуждается. Это меня и волнует, это мне и нравится. А когда человек просит что-то пояснить, я понимаю, что он задумался, и у него уже есть свое собственное объяснение. На выставке мне было необычайно важно слышать от зрителей самые разные суждения. Вон там, например, фигурка, которую я делал, как музу — Уранию, а зритель решил, что это ангел, который свалился с неба благодаря наступлению НТР. И я очень рад такой трактовке. Я даю возможность человеку задуматься, я бужу его воображение. Это и есть то, что нужно вызвать в человеке, особенно сегодня, когда столько мусора попадает к нему в качестве информации, — создать антистресс, чтобы человек улыбнулся! И вот, когда он смотрит, он воспринимает эстетическую идею — воспринимает по-своему — и пускай, я рад! Но своим названием я подсказываю ему: вот в таком направлении думай, в космическом... Например, один человек глядя на мою «Невесомость» спросил: «Это что, стыковка?» Я говорю: «Пожалуйста, пускай стыковка!» И я рад, что он стыковку не натуралистически воспринял, а мыслит о стыковке как об идее. И прекрасно!

«ДИ СССР»

Еще недавно мы вместе с Вами энергично выступали против изобразительной иллюстративности, заполнявшей наше декоративное искусство. Не возвращаются ли эти тенденции снова?

Б. Смирнов

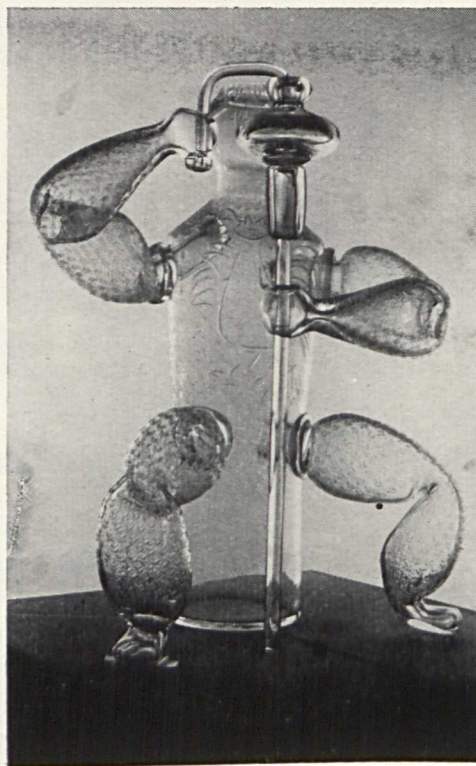
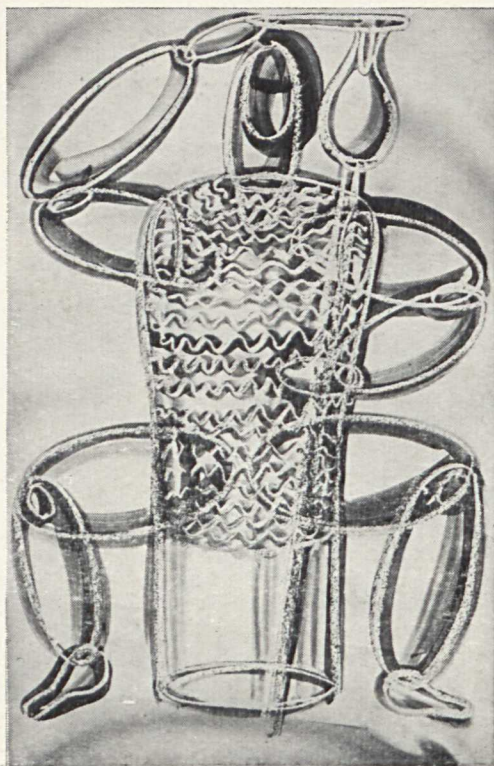
Я ни в коем случае не иллюстрирую тему, не даю натуралистического изображения. Моя цель создать нечто «немыслимое», чтобы человеку дать возможность унести мыслью дальше.

Например, вот эта вещь: «Невесомость. Поехали!».

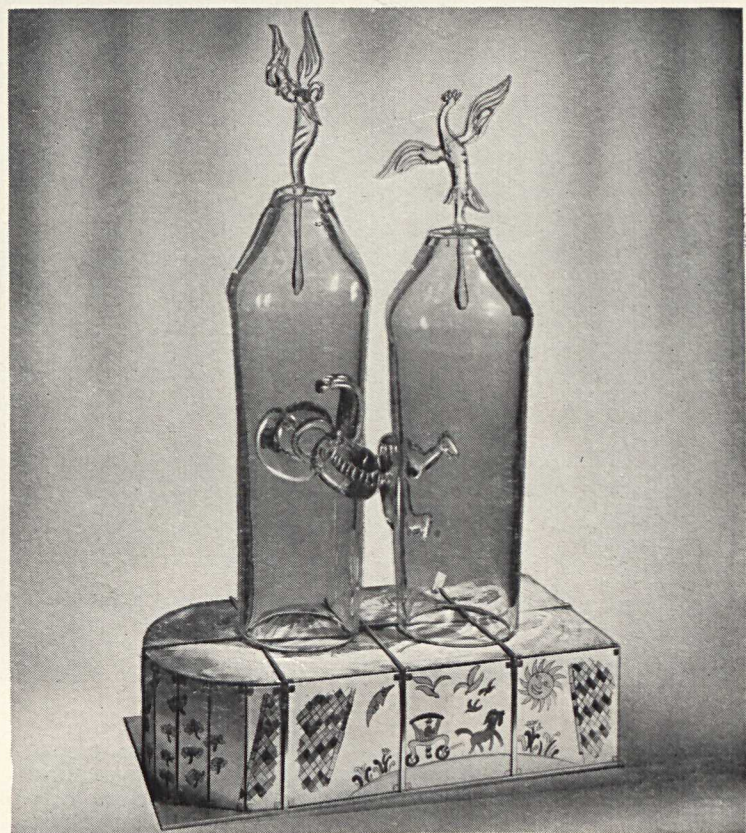
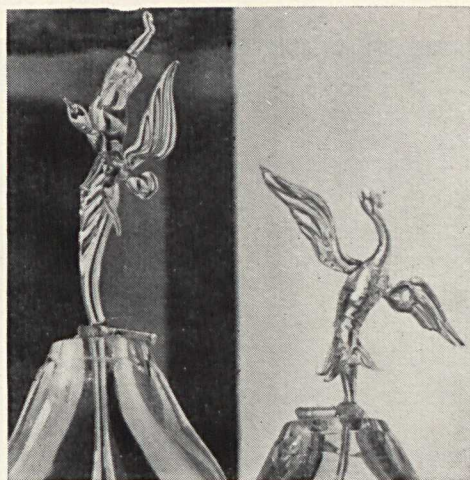
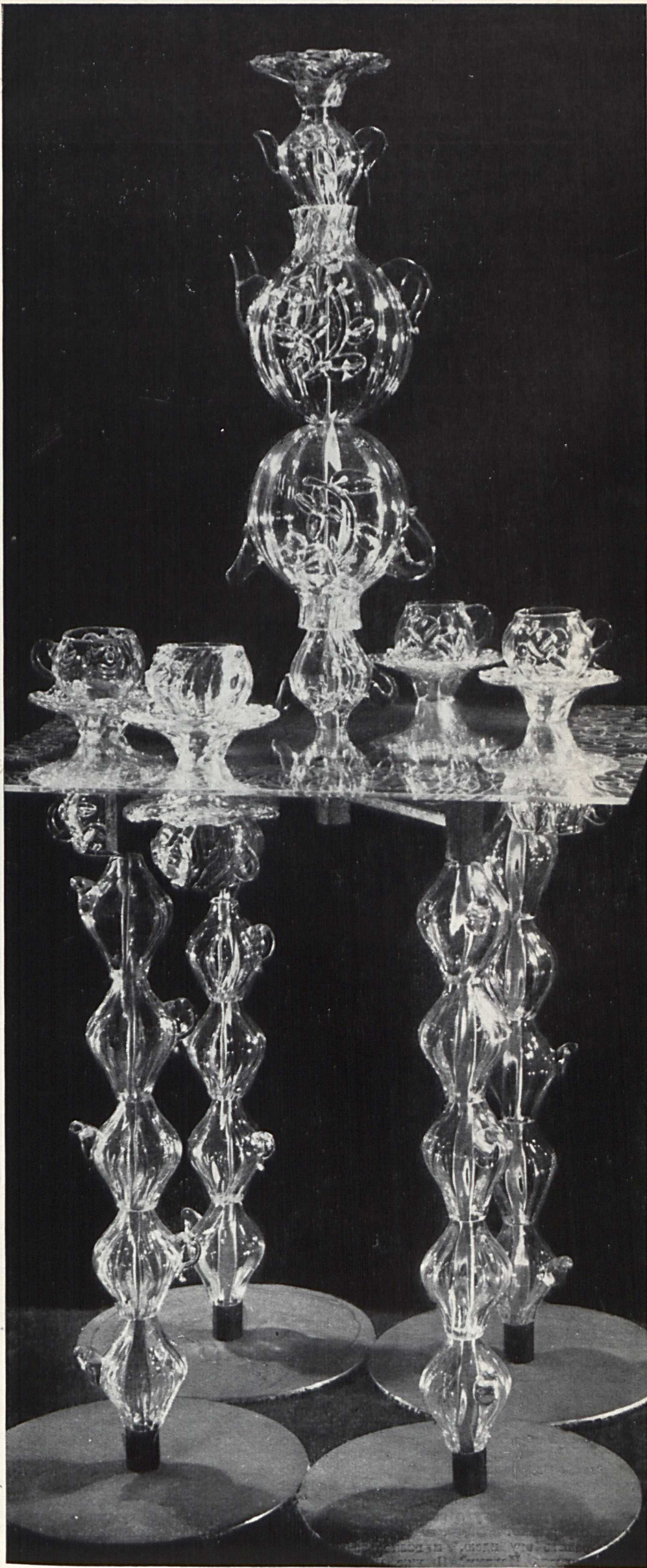
Необычность ее идеи — «Человек вне земли» — сложность этой идеи, необходимость широкой трактовки — все это не позволило решить ее композицию достаточно лаконично. Остается и невольно возникшая многозначность.

Летающий корабль — это дом в космосе — это, как бы сказать, «одежда» Человека, в которой он выходит в космическую среду. Среда невидима, прозрачна, и я позволил

Скульптура
и эскизный рисунок
«Стеклодув».
Хрусталь, алмазная
грань. 1968



себе уподобить ей прозрачное стекло. Отсюда конструктивные элементы верхней части композиции («вне земли») — два ничего не обозначающих «невидимых» стеклянных цилиндра. К ним «привязан» Человек-космонавт, главный герой всей композиции. Он физически, а потому и композиционно видит сверху землю и людей, которые управляют его работой, слышат их по радио. Они также видят его и слышат его голос. Человек видит землю — словно через свое «земное» домашнее окно (поэтому я хотел, чтобы зритель ощутил форму окна в структуре постамента). Там, на земле, видит он своего красного коня. Там же и история средств передвижений земного Человека, показанная просто, в ясном детском восприятии — от колымаги до лунника — гениальнейших произведений Человека. И вокруг всей композиции символика: сверху к Человеку на помощь спешит муза звезд и неба Урания и добрый гений — Птица Сириус. Простодушное восклицание Юрия Гагарина «Поехали!» позволило мне также простодушно прикоснуться изобразительными средствами искусства к такой серьезнейшей теме века. А вот другая работа на ту же тему — вазы «Солярис». Тут другая идея — тут вы видите космонавта в состоянии невесомости. А вы знаете, что в этом состоянии человек не волен в своем движении. Оно не-



ожиданно и не регулируется. Мне захотелось найти технологический аналог этому состоянию: в заделе маленькая фигурка погружается в горячую стеклянную массу, выдуваясь, она обретает ту позу, ту пластику, которую образует расплавленный материал.

Таким образом, эту фигуру не делал ни художник, ни мастер: она оказывается внутри прозрачной массы стекла и имеет характер непроизвольного движения человека, аналогичного состоянию невесомости.

«ДИ СССР»

Вы, видимо, рассчитываете на очень внимательного и информированного зрителя, но многие еще смотрят на декоративно-прикладное искусство с установкой только на полезность, утилитарность... Вы не учитываете такого зрителя?

Б. Смирнов

Учитываю, но «с обратным знаком».

Я хочу, чтобы человек, отойдя от утилитарной стороны, вещи,—лучше сказать, потребительски-утилитарной—пришел к собственной игровой интерпретации темы. Веселье, праздник освобождает от обыденного.

И к этой радости я привлекаю человека, а потом оставляю свободу диалога между произведением и зрителем. Впрямую на этом принципе построена моя композиция «Праздничный стол» — карнавальная, шум-

Композиция
«Невесомость.
Поехали!»
Хрусталь, металл,
эмаль. 1975

Общий вид и
фрагменты

Композиция
«Отражение».
Хрусталь, гутная
техника. 1974



Триптих
«Вечерний стол».
Стекло, гутная
техника, алмазная
грань. 1974

ная. Она составлена из более полутора десятков предметов, реально служащих праздничному веселому пиршеству большого собрания гостей. Это и посуда для большого набора кушаний и питья, это и декоративные предметы, сопровождающие пир в качестве шутливого визуального «оркестра», чтобы вызвать у всех соответствующее настроение. Зрительное объединение прямой утилитарности со сказочной фантастичностью составляют сущность произведения. Про «Праздничный стол» один посетитель сказал: «Тут уже никакой еды не надо, я уже насытился этим видом!» Черты народного простодушия и юмора духовно обогащают и активизируют воображение гостей, делают их соучастниками творческой «игры». Каждый воспринимает увиденное по-своему, и все вместе радуются общей радости. Так я представляю себе «жизнь» этого произведения. Искусство есть средство возбуждения человека к деятельности. Это огромная цель. Праздничная обстановка делает каждого из нас другим человеком. Искусство помогает в этом. Такова его функция — положительная, активная, полезная. Я сделал «Вечерний стол» для банкетного зала ресторана «Невский». Как-то раз я заглянул в этот зал, в то время как там за столом сидели пожилые военные, генералы. Когда они узнали, что я автор, то бурно выразили свое удовольствие. Я создал им зрелище, заставил их думать об искусстве и чувствовать его. В композиции «Вечерний стол» предметы лишены потребительского назначения, они стали героями театрализованного показа. Центральная часть композиции «Зима» построена на художественном образе домашнего вечернего чаепития. Он создается

благодаря сверканию хрусталя в красноватом свете открытой печки или камина (это отблеск медного фона). Веселая нереальность предметов возникает благодаря народной наивности лепнины в работе стеклодува. По-народному простодушно шутки в этом зрелище — кипение самовара со стеклянными пузырьками, водочная бутылка с этикеткой «вода», ваза в виде керосиновой лампы, пара чайников, чашка. Все ненастоящее, прозрачное, иллюзорное. А по бокам «Весна» и «Осень» — сцены зарождения и созревания. Буйная «Весна», когда даже на штофах появляются ростки. Награвированные дети играют, молодые пляшут, а в воздухе летают купидоны. И «Осень» — созревшая, плодородная, представленная фигурками петушков в бутылках (говорят в народе, «цыплят по осени считают»). А в воздухе летающие птицы — свободный дух молодости. Все предметы стоят на алмазно-граненных конусах-подставках. Они и придают всему образ сказочной хрустальной чайной посуды. И, наконец, частичная зеркальность фона дает возможность увидеть и себя, участвующими в этом зрелище. Вообще отражение, зеркальность меня крайне занимает. Ведь это свойство стекла дает возможность решать тему пространственно. В зеркально удвоенное пространство включаются не только все части композиции, но и окружающая среда и даже зритель. Он становится как бы участником зрелища и участником активным, самостоятельным. Вот почему свою последнюю крупную работу я решил посвятить теме отражения. Чтобы выразить эту идею, я воспользовался чайниками. Почему? Я уже не в

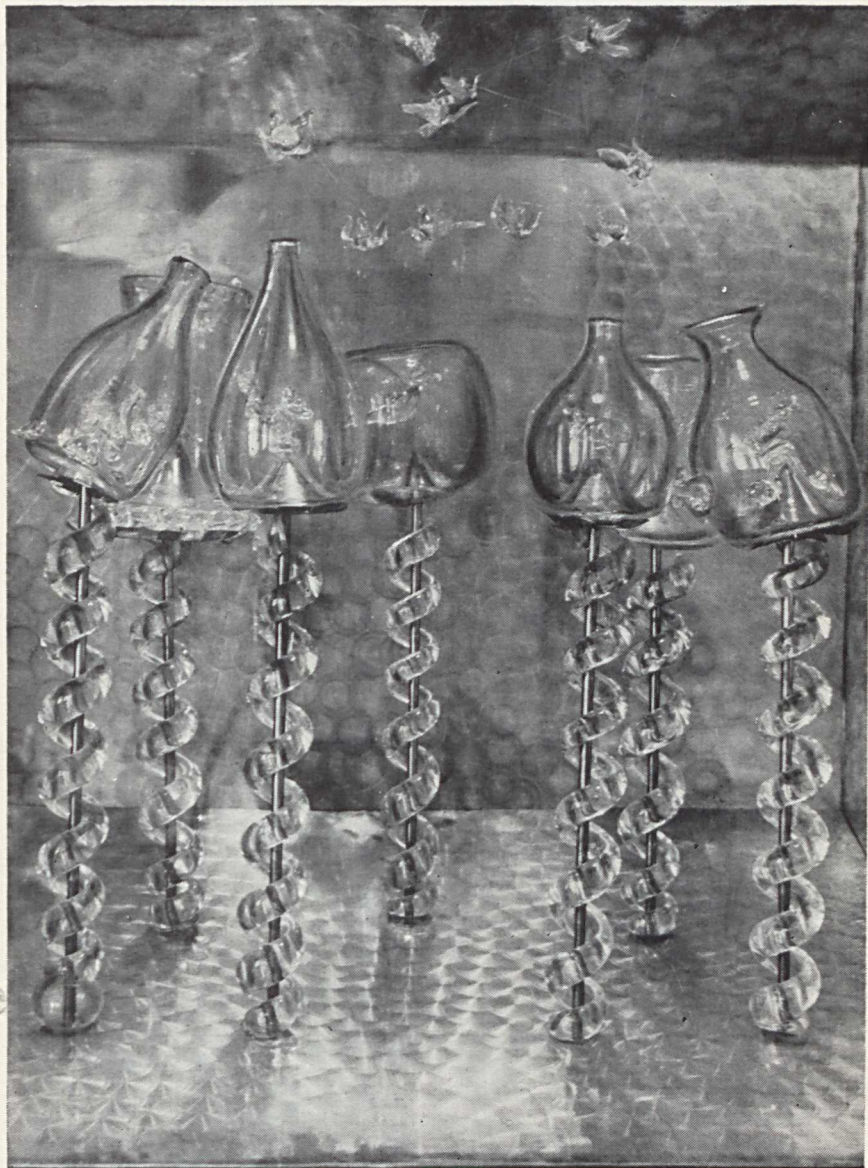
первый раз «играюсь» с чайниками (когда-то мою вещь довольно много обыгрывали в нашем журнале — я имею в виду статьи о чайнике с запаянным носиком), потому что это — простая вещь. Простая обычная вещь, которую все знают, в ее названии нет никакого пафоса. Тема «Отражения» начинается с физической, натуральной формы: два чайника из стекла, стоящие перевернутыми друг над другом — это как отражение, на самом деле до него можно дотронуться. Но дальше идет зеркало. В нем чайники снова переворачиваются и встают вроде бы на ноги, но на самом деле это — зазеркалье. В блюдечках и чашках откровенность приема особенно видна: они разного размера, и сразу видно, что более крупные натуральные, а одна треть отражается в зеркале, но и отраженную чашку можно потрогать. Три композиции «Праздничный стол», «Вечерний стол» и «Отражение» в целом складываются в одну большую тему «Застолье». Они живут необязательно вместе, но во множестве, выражая одну идею радостного торжества, доброго общения разных людей.

«ДИ СССР»

Большинство ваших вещей заключают в себе сложную концепцию. Очевидно, им предшествует длительный процесс обдумывания, проектирования?

Б. Смирнов

Не всегда. Я не знаю, в какой момент я придумываю что-либо. Приходит само. Неверно говорят, что художник «давно задумал», «обдумал» свой замысел. У меня для этого где-то внутри есть «аппарат ЭВМ». Я никогда не придумываю ничего



последовательно. Решение приходит вдруг. Но, конечно, какие-то общие принципы, подходы сформировались. Все мое «Застолье», так же как и космическая серия, сделано по принципу «открытой формы». Об этом понятии в нашем журнале много писали. Что оно значит? Для меня «открытая форма» — это не «открытая кухня» художника, не «кухня» творчества или конструкции. Это — открытая мысль.

Я часто беру самое обыденное, например, чайник, как привычное для человека, чтобы дальше сам предмет его собственно не занимал. Так я взял и розу, как наиболее, «знаменитый» своей красотой цветок. Но затем мне надо от простого повести мысль зрителя к более сложному, к внутренней идее. И открыть путь к самостоятельному мышлению, к интерпретации.

Вот эта, например, вещь, она называется «Человек, конь, собака и птица». Тут такая, как мне кажется, общечеловеческая идея дружбы природы и человека.

В основе приема — открытая форма. Я хочу, чтобы человек, сам не отдавая себе отчета, видел, как все просто сделано: цилиндр, поставленный в другой цилиндр, фигуры красные, синие, желтые. Тут мне помогает «прием простодушия», характерный для народного искусства, фигуры обобщены, но зато всеми легко узнаваемы. И зритель сосредотачивается не на разглядывании того, как это сделано, а на самой мысли, на идее. Привлечь человека к размышлению, удивить неожиданностью, разбудить его воображение — вот что я считаю главной задачей своего искусства. Поэтому мне важно делать вещь содержательной внутри, а не делать ее красивой снаружи.

«ДИ СССР»

А бытовой предмет тоже не должен быть красивым снаружи?

Б. Смирнов

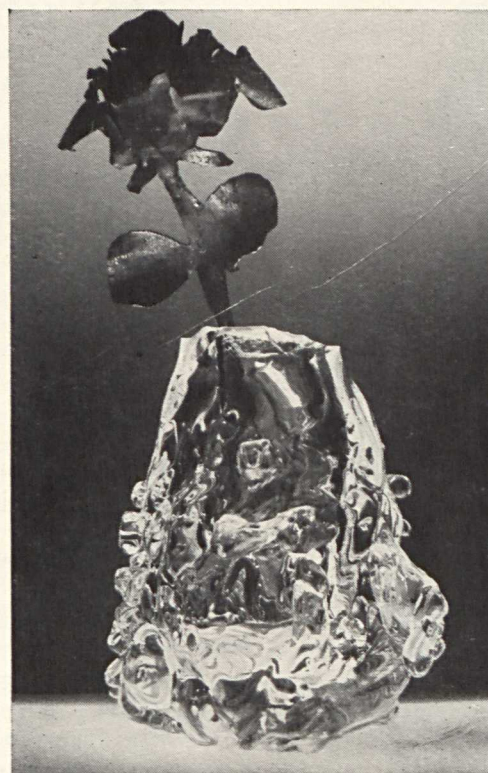
Это интересный вопрос. Создание вещей бытовых, массовых, для промышленного производства — это самое трудное для художника. Идей в них простые, но как донести их до человека, до каждого человека, который ими пользуется?

Ведь на ходу современной жизни у человека и времени-то нет любоваться вещами, тем не менее они на него воздействуют исподволь, и он говорит: «Моя любимая чашка!»

И у всякого своя любимая чашка! Поэтому бесконечное разнообразие присуще нашему предметному миру.

Но в нем должна быть одна главная идея — добро, которое идет через красоту. Причем, мне хочется, чтобы человек эту красоту даже как бы не видел, чтобы она была неназойлива, но утром, когда он садится за стол, а потом бежит на работу — красота в него вошла, а он даже не думал об этом. Просто она бы вошла в него, как воздух...

Разговор вела Л. Крамаренко



Роза.
Хрусталь, медь,
ковка. 1975.

Фото В. Андреева



Общий вид экспозиции

В. Свирскис
Скульптура. Дерево.
XIX в.

Школьный музей

Итта Рюмина

Развитие национальных черт в современном искусстве — одна из важных проблем художественной практики. Ее решение во многом зависит от того, насколько глубоко художник знает культуру своего народа, насколько он подготовлен к творческому восприятию и осмыслению художественных традиций. Серьезное теоретическое и практическое изучение народного искусства может быть начато на самом раннем этапе специального художественного обучения. В вильнюсской школе искусств им. М. К. Чюрлениса, наряду с классическими дисциплинами, большое внимание уделяется изучению народного искусства. Помощником в этой важной работе стал школьный музей, созданный при самом активном участии учащихся. За пятнадцать лет существования отделения изобразительных искусств в школе ребята собрали богатейший материал. Здесь и зарисовки различных образцов, выполненные ими в период летних практических занятий, и подлинные традиционные предметы, привезенные из разных местностей Литвы: от огромных плетеных хозяйственных сосудов Даукии-«карбиос» до прочной и легкой бытовой посуды из черной керамики Римшевейды. В музее представлена



всевозможная утварь — ступы, резные и расписные сундуки, гребни для обработки пряжи и прялки, домотканые вещи, ткани и пояски, показаны «содай» — подвесные соломенные украшения свадебного обряда и писанки, украшенные по старинным народным образцам.

В экспозиции можно увидеть разнообразнейшие по яркому цветовому узору плетения из цветов и трав — вильнюсские «вербос» и массивный кованый рыбацкий флюгер из Русне. Экспонатами музея стали также и литовские «солнышки» — ажурные железные навершия, венчающие придорожные столбы и часовни, и народная деревянная скульптура, среди которой есть и создания известного народного мастера Свирска.

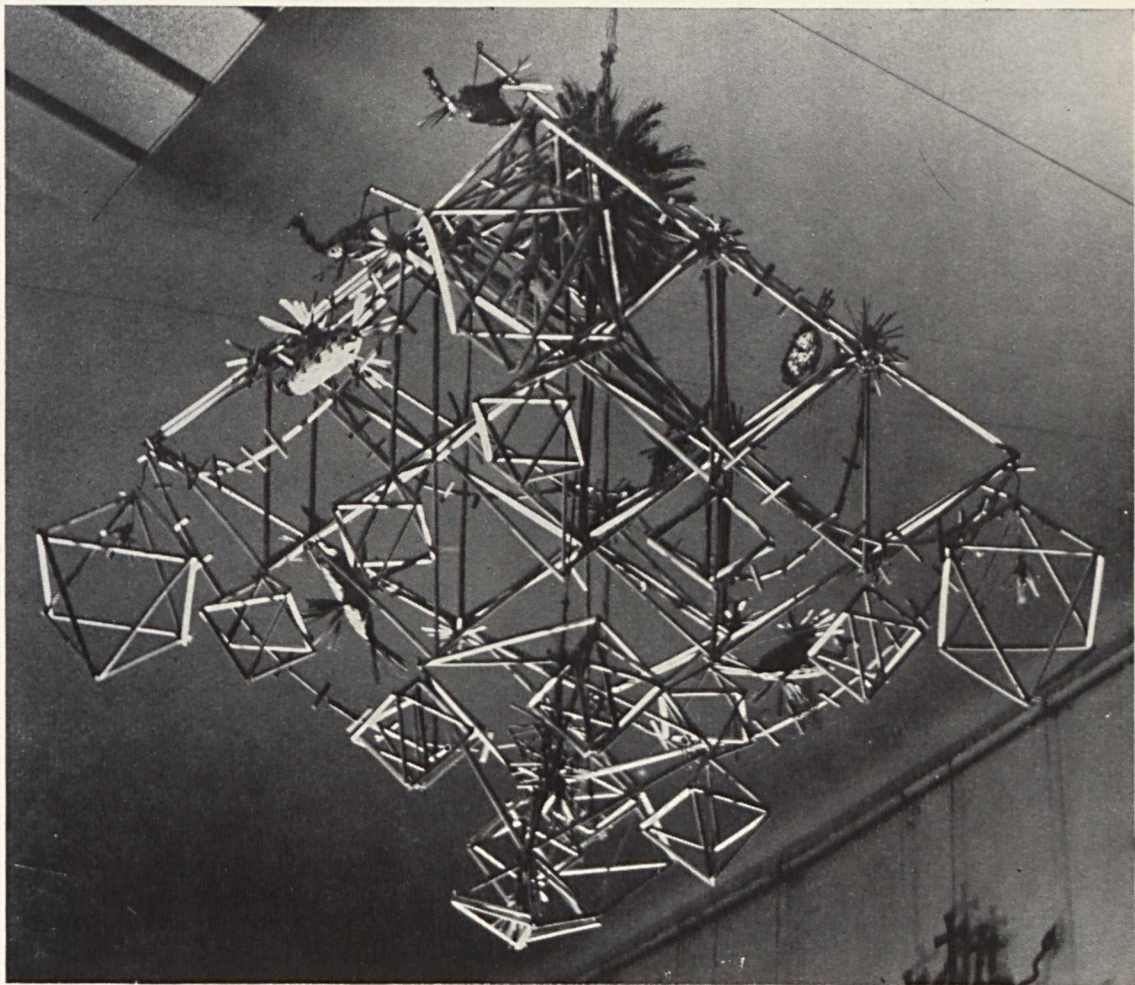
Многие секреты искусства, ремесла и мастерства были впервые открыты и объяснены ребятам на предметах народного искусства, собранных в школьном музее. На наглядных примерах учащиеся узнают о родстве стилистик народной сказки и народной резьбы по дереву. Чувство национального колорита воспитывается в них на цветовых сочетаниях «вербос» и народных тканей. В своем музее ребята постигают законы построения деревянной скульптуры, созданной народными мастерами: воспринимаемые с нижних точек изображения диктуют особую условность формы. Так, в постоянном общении с народным искусством закладываются основы и поэтического, и аналитического мышления будущего художника.

Музей при школе им. М. К. Чюрлениса стал прекрасно оснащенной учебной студией, в которой учащиеся изучают народную художественную культуру. Собранные вместе различные по назначению, времени и месту создания предметы народного искусства позволяют выявить цельную систему его образного художественного языка, взаимодействие форм.

И если учесть, что наряду с освоением традиционных средств выражения учащиеся сами разрабатывают элементы формообразований, которые входят в систему образно-композиционных задач современной архитектуры и дизайна, то становится понятным, какую и здесь помощь им оказывают материалы музея, такие, например, как плетеные сосуды различных конфигураций или объемные декоративные конструкции из соломы*.

В период летних каникул учащиеся выезжают в школьные этнографические экспедиции в различные районы Литвы. Они имеют возможность познакомиться со своеобразием местной природы и типажа, с особенностями народного творчества, в том числе песенного, музыкального и хореографического. Школьники учатся выделять в естественно сложившейся исторической среде художественно значимые произведения, сохранять или возрождать их и продлевать им жизнь, уважая, таким образом, и породившую их культурную традицию и мастерство безымянных художников. Консервация и реставрация памятников культуры производится в школе. А там, откуда были вывезены «солнышко» или деревянная скульптура плохой сохранности, игравшие, быть может, заметную роль в художественном облике усадьбы, воздвигаются новые, сделанные руками ребят по образцу оригиналов. Так, на Доме рыбака в Русне возвышается такой же точно флюгер, что и в школьном музее, но только заново выкованный в местной кузнице юными мастерами из вильнюсской школы искусств. А городок Рагуву по-прежнему «оберегает» от пожара скульптурное изображение Флориана — копия фигуры, вырезанная школьниками из Вильнюса, взамен старой обветшалой, которая находится теперь в школьном музее.

Копируя подобные образцы, ребята овладевают многими приемами работы с художественными формами, постигая их построение.



Летние практические занятия школьников, краеведение, песни у костров с местными народными певцами и музыкантами, хороводы способствуют созданию произведений, возникших из непосредственного ощущения родной земли. В них соединяются знания, накопленные в школе, и конкретные художественные образы, сохраненные народной памятью. Композиции на темы фольклора и событий исторических, выполненные учащимися в стиле традиционных литовских резных столбов, зачастую становятся местными достопримечательностями. Школьный музей народного искусства является действенной учебной студией, на материалах которой происходит формирование личности юных художников. Он стал душой всей школьной работы. Его материалы помогают эстетическому развитию учащихся отделения изобразительных искусств, и музыкального, и хореографического, объединенных в этой школе искусств.

Литовская народная мудрость гласит: «Уважай прошлое, чтобы будущее тебя уважало». Воспитанные в бережном отношении к культурному достоянию народа, будущие скульпторы и живописцы, художники декоративного искусства, архитекторы и дизайнеры смогут в дальнейшем сохранить и развить то подлинно художественное, что осталось им от мастеров предшествующих поколений.

В. Балтрунене
«Купишкис» — паук.
Солома

Навершие столба.
Конец XIX в.



* Более подробно см. «ДИ СССР», 1970, № 9 статью И. Рюминой «Воспитывается художник».

Слет юных этнографов

Юрий Максимов

Фестиваль этот следовало бы назвать научным конгрессом юных. Как на настоящем научном симпозиуме здесь работали тематические секции, и школьники выступали на них с докладами и сообщениями, читали дневниковые записи, показывали фильмы, цветные диапозитивы, фотографии и зарисовки, сделанные в условиях полевых экспедиций. Юрий фестивалья, состоящее из известных этнографов, фольклористов, искусствоведов, педагогов и художников отметило, что доклады участников школьных краеведческих и этнографических кружков были содержательными и в большинстве своем сделанными на высоком профессиональном уровне. Многие из них были отмечены потом специальными наградами, грамотами и дипломами фестиваля.

Яркие и красочные национальные костюмы школьников, обилие цветов и улыбок, звонкие песни и музыка, зажигательная лезгинка, которой встречали в горных аулах гостей фестиваля осетинские ребята, сделали первый Всероссийский фестиваль юных следопытов-этнографов участников экспедиции «Моя Родина — СССР» в Северной Осетии настоящим праздником.

Около 500 школьников из 76 автономных республик, краев и областей Российской Федерации приняли участие летом 1976 г. в его работе. Почетным гостем фестиваля был фольклорный коллектив учащихся из Чехословакии. Вместе со школьниками в г. Орджоникидзе прибыли и их наставники-педагоги школ, возглавляющие работу краеведческих кружков, организаторы школьных музеев по народному искусству, обучающие молодежь на уроках труда основам художественного ремесла.

Изучение материальной и духовной культуры народов нашей страны, вопросы охраны культурно-исторического наследия в последнее время привлекают к себе все большее внимание. Много полезного и нужного делают краеведческие и этнографи-



Скульптурная композиция на тему литовской народной песни «Охота за совой».



Навершие ската фронтона избы из деревни в районе г. Русне

Школьник из Кубачей показывает приемы традиционной гравировки.



ческие кружки школ. Юные этнографы участвуют в экспедициях (нередко по заданиям Института этнографии АН СССР), организуют школьные музеи, в коллекциях которых можно встретить и расписную прялку редкой красоты, и уникальную дневниковую или магнитофонную запись рассказов старожил о прошлом, народную мелодию или песню; честь открытия их нередко принадлежит школьникам. Об этом говорила в своем выступлении при открытии фестиваля старший научный сотрудник Института этнографии имени Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР кандидат исторических наук С. Рождественская. Свидетельством этого была и выставка. На ней наряду с великолепным собранием образцов народного творчества: гончарными изделиями, узорными тканями, старинными вышивками, народной одеждой, щепной деревянной и глиняной расписной игрушкой, живописными прялками, разнообразной утварью и ювелирными украшениями, можно было видеть и альбомы с зарисовками и фотографиями, и дневники экспедиций, содержательность которых счастливо сочеталась с живым, эмоциональным рассказом, острой наблюдательностью школьников, открывающих для себя увлекательный, поэтичный и красочный мир образов, легенд и преданий народного изобразительного, устного, песенного и танцевального творчества.



Парад школьников
в г. Орджоникидзе



Ирма Воробьева,
ученица
Печерской
школы № 2,
Псковской обл.
в costume народа
сету.



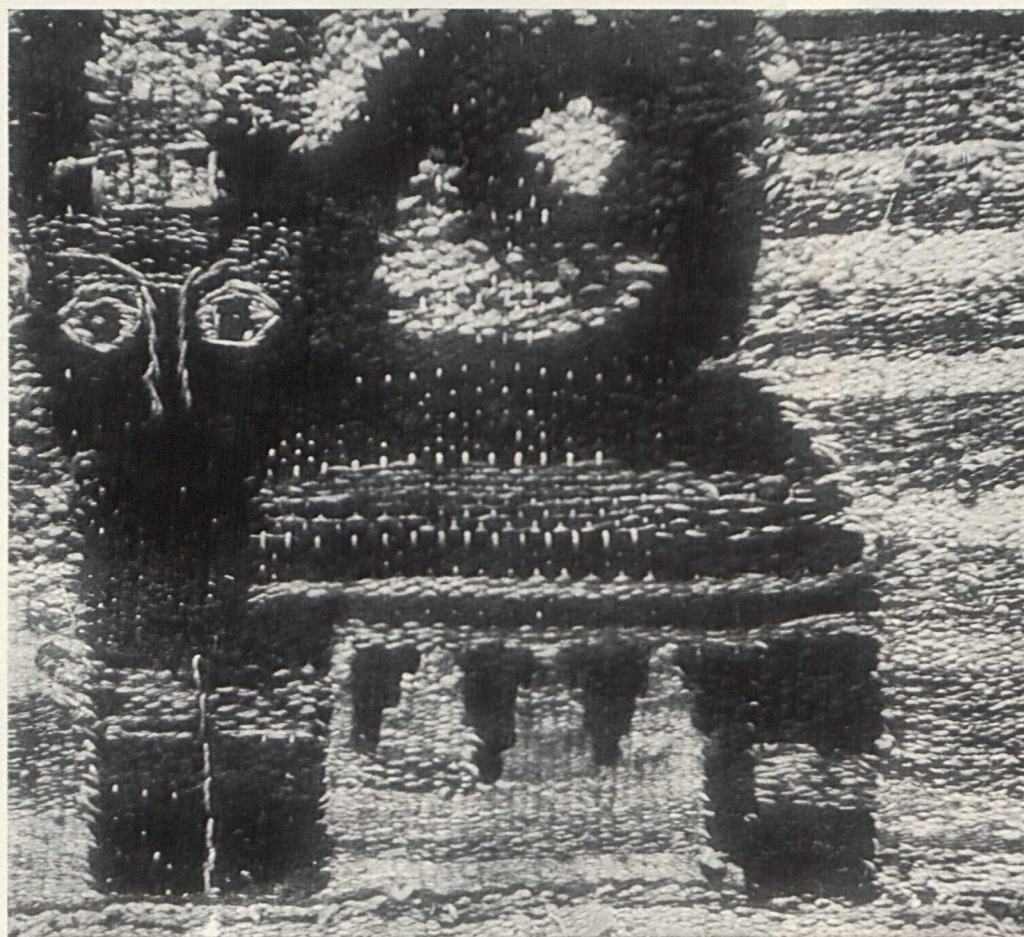
Гости фестиваля
из Чехословакии



Обширные знания истории, фольклора, творчества народных мастеров, позволяющие отличать подлинные ценности в народном искусстве от всего наносного, случайного, способность к серьезному, вдумчивому анализу и осмыслению того, что удалось увидеть и собрать в экспедициях, составляет одну из наиболее характерных особенностей работы большинства краеведческих и этнографических школьных кружков, уровень их современного экспедиционного поиска.

Не будет преувеличением, если сказать, что рассказ учащихся 37-й Воронежской школы о собирании ими народных песен (собрано около двух тысяч вариантов) и авторское исполнение школьницами некоторых из этих песен, доклад нанайской девятиклассницы о девичьем свадебном наряде, показ ребятами из Удмуртии коллекции старинной одежды и украшений, сообщение ученицы школы № 12 г. Орджоникидзе — «Нартский эпос как этнографический памятник осетинского народа» — были настоящими откровениями и своеобразными научными открытиями для всех, кому довелось услышать и увидеть их в дни работы фестиваля.

Другой, не менее ценной заслугой фестиваля явилось то, что он позволил на большом материале детских работ, выполненных в русле народных художественных традиций, увидеть, как широко и активно дети знакомятся с произведениями народного искусства на уроках труда в школе, в кружках декоративного творчества при Домах пионеров и в изостудиях, как овладение ими основами художественного ремесла при умелом и тактичном педагогическом руководстве способствует созданию удивительно образных и выразитель-



Наташа Смирнова, школьница из Рязани, показывает приемы кружевоплетения.

Гобелен, созданный учащимися детской художественной школы г. Орджоникидзе.

Деревянная чаша для пива. Привезена экспедицией школьников г. Орджоникидзе.



Школьница
из Махачкалы
за ковроткацким
станком.

За работой Игоря
Ваниева,
ученика 9-го класса
г. Орджоникидзе,
наблюдает этнограф
С. Рождественская.

Мордовская
вышивка.
Привезена
экспедицией
юных этнографов
Мордовской АССР.

ных работ, пробуждающих у школьников интерес к профессиям народных мастеров.

Очевидно, существует определенная закономерность в том, что увлеченность ребят поначалу изучением и сбором материалов по народному декоративному искусству, организация школьного музея предметов старинного быта, незаметно для них самих перерастает затем в желание создавать вещи, которые можно лепить из густой и вязкой глины, расписывать кистью и вырезать ножом из дерева, вытачивать на токарном станке, выплетать из бересты и соломки. При этом сопричастность к творческому процессу изготовления художественных изделий, близких тем, что создают народные мастера, не только (и не столько) развивает в школьниках технические навыки и умение, но, и это главное, позволяет ощутить им радость от того, что научились они делать красивую и полезную вещь, почувствовать себя художником.

Представленные на выставке во Дворце пионеров г. Орджоникидзе работы детей привлекали особой остротой цветовых и пластических решений, чувством ритма, декоративностью композиций, умелым использованием фактурных свойств материалов. Влияние произведений народного искусства проявлялось как в непосредственном заимствовании отдельных элементов орнамента, композиционных схем, колорита, так и в опосредованной форме, когда школьники создают скульптуры из глины, вышивку, аппликации из тканей, войлоков или кусочков цветной кожи, резьбу по дереву и камню, руководствуясь собственной творческой фантазией, обогащенной восприятием народных образцов, что особенно ценно.

Выделялись работы осетинских детей — учеников детской художественной школы г. Орджоникидзе. Сравнительно небольшое число представленных ими вещей — гобелены, объемные скульптурные изображения и рельефы на глиняных плитках, аппликации из войлока, чеканка по металлу были отмечены высоким вкусом, большой пластичностью, тонкостью цветовых отношений. Это особенно относится к гобеленовым коврикам, где сам материал — нитки, окрашенные в мягкие пастельные тона, позволяли ребятам создавать буквально акварельные градации в подборе цветов. Аппликации же из войлока несли в себе звонкость и декоративность цвета. Выразительными были и деревянные резные и шамотные скульптуры, в которых лаконизм и обобщенность пластики еще больше подчеркивали их силуэт, напряженность и динамику движения. Мажорными и очень декоративными по цвету были на выставке ковры, выполненные на уроках труда школьниками из Дагестана, а коллекция миниатюрных скульптур, вырезанных из камня тувинским мальчиком, поражала уровнем профессионального мастерства, пониманием традиций народной тувинской резьбы.

Черный фон, удачно используемый в экспозиции работ якутских школьников, заставлял гореть всеми цветами радуги бисерные украшения, которые в сочетании с оленьим мехом выглядели особенно изящно и невольно ассоциировались с маленькими оранжевыми, красными и золотистыми солнышками. Кстати, узор орнамента, набранный из цветного бисера и опушенный пушистым оленьим мехом, так и назывался «солнышко». Здесь же можно было увидеть расшитые бисером и цветной каймой коврики, сумочки и варежки из оленьего меха — творчество юных эвенков.

Премии фестиваля удостоены работы кружка народной вышивки рязанского Дворца пионеров им. В. И. Ленина. Выполненные в традициях рязанской многоцветной вышивки и цветного михайловского кружева изделия эти привлекали изысканностью цветовых решений, слаженностью композиции, разнообразием представленных вещей. Здесь были и льняные салфетки, дорожки и скатерти, украшенные красными и белыми ромбическими узорами, и нарядные вышитые полотенца, и закладки для книг, лишь слегка тронутые цветным стежком, и кружевные воротники, платки и панно, и куклы, одетые в национальные одежды, рисунки для которых по народным мотивам придумали юные вышивальщицы.

Участники фестиваля имели счастливую возможность увидеть не только выставку, но и наблюдать за работой учащихся из прославленного аула Кубачи, школьницы из г. Семенова, где создается солнечная хохлома, юных вышивальщиц из Рязани, школьников из Северодвинска, учеников школ из Северной Осетии. Все они были участниками конкурса, проходившего в последний день работы фестиваля в спортивном зале Дворца пионеров. Школьники демонстрировали свое мастерство в создании ювелирных украшений из металла, свободной кистевой росписи на округлых формах деревянной посуды, в резьбе по дереву, в лепке очень пластичных и выразительных глиняных игрушек, в вышивке и в изготовлении с помощью звонких коклюшек узора кружев. Это было удивительно яркое и запоминающееся зрелище.

Таковыми же яркими и впечатляющими были выступления на конкурсе юных танцоров, певцов, школьников, изучивших народные игры и возродивших их в своих инсценировках.

Гостеприимная Северная Осетия сделала все, чтобы участники и гости фестиваля надолго запомнили этот прекрасный край. Ребята побывали в горных аулах, увидели скалистые ущелья и горные реки, древние памятники и крепости аланов, музеи и пионерские лагеря.

В этом году юные этнографы вновь встретятся, чтобы поведать друг другу о своих новых поисках, находках и открытиях. Слет их состоится на берегу Черного моря, в пионерском лагере «Орленок».

Об элементарном эстетическом восприятии

Георг Руубер

«...одинокая линия ничего не выражает; лишь в совокупности с другой линией она приобретает выразительность. Это великий закон».

Э. Делакруа

В отечественной литературе по эстетике, в докладах на теоретических конференциях все чаще стал употребляться термин «элементарные эстетические переживания (или «восприятия»)». «Эти переживания, — пишет Г. Недошивин, — как правило, очень ограничены, порой примитивны, и поэтому на них наша наука последнее время обращала недостаточное внимание. Между тем, практические реакции очень существенны. Без них не существует никакого полноценного и богатого восприятия произведений искусства. В повседневной жизни, в быту, такие элементарные переживания возникают ежечасно. Речь идет об удовольствии, которое доставляют нам форма, цвет, определенное звуко сочетание и т. д. ... И, как бы не были ограничены и малосодержательны эти элементарные восприятия, взятые в отдельности, в своей совокупности они составляют важнейшую сферу наших эстетических чувств»². Нетрудно заметить, что из самой постановки этой важной для декоративного искусства проблемы имплицитно вытекает признание, так сказать, двух разновидностей эстетического восприятия — элементарного и неэлементарного, то есть полноценного³. Но сразу же возникает справедливый вопрос: на какой ступени восприятия одно сменяется другим? И каковы конкретные признаки качественного и количественного перехода от «элементарно-эстетического восприятия» к «полноценному»?

Нами была проведена серия испытаний по восприятию и эстетической оценке элементарных фигур (прямоугольников, треугольников, кругов и т. п.)⁴. Проводился, например, тест на эстетическое восприятие пространственно различно чередующихся вертикальных линий или орнаментальных ритмов. Мы хотели определить (по степени убывания), какой из ритмов нравится больше, а какой меньше всего. Но спрашивается: представляет ли собой

результат испытания «элементарно-эстетическое восприятие», или же мы имеем дело с восприятием пока еще не эстетическим? Традиционное понимание эстетического, как значительно большего, чем рассматриваемые отвлеченные линии орнаментального ритма, может возбудить установку отрицания: ведь при восприятии другими органами чувств — обонятельным, вкусовым, осязательным и т. п. — основным субъективным критерием поступающего извне сигнала тоже являются ощущения приятного, неприятного, безразличного, но это критерии качества восприятия, так сказать, биологические⁵. Почему же оценку восприятия визуальных элементарных форм, в конечном счете, также возбуждающих ощущение приятного, неприятного, безразличного и т. п. — не отнести к биологической?

А если так — значит появление первичных признаков зачатка эстетического восприятия надо искать на более высоком структурном уровне формы, обладающем достаточной сложностью конфигурации визуального объекта. Но к чему это приводит?

Экспериментально установлено, что с увеличением структурной сложности визуальные объекты вызывают у человека психические ассоциации⁶, количественное разнообразие которых пропорционально увеличению этой сложности⁷. Нетрудно себе представить, что с композиционным усложнением визуального объекта, вариативность возможностей его построения будет настолько быстро расти, что определить конкретно первичный объект, именно как объект, вызывающий зачаток эстетического переживания (с признаком минимума психических ассоциаций!), будет представляться задачей практически трудно осуществимой.

Иначе говоря, в нашем распоряжении пока нет никаких достаточно убедительных количественных характеристик, способных придать этому интуитивно сформулированному понятию большую содержательность.

Но можем ли мы, с другой стороны, определить вторую — так сказать «высшую грань» элементарного восприятия, то есть грань перехода от «элементарного» к «эстетически полноценному»? И здесь нас ожида-

ют те же трудности: в нашем распоряжении нет способа измерить объем ассоциаций, характеризующий переход через грань от элементарного к неэлементарному, полноценному эстетическому восприятию⁸. Иначе говоря, грань между восприятиями, так сказать, биологическим, элементарно-эстетическим и эстетически полноценным, пока не обладает достаточными количественными признаками, чтобы их можно было принять за достоверные. А следовательно, и строгой характеристики, отличающей элементарные эстетические восприятия, с одной стороны, от биологического и от эстетического полноценного — с другой (если, разумеется, таковые вообще однозначно определены), мы дать не в состоянии⁹.

*

Однако в психологии существует теория, которая помогает рассмотреть поднятую проблему с иной позиции: мы говорим о теории «психологической установки» грузинской школы Д. Н. Узнадзе.

«Установка — психонервное состояние готовности, складывающееся на основе опыта и оказывающее направляющее и динамическое влияние на реакции индивида по отношению ко всем объектам или ситуациям»¹⁰.

Что это значит?

Если перед человеком (чутким к искусству), находящимся в психологическом состоянии, далеком от художественного созерцания (например, в состоянии напряженного умственного труда), совершенно неожиданно предстает прекрасное произведение искусства, то он вынужден затратить некоторое усилие на преодоление возникшего психологического барьера (человек как бы «отуманен»), препятствующего свободному эстетическому восприятию. Но вот, спустя эти первые секунды адаптации, открывается путь к беспрепятственному созерцанию. Произойшла психологическая перестройка с трудовой установки на созерцательную. Возникновение психологического барьера было предопределено несовместимостью психологических установок.

Другой пример. Посетитель театра, перед началом спектакля психологически освобождается от дневных забот и настраивает себя на восприятие предстоящей сцены (чему, в

частности, призвана содействовать музыкальная интродукция перед поднятием занавеса). В данном случае наблюдается психологическая преднастройка, то есть установка к определенному по эмоциональной окраске восприятию; осуществляется ликвидация психобарьера, знакомого нам по первому примеру. Третий пример. Определенная по эмоциональной окраске психологическая установка может возникнуть под влиянием собеседника. Высказанное им положительное или отрицательное мнение может создать в оппонировавшей стороне психологическую установку соответствующей эмоциональной окраски (то есть положительную или отрицательную, дружественную либо враждебную, или, наконец, безразличную), предопределяющую в дальнейшем поведение. Именно в подобных установках находят благоприятную почву корни предвзятого мнения. Иначе говоря, в повседневной жизни мы встречаемся с психологическими «установками» непрерывно. Установка — и вид готовности к действию, и приведение определенной перцептивной схемы в состояние мобильности, и непосредственно наблюдаемый факт (когда мы видим предвзятое отношение человека к чему-либо). Существенно подчеркнуть, что от исходной установки зависят оценочные суждения. Наконец, установка может быть как условием деятельности, так и ее результатом¹¹. «Все поведение, как бы и где бы оно не возникло, определяется... через установку. Отдельные акты поведения, в частности, вся психическая деятельность, представляющая собой явления вторичного происхождения»¹². Правомерным следствием из вышеприведенных определений понятия психологической установки является утверждение, что существует и такая психологическая установка, которая мобилизует готовность человека к эстетическому восприятию. Иначе говоря, «эстетическая установка».

Сам Д. Н. Узнадзе относил эстетическое наслаждение «к интроген-

пают как бы в «резонанс» с информативной неопределенностью некоторых компонентов воспринимаемого произведения — семантически «непостижимых», «необъятных» — и тем самым, через возрождение «законсервированного» эмоционального напряжения, вызывают эстетическое наслаждение. Таким образом, эстетическое наслаждение рассматривается здесь, как функция семантической сложности произведения искусства. Однако всегда ли это так? Богатейшее семантическое разнообразие жизненной среды доставляет нам ежеминутно поток самой различной визуальной информации. Это все то, что окружает нас дома, на улице, на работе, что воспринимается как сознательно, так и в подсознательной форме (например, на работе или за рулем автомашины). Один из существенных признаков подобного «элементарного потока» составляет его упорядоченность в целом¹⁴, обусловленная структурной упорядоченностью самой генерирующей информацию среды (гармония оформления и оборудования рабочих, служебных и интерьеров домашнего быта, архитектурных объемов зданий, линий улиц и тротуаров, воздушных коммуникаций, разноцветные «пятна» рекламного искусства, витрин магазинов, «спектр» одежды прохожих и т. д.). При этом характерно, что,

эстетически элементарном уровне. Элементарно-эстетическая композиция, в сравнении с полноценной эстетической, в силу ее структурной простоты, обладает малой семантической информативностью¹⁵. Это свойство проявляется и в процессе ее восприятия: зритель сравнительно быстро «постигает» произведение и полностью реализует эстетическую установку, без «консервации» информативного дефицита. Но тогда возникает справедливый вопрос: если при восприятии подобных элементарно-эстетических композиций не обнаруживается наличие «нереализованных в прошлом эстети-

наблюдаться не слишком продолжительно. Продление временного интервала необходимо в данном случае для полной адаптации оригинального, непривычного. Надо заметить, что подобная «перестройка» формируется психологически не всегда «безболезненно», а в случаях слишком большой новизны — даже вовсе не осуществляется и завершается установкой отвержения. Этим, собственно, психологически и объясняются незаурядные случаи в истории отвержения современными моды, а иногда и шедевров искусства.

Наоборот, слишком тривиальная, элементарная композиция информативно бедна. У воспринимающего ее человека она создает информативную избыточность¹⁶. Наглядно это значит — «О, это мне уже давно знакомо, неинтересно!». Необходимого эстетически-эмоционального напряжения, разумеется, в данном случае не возникает.

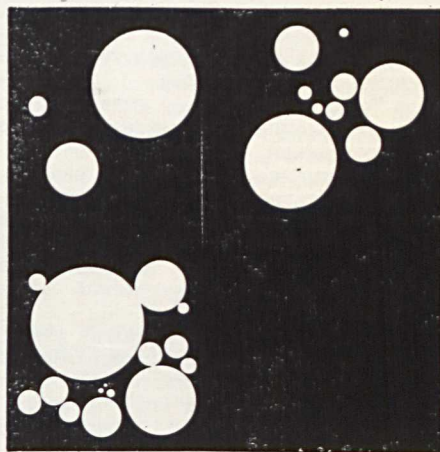
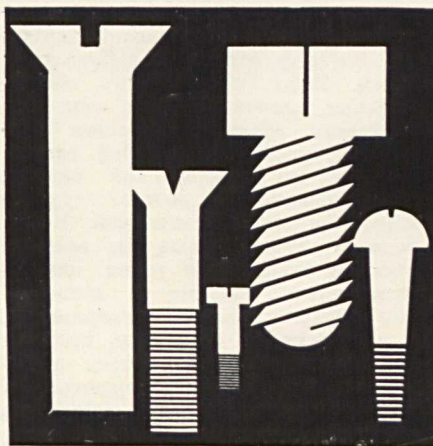
Эстетически-эмоциональное воздействие элементарных композиций на человека не должно рассматриваться в изоляции от условий экспозиции, которые оказывают значительное влияние на характер эстетических установок, формирующихся у зрителя. Так, например, элементарная композиция, выставленная в беспорядочно оборудованном и неэстетичном (в обычном понимании) помещении, независимо от ее семантического уровня, вызовет в подобных условиях «эстетического голодания» у обитателей положительную эстетическую эмоцию.

Во-первых, сформированная эстетическим полем среды перцептивная структура обитателей (мы полагаем, что они временно вынуждены находиться в помещении), привыкшая к эстетической упорядоченности, находится в психологическом противоречии с условиями беспорядочного окружения. Элементарная композиция своей эстетической упорядоченностью, так сказать, «утолит эмоциональную жажду» обитателей. Контраст среды еще более усилит «новизну» композиции и вытекающую отсюда эстетически-эмоциональную напряженность. Тривиальность произведения в таких условиях значительно «смягчается».

Во-вторых, элементарная композиция может стать объектом реализации отдыха обитателя помещения. Этому смогут способствовать психологически рационально подобранные краски: например, в серой однообразной среде будут оказывать ободряющее действие веселые сочетания красок с преобладанием оранжевого и голубого. По этому поводу имеются достаточно хорошо разработанные психофизиологические рекомендации.

Между прочим, сравнительно долгое пребывание в беспорядочной среде способно оказать воздействие на человека в отрицательном направлении, в сторону дезорганизованности, неряшества. Это нежелательно. Поэтому надо стремиться по возможности больше уделять внимания эстетическому оформлению среды, это психологически положительно воздействует на психику человека, мобилизует его усилия и способности.

Очень существенно учитывать то психологическое обстоятельство (часто незамечаемое), что семантический уровень элементарной композиции, то есть относительная сложность или простота того, что изображается, а также колорит, стоят в прямой зависимости от средней продолжительности восприятия, его характера (в рабочих условиях, в условиях отдыха дома или в общественном месте, в публичных местах быстрого потока людей и т. п.), освещенности и пр. Там, где психологически желательно создать атмосферу отдыха от труда, семантическая «загруженность» произве-

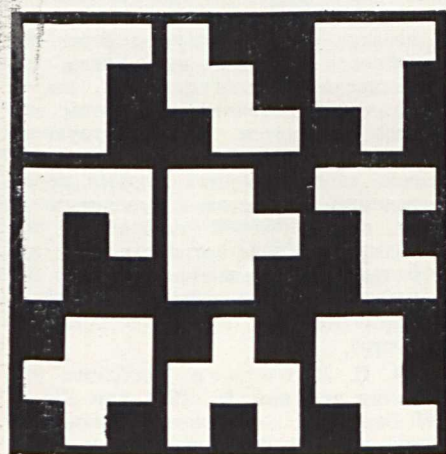


так сказать, «привыкший» к этой среде глаз воспринимает окружающее, если это не предопределено субъективными целевыми импульсами, по большей части «машинально», «бегло», то есть без психологически активного освоения «давно знакомого» источника информации, или, иначе говоря, как бы в «снятом виде». Это значит, например, что из всего информативного многообразия архитектурного произведения такой «беглый» созерцатель «снимет» гармонию пропорций, «игру» цветовой композиции и т. д. — он воспримет окружающее на элементарном уровне эстетических сигналов. А поскольку подобное «беглое» восприятие характеризуется, в общем, кратковременностью, прерывностью, то в итоге «багаж» впечатлений в памяти человека, обусловленный средой, содержит гораздо больший круг банальных примеров, чем круг примеров оригинальных.

Таким образом, среда, или, точнее, эстетическое поле среды, формирует у человека изо дня в день соответствующую, гармонизированную с ней перцептивную структуру. Эта структура достаточно устойчива; ее действие проявляется в повседневной жизни в сфере субъективного вкуса, эстетических навыков, привычек, убеждений.

Эстетический вкус, следовательно, питается, помимо чисто идеологических и экономических факторов, роль которых в становлении полноценной личности фундаментальна, еще и потоком информации на

ческих установок», обычно обуславливающих эстетическое наслаждение, то чем же тогда объяснить появляющиеся эстетические эмоции? Опыт говорит, что несмотря на различный эстетический уровень создаваемых художниками элементарных композиций (декор, реклама), большое их разнообразие заставляет нас признать в них, в той или иной мере, присутствие элемента оригинальности. Оригинальность, как явление незаурядное, не сразу вызывает у массового зрителя ассоциации по сходству: потребуется некоторое время «постижения», то есть психологической адаптации. Иными словами, оригинальный элемент окружения поначалу станет стимулятором возникновения у зрителя большего или меньшего информативного дефицита (не все ясно, знакомо, «интересно» и пр.), и, как следствие, — возникновение эстетического удовольствия. Однако ввиду семантической тривиальности и «знакомости» составляющих композицию элементов такая композиция сравнительно быстро расшифровывается зрителем, им «постигается», в результате чего информативный дефицит воспринимающего, возникший в начале восприятия, ликвидируется. Эстетическое наслаждение спадает и остается лишь эстетически-эмоциональная компонента, выраженная весьма слабо. Несмотря на реализацию эстетической установки в описанном случае полностью, в памяти организма сохраняется «след» от пережитого в процессе восприятия элементарной композиции эстетически-эмоционального напряжения. Подобные эмоциональные «следы» эстетических установок, вероятно, и составляют эмоциональный багаж (но, разумеется, не только они одни), питающий художников при творческом поиске и реализации оригинальных элементарно-эстетических композиций. Восприятие оригинальной элементарно-эстетической композиции обычно сразу же опосредует возникновение у зрителя информативного дефицита и соответствующего эстетического эмоционального напряжения. Однако и в этом случае, по причинам уже упомянутым («знакомость» элементов), дефицит информации у воспринимающего будет



ным формам поведения, то есть к такому поведению, которое обусловлено установкой, возникшей в прошлом, но не реализованной и не фиксированной»¹³.

При расшифровке этой мысли некоторые ученые объясняют способность искусства удовлетворять потребность человека в эстетическом наслаждении аккумулируемой в произведении семантической «неисчерпаемостью». Поясним. В жизни человек постоянно сталкивается с тем, что его опыт, знания, эмоциональный багаж оказываются недостаточными для исчерпывающей расшифровки жизненных ситуаций. «Законсервированные» установки, подобного дефицита (то есть «нереализованные» в прошлом) при предъявлении произведения всту-

дения, например, нежелательна. Ограничиваясь лишь напоминанием, мы не будем продолжать описание психологических рекомендаций и отсылаем читателя к соответствующей литературе или консультации у специалистов.

*

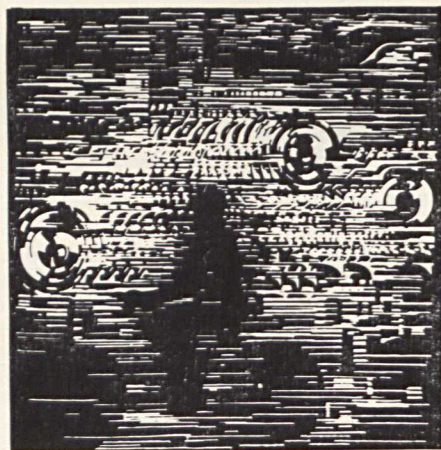
Итак, возвращаясь к поднятой в начале проблемы, мы уже обладаем необходимой уверенностью в том, что вопрос о принадлежности или же непринадлежности субъективных оценок элементарных форм к эстетической категории должен быть тесно связан с обстановкой и характером реализации соответствующей психологической установки. До начала вышеописанных испытаний испытуемым была дана словесная инструкция, что от них требуется дача оценок элементарным формам по признакам их сравнительной эстетичности (какая самая красивая, какая менее и т. д.). Следовательно, у испытуемых, на основании инструкции теста, образовалась преднастройка, то есть установка, психологически подготавливающая их к эстетическому восприятию (ожидание: что-то будет предъявлено, что подлежит оценке с позиции «красоты»), — сформировалась эстетическая установка. Именно с признанием этого объективного факта, восприятие и оценочный акт теста элементарных форм правомерно отнести к категории эстетической, хотя и на элементарном уровне.

Следовательно, если предлагается дать эстетическую оценку какому-либо изображению, которое будет показано, человек предварительно настраивается (преднастройка) на соответствующую оценку, приобретает психологическую установку к эстетической оценке на фоне жизненного опыта.

Но предположим, что эстетическое поле среды выработало у испытуемого определенное, субъективное отношение к некоторым разновидностям элементарных форм, в итоге не позволяющее рассматривать их в качестве эстетического объекта. Например, после предварительной инструкции на эстетически-оценочную установку такому испытуемому в действительности представляют одиозную черную точку на белом экране. Что произойдет? Очевидно, у воспринимающего возникнет недоумение, опосредствованное конфликтом между его опытом, убеждением, то есть интуитивным представлением об изображении, могущем подлежать эстетической оценке, и реально предъявленным для оценки изображением точки. Иными словами, возникает несоответствие поступившей от изображения информации эстетически-оценочной психологической установке испытуемого. В результате у воспринимающего возникает отрицательный рефлекс (представляющий собой проявление оборонительного рефлекса)¹⁷, и оценка завершится заключением вроде: на экране нечего эстетически оценивать; изображение точки не представляет собой объекта для эстетической оценки.

Для нас сейчас представляется существенным выделить одну важную деталь этого психологического опыта. Воспринимающий изображение точки в итоге дал все же оценку, хотя и отрицательную, но при этом определенно эстетическую, опосредованную заданной ему установкой. Это очень важно. Ведь будь предъявлена та же точка на экране, но без предварительного эстетически-оценочного требования со стороны инструктора, результат был бы иным и закончился бы просто вопросом вроде: к чему? что представляет эта точка? что он должен установить?

Следовательно, в тех случаях, когда на основе предварительной информации (то есть до предъявления подлежащего оценке изображения), формируется эстетически-оценочная психологическая установка, восприятие любого предъявленного затем изображения ложится на этот психологический, «критический» фон, и лишь после этого реализуется оценка или отвергающая предлагаемое, или осуществляющая градацию оценочных суждений в соответствии с эстетической содержательностью изображения. Подобная точка зрения может показаться несколько непривычной, и возможно, что, например, акт эстетической оценки одинокой точки на экране вызовет сомнение, как не являющийся с традиционным представлением об эстетической ценности. На наш взгляд, в действительности, факт критического обесценивания одинокой точки, как эстетического объекта, в данном примере и представляет собой результат именно эстетической оценки, опосредованной соответствующей психологической установкой. В противном случае отпала бы возможность и отвержения точки, как эстетического явления в приведенном психологическом эксперименте. В частности, те же самые простейшие орнаментальные ритмы в виде, например, обойных бордюров, на художественных советах получают именно эстетическую оценку. В таких случаях психологическая уста-



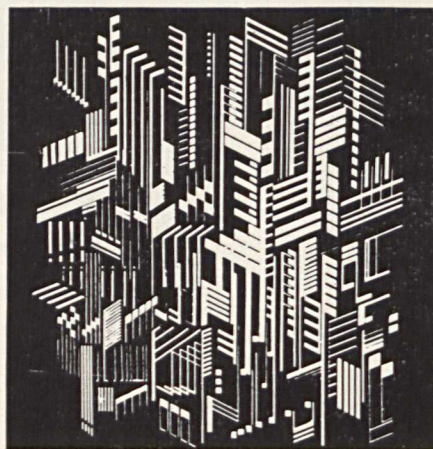
новка членов художественного совета, направленная на эстетическую оценку бордюра, никогда не выдвигает проблемы принципиального содержания — о принадлежности такого бордюра к миру эстетического, хотя и элементарного. Это обычный пример из повседневной творческой практики.

В свете изложенного понятие элементарного эстетического восприятия получает, как нам кажется, достаточно конкретное толкование. Очевидно, проблема уровня восприятия подобных элементарных форм сдвигается в иную плоскость и может, вероятно, рассматриваться только в тех условиях, когда это оправдывается соответствующей психологической установкой. Вероятно, эта сторона вопроса требует дополнительных исследований.

Чтобы проиллюстрировать значение характера установки при восприятии изображения, приведем пример. Картиной «Мона Лиза» Леонардо да Винчи можно наслаждаться как произведением искусства, как эстетическим объектом. Соответствующая установка вскрывает все богатство нашего эмоционального мира. Но ту же «Мону Лизу» можно воспринимать и иначе, например, получив задание определить материал деталей одежды и украшений на картине. В этом случае осуществляется совсем иная, далекая от эстетической, установка. Или можно, наконец, заняться изучением математического закона ритма, гармонии линий, определяющих характер ком-

позиции портрета. Опять психологическая установка, принадлежащая совсем к иному миру и имеющая мало общего с эстетически-оценочной.

Совершенно естественно, что категория элементарно-эстетического восприятия может возбудить различные размышления. С одной стороны, элементарные формы, несмотря на свою простоту, в совокупности с закономерностями их объективного воздействия на наши эмоции (цвет, ритм, пропорция и т. п.) вынуждают нас признать за ними некоторую эстетическую значимость, достаточно самостоятельную и могущую подлежать эстетической оценке. С другой стороны, принадлежность эле-



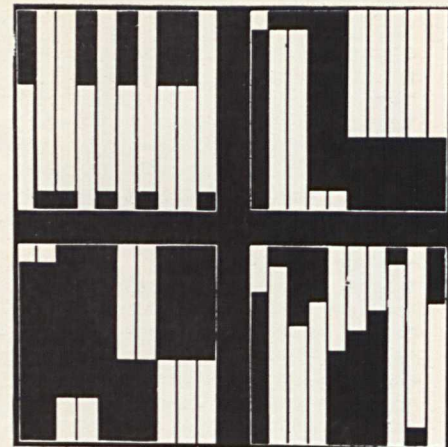
ментарных форм к средствам предметно-содержательного искусства¹⁸, — к модусам оптимального представления содержания такого произведения, стягивает наше внимание именно на этой, так сказать, их прикладной функции, и склоняет нас видеть в них, в отдельности взятых, нечто меньшее, чем эстетический объект, нечто выходящее за рамки понятия эстетической категории.

Насколько это было в наших силах, опираясь на факты современной науки, мы постарались показать, что вторая точка зрения (то есть исключение элементарных эстетических форм из мира эстетического) не единственна и что, по крайней мере, имеет право быть выдвинутым взгляд, несколько отличный от традиционного.

¹ В настоящей статье мы в дальнейшем изложении термин «элементарные эстетические восприятия» употребляем в единственном числе.
² Сб. «Вопросы эстетики». АН СССР, Госиздат «Искусство». М., 1958, стр. 28, 29.

³ Вводя понятие «полноценное эстетическое», как антипод «элементарного эстетического», мы ощущали некоторую неудовлетворенность. Собственно, пока нами еще сделано слишком мало, чтобы хотя бы даже в неясной форме начать «сдвигать» элементарные композиции на оценочную плоскость неполноценного эстетического. С точки зрения строгой объективной науки, это совершенно не обосновано, а потому недопустимо. Проблема требует самого осторожного обращения, а главное, серьезного изучения. Однако, повинаясь естественному желанию передать мысли понятным языком, мы сочли благодарным, пока, на стадии «обработки сырого материала», не загружать текст новой (изобретенной) терминологией, которая поначалу может оказаться неспособной вызвать у читателя необходимые однозначные ассоциации. В этом смысле мы предпочли следовать традиции.

⁴ Об этом подробнее см.: Г. Руубер. «О закономерностях красоты» (на эст. яз.), изд. «Валгус». Таллин, 1965.



Г. Руубер, автореферат диссертации «О визуальном восприятии элементарных форм». М., 1972.

Мы опускаем описание методики испытаний, в данном случае не существенного: нас интересует не техническая сторона опытов и вытекающая отсюда степень убедительности полученных оценочных градаций, а только вопрос: к какой категории отнести подобное восприятие элементарных форм?

⁵ Известно, что биологические реакции на внешний сигнал свойственны лишь животным организмам (А. Н. Леонтьев. Проблемы развития психики. М., 1972).

Поэтому мы используем понятие «восприятия биологические» — условно.

⁶ Необходимо тут же оговорить, что предлагаемые рассуждения и выводы распространяются, так сказать, на массового перцепиента. Например, для работающего на аппаратуре ЭВМ элементарная форма — квадрат или прямоугольник, как символ управления ЭВМ обладает достаточной семантической содержательностью, а отсюда и ассоциативностью. Такие случаи, как исключения, должны непременно учитываться в конкретных исследовательских ситуациях, но, очевидно, не имеет смысла включать их в круг массовых обобщений.

Сложность произведения искусства и его информативность по отношению к воспринимающему взаимоотносятся не тривиально, а через способность человека воспринять, «декодировать» поступающую информацию. Определяющим в этом вопросе является предшествующий опыт, знания, убеждения и т. п. То есть «понимаемость» людьми произведений искусства, в зависимости от семантической сложности последних, располагается где-то между банальным и оригинальным (по Мюлю), то есть на уровне средней информативности (семантической сложности).

⁷ А. Н. Леонтьев. Проблемы развития психики. М., 1972, стр. 354.

⁸ Вероятно, наиболее близки по семантической структуре к «высшей» грани так называемые в психологии парейдолии. Парейдолии — это иллюзии у нормальных людей, возникающие при созерцании плывущих облаков, мозаики террасо и т. п., причем воспринимающий субъективно интерпретирует возникающие образы как принадлежащие предметам, животным или людям. Так, например, в рисунке кучевых облаков передко «видятся» головы людей или целые фигуры животных, вазы и другие предметы. При этом один и тот же рисунок может интерпретироваться одним или несколькими лицами по-разному. Психологические тесты Роршаха основаны на парейдолиях. Уровень ассоциативности при восприятии последних интуитивно может быть принятым в качестве иллюстрации этой переходной грани.

⁹ Дело в том, что степень психиче-

ской ассоциативности, возникающая при восприятии художественного объекта, весьма субъективна, а потому и существование однозначной, строгой грани между восприятием на уровнях элементарном и полноценном представляется нам проблематичным или во всяком случае требующим специальных исследований. Если бы даже удалось каким-нибудь способом установить необходимые параметры этого рубежа, то, в конечном счете, его определение все же получило бы «гражданство» вероятно лишь на базе определенного количественного граничного соглашения.

¹⁰ А. С. Прангшвили. Исследования по психологии установки. Изд. «Наука». Тбилиси, 1967, стр. 67.
¹¹ См.: А. С. Прангшвили. Исследования по психологии установки. Изд. «Наука». Тбилиси, 1967, стр. 17—73.

¹² Д. Н. Узнадзе. Экспериментальные основы психологии установки. М., 1966, стр. 100.

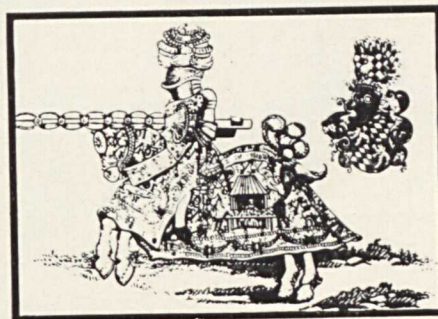
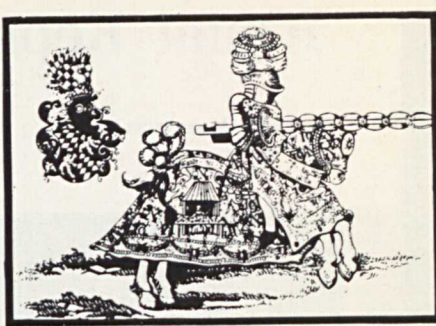
¹³ Л. Н. Столович. Природа эстетической ценности. М., 1972, стр. 207.

¹⁴ Неупорядоченность уличного движения или движения в интерьере не «снимает» впечатления упорядоченности «в целом», обусловленной архитектурным и художественным оформлением, цветом и ритмами расположения оборудования и т. п.

¹⁵ В теории информации установлено, что количество информации, передаваемое источником, прямо пропорционально структурной сложности ее. Однако эта мера (т. н. мера Шеннона), установлена для аппаратуры связи безотносительно к прагматической содержательности передаваемой информации (то есть без «души и вкуса»). В искусстве, разумеется, эта мера недостаточно применима.

¹⁶ Избыточность информации наблюдается в тех случаях, когда источник информативно тривиален, то есть передаваемая им информация не содержит ничего нового. Например, заявление встречному на улице: «сегодня солнечная погода» — очевидно принадлежит к классу именно подобных «нулевых» сообщений.
¹⁷ Г. Руубер. О закономерностях красоты. Монография на эст. яз. Изд. «Валгус». Таллин, 1965, стр. 110.

¹⁸ То есть, искусства, восприятие которого выше элементарного.



Элементарно ли «элементарное» эстетическое восприятие?

Олег Буткевич

Опубликовав не совсем обычную на страницах искусствоведческого журнала статью Г. Руубера, в которой предпринята попытка привлечь специальные выводы экспериментальной психологии к решению проблемы элементарного эстетического восприятия, редакция отнюдь не считает предложенную автором методологию, как и результаты анализа единственно возможными. Вместе с тем, вопрос, с которым столкнулся психолог, представляет несомненный интерес для теории декоративного искусства.

Разумеется, статья О. Буткевича, переводящая разговор в план эстетической проблематики, так же не является, с точки зрения редакции, бесспорной. Тем не менее, рассматривая тот же вопрос под иным углом зрения, она дает читателю возможность задуматься над его сложностью.

Проблема «элементарного» эстетического восприятия кажется особенно актуальной, проецируясь на область декоративно-прикладного творчества. Здесь она обретает вполне методологическое звучание. Ведь если искусствоведческий — в широком смысле — анализ традиционно опирается на ряд устойчивых содержательных критериев (правдивость, идейность и т. д.), то в сфере декоративно-прикладного искусства большинство этих критериев подчас малоэффективны. В самом деле. Что изображают, какую социальную идею выражают прекрасная амфора или беспредметный геометрический орнамент?

Конечно, мы можем искать (что и делается нередко) в первом случае некие отдаленные ассоциации, скажем, с формами гармонического торса, а при соприкосновении со вторым ощутить настроение сродни, например, тому, что вызывает в нас многоцветье трав и цветов родных полей.

Однако думается, подобные смысловые уподобления возникают скорее не в результате, а как бы параллельно специфике воздействия на зрителя именно декоративного искусства, как особого вида художественного творчества. Во всяком случае, их отсутствие не может служить поводом к отрицанию художественной ценности произведений такого рода.

Это не означает, разумеется, что тот же орнамент, включающий национальные элементы, не способен будить патристические чувства, или что он не может содержать вполне жизненных изобразительных мотивов. Но ведь не они, не эти мотивы, как бы они нас ни радовали, характеризуют собственную специфику орнамента. Значение орнамента — не в правде изображения фак-

тов действительности и не в выражении конкретно социальной идеи, так же как и ценность декоративной формы, именно как формы декоративной, — не в тех, или не только в тех изобразительных предметных ассоциациях, которые она может вызвать.

В чем же? Что ищет взыскательный художник, самозабвенно сплетая причудливые, казалось бы не изображающие и не выражающие реальность изгибы линий и форм, к чему он стремится, и что восхищает и увлекает зрителя, созерцающего плоды его труда?

Эти, как мир старые вопросы, несомненно, соотносятся с поднятой в статье Г. Руубера проблемой «элементарных» эстетических восприятий. В то же время подход к теме, предлагаемый статьей, пока что не кажется плодотворным.

В своем исследовании Г. Руубер опирается на теорию психологической установки. Но в интересующем автора аспекте смысл этой теории заключается лишь в том, что характер и сама возможность всякого восприятия существенно детерминируются соответствующей психологической установкой, возникшей на основе многократного прошлого опыта индивида и общества.

Действительно, восприятие на человеческом уровне практически никогда не остается чисто физиологическим. И это относится, отнюдь, не только к «визуальным», восприятиям. Даже такие простые ощущения, как, например, восприятие вкуса пищи, здесь не являются исключением. Соответствующая психологическая установка может возбудить аппетит, а может и категорически препятствовать его появлению. Вряд ли нужны особые теоретические изыскания, чтобы предста-

вить себе и здесь возможность тех драматических коллизий, которые проследивает автор статьи, рассуждая о принятии или непринятии зрителем нового в искусстве или об «эстетическом» отвержении им одинокой точки на экране. Таким образом, введение в исследование теории психологической установки (независимо от степени фундаментальности последней) еще не приближает нас к решению весьма специфической проблемы именно эстетического восприятия.

С другой стороны, и идея, будто наше восприятие элементарных форм действительности обретает эстетическое своеобразие лишь на основе прошлого опыта, актуализированного посредством соответствующей «эстетической психологической установки», так же не кажется достаточно убедительной. Минувший опыт в подобном контексте неизбежно (если мы не хотим повторять известной путаницы в определении понятия «опыт») должен быть связан с восприятием объективной реальности. Иными словами, сама «психологическая эстетическая установка» изначально могла возникнуть только из столкновения сознания с некими вполне реальными явлениями, вызывающими именно эстетическое к ним отношение.

Недооценка этого обстоятельства немедленно делает эстетическое переживание чисто субъективной, ничем извне не вызываемой иллюзией. Такое впечатление, кстати, несколько раз возникает при чтении статьи Г. Руубера.

В контексте статьи эстетическая содержательность восприятия не только «простейших» объектов, но и шедевров мирового искусства, ставится в исключительную зависимость от наличия заданной эстетической установки. Меняется установка — и «Мона Лиза» как и бордюр, как и элементарные явления, интересующие автора, в равной мере, оказываются вообще вне «мира эстетического».

Чтобы попытаться приблизиться к сердцевине проблемы, видимо, было бы полезным все же обратить более пристальное внимание на сами те элементарные явления, которые вызывают в нас «элементарные» эстетические переживания, не ограничивая анализ рассмотрением готовности или не готовности зрителя воспринять их в соответствии с заданной психологической установкой. Быть может, тогда удалось бы обозначить и границу (если таковая действительно существует), отделяющую «элементарные эстетические восприятия» от «полноценных», как пишет Г. Руубер. Ведь естественно предположить, что особенности эстетического восприятия прикладника и, скажем, монументалиста предопределяются не просто своеобразием сознания того и другого (если бы это было так, то согласно смыслу статьи, мы должны были бы априори констатировать фатальную «беглость», «элементарность» творческого мышления художников декоративно-прикладного искусства), но своеобразием жизненного материала, с которым имеет дело и который художественно преобразует данный вид творчества. Формулируя проблему в наиболее, как кажется, интересном ее повороте, нужно, очевидно, задаться вопросом: что волнует нас эстетически в элементарных явлениях и формах действительности (цветах, объемах, ритмах и т. д.) и как стремится видоизменить все это художник, чтобы создать еще более привлекательные для восприятия объекты. А иначе зачем же было бы ему трудиться?..

(Окончание в № 4)

Иллюстрации на стр. 28—30 являются графическими упражнениями, входящими в учебный курс подготовки художников-конструкторов. С помощью элементарных графических композиционных навыков развивают композиционные навыки, необходимые для создания сложных декоративных мотивов.

Музей А. С. Пушкина
в селе Берново

Музей А. С. Пушкина
в Торжке.
Фрагменты
экспозиции



Юрий Керцелли

Евгения Завадская



Удивительным мастером музейного искусства, воплотившим в экспозициях с поразительной точностью страницы прошлого и нынешнее их прочтение, был художник-пушкинист Юрий Леонидович Керцелли (1923—1975). Керцелли закончил художественное образование после Великой Отечественной войны, все четыре года которой он прослужил в действующих частях Советской Армии. В послевоенные годы художник принимает участие в создании многих выставок и музеев, а с 1960 г. его творческая деятельность прочно связана с Государственным музеем А. С. Пушкина. За художественное оформление экспозиции музея Керцелли получил Диплом первой степени Союза художников РСФСР; как художник он участвовал в организации всех выставок, которые были развернуты в залах музея за все пятнадцать лет его существования. За эти годы Керцелли создал проекты и художественные решения еще нескольких литературных музеев: В. Шишкова в

Бежецке, М. Салтыкова-Щедрина в Калининске, поэта С. Дрожжина в селе Завидове Калининской области и др. Но главное в творчестве художника — Пушкинина в Тверском крае. Пушкинские музеи в Берново и Торжке — самое полное воплощение творческих принципов Керцелли, как музейного художника. Тонкий вкус знатока и строгий интеллект исследователя (он был и краеведом, и пушкинистом, и текстологом), энергия организатора и чуткий лиризм пейзажиста — все было подчинено одной цели — созданию музея, в котором пребывает «наш Пушкин». Тщательное изучение художником рукописей поэта и, в первую очередь, его рисунков привело к настоящим научным открытиям. Керцелли атрибуировал портреты Грибоедова на листе со стихотворением «Предчувствие», что позволило выявить новые грани смысла этого произведения. Художник узнал пленительный абрис Е. Вельяшевой, вдохновившей поэта на известное стихотворение «Подъез-

жая под Ижору», обнаружил на страницах пушкинских рукописей ранее неизвестные портреты А. Вульфа и А. Оленина. Пристально изучал Керцелли пейзажные зарисовки поэта, в которых он определил ряд мест Тверского края, что позволило с большей достоверностью воплотить дух пушкинской поры и в музейных экспозициях, и в окружающих музеи пейзажах. Этой же цели служили и живописные произведения художника. Ученик и последователь пейзажиста Е. Камзолкина, Керцелли стремился в своих работах как бы сократить историческое пространство и приблизить дорогие сердцу каждого раритеты пушкинской поры. Музейным работам Керцелли присуще особое умение, особое мастерство, родственное по духу высокому средневековому ремесленничеству с его целостным мироощущением и творческой радостью от самого делания вещи. В творчестве у него не было деления на «высокое» и «низкое». Все — от первого одухотворения образов в предварительных эскизах до последние



с валдайским колокольчиком — непременно атрибуты пушкинского гуляния по свету — «то в коляске, то верхом, то в кибитке, то в карете, то в телеге, то пешком», непосредственно вводятся художником в экспозицию. Окна — витрины как бы воспроизводят остроту, мимолетность и картинную наглядность пушкинских впечатлений.

Музей
М. Е. Салтыкова-
Щедрина
в Калинин.
Фрагмент
экспозиции

В экспозиции музея в Берново представлены два поэтических ряда: фрагмент дворянской усадьбы, в которой реально мог бывать поэт и «среда жизнедеятельности» его героев: кабинет Онегина и комната Татьяны. Художник совмещает оба плана — литературная и бытовая достоверность воспринимаются в органичном единстве. Поэзия и правда не только уживаются, но и помогают друг другу в воссоздании духа дворянской усадьбы начала прошлого столетия.

Музейная экспозиция — особый вид художественной деятельности. В этом искусстве истины не крайности — как формулирует кредо боязни банального в творче-

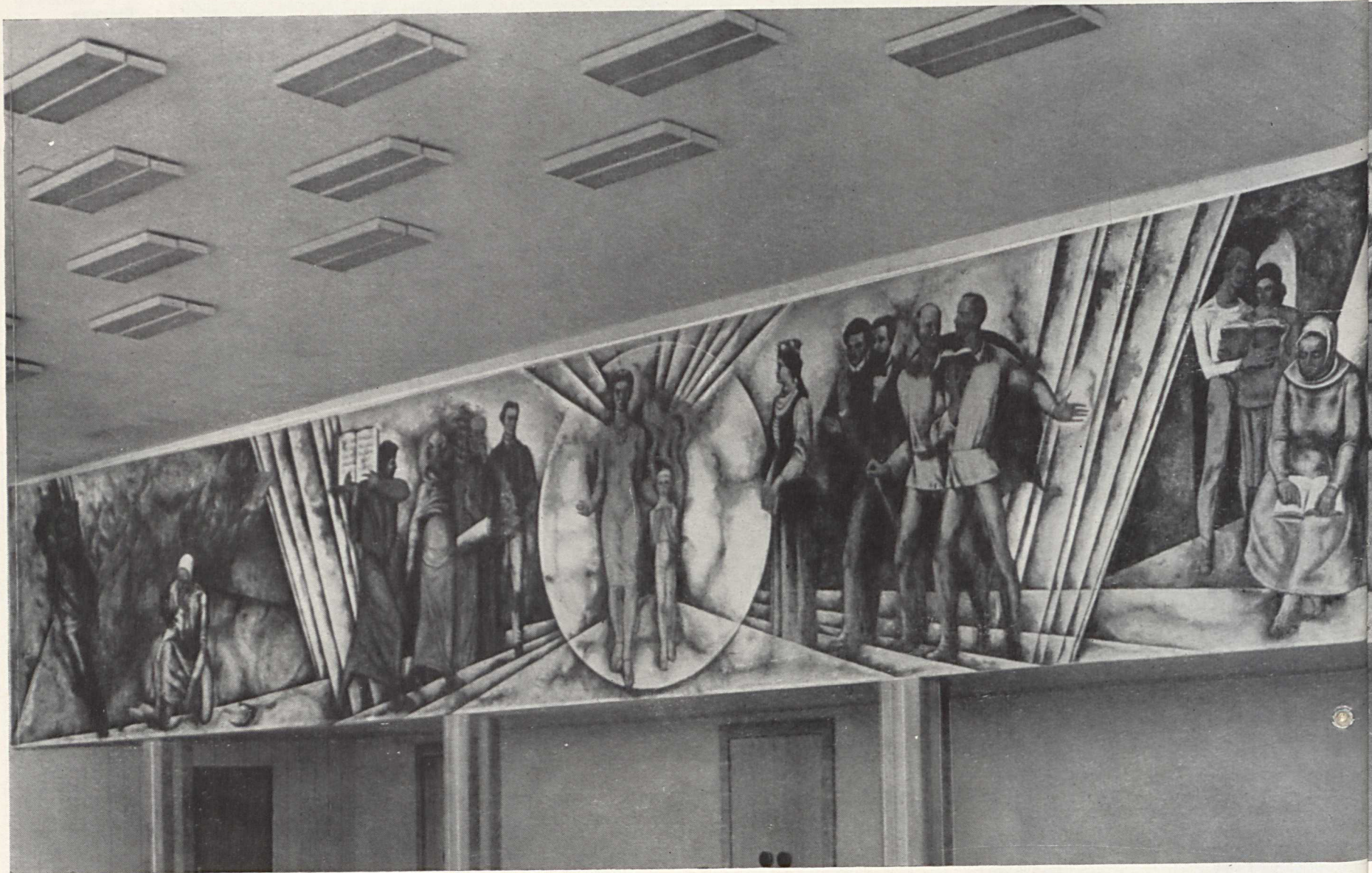


го вбитого в стену гвоздя — он рассматривал для себя лишь как последовательность рабочих операций. Он делал музей как строят дом, жилище — по традиции и наитию, годами, собственноручно, осязая и обдумывая каждый предмет, как бы воспроизводя фамильное творчество нескольких поколений Вульфов и Олениных, создававших эти патриархальные гнезда. Этому и обязаны музеи Керцелли своей естественностью. Вы приходите сюда как в дом, в котором вы чувствуете себя самым интимным гостем, где все открыто «только для вас». Здесь нет высокомерного художничества, а одушевленная классичность, простодушие и достоинство, полное соответствие выразительных средств выражаемому, что дается лишь подлинным благочестием перед поставленной целью, самозабвенным трудом, граничащим с подвижничеством. Керцелли видел музейные святыни в обычном и обыденном — в пейзаже из окна, в слове, написанном на стене, обнаруживая поэтическое там, где обнаружить его

может только художник, глубоко сжившийся с миром своих героев. Он сам нарисовал трафарет обоев в берновском музее и их рисунок поражает своей культурно-исторической достоверностью именно потому, что он не скопирован, а продуман, ведь художником руководило воображение современника той жизни. Философско-эстетическим ключом художественного решения пушкинского кольца музеев на Тверской земле, Керцелли избрал мотив дороги. Пушкин в этих краях бывал более двадцати раз проездом из Петербурга в Москву, задерживаясь у друзей на несколько дней, а иногда и на месяц с лишним. «Петербург — прихожая. Москва — девичья, деревня же — мой кабинет», — писал поэт, осознавая Тверской край своей творческой мастерской. Мотив дороги, как не покидающее поэта чувство неустroенности, раскрыт художником в экспозиции Торжокского музея. «Дорожные жалобы» стали поэтическим лейтмотивом художественного решения экспозиции. Верстовой столб, возок, дуга

стве известный афоризм, а как раз золотая середина, неуловимейшее равновесие предметного и образного, материального и духовного, документального и поэтического. Обе крайности — и самоцельность (пусть самая «художественная») экспозиционных приемов и невыявленность в вещи ее культурно-исторического смысла в визуальной форме, то есть невыраженность ее как экспоната — это крен в вульгарность и антихудожественность. Керцелли знал золотую середину музейной экспозиции. Его работы — эталоны истинного художественного решения. Работы Керцелли — это высокий урок профессиональной этики художника, особо актуальный тем, что он преподан в жанре, находящемся на стадии осознания себя как самостоятельного вида художественной деятельности. Его творчество показывает, что работа музейного художника, оставаясь принципиально анонимной, может быть при этом глубоко личностной, осуществляясь на уровне реальной предметности, быть истинно духовной.

Музей А. С. Пушкина
в Торжке.
Фрагменты
экспозиции



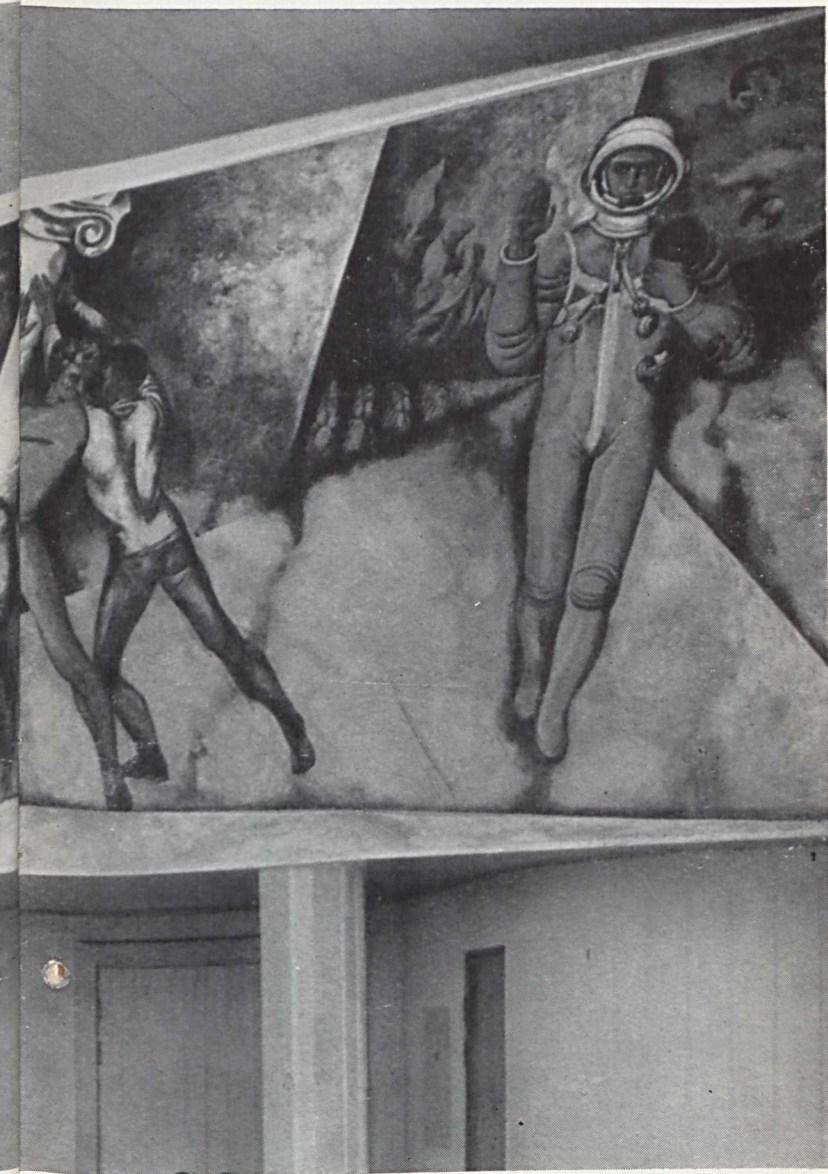
Интеллектуальная глубина, пластическая выразительность

Стелла Базазьянц

Гавриил Ващенко
«Просветители».
Роспись в Доме учителя.
Энкаустика. Минск.

Редко бывает так, что идея росписи рождается раньше реальной возможности ее воплощения. Чаще происходит обратное: есть реальная архитектура и художник «ищет себя» в ней: придумывает тему, структуру, композицию, колористическое решение.

В работе, о которой пойдет речь, все было не так. Белорусский художник Гавриил Харитонович Ващенко лет 6—7 назад загорелся идеей написать галерею белорусских просветителей, имена которых уже стали достоянием истории. Началось длительное и скрупулезное штудирование национальной культуры, изучение наиболее ярких ее представителей, их жизнеописаний, архивных данных и т. п. Идея обрастала «мясом», прояснялись детали. Характер деятельности художника не имел ничего общего с работой «над темой»; это была его тема, выношенная, выстраданная. Просветительская идея художника получила реализацию во вновь построенном в Минске Доме учителя; в этом же здании разместился Институт усовершенствования учителей. Редкостное соответствие темы и места, идеи и адресата. Роспись Ващенко обращается к сегодняшним деятелям просвещения, предлагая им символично-изобразительное повествование на историческую тему. Емкая формула эстетического восприятия, заключенная в словах Аристотеля — «радость узнавания» — имеет для этой работы принципиальное значение. Психологическая авторская установка на «радость узнавания» и сотворчество зрителя во многом определяют не только ха-



актер восприятия, но и особенности самой росписи. Обратимся к ней непосредственно.

Роспись «Просветители» представляет собой большое панно откровенно картинного характера, в котором художник решает идейно-образные, живописные и композиционные задачи, обращая внимание на архитектурное пространство лишь в той мере, в какой роспись должна ему не противоречить.

Следует сказать, что этот принцип Ващенко проводит достаточно последовательно. Уже в первой своей монументальной работе во Дворце культуры химиков в Светлогорске он продемонстрировал вполне независимое отношение к архитектуре, четко определив композиционно-пространственные рамки своего произведения. Среда минского Дома учителя близка светлогорскому Дворцу культуры химиков ровно настолько, насколько похожи друг на друга интерьерные пространства современной зрелищной архитектуры. Может быть именно поэтому, а может и по причинам более глубоким, художник вторично использует картинный принцип «вхождения».

Для Ващенко это было закономерным следствием его творческого метода: он пришел в монументальное искусство уже известным, сложившимся мастером, автором таких живописных полотен, как «Мое Полесье», «Партизанская баллада» и др. Накопленный им опыт поэтического освоения идеи картины соединился на плоскости стены с ударностью монументальной росписи. В этом-то соединении и таится особенность творчества белорусского мо-

нументалиста, его всегда узнаваемая, личностная интонация.

Между тем, еще несколько лет назад, понятие «картинность» в устах многих специалистов-теоретиков было бранным словом, и в серьезных теоретических исследованиях дискутировалась альтернатива, перед которой якобы стоит современное искусство: либо станковость без обобщений, без метафор, либо росписи, мозаики, витражи без всякого станковизма, без элементов «картинности». Третьего не дано. Картинная природа росписей безусловно и окончательно связывалась с антимонументальностью и даже с натурализмом.

Возражения подобного рода сегодня отпали, стали анахронизмом — слишком уж очевидна расширительная вне-нормативная тенденция советского монументального искусства. Мы видим на практике, что проблема «картинности», организации плоскости стены на принципах сценического действия не утратила своей актуальности. Но нельзя забывать, что форма того или иного произведения — это не только способ организации живописного пространства, это еще и способ организации зрительского восприятия, которое меняется у нас на глазах. Оно углубляется смелыми открытиями современного кинематографа и телевидения, графики и поэзии.

В творческом соревновании искусств воспитуется и наше монументальное искусство, ориентированное на широкие возможности художественных ассоциаций современного зрителя. Появляются новые эстетические потребности, они создают более высокие уровни эстетической активности зрителя. Ведь известно, что искусство рождает публику, понимающую искусство.

На наших глазах кинематограф и, особенно, телевидение изменяют характер восприятия, формируют определенную психологическую установку на общение «вблизи», «непосредственно» с авторской индивидуальностью, именно индивидуально, мне это необходимо подчеркнуть для дальнейшего хода рассуждений.

И вот при такой зрительской, а вернее общественной потребности появляется художник, который приносит в монументальное искусство свою поэтику, свое понимание эстетических и этических ценностей, свою символику, свои неторопливые, мелодичные ритмы. И тогда штампы монументального искусства отступают, снимают свой «жирный грим» и «жирный голос». Перед зрителем открывается картина, исполненная высокой реалистической правды, в которой сконцентрировалось все творческое умение художника, весь жизненный опыт человека.

Вот уж действительно: «Не только для себя рождается на свет, но наиболее для служения общему благу», — так написано на книге, изображенной в росписи. Тем более верны эти слова, когда речь идет о настоящем художнике.

Итак, в минском Доме учителя встреча зрителя с художником состоялась, причем художник ведет свой монолог не напрягаясь, не прячась за размашистый жест, преувеличенный масштаб или плакатный декоративизм. Он естествен, прост и откровенен: «Я рад, что определенный пласт истории и культуры моего народа поднят и утвержден», — скажет после окончания работы Ващенко.

Композиция «Просветители» напоминает раскрытую книгу, на страницах которой запечатлены картины из истории белорусской культуры. Перелистаем эти страницы... В центральной части, большом пространственном тондо — кульминация всей композиции: учительница и ученик, или мать и сын, идущие по дороге знаний. И то, и другое прочтение верно, так как художник предлагает нам символическо-ассоциативное, а не иллюстративное решение. Символический ход, предложенный автором, вызывает в зрителе ответное движение мыслей. Он «включается»: и вот мальчик с книгой становится символом стремления к знаниям, а учительница (она же мать) — символом разумного и вечного начала.

Слева от композиционного центра — группа белорусских просветителей во главе с Франциском Скориной (1490—1551) — философом, доктором медицинских наук, основателем книгопечатания на белорусском языке. Далее Симон Будный (1530—1593) — продолжатель дела Скорины, реформатор, боровшийся за введение протестантизма на белорусской земле.

Рядом с Будным с книгой в руках стоит Василь Тяпинский (1540—1603) — организатор просветительской деятельности в Белоруссии.

В этой же группе — Симеон Полоцкий (1629—1680) — выдающийся общественно-политический деятель, поэт, философ. Полоцкий выступал за объединение русских и белорусов. Он — основоположник белорусской поэзии, духовный наставник Петра I.

Замыкает эту группу Костусь Калиновский (1838—1864) — организатор белорусских повстанцев, редактор первой народной газеты «Мужицкая правда».

Чтобы завершить перечень изображенных художником просветителей, следует сказать и о группе справа от центра. Здесь, в историческом приближении к нашему времени запечатлены деятели культуры предреволюционной эпохи и наших дней. Алуиза Пашкевич (1876—1916), известная под псевдонимом Тетка, талантливая поэтесса, представительница революционно-демократического направления белорусской литературы. Максим Богданович (1891—1917) — талантливый поэт-лирик, критик и публицист; Ефим Карский (1871—1931) — языковед и филолог, основатель белорусского языкознания и филологии. Далее народные поэты БССР — Якуб Колас (1882—1956), Янка Купала (1882—1942) и, наконец, последнее изображение — наш современник космонавт Павел Климук, уроженец Брестской области.

Рассказ о персонажах росписи занял довольно большое место не потому, что мне хотелось перечислить все, что изображено на стене, — это вызвано особенностями, заложенными в самих образах, так как художник изображает не отвлеченные персонажи, а личности, дает не при-

близительные описания, а портреты. По этой работе можно составить представление о людях, здесь изображенных, можно изучать эпоху, как по документальным кадрам и даже лучше, потому что здесь произведен художественный отбор, то есть отсеяно случайное, поверхностное. Перед зрителем предстали определенные в своей портретности персонажи, реалистические образы, а не условные знаки.

Было бы нелепо сводить все возможности в области монументального искусства к подражанию манере Ващенко. Но его умению видеть за персонажем подлинное лицо человека многим художникам следует учиться заново.

Ващенко не только создает убедительные образы, он стремится и к достоверному воспроизведению конкретных исторических лиц, тем самым не только изображая просветителей, но осуществляя на деле просветительскую миссию.

Конечно, не все одинаково удалось художнику: страдают перечислительностью персонажи правой группы, не совсем убеждает этнографический образ поэтессы Пашкевич, вызывает возражение рыхловатая структура фона. Но есть очевидные и, я бы сказала, долгожданные удачи, окупающие явные промахи: прежде всего, это образ Франциска Скорины — сильный, монументальный, запоминающийся.

Фигура просветителя по своим достоинствам напоминает хорошую скульптуру, настолько в ней все четко построено, композиционно продумано и пластически моти-





вировано. Это образ большого философского размаха, широкого идейного обобщения.

Перед нами человек активной творческой энергии, борец, полный волевой сосредоточенности, а не погруженный в себя средневековый мыслитель. По силе воздействия образ Скорины напоминает фрагмент из фресок итальянских мастеров.

Убедительностью обладает и образ Будного, покоряя интеллектуальной глубиной и пластической выразительностью.

Исполнен величия облик Полоцкого. Сильно и выразительно написано его лицо: с экспрессивностью и глубиной, которых давно не было заметно в монументальной живописи наших дней.

Следует особо отметить умение автора росписи «одевать» своих героев. Это важная и серьезная область монументального творчества. Конечно, одежды средневековья получают более выразительными, в их складках будто затаилось время и оно помогает формированию пластического богатства образа. Величавый рисунок одежды придает героям столь необходимую для росписи монументальность. Гораздо чаще — платье в наших мозаиках, росписях, рельефах всего лишь «жесткий, нелепый футляр на теле человека». Конечно, дело не в том, что художник обязан нашему деловито-прозаическому костюму обязательно «приписывать» какие-то богатства формы. Вовсе нет. Просто художник должен уметь увидеть во всем, что связано с человеком, ясный отпечаток его дея-





тельности и творческой энергии, должен даже элементарной форме найти пластически выразительный эквивалент. Образом Скорины не исчерпывается прием художественных обобщений: вся левая часть композиции построена не описательно, не иллюстративно, она зиждется на идее выражения содержания. Здесь смысловое решение неотделимо от внешней, видимой пластической формы.

Тема сохранения культуры, защиты ее от разрушительных сил войны, невежества, нарастающего урбанизма выражена и в образе читающей старой женщины, и в «сцене ликбеза», и в символической группе юношей, поддерживающих колонну. Особенность этой группы составляет сильный и выразительный жест. Причем, жест этот не есть выражение определенного характера, скорее он содержит идею, превосходящую любой характер, и выражает замысел в широком пластическом воплощении. Пластическая идея несет зрителю ощущение высокой сложности сюжета — создает обобщенно-поэтический подтекст, требующий от зрителя способности подняться к духовным вопросам человеческого бытия. Так непрямой, неформально обращается художник к идее гуманизма, ко-

торая получает четкое развитие в правой части росписи. Здесь, в образе мечтающего мальчика и задумавшейся женщины, в образе юноши, устремленного ввысь, в неизвестное, автор продолжает разрабатывать гуманистическую тему, контрастно подчеркнутую горением красного цвета. Гуманистическое жизнеощущение «работает» в росписи тем активнее, чем тревожнее звучит фон — красные всполохи огня. Огонь в росписи Ващенко — это особая тема, он пронизывает всю композицию, он символ бед, нашествий, трудностей. Огонь — это еще одно действующее «лицо» росписи, выражающее не только смысловое — драматическое начало, но и, что очень важно, живописное, цвето-эмоциональное содержание. Цвет в росписи Ващенко выполняет значительную и многоплановую функцию: красный — вызывает тревожные ассоциации, навеивает воспоминания о войне, о партизанской борьбе, о трудностях покорения космоса. Там, где все спокойно, преобладает белый цвет в сочетании со всеми оттенками охристо-красных тонов. Этот цвет в энкаустике удивительно весом: белое формирует условное, немножко «космогоническое» пространство. С помощью цвета художник распределяет плоскости для размещения своих героев. Вообще, живописный язык этой росписи неординарен: то он выполняет констатирующую роль, то поднимается до высоких обобщений, беря на себя значительную эмоциональную нагрузку, то формирует пространство, внося в него разнообразие, глубину, осмысленность, игру планов.

Есть во всех росписях Ващенко одна черта, которая выделяет его произведения из ряда ему подобных, назовем ее лирическим монументализмом.

Черта эта заложена в творческой индивидуальности художника, она неотделима от его мировосприятия, более того, она вытекает из его жизненного опыта, его человеческой позиции. Умение отыскивать свои собственные, очень своеобразные формы сближения творчества с современностью, находить для любых тем и сюжетов человеческую и человечную точку зрения — вот что составляет гуманистическую сущность работ художника. Ведь общеизвестно, что подлинное искусство принадлежит к тем силам, которые отстаивают человека в современном технизированном мире, оно запечатлевает явления жизни для того, чтобы осмыслить жизнь и поставить ее на службу людям. В то же время подлинное искусство яростно сопротивляется всему, что противоречит человеческой природе или пытается как-то ограничить, обеднить ее. Гуманистическая позиция художника ярка, активна, последовательна. Тем и дороги зрителю его работы. Применительно к нашей монументальной живописи, в практике которой еще сохраняется мнение будто бы художники должны представлять действительность исключительно в бурных ритмах, в прямолинейной определенности — работа Ващенко особенно актуальна.

В характере образов, интонациях росписей не противопоставляя себя современности, художник должен отыскивать новые, своеобразные формы сближения с ней. Но сближение с современностью вовсе не означает обязательного повторения ее стремительных ритмов, грандиозных масштабов, урбанизированных форм. Не следует забывать, что часто срабатывают какие-то невидимые компенсаторные реакции восприятия, и люди как бы в ответ на бурную динамику современной жизни, все больше устремляются в мир вдумчивых самоуглублений, проявляют склонность к уравновешенному созерцанию. И тут важна личностная позиция автора, его духовно-этический потенциал.

Искусство белорусского художника привлекает наше внимание именно тем, что может служить примером не прямого, не формального, а сложного и человеческого сопряжения искусства с жизнью. Ващенко умеет найти художественный эквивалент тем социальным, нравственным научным и др. идеалам, которые очень важны и волнуют всех. Он умеет показать жизнь, новое и лучшее в ней, через человека, через его представления о прекрасном, через его гражданские идеалы. В этом ценность его «Просветителей», в этом плодотворность художнического метода Ващенко.

Энтузиазм исследователя

К 70-летию искусствоведа К. Белобородовой

Маргарита Хабарова

Ульчская мастерица
Анна Федоровна Ольчи
и Клавдия Павловна
Белобородова



На выставке «Советская Россия-V» в 1975 г. в разделе народного искусства в залах Академии художеств были представлены работы почти сорока мастеров, творцов яркого и самобытного искусства малых народов Дальнего Востока. Свадебные халаты, меховые коврики и сумки, разнообразная хозяйственная утварь, плетенная из бересты и тальника, и по сей день встречаются наряду с предметами современного обихода в быту нивхов, нанайцев, эвенков, удэгейцев, ульчей, нигидальцев. Трудно поверить, что лет пятнадцать назад искусством дальневосточных аборигенов интересовались только этнографы, археологи, да немногие любители старины. И вдруг: одна за другой выставки в Москве, затем — за границей, восторженные отзывы, одобрительные рецензии в центральной прессе... История появления таких промыслов представляется нам процессом закономерным, живо отвечающим на запросы времени. Всеобщее тяготение к индивидуальному и, порой, к необычному усиливается в век машинного производства, конвейера и повсеместной стандартизации. Поэтому особое внимание привлекают культуры забытые, периферийные, ярко-национальные. В пробуждении общественного интереса к искусству малых народов Приамурья, в повсеместной пропаганде его, буквально в деле его возрождения, огромная заслуга принадлежит Клавдии Павловне Белобородовой — искусствоведа по работе с народными мастерами.

Счастлива участь исследователя, когда ему приходится встречаться с неведомыми еще образами, со строем воображения самобытным, с новыми, смелыми, яркими красками. Двадцать пять лет назад, в первые же дни приезде в Хабаровск Клавдия Павловна Белобородова — тогда сотрудница краевого Дома народного творчества — увидела в местном краеведческом музее одежду, ковры и домашнюю утварь, украшенную самобытным национальным орнаментом. Необычным показался материал, из которого изготовлены были некоторые экспонаты: рыба

кожа, птичьи шкурки с яркими перьями, когтистые лапки зверей и птиц. За стиливой выдержанностью орнамента угадывалась древняя национальная культура. Захотелось срисовать, узнать технику исполнения, собрать все, что еще сохранилось от старины, отыскать тех, кто сумеет выполнить такие же вещи. Было известно, что необычные орнаменты на халатах, берестяных туесах и коробочках выполняли ульчи, нанайцы, пивхи и удэгейцы — жители бассейна Амура.

Энтузиазм искусствоведа не уменьшился и после того, как в музее сказали, что «это искусство прошлого и сейчас им никто не занимается». В районах на все расспросы о предметах прежнего быта отвечали с искренним удивлением:

— Кому охота оглядываться назад и шить халаты из рыбьей кожи, когда в продаже есть плащи из болоньи, шерсть, лен, да ситец! Кому нужны берестяные коробочки, если можно купить пластмассовые!

После первых неудач не отступилась Клавдия Павловна, не потеряла веру в общественную значимость своего дела.

Именно в захолустьях, поселениях труднодоступных, зачастую удаленных от центра и друг от друга на значительные расстояния надеялась она разыскать людей, помнящих живую старину, способных возродить традиционные ремесла.

Первая командировка К. Белобородовой в национальное село состоялась в 1958 г., когда по заданию крайисполкома к празднованию 100-летия Хабаровска подготавливалась выставка народного искусства. До удэгейского села Гвасюги, расположенного в изумительно красивых местах, добраться из Хабаровска пришлось очень долго: последний этап пути — подъем на моторной лодке в верховья реки Хор — занял более пяти часов. На месте выяснилось, что опытные мастерицы давно забыли свое замечательное ремесло, но сохраняют в старых надежных сундуках свадебные и праздничные халаты, украшенные яркой и нарядной вышивкой цветным шелком, уникальной техники исполнения: для настла под гладевой шов подкладывался вырезанный из

тщательно выделанной тонкой рыбьей кожи оригинальный узор, закрепляемый на ткани рыбьим клеем.

Затем К. Белобородова побывала в селении Джари, тоже Нанайского района. Там она собрала женщин и попросила их показать свои работы. Те с радостью согласились, но как-то же было разочарование, когда вместо национальных орнаментов перед путешественницей заперestreли дорожки и салфетки с цветочками да кошечками! Но тут же, в разговоре, выяснилось, что у каждой мастерицы в сундуках лежали халаты с традиционными узорами и ковры с национальной вышивкой и аппликацией из цветных хлопчатобумажных тканей. Все эти вещи мастерицы хранили «к смерти». По старым обычаям переход умершего в потусторонний мир должен совершаться в красивой одежде «пира брачного» с необходимыми вещами собственного изготовления. Вот поэтому многие вещи зарывали в могилы вместе с их владельцами. Так погибли многие бесценные произведения искусства малых народов Приамурья. К. Белобородова знакомилась с жизнью, обычаями разных народов Хабаровского края. Выезжала в Ульчский район, к эвенкам и эвенкам в далекие северные районы Охотский и Тугуро-Чумиканский, где народные мастера в прежнее время славились умением шить меховую одежду с мозаичным орнаментом и бисерной вышивкой. Клавдия Павловна убеждала мастериц в необходимости продолжить традиции старого ремесла, показывать вещи из сундуков на выставках, разъясняла им значение самобытного искусства народов Амура. Так, помогая мастерицам советами, но никогда не вмешиваясь в творческий процесс, Клавдия Павловна постепенно организовала небольшие группы в национальных селах, положившие начало возрождению еще не совсем забытых традиций.

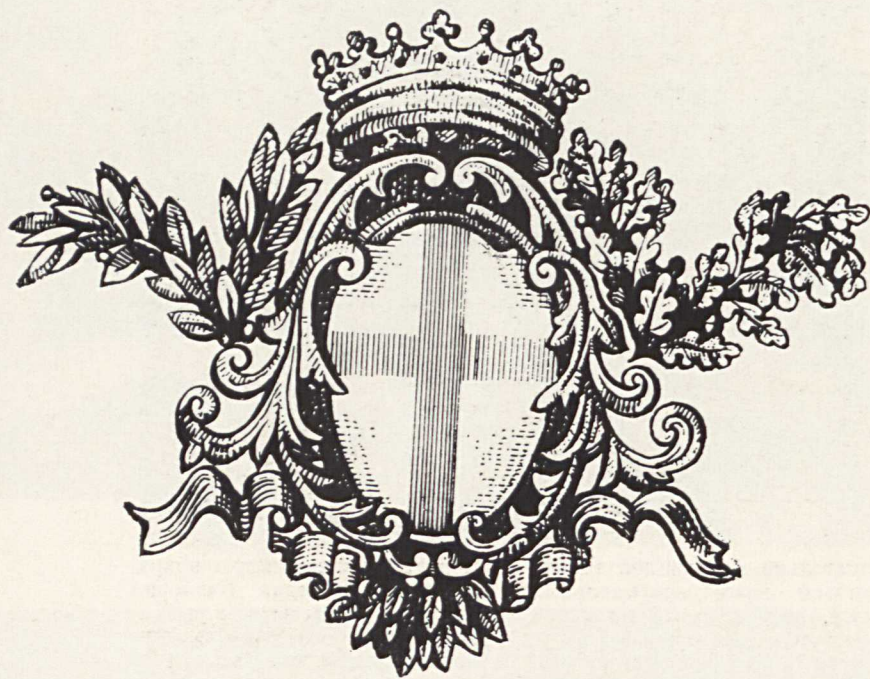
К настоящему времени более 140 мастериц, выявленных К. Белобородовой, создают на дому высокохудожественные вещи, а многие из них участвуют не только в республиканских и всесоюзных, но и в международных выставках.

Подготавливая каждую новую выставку, Клавдия Павловна выезжает к мастерам в рыбацкие села, в стойбища охотников и оленеводов. Из сел, в которые добраться не удастся, на имя Клавдии Павловны приходят посылки с изделиями для выставок. Для экспозиций отбираются произведения подлинно народного характера.

В последние годы мастерицы стали выполнять в традициях народного искусства новые, современные вещи. Сейчас изготавливают они круглые и прямоугольные коврики. Настенные ковры появились у нанайцев не так давно, с переходом из фанз в современные дома. Вышивальщицы удачно приспособили излюбленные орнаменты к новым вещам, свободно создавая разнообразные красочные композиции. В художественных салонах быстро раскупаются небольшие партии плетеных тарелочек из тальника и берестяные коробочки.

При участии К. Белобородовой в Союзе художников РСФСР в Москве создан выставочный фонд из уникальных произведений дальневосточных мастеров: халаты из рыбьей кожи удэгейки Ч. Киле, удэгейские мужские и женские костюмы А. Кялундзюга, коврики из птичьих шкурок эвенки А. Казаровой, эвенкийские сумки с меховой мозаикой Л. Сергучевой, береста нанайки А. Самар и много других вещей.

Размышляя о судьбе искусства народов Приамурья и его мастеров, Клавдия Павловна Белобородова большие надежды возлагает на молодежь. Именно школы могут и должны помочь делу сохранения самобытной культуры малых народов, обеспечив передачу навыков и традиций от старшего поколения к младшему. Уже в настоящее время в нанайских школах есть кружки, где опытные мастера обучают детей старинному искусству вышивки. И не случайно свою книгу «Приамурские узоры», недавно изданную «Художником РСФСР», К. Белобородова посвятила молодому поколению малых народов Хабаровского края.



«Там упоительный Россини...»

От редакции

Проблема оформления оперного спектакля стоит особо в общем движении современной сценографии. Опера оказалась менее податливой к пластическим переменам, процессы преобразования сценического пространства шли много медленнее. Причины этой замедленности следует искать не в большем консерватизме оперного театра, но в том, что художники оперы тщательно и долго искали свои пути. Когда преобразование все-таки началось, оказалось, что его определяют не новые веяния сценографии, а изменяющееся отношение художника к музыке, ставшее теперь более активным. Разрушать устойчивые штампы оперной декорации художнику помогла его личная музыкальность.

«Художник, который не следует велению музыки, не сможет стать равноправным сотворцом спектакля» — эту истину Е. Луцкая называет общеизвестной и древней, это справедливо. И тем не менее все-таки именно сегодня музыкальный театр потребовал от художника едва ли не равного рядом с композитором включения в музыкальную ткань спектакля, проверяя его способность интерпретировать дух оперы, искать ему соответствия в сценографической пластике.

Елена Луцкая

Сценография в миланском театре «Ла Скала»... Прославленные имена декораторов прошлого столетия. Созвездие мастеров — перспективистов от семейства Гальярди до Сан-Кирико. Развитие заветов классики и поиск новых средств выражения. Не взирая на богатейшее художественное наследие, современная практика сценографов миланской оперы достаточно пестра и противоречива. Разность меж спектаклями предпрешена не одной разностью индивидуальных почерков или жанровых задач. Несходственность спектаклей обусловлена столкновением противоборствующих взглядов на роль и место декораций в оперном спектакле, на взаимоотношения изобразительных структур спектакля со структурами музыкальными, на правомерность сегодняшнего претворения вековых традиций.

Нет нужды доказывать, что «Симон Бокканегра» и «Аида» не имеют между собой ничего общего. И, в свою очередь, оба опуска Верди ни в чем не сопоставимы с «Нормой» Беллини. Точно так же, навряд ли следует доказывать естественную непохожесть манеры Эддио Фриджерио на манеру Пьера Луиджи Пицци и Марио Чероли — художников трех названных спектаклей. Тем разительнее совпадение одних и тех же тенденций, резко очерченных в работе каждого из них. Тем ощутимей, скажем, что и «Симон Бокканегра», и «Аида» в равной мере страдают от недостатков света. Из полумрака, окутывающего сцену вдруг «вспыхивают» голоса. Едва высвеченные, смутно различимые в полутьме лица актеров «угасают» синхронно с последней нотой

арии, речитатива, дуэта, ансамблей. И на смену слабому мерцанию приходит абсолютная темнота. Быть может, в прологе «Симона Бокканегра» или в финале «Аиды» подобное обращение с театральным светом вносит некий оттенок траурности и мрачности, но подобный «лейтмотив», многократно повторяемый на протяжении всего действия, приводит к монотонии, вступив в резкий конфликт с многокрасочной полифонией музыки Верди. Правда, иногда в спектакли вводится световое «форте» — например, в шествии воинов в «Аиде». Но и там свет демонстративно-статичен и, в сущности, тождествен «дежурному» белому свету. Подобная ограниченность и даже скудость в использовании освещения — могучего и беспредельного в своих современных возможностях — сопровождается аналогичной узостью понимания роли колорита. Конечно, никто не отождествляет колоризм с «полихромией» во что бы то ни стало. В сознательной «обесцвеченности» декораций к операм Верди при желании можно усмотреть даже следование принципам перспективистов, чьи эскизы, как правило, тяготеют к монохромности. Можно расценить подобное отсутствие цвета и как протест против псевдооперных олеографических ярких «венецианских» и «египетских» пейзажей. Одним словом, теоретически можно даже обосновать почему и отчего «Симон Бокканегра» и «Аида» одеты камнем. Мрачные, подавляющие грандиозностью своих масштабов глыбы и массивы гранитов и базальтов, возможно, призваны подчеркнуть ничтожность человеческих страстей и земных событий. Эти декорации подчас даже эффектны — колоннада в предпоследней картине «Аиды», величавые плоскости стен в прологе «Бокканегры». Порой их однотонность придает особую пластическую внушительность массам хора, облаченным в «Бокканегре» в голубовато-пепельные, в «Аиде» — в белоснежные одежды. Но самый существенный вопрос останется без ответа — почему спектакли столь разного склада, столь различной «природы», решаются одним и тем же «ассортиментом» средств? Особо непостижима попытка соединить воистину огненный темперамент вердиевской музыки, словно раскаленный изнутри, с такими бесстрастными, внеобразными, лишенными каких бы то ни было эмоций декорационными фонами.

Весьма актуальна в сегодняшней сценографии и проблема характеристики времени действия. Эддио Фриджерио и Пьер Луиджи Пицци вроде бы совсем не пренебрегают прямым (или чуть «подредактированным») цитированием на сцене памятников итальянского Ренессанса или Египта эпохи Среднего царства. Беда лишь в том, что сами памятники присутствуют на подмостках чисто внешне, словно в безмолвии музея, не образуя с музыкой сложного многосоставного единства.

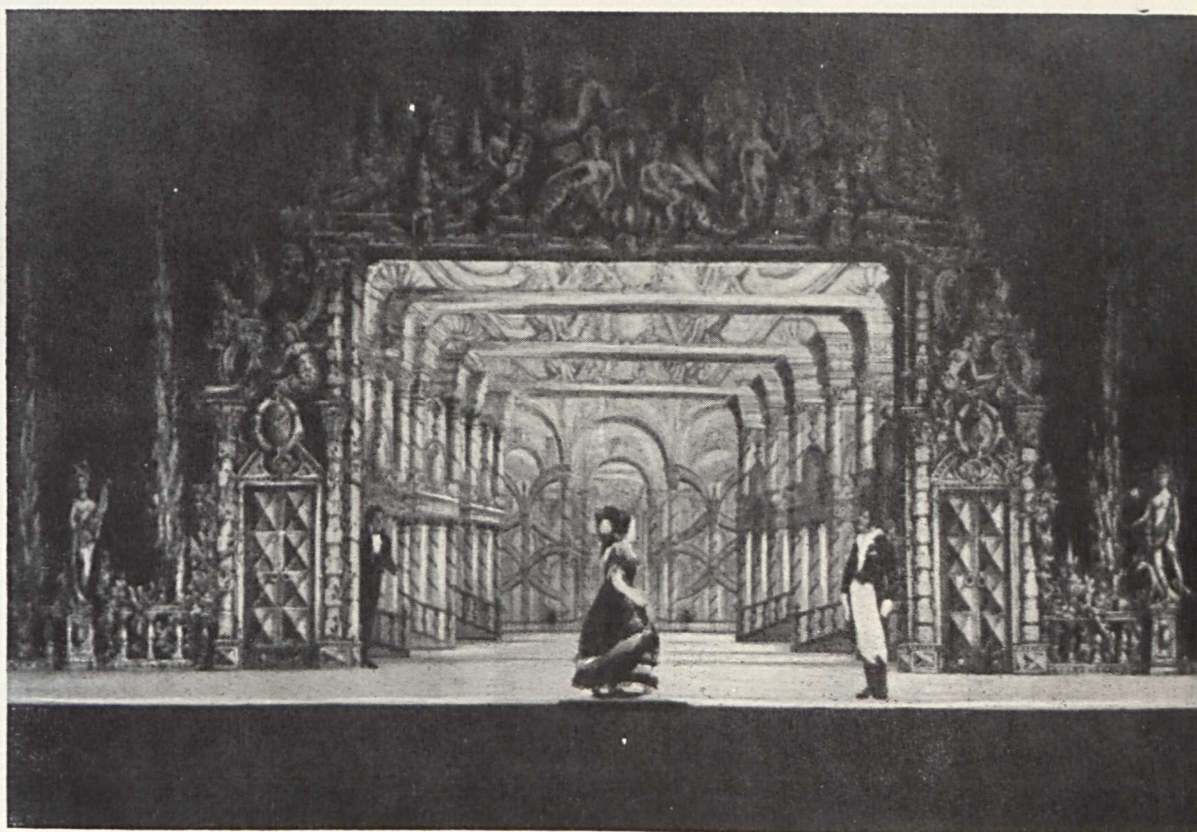
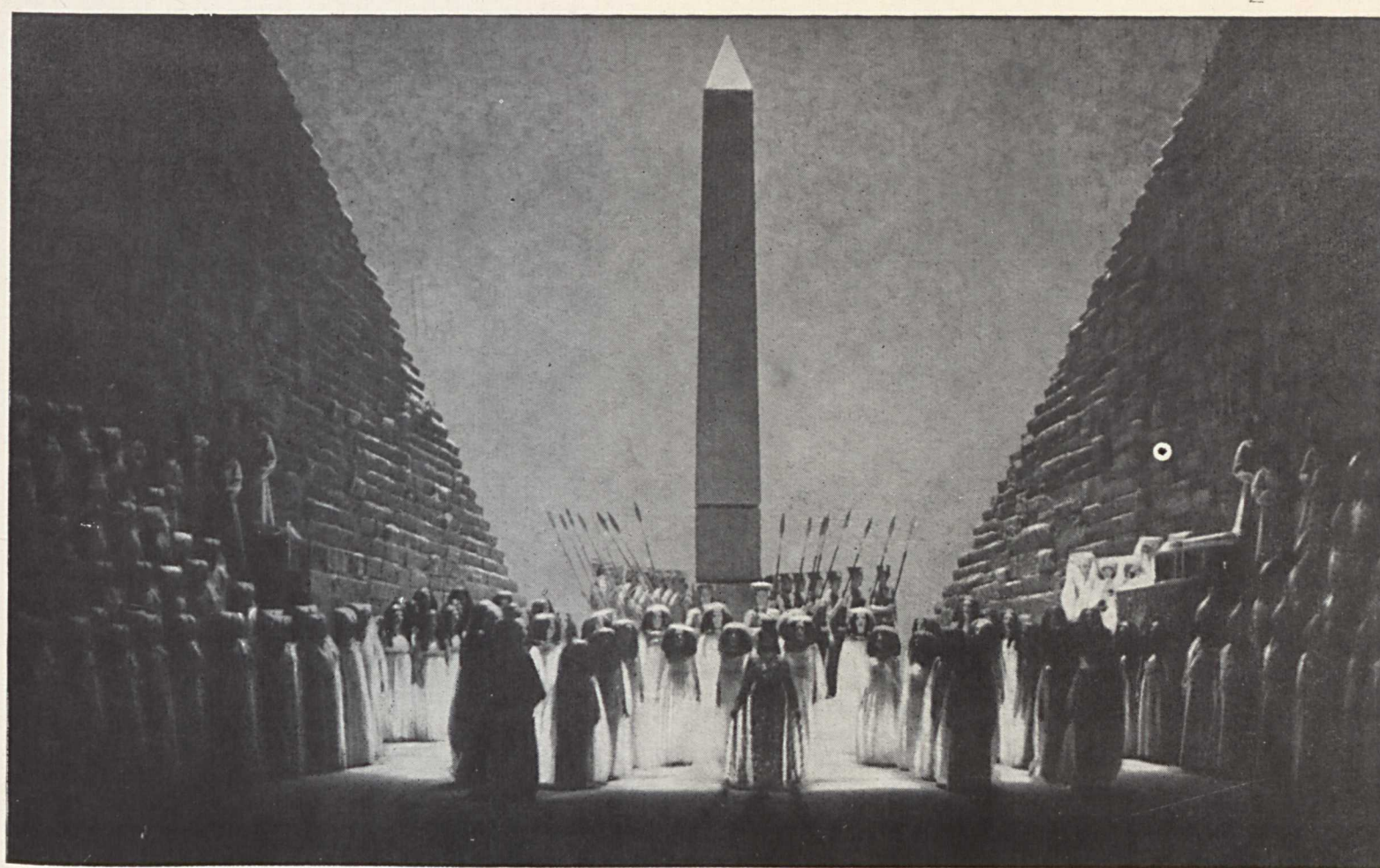
Марио Чероли в «Норме» довел «тезисы», продемонстрированные его коллегами в операх Верди до логического финала. Кому известно, как выглядели жилища друидов? По совести говоря, сие никому неведомо, но последнее обстоятельство для театра равным счетом ничего не значит. Ведь убедительность и ощущение поэтической подлинности оперной декорации рождается или не рождается лишь в зависимости от соответствия музыке или противоречия с оной. Трудно, однако, отыскать нечто более далекое друг от друга, чем романтические кружева мелодий Беллини, роскошества его инструментовки, тончайшее плетение тем и тяжеловесная гигантомания единой декорационной установки. Поставленная в центре ступенчатого подиума, на фоне голубого горизонта, внутри сценической коробки, замкнутой по бокам светлыми плоскостями, установка вращается, образуя то фронтальную, то углом выстроенную «выгородку». Все это напоминает либо блок современного высотного здания, либо абстрактную конструкцию в духе Корбюзье.

В первой картине декорации дополнены выточенным изображением священного дерева с ветками в форме человеческих рук — этаким фантазией во вкусе немецкого экспрессионизма 20-х годов, отдаленно напоминающей некоторые скульптуры Барлаха. В итоге зрительный ряд предельно удален от ряда звукового. В финале конструкция наполовину перекрывается широкой крутой лестницей. Когда ступени заполнятся хором, окончательно обнаружится внетеатральный характер оформления: точно так же занял бы он свои станки и на концертной эстраде.

Тенденция к такой самоизоляции художника от совершенно конкретных требований музыки, драматургии в нынешнем театре заведомо бесплодна и нежизнеспособна.

Опера Пуччини поставлена в декорациях Николая Бенуа, чье творчество импонирует нам последовательной верностью лучшим традициям русской театрально-декорационной классики. «Веризм», как направление итальянской музыки, становится самым существенным свойством работы художника в «Тоске». Высокие степени достоверности торжествуют во всем. В интерьере собора рядом с картиной Каварадосси помещен (деталь столь же правдивая, сколь и трогательная) этюд женской головы для центральной фигуры. Кабинет Скарпия причудливо сочетает приметы канцелярии «заплетных дел мастера» с подробностями интимного салона сибаритствующего прожигателя жизни. Замок Святого ангела сразу узнаваем характерной кладкой кирпичных стен, обведенных серым рустом, знаменитой статуей. Абсолютно все имеет тут натуральный прототип, минимально подвергнутый «сценической обработке».

Бенуа умеет найти среди реальностей внешнего мира потенциальные возможности выразительности театральной. Отсюда, наверно, такая взволнованность, эмоциональность световой партитуры. Будучи по сути своей глубоко реалистичным, свет вместе с тем зримо укрупняет кульминационные эпизоды, фиксирует важнейшие душевные состояния персонажей. Целые колоннады свечей вторят пилястрам и колоннам храмового интерьера. Багровые отсветы пламени пылают на стене и потайной двери кабинета Скарпия... Если исходить из логики житейской (столь сильной в декорациях Бенуа), эти блики можно истолковать как рефлексы невидимого камина. Но бытовую логику Бенуа умеет соединить с внутренней психологической правдой. И вот уже мирные отблески огня «читаются» неким адским пламенем, становятся зримым отзвуком преступлений, совершаемых за стеной



комнаты с накрытым к ужину, блистающим хрусталем и серебряной утварью столом.

Медленно, с удивительно точным «пересчетом» действительных временных категорий на хронометраж спектакля наступает рассвет в финальном действии. Сизый сумрак, белесый туман постепенно истаявают. Легкий, будто наяву осязаемый, предутренний ветер колышет белое полотнище знамени. И, наконец, первый луч далекого незримого солнца зажегся и затрепетал на крылах изваяния. Прекрасная в своей цельности и образности сценическая картина образует своего рода контрапункт сюжетным событиям. Гибель Человека среди безмятежного торжества природы, величие мироздания, безразличного к мирской скорби и брэнному существованию людей... Не выстраивая привычного сейчас ассоциативного ряда, не прибегнув к символическим инскаказаниям, не боясь показаться «консервативным», Бенуа добивается глубочайшей осмысленности декораций.

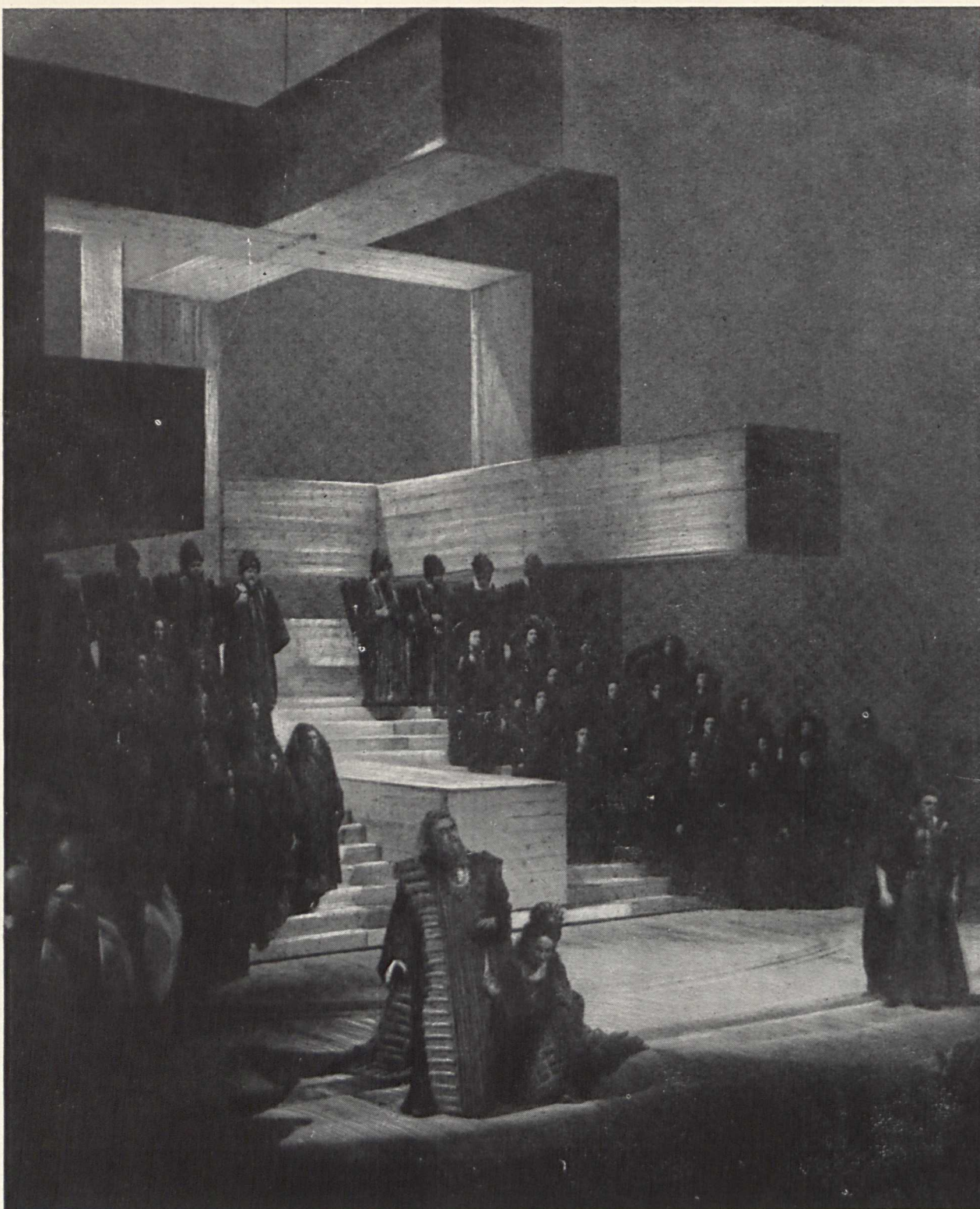
Выразительность реалистической тональной живописи, которой художник владеет виртуозно, экспрессивные возможности подлин-

ных или воспроизведенных с иллюзией подлинности вещей на сцене, повышенное внимание к достоверности костюмировки совсем не мешают художнику добиваться тончайших декоративных эффектов. Достаточно вспомнить появление группы детей в алых рясах и белых кружевных стихарях среди серых мраморов и тусклого золота собора!..

Бенуа защищает свои взгляды на роль и миссию художника в общем строю оперного спектакля. Он отстаивает необходимость подчинения замысла определенным жанровым, стилистическим, историческим требованиям, диктуемым музыкой и режиссурой. Он напоминает общеизвестную, но тем не менее часто игнорируемую истину: художник, который не следует велению музыки, заведомо не сможет стать равноправным сотворцом спектакля. Истина эта — древняя, как сам театр, справедлива даже для столь «легкого» жанра, каким является опера комическая.

Жан-Пьер Поннель — постановщик и художник «Золушки» слушает Россини с улыбкой. И сквозь улыбку видит театр времен са-

«Золушка».
Художник
Жан-Пьер Поннель



Воспев перспективистов — магов и чародеев старинной сцены — Поннель добродушно подсмеивается над их пышными выдумками. Затейлива колоннада балльного зала, переплетены на манер хитроумных вензелей воздушные лестницы, перевиты гирляндами балясины и перила. Прелестный юмор светится в соотношениях миниатюрных масштабов декорации, «втиснутой» в сравнительно небольшой, зато роскошно убранный картушами, маскаронами, листьями аканта, портал, и внушительных масштабов актерских фигур оптически увеличенных костюмами. Чего стоит один только шитый золотом, надетый на криволинейный наряд Золушки, которая сама едва-едва вмещается в сказочные интерьеры дворца!

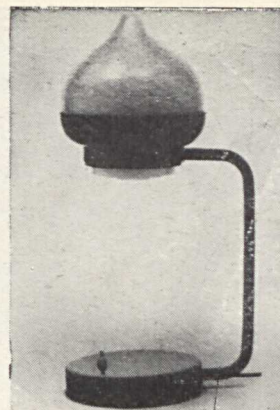
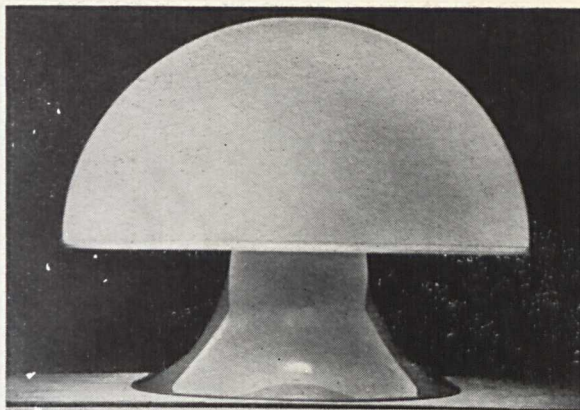
Однако, помимо традиций, Поннель использует сегодняшний опыт, накопленный десятками художников десятков сцен от «Комише опер» и «Венской оперы» до Московских музыкальных театров. Отсюда возникает изысканное сочетание насмешливой стилизации с замечательными сугубо современными находками в организации пространства.

За иллюзорностью словно выполненного в технике гризайли, поэтически запущенного фасада золушкиного дома вдруг открывается «взаправдашняя» трехмерность интерьера: кухня, освещенная косыми лучами солнца сквозь щели меж ветхими стропилами. А центральный интерьер фланкирован еще... четырьмя интерьерами, расположенными в два яруса, то есть с абсолютной конструктивной логикой воспроизводящими в разрезе двухэтажное строение.

За иллюзорностью дворцовых анфилад (их обманчивость подчеркнута вынесенным на первый план пиршественным столом с «натуральными» плодами, яствами, вызолоченными кувшинами для вина — в первой части, и совершенно ободранного, «объеден-

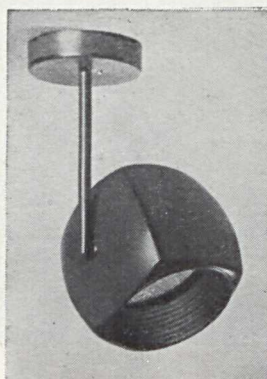
ного» — во второй части спектакля...) вдруг открывается трехмерное пространство. За первой декорацией возникает смакетированный в уменьшенном масштабе дом Золушки. И героиня буквально с порога убогой кухни переступает порог волшебного дворца. Таких озорных «сочетаний несовместного» в работе Поннеля множество. Органичны подобные сочетания, прежде всего, потому, что стилистика декораций черно-белых (скорее бело-черных, ибо преобладают там светлые гаммы, и серебристый, рассеянный мягкий свет) выведена из стилистики партитуры. Полон чудес этот маленький «театр в театре». Он напоминает старинную музыкальную шкатулку. Недаром на протяжении всего действия невозможно отделаться от впечатления, будто нескончаемые, ласкающие слух и веселящие сердце мелодии Россини исходят не из оркестровой ямы, а непосредственно из комичных интерьеров, из витых раковин, смеющихся масок сатиров и фавнов, изогнутых рогов изобилия и прочих украшений, в избытке переваливающих и осеняющих портал «сцены на сцене»...

Знание опыта прошедших эпох для Поннеля не академический балласт, а музыка — не законсервированный музейный экспонат. И то, и другое приведено в сложное динамическое взаимодействие. Первенствует здесь начало музыкальное, дающее бесчисленные импульсы художническому поиску. В оформлении «блистательного пустячка» последовательно высказаны наиболее прогрессивные и жизнеспособные, наиболее близкие исканиям лучших художников нашей музыкальной сцены, устремления сценографии 70-х годов XX столетия. Миланская «Скала» участвует в поступательном движении декорационного искусства весьма активно, сталкивая прямо противоположные тенденции, в живой практической деятельности театра.



Светильники фирмы «Стокманн-Орно», Финляндия

Светильники фирмы «Бакаловитс зене», Австрия



Одна из главных тем выставки — средства и методы охраны окружающей среды и, практически, все зарубежные экспоненты представили на своих стендах (их более 460 из 21 страны) аппаратуру, различные устройства и множество технических новинок. Крупнейшая французская компания «Дегромон» показала макет оборудования для очистки сточных вод на промышленных предприятиях, а также для очистки и ассенизации питьевой воды, «Америкен Хойст энд Дерринг Ко» — оборудование для упаковки твердых отходов. Интересную программу по очистке городов

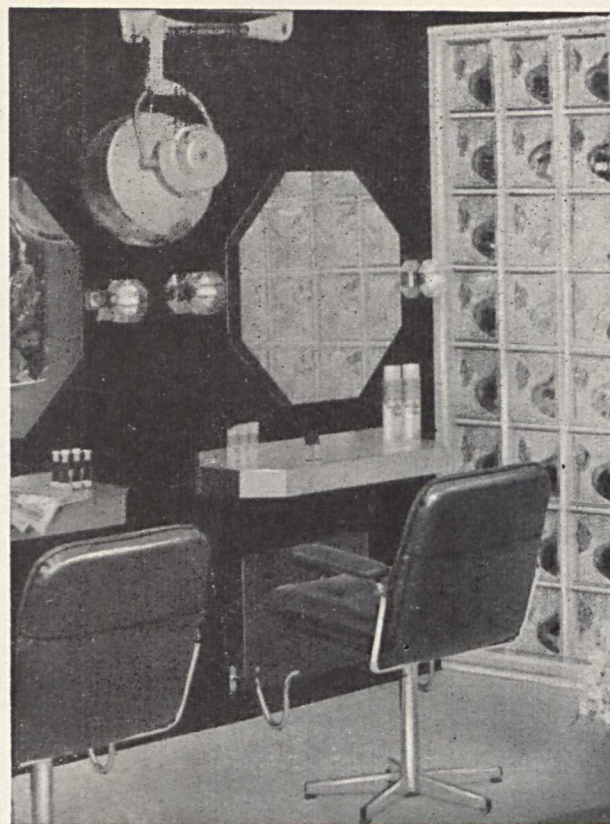
показала польская внешне-торговая фирма автомобильной промышленности «Поль-Мот» — пять специальных автомашин для очистки городских территорий и водосточных каналов. Чешская «Шкодаэкспорт» — оборудование для городских мусоросжигательных станций; фирма «Думаг» из Австрии — автомат для сжигания масляных и нефтяных отходов. Тема охраны окружающей среды является одной из самых важных в разработках финских специалистов. В частности, фирмы «Меркантиль», которая уже 75 лет изготавливает дымо- и газоочистители, системы вентиляции и т. д. И это только небольшой перечень фирм, работающих в этой области промышленности. Предлагая нередко уникальные решения, устройства выставки не всегда проявляли изобретательность в чисто экспозиционном плане. В этой связи хочется отметить стенд американской фирмы «Калиган», которая сопроводила макет водоочистных сооружений любопытным трюком — струя воды, низвергающаяся из повисшего в воздухе крана, становится не только блестящим рекламным ходом, но и конструктивным художественным воплощением идеи стенда. Одна из самых привлекательных сторон выставки (хотя и большинство экспонатов предназначено для крупных коммунальных предприятий и внешне мало привлекательны) то, что в центре внимания забота о максимальном освобождении человека от бытовых забот, стремление сохранить ему по возможности свободное время, предлагая высокоэффективные машины и оборудование прачечных, предприятий общественного питания, обувных мастерских и т. п. Большое место в экспозиции занимают автоматические системы управления,



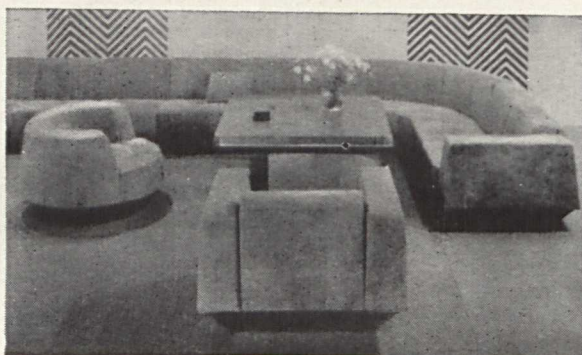
область применения которых практически не знает границ. Тем не менее, человеку нужны машины в его индивидуальном хозяйстве. И вот эти машины должны быть не только простыми в управлении, эффективными, экономичными, но и красивыми. Среди огромного арсенала бытовых электроприборов хочется остановиться на продукции шведской фирмы «Электролукс», крупнейшем в мире изготовителе и поставщике пылесосов и одним из крупнейших



Образцы французских городских осветительных приборов фирмы «Эклатек»



«Европе изготовителей холодильников. Продукцию «Электролюкса» отличает особая стилистическая чистота дизайна, благородство форм и колористических решений, соединенное с прекрасными техническими характеристиками. За 60 лет работы производственная программа фирмы расширилась и включает в себя также большой ассортимент оборудования для предприятий торговли, общественного питания, складов, аппаратов для уборки общественных и производственных помещений с при-



люстры для зала до маленькой настольной лампы, основным архитектурным элементом которых является гнутая сплошная трубка из вытянутого и неполированного хрусталя с пропущенной в ней арматурной стальной проволокой. Фирма основана в 1845 г. одним из крупнейших художников-дизайнеров своего времени Е. Бакаловитцем, особенно прославившимся на рубеже столетий внедрением «модерна» в стилистику светильников. Фирма до сих пор сохраняет за собой роль пионера в области формы и пользуется мировым признанием. Замок Бельвю в Берлине, национальные театры в Мюнхене и Белграде, театр «Монпарнас» в Париже, Государственная опера в Вене, Мопартеум в Зальцбурге (список можно продолжать бесконечно) оборудованы светильниками фирмы. Широкое развитие современных методов индустриального строительства позволяет использовать новые материалы и новые приемы внутренней отделки жилых помещений. На выставке показаны последние достижения в области проектирования интерьеров ванных комнат, кухонь и санитарных узлов. Особенно широко представлено оборудование для этой группы интерьеров: готовые блоки, варианты смесителей для воды, отделочная плитка, варианты покрытий полов, различная фурнитура. Наибольшим интересом у публики заслуженно пользовался стенд фирмы «Зеболд» (ФРГ), представившей продукцию этой группы в весьма широком ассортименте, используя современные формы, колористические решения, создавая максимально удобные конструкции на сравнительно небольшой площади. Еще одним привлекательным моментом для публики

Оборудование парикмахерских фирмы «Велла», ФРГ

Мебель для гостиниц завода Сок в Вааянкоски Финляндия

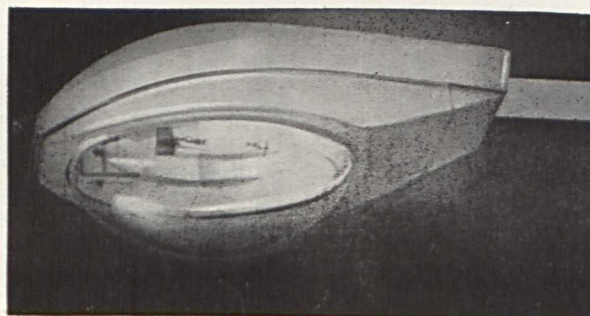
явились интерьеры и оборудование для салонов парикмахерских. Три фирмы, кроме того, показывали их в действии. Одна из них — «Велла» (ФРГ) пользуется популярностью вот уже 60 лет не только как производитель косметики, инструментов для парикмахерских, но и как одно из крупнейших в мире специализированных бюро дизайна, дающего консультации, проектирующего интерьеры парикмахерских и производящего на своих предприятиях все необходимое для их оснащения и функционирования. Закончить краткий обзор зарубежных образцов выставки «Коммунальное и бытовое обслуживание» хочется словами председателя ее Оргкомитета Министра жилищно-коммунального хозяйства РСФСР тов. С. М. Бутусова: «Нынешняя выставка охватывает различные отрасли жилищно-коммунального хозяйства и бытового обслуживания: водоснабжение и канализацию, газоснабжение и коммунальную энергетику, прачечные и химическую чистку одежды и содержит 15 тематических разделов. Эта выставка позволит специалистам различных стран мира поделиться со своими коллегами опытом в совершенствовании коммунально-бытового обслуживания, защиты здоровья людей от различных вредных воздействий, обеспечения максимума удобств в их повседневной жизни».

О. Едзеев



менением высокого давления. Прекрасную коллекцию аналогичной бытовой техники представила также американская фирма «Кларк». Перед создателями аппаратуры для освещения городов, автомагистралей встают проблемы, прямо связанные с человеком, охраной окружающей среды и с эстетической средой. Продукция, которой надлежит быть максимально явной ночью и невидимой днем. Она может быть универсальной для новых городов и древних улиц.

Пожалуй, наиболее интересными среди множества других, представленных на выставке, были разработки французской фирмы «Эклатек», которая на сравнительно небольшом стенде доказала, что решение столь сложных проблем технического, художественного и, даже, психологического характера вполне ей ясно и, более того, группа дизайнеров фирмы уже много лет успешно их преодолевает в многочисленном ассортименте электроосветительной продукции, включая освещение для промышленных предприятий и интерьеров. На каждой крупной международной выставке существуют стенды, которые пользуются особым интересом у всех категорий зрителей. На этот раз бум вызвала, в полном смысле, блистательная экспозиция люстр, бра, многообразных светильников и ламп, представленных шестью австрийскими фирмами. Нет нужды здесь описывать игру граненого хрусталя в золотой и никелированной арматуре, торжественную глубину изысканных зеркал. Рядом с традиционной гранью фирма «Бакаловитс зене» выставила новейшие модульные светильники — от огромной



Светильники фирмы «Бакаловитс зене», Австрия

Столик фирмы «Комфорт», ФРГ

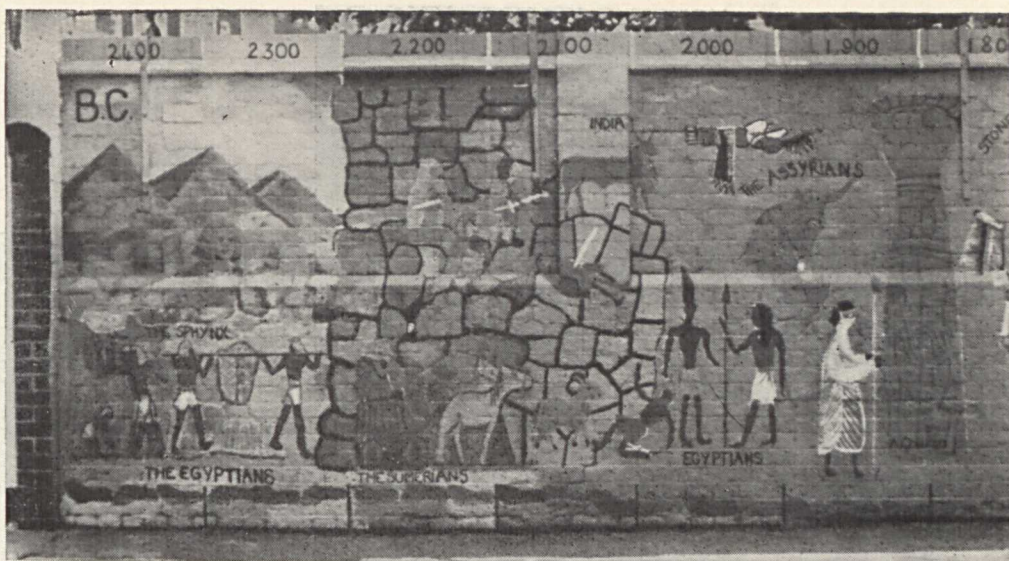
Городской осветительный прибор, Франция

Росписи английских школьников

Несколько лет тому назад я обратила внимание на работу студентов-первокурсников одного из лондонских художественных училищ. Среди проектов, которые они выполнили, была роспись двора школы, зажатой среди кирпичных и бетонных теснин старого Сити — сердца Лондона. Эти студенты сделали интересные монументальные росписи на кирпичных стенах, ограждающих школьный двор. И я подумала о том, что такую же роспись могут сделать в старых школьных дворах и ученики средней школы, занимающиеся искусством. Я имела в виду своих учениц.

Надо сказать, что по всей Великобритании — в маленьких городах и селах — можно увидеть старомодные школьные здания в псевдогоthicеском стиле, возведенные в 70—80-х гг. прошлого столетия, после Закона о всеобщем обязательном обучении в 1870 г. И хотя эти здания совсем не подходят для работы современной школы, они слишком крепки и основательно построены, чтобы их разрушать.

В больших городах такие здания имеют 5-6 этажей, сделаны из желтого или красного кирпича, с лестничными маршами, отделанными коричневой или зеленой плиткой. Вокруг них расположены бетонные игровые площадки — школьные дворы — с высокими кирпичными стенами и с проволокой, предохраняющей футбольные мячи от оживленных улиц. Вечером аудитории таких школ обычно превращаются в учебные центры для взрослых.



Во дворе школы в Малборо



Роспись в школьном дворе. 1975 г.

Работа начинается с первых столетий...

Уголок «джунглей». У росписи сидит ее автор — Матильда.



Городской отдел народного образования посоветовал мне обратиться в лондонскую школу в районе Малборо, построенную в 1876 г.; ее директор — энергичный молодой человек — поверил в силы моих учениц. Двор был огромен, и я ужаснулась, глядя на метры голых кирпичных стен. Но тем не менее эти стены были...

Осенью 1973 г. работу начала талантливая Матильда. С группой девочек она сфотографировала и обмерила ту часть стены, где предстояло работать: 15 метров длины и 2,7 высоты. Зимой делали проекты 1:12, подсчитывали по проспектам фирм, снабжающим всем необходимым любителей рукодельного творчества «Сделай сам», количество водоэмульсионной краски и кистей (расходы на них оплачивала школа), а в июне 1974 г. начали роспись.

Теперь, на школьном дворе, под навесом, где родители ждут детей после окончания занятий, расположился кусочек «джунглей»: гиппопотам, жираф, тигр и зебра, и бесчисленное количество цветов, придуманных художницами. Две ученицы продолжали работу, но уже рисовали не джунгли, а оптические иллюзии для детей постарше. Этот участок назвали уголком головоломок.

Лондон теперь многонациональный город. Во многих школах рядом с юными лондонцами учатся выходцы из других стран и континентов. И мы решили отразить это в росписях. Девочки нарисовали две фигуры — белую и черную — в футболках и джинсах. На переднем плане они обычных размеров, а в перспективе, повторяясь на уходящей в даль дороге, кажутся великанами...

Когда юные художницы вновь появились в школе летом 1975 г. их радостно приветствовали и дети, и родители, и директор школы. Один из учителей сказал, что эти росписи «повысили качество игры. Ведь учеба путем игры, это не то же самое, что учеба в классе». Директор школы обсудил с нами третью часть росписи, в которой мы хотели запечатлеть историческое время — от



Белые линии на стене показывают «деления» на столетия, начиная с пирамиды 2400 г. до н. э.



Директор школы в Малборо обсуждает с юными художницами росписи второго года (1975 г.)

пирамид Хеопса и, по крайней мере, до полета Юрия Гагарина и первого человека на луне. Мы выработали «шкалу времени»: на каждый век выделили примерно по 75 сантиметров, чтобы поместить на них те здания, скульптуру, живопись и предметы, которые можно воспринять как символы определенной исторической эпохи. Важно было, чтобы дети могли соотнести то, что они увидят на стене с тем, что прочтут в учебнике. Роспись начали по самой длинной стене игровой площадки, изображая картины, начиная с 2400 года до нашей эры. Цветовое решение заднего плана авторы делали на свой вкус, а на переднем плане соотносили с объектом изображения. В 1977 г. юные художницы доведут эти «исторические» росписи до нашего времени. Эта работа со стенными росписями была полезной и для юных художников, и для учащихся школы в Малборо. Много проблем решает такое содружество. Создается визуальный стимул для маленьких городских детей, которые проводят свое время среди камня и асфальта. Очень интересные возможности открываются старшим школьникам, наблюдающими реакцию малышей. Юные живописцы имеют уникальный случай работать быстро и крупномасштабно. Они очень скоро обнаруживают, что хотя кирпич и грубый материал, но на нем можно добиться хороших результатов. И это не только художнические результаты по улучшению городской среды. Важен и социальный момент — школьники учатся добровольно, на общественных началах работать для общества.

Фелисити Эшби (Лондон)



страница коллекционера

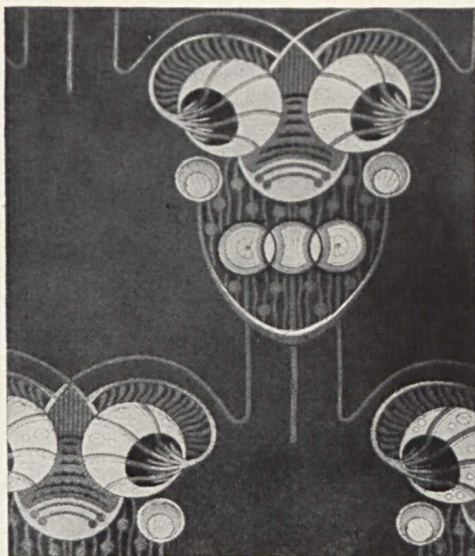
В музее тканей Московского текстильного института и в других музеях страны хранятся замечательные образцы текстильного искусства эпохи модерна.

В конце XIX в. на европейский рынок поступает огромное количество всевозможных шелковых, шерстяных и хлопчатобумажных тканей. Быстрыми темпами развивается и выходит на международную арену русская текстильная промышленность. Ткани фабрик Трехгорная мануфактура Прохоровых, братьев Сапожниковых, «Т-во А. Гюбнер», «Т-во Э. Циндель», «Михайлов и сын» и другие начинают конкурировать с французскими тканями.

Большую роль в формировании текстильной орнаментики сыграли художники, воспитанники Строгановского училища в Москве и училища Штиглица в Петербурге. По их рисовкам и образцам тканей можно проследить собственные творческие принципы в разработке текстильных рисунков, создававшихся на основе копирования западноевропейских образцов, изучения и переработки народных первоисточников и очень модных в то время восточных мотивов. Однако мода на японское орнаментально-декоративное искусство не могла надолго удержаться в русском тексти-

ле, так как не соответствовала формам быта. Особенно наглядно сказало это в платьевых тканях. Когда традиционные японские и китайские хризантемы, каллы, камелии, орхидеи, стреловидные астры, длинноногие гиацинты — все эти растительные новые для русских тканей образцы — стали соединять с «разводами» криволинейной орнаментики модерна, то оказалось, что их очень трудно увязать с раппортной тканью, предназначенной для платья. Изысканный, тягучий, скульптурный силуэт костюма модерна требовал умения сочетать пластические свойства ткани с расположением узора на фигуре, с умением закрепить в необходимом месте узор и освободить от него всю остальную поверхность платья. Поэтому ярче всего орнамент модерна выразился в декоративных тканях. Разработка крупномасштабного приема дала решение раппортного рисунка для портьер, занавесей, скатертей, подушек, для обивки мягкой мебели. Перешла эта орнаментика на ковры и гардины. Черты нового стиля проникали даже в ткани для деревни и в традиционные павловские платки. Среди узоров тканей модерна можно выделить растительные, растительно-линейно-орнаментальные, фантастические,

Кретон,
обивочный ситец,
х/б кретон,
обивочный шелк,
ситец различных
русских фабрик

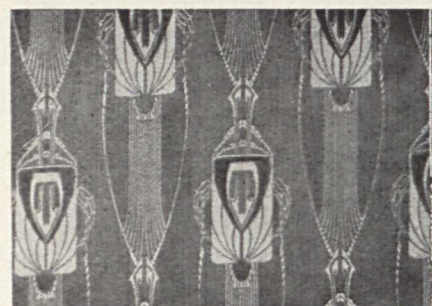
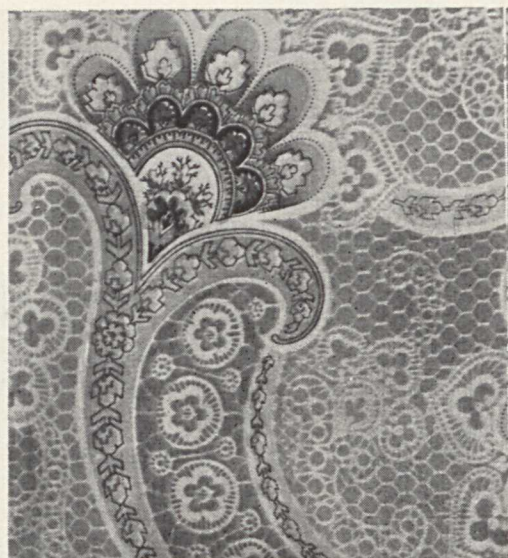


пейзажные, геометрические построения. Для большинства сохранившихся тканей характерны тонкая прорисовка узора, графический контур, сдержанная цветовая гамма. В искусстве украшения тканей каждая эпоха имела свой цветок, отражавший вкусы данного времени. Средневековые любили гвоздику и чертополох. Возрождение — цветок граната или ананаса. Но в тканях Возрождения цветок граната имеет совсем иной характер, чем, например, в тканях барокко, где он разрастается в пышную, преувеличенную форму. Тот же цветок в тканях XIX в. становится натуралистическим, будто только что сорванным — период эклектики в XIX в. характеризуется отсутствием стиля и на цветы. Техническое воспроизводство тканей в этот период достигает высокого совершенства. Оно дает возможность разработки мелких узорчатых рисунков кашемирового типа, выполняющихся дешевым граверным способом на валу. Этот способ заменил дорогостоящее тканое производство и мог даже превзойти его по тонкости линии, миниатюрности, графичности. Но мастерство воспроизводства подчас заменяет собой художественное творчество. К натуре обращается и модерн, но он по-

своему ее канонизирует, давая художникам возможность индивидуальных вариаций в пределах установленного канона. Заимствования из наследия, из искусства различных эпох и народов своеобразно преломляются в модерне, опосредуются им и, проходя сквозь призму стилизации, гармонично сливаются с орнаментикой модерна, и не кажутся чем-то инородным. В искусстве украшения тканей модерн и к форме, и к выбору растительных мотивов относится весьма избирательно. Предпочтение отдается цветам вьющимся, оранжевым, экзотическим, махровым, болотным, а не простым — луговым, степным, колосовым. Избираемая природная форма определенным образом стилизуется, то есть берется один какой-либо признак и делается доминирующим. Находится как бы оптимальный вид предмета и дается тенденциозное, линейное его истолкование. Форма растения, таким образом, деформируется. Это уже не сам предмет, а скорее его символы, знаки, из которых и состоит раппортная ткань модерна. Раппортный узор ткани в любую историческую эпоху строится на ритмическом повторении и имеет варианты: горку, шахматное, вертикальное, ступенчатое, круговое и диа-



гональное распределение. Плавный, музыкальный, непрерывно льющийся ритм модерна заменяет собой жесткий раппорт середины XIX в. и движется, как правило, по диагонали. Асимметричный характер узора, его линейность, диагональное расположение на плоскости делают ткань очень живой, динамичной. Здесь модерн обращается и к средневековью, и к Востоку, привнесшим в область орнаментального мышления новые законы декоративности и асимметрии. Но если, например, фантастический орнамент тканей Средневековья, Ассирии, Египта, Японии состоит из выдуманных изображений и имеет символический характер или мифологическую основу, заимствованную из фольклора этих стран, то фантастический орнамент модерна имеет основу скорее научную. Эмоциональное заменяется здесь рассудочным. Для модерна характерен интерес к природным органическим формам. Орнаментальная бионика, открытая модерном, использование закономерностей органических форм оказались очень продуктивными и для искусства украшения тканей. Работы с микроскопом, начатые в конце XIX в., обнаружили рисунок тончайших сеток, нервюр строений растений и различных пред-



метов реального мира, что значительно расширило композиции и жанры орнамента и определило интерес к разработке в таком характере внутрифигурных членений в орнаменте.

С другой стороны, аналитический метод работы — анализ частей, исследование деталей, работа с микроскопом вызвали у художника вкус к разложению образа на части, к оперированию разрезами, к поискам аналитическим путем закономерных ритмов движения — линейных, фигурных, характерных для анализируемого вида. Расширяется и круг изучаемых явлений. Внутреннее и внешнее строение растений, облачный орнамент, водная стихия становятся предметом пристального изучения художника и трансформируются затем в ткани. Всевозможные экзотические раковины, кораллы, водоросли, рыбы, медузы, звезды, водяные звери часто фигурируют в тканях модерна. Художественные «операции» с ними приводят к созданию новых орнаментальных структур. Таким образом, в художественном оформлении тканей модерна значительно расширил приемы текстильной орнаментации, дал множество ранее неизвестных композиционных решений.

Р. Морозова



Ткани модерна

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.
------------------	--

Зам. гл. редактора	Базазянц С. Б.
Ответств. секретарь	Лындин В. С.
Зав. отд. редакции:	Давыдова Н. И. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	

Художник номера	Маркарова И.
Худ.-техн. редактор	Штейнер Л. М.
Корректор	Экзарьян Л. П.
Фотохудожник	Кочетов Г. И.
Фотографы:	Андреев В. Сакалаускас М. Максимов Ю. Торопов Ю. Онанов С. Эшби Ф.

На обложке:
В. Смирнов,
Композиция
«Отражение».
Фрагмент, хрусталь.

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

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

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 10.XII.1976
А 10316 подписано в печ. 14.I-77 г.
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₈
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9,
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 2335. Тираж 30.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография М 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. 2(231). 1977
Основан в 1957 году

В номере:

1—15 Художественная жизнь страны

«Молодость страны».
Всесоюзная выставка произведений
молодых художников

2

Константин
Рождественский Слово к молодым

4

Суламибъ Заславская Гобелен. Тема и структура

7

Татьяна Ган Керамика. Усложнение пластики

10

Галина Антонова Стекло. Больше поиска и фантазии

14

Светлана Бескинская Ювелирные изделия. Для каждого — раз-
ные

15

Юрий Сомов Дизайн. О культуре формы
16 Трибуна художника

Борис Смирнов «Привлечь к размышлению, удивить не-
ожиданностью, разбудить воображение...»
22—25 Народное искусство

Итта Рюмина Школьный музей
24

Юрий Максимов Слет юных этнографов
28 Размышления, суждения, споры

Георг Руубер Об элементарном эстетическом
восприятии
31

Олег Буткевич Элементарно ли «элементарное»
эстетическое восприятие?

32 Профили

Евгения Завадская Юрий Керцелли

34 Крупным планом

Стелла Базазянц Интеллектуальная глубина
и пластическая выразительность

40 Художник и театр

Елена Луцкая «Там упоительный Россини...»

39, 43—45

Хроника.

46 Страница коллекционера

Р. Морозова Ткани модерна

Только факты

Москва. Здесь с 16 по 19 ноября 1976 г. прошел IV съезд художников РСФСР. С отчетным докладом правления Союза художников РСФСР выступил народный художник РСФСР Г. Коржев. Избрано новое правление Союза во главе с народным художником РСФСР С. Ткачевым.

Новороссийск. В городе-герое началось сооружение мемориального комплекса в честь героических подвигов, совершенных в годы гражданской и Великой Отечественной войн моряками-черноморцами и воинами Советской Армии. Мемориал будет открыт в 1980 г.

Москва. В канун 59-й годовщины Октябрьской революции в столице открыт памятник Фридриху Энгельсу — вождю международного пролетариата, другу и соратнику Карла Маркса. Монумент сооружен по решению ЦК КПСС и Совета Министров СССР. Его авторы: скульптор И. Козловский, архитекторы А. Заварзин и А. Усачев.

Уфа. Около 500 плакатов самой различной тематики было представлено в залах Союза художников Башкирии на Третьей Всероссийской выставке плаката. 400 художников из Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Пензы, Красноярска и других городов России показали свои лучшие произведения.

Москва. Выставка произведений московских художников, посвященная 35-летию разгрома немецко-фашистских войск под Москвой, открылась в начале декабря 1976 г. в залах Дома художника. Были показаны живописные полотна, графические листы, скульптуры, плакаты, фронтовые рисунки, посвященные знаменательной дате.

В выставочном зале на ул. Горького, 46 в конце прошедшего, 1976 года была открыта выставка «Живопись, графика, скульптура и декоративно-прикладное искусство Удмуртии». Художники Удмуртской АССР впервые показали свои произведения в Москве.

Тбилиси. В выставочных залах Государственной картинной галереи Грузии прошла республиканская выставка самодеятельных художников и народных мастеров. Она состоялась в рамках Всесоюзного фестиваля самодеятельного творчества трудящихся. Большой раздел экспозиции занимали произведения участников студии декоративно-прикладного искусства «Опизари» из города металлургов Рустави. Студийцы занимаются резьбой по дереву, металлу, ручным ткачеством и т. п.

Москва. 20-летию творческо-производственного объединения «Агитплакат» была посвящена большая экспозиция в выставочном зале СХ СССР

на Уральской улице. Тематика плакатов разнообразна и злободневна. «Агитплакат» продолжает традиции Окон РОСТА и Окон ТАСС.

Таллин. В башне Кик-ин-де-Кёк разместилась осенью 1976 г. персональная выставка художницы по текстилю Мерике Мяни. Были показаны 12 гобеленов — экспериментальные работы и большие тематические композиции. Работы М. Мяни привлекают разнообразием фактур, сочетаниями сочных красок, необычностью форм. Они не раз демонстрировались как в нашей стране, так и за рубежом. Оформитель выставки гобеленов Юхан Илленд.

Вильнюс. В Вильнюсском Дворце художественных выставок 500 своих произведений показали горьковские художники. Жители литовской столицы познакомились с живописью, скульптурой, графикой, художественным текстилем, керамикой, резьбой по дереву, увидели экспозицию художественных промыслов — холмовскую, полхов-майданскую и гордецкую роспись, балахнинские кружева, золотое шитье. Это ответная выставка на состоявшиеся 2 года назад в городах Российской Федерации Дни литовской литературы и искусства.

Москва. В одном из залов Государственного исторического музея работала выставка «Политический плакат Сербии. 1944—1975». На ней можно было увидеть около 150 экспонатов из коллекций Музея прикладного искусства в Белграде. Темы плакатов — борьба с фашизмом в годы второй мировой войны, развитие народного хозяйства Югославии, дружба и сотрудничество народов СССР и СФРЮ.

Сухуми. В выставочном зале Союза художников Абхазии экспонировались образцы абхазского народного ткачества из собрания Абхазского государственного музея. Это первая выставка, посвященная народному ткацкому ремеслу. Паласы, ковры, полотенца, занавеси из шерсти, льна, хлопка издавна украшали быт абхазцев. Выставка основана на материалах этнографических экспедиций, проведенных сотрудниками музея.

Москва. В сквере у Пионерских прудов открыт памятник знаменитому русскому баснописцу Ивану Андреевичу Крылову. Бесценной оказалась для автора статуи скульптора А. Древина посмертная гипсовая маска поэта, обнаруженная в запаснике Государственного исторического музея и послужившая основой для портрета. Автор изображения Крылова молодым, что определялось фактом биографии баснописца: он проживал в Москве будучи еще молодым человеком. В ансамбль памятника включены рельефы со сценами на темы басен Крылова. Их автор скульптор Д. Митлянский. Архитектурную планировку ансамбля сделал архитектор А. Чалтыкян.

Каунас. В художественном музее им. М. К. Чюрлениса прошла выставка художницы Констанции Петрикайте-Тулене,

посвященная 70-летию со дня ее рождения. За 40 лет творческого труда она создала много прекрасных вещей из глины и металла, иллюстрировала книги, украсила интерьеры общественных зданий. К. Петрикайте-Тулене с 1935 г. участвует в различных выставках, имеет «Гран-При» Парижской международной выставки 1937 г. за деревянное панно «Литва».

Киев. Выставка «Декоративно-прикладное искусство Узбекистана XIX—XX вв.» прошла в Киеве в Музее западного и восточного искусства. Ее организовал самаркандский Государственный музей истории культуры и искусства Узбекистана им. А. Икрамова. Были представлены более 300 экспонатов — золотое шитье, узорные ковры и вышивки, ювелирные изделия, керамика, чеканка.

Москва. В Музее искусства народов Востока демонстрировалась выставка из Лаоса. Свыше 300 произведений представляли национальное творчество, пока еще мало известное за рубежом этой страны. Москвичи увидели серебряные кубки, чаши, браслеты, тканые изделия; живописные картины и панно из красного дерева отражали этапы борьбы за национальное освобождение.

Прага. Здесь в октябре 1976 г. была открыта выставка работ учащихся школ прикладного искусства четырех стран — СССР, ЧССР, ГДР и ПНР. Она проходила под девизом «Социалистическая школа и творческий мир молодежи». Советский Союз представляло Рижское училище прикладного искусства. 200 экспонатов — кожаные, текстильные, керамические изделия, национальная одежда, резьба по дереву, стекло, проекты и плакаты — в большинстве своем дипломные работы учащихся. Рижское училище имеет тесные контакты с Чехословакией. Ежегодно в Бейхинское и Пражское училища прикладного искусства отправляются рижане, а в Ригу приезжает молодежь из этих училищ.

Ленинград. В павильоне России Летнего сада демонстрировались творческие достижения бывших выпускников Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой. А. Жукова и В. Кунелева показали художественные предметы из цветного и бесцветного стекла и хрусталя, молодые керамисты С. Зорина и Н. Жирнов выставили декоративные рельефы, расписные блюда, сервизы, большие вазы, посвященные творчеству Шалыпина, а также настенные тарелки с изображением известных артистов Академического Большого драматического театра им. М. Горького.

Ереван. В Государственном историческом музее Армении открылась экспозиция старинных ковров и ковров, приобретенных сотрудниками музея во время экспедиций по селам и городам республики. Среди них старинный ручной ковер XVIII в. из Нагорного Карабаха. Показаны также современные изделия Иджеванского ковров-

ткацкого комбината и других предприятий.

Будапешт. Трехмесячная выставка старых армянских ковров с драконами открыта в Музее Дворца Надтеген в начале декабря 1976 г. Экспозиция организована по инициативе доктора К. Гомбоши — директора музея Востока, пропагандиста искусства народов Советского Союза.

Рига. В Музее зарубежного искусства была открыта персональная юбилейная выставка известной латышской керамистки Аусмы Журины, посвященная 25-летию ее творческой работы. 140 произведений демонстрировали тонкий художественный вкус и мастерство художницы, следующей традициям народного искусства. А. Журина в 1951 г. окончила Академию художеств Латвийской ССР, а с 1954 г. преподает в Рижском училище прикладного искусства.

Москва. Подведены итоги Всесоюзного конкурса на лучший политический плакат на тему «Планы партии — планы народа». Первая премия не присуждена. Вторых премий удостоены киевлянка Тамара Ляшук за плакат-диптих «Слава ветеранам труда!» и москвич Евгений Томашевский за плакат «Мы строим коммунизм». Третьи премии присуждены москвичам Андрею Бондареву за плакат «БМ», студентке Анастасии Архиповой за плакат «Слава советским женщинам-ученым!», москвичу Олегу Маслякову за плакат «За мир, единство, социальный прогресс», а также полтавчанину Владимиру Попенко за плакат «Чили не сломишь!». Присуждено 12 поощрительных премий.

Алма-Ата. Столицу Казахстана украсило еще одно уникальное сооружение — Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кунанбаева. В нем представлено казахское национальное изобразительное искусство — от древнейших памятников материальной культуры до современных произведений художников изобразительного искусства и изделий народных мастеров.

Вильнюс. Здесь была открыта выставка прикладного искусства Болгарии: керамика, резьба по дереву, чеканка — более 200 работ. Это ответная экспозиция на показ литовских гобеленов, батиков, аппликаций и ковров в Софии, летом 1976 г.

Таллин. Более 150 произведений изобразительного и прикладного искусства представили эстонские художники на выставку в Художественном салоне в сентябре прошлого года. Вся сумма от продажи экспонатов поступила в Фонд мира. Несколько ранее в Доме художников прошла очередная выставка прикладного искусства. Участвовало 130 художников, показавших более 700 работ.

Рига. В залах Художественного музея Латвийской ССР в сентябре 1976 г. состоялась республиканская выставка декоративно-прикладного искусства. Среди авторов произведений — художники разных поколений.