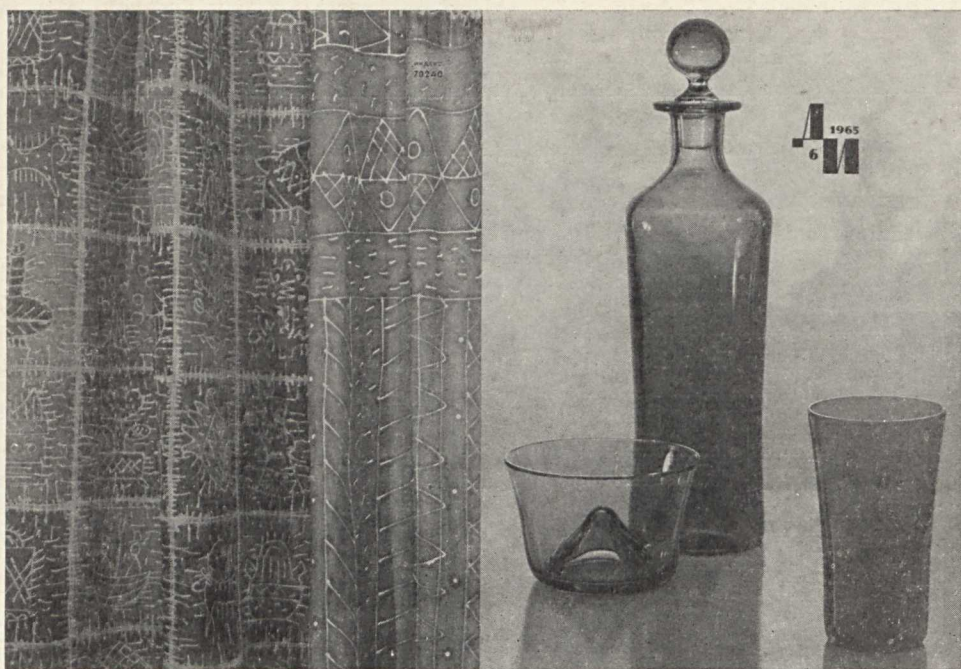


Д 1965
6 М



Центральный научно-исследовательский институт
Публикации С. О. О. О. О.
им. Н. А. НЕКРАСОВА



На первой странице обложки: Г. Антонова. Прибор для вина. Цветное стекло. Выставка «Советская Россия».

На четвертой странице обложки: Т. Воронцовская. Декоративные ткани. Холст, батик. Выставка «Советская Россия».

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
6 [91] ИЮНЬ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

В НОМЕРЕ

Заметка редактора 1

ПРОБЛЕМЫ

Н. Степанян. Уникальные образцы и художественная промышленность. (Заметка с выставки). 2

С. Базазьянц. Документ и образ. 7

АНАЛИЗЫ

И. Крюкова. Турыгинский фарфоровый завод. 12

Л. К. Разговор об игрушке. 16

В. Глазычев. Оливетти — меценат дизайнеров. 19

ТУРИСТСКИЕ МАРШРУТЫ

В. Лихачева. Сванетия. 24

ИСТОРИЯ

В. Аронов. Земпер — теоретик. 27

РЕЦЕНЗИИ

О. Грачева. Журнал «Gebrauchsgraphik». 30

В. Воронина. Африканские маски 33

ПУБЛИКАЦИИ

О. Михайлова. Андалузское стекло в Эрмитаже 38

И. Глозман. «Русское декоративное искусство». 42

ИНФОРМАЦИЯ. ХРОНИКА

С. Есаян. Искусство малышей. 44

Страничка коллекционера. 48

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, К. М. Кантор, П. Д. Корин, И. А. Крюкова, А. А. Левашова, Н. А. Луппов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, А. К. Чекалов.

Художественный редактор Ю. А. Соболев. Технич. редактор В. Т. Рассохина.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45. А 09249. З. VI-65 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. З. 602. Т. 10 870. Цена 1 руб. 20 коп.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров СССР по печати. Мало-Московская, 21.

«Музейный экземпляр»! «Нужно сдать в музей». — Эти обороты речи несут в себе благоговейное, уважительное отношение к собирателям и хранителям исторических реликвий. И вместе с тем в «музейном образе» явно чувствуется чуть-чуть иронический, а иногда и язвительный подтекст.

А что же в самом деле есть музей? Казалось бы, ответ напрашивается сам собою. Большой коллектив научных работников, художников, методистов, искусствоведов работает в этой важной области нашей культуры, часто музейная экспозиция поднимается до уровня высокого искусства. И все же, можем ли мы сказать, что музей стал боевым, действенным оружием в нашей идеологической борьбе? Не слишком ли тихо в наших музеях? Священна тишина, в которую погружается зритель во время созерцания бесценных исторических сокровищ. Конечно же, это наш актив и вряд ли им следует пренебрегать. Но можно ли ограничиться только данью восхищения или осуждения в «делах давно минувших дней»? Очевидно, этого недостаточно.

И вот здесь-то и завязывается дискуссионный узел. Поклонники «проверенного жизнью академического метода», необразного показа фактов или событий, считают, что обилием документов, натуральных экспонатов и хорошо отредактированных текстов можно решить задачу «на профессиональном музейном уровне». И в этом, как мне кажется, ахиллесова пята сторонников такого метода, к каким бы техническим ухищрениям они ни прибегали. Одни электрифицированные карты, схемы, самодвижущиеся диаграммы не смогут взволновать посетителя музея. Ведь дело не только в том, чтобы он приобрел здесь какие-то сведения, он их может получить в любом буклете или путеводителе. Задача совсем в другом: нужно всеми доступными нам средствами искусства говорить со зрителем эмоциональным языком.

Значит ли это, что в экспозицию не должны быть включены документы: афиши, листовки, книги и т. д.? Конечно, нет. В том и состоит искусство методиста и художника, чтобы из моря «вещественных доказательств» взять только то, что органически войдет в генеральную линию восприятия, в сферу не только разума, но и чувства. Поклонники «чисто музейного метода» утверждают, что есть два разных принципа экспозиции. Один — выставочный, где «все позволено», и другой — музейный, где эта «свобода» обращения с материалом сильно ограничена. Вряд ли можно считать такое резкое разделение закономерным. Во-первых, выбор средств эстетического воздействия должен быть достаточно продуманным в обоих случаях. Во-вторых, и «специальный зритель» — это обычный наш человек, которому ничто человеческое не чуждо. Не чужда ему и емкость восприятия. Вернее говоря, границы этого восприятия.

Какими учеными, психологами, физиологами, теоретиками изучается эта сторона творческой деятельности зрителя,

где, в какой мертвой точке экспозиции настигает его «музейная усталость», то есть отключение от активного восприятия? Чем же «проверенный жизнью метод» ускоряет этот печальный момент или, наоборот, как экспозиционер и художник достигают длительного воздействия художественного образа экспозиции? Нет ли в «психологической целине» зрительного внимания, второго дыхания? Каковы перегрузки от нашего старания рассказать все обо всем? Какая кибернетическая машина проанализировала прямые и обратные связи экспозиция-искусство-зритель? Думаю, что мы еще стоим у истоков теории музейной экспозиции, и до тех пор, пока не будут хотя бы намечены основные контакты в эмоциональной и познавательной сфере восприятия, всякие советы, инструкции, руководства и книги по музейной экспозиции, сколь бы они ни были обширны и добросовестны, окажутся мало эффективными, повиснут в пустоте.

Хотелось бы быть правильно понятым. Большой коллектив музейных работников, среди которых есть ветераны, посвятившие этому благородному труду всю жизнь, проделал трудно учитываемую работу, в которую были вложены и любовь, и знания, и талант. И давно пришло время обобщить коллективный опыт организаторов музейной экспозиции, художников, литераторов...

После слова литераторов пришлось поставить многоточие. Не узок ли круг авторов выставочного и музейного зрелища? (Да простят меня музееведы за последнее слово.) Почему даже в литературном музее почти не используется великая сила воздействия слова? Почему там так косноязычны и многословны тексты? А может быть, и музыка и песня могли бы создать ненавязчивый фон. Ведь разделы музеев живут своей жизнью во времени, а у каждого времени свои песни. И всегда ли нужен школьный текст, разжевывающий примитивные истины, которые заведомо известны? Вспомним двойную очередь вокруг Манежа во время демонстрации выставки «Чешское стекло», куда так трудно было попасть. А ведь там почти не было текстов, кроме самых-самых необходимых, и даже показ такого прозаического материала, как лабораторное стекло, звучал музыкально-празднично, потому что там был всемогущий и всепроникающий художественный образ. И шумно было на этой выставке. И не было на ней нашей любимой, трижды уважаемой музейной тишины, но каждый экспонат говорил там во весь голос и прославлял страну, его создавшую, и людей, талантливо показавших древнейшее искусство стеклоделия. Мне, конечно, скажут, что нельзя сравнивать выставку с музеем, что есть своя специфика, и т. д. и т. д. Да, все это так, и вместе с тем сила, заключенная в несметных богатствах наших советских музеев, должна работать с полной отдачей. Вещи, документы, факты, события должны жить и бороться языком искусства и за сегодняшний и за завтрашний день.



уникальные образцы и художественная промышленность

(Заметки с выставки)

Н. Степанян

Большие выставки декоративно-прикладного искусства — и самостоятельные, и отделы общих выставок живописи, скульптуры, графики — имеют особую, очень ответственную задачу.

Они показывают тот высший уровень, который достигнут нашим декоративно-прикладным искусством, основное направление эстетических поисков в этой области. На выставках такого характера преобладают работы уникальные и авторские образцы небольших серий, выполненные в мастерских и на заводах. В них решаются новые образные и пластические зада-

чи, вводятся необычные декоративные приемы, технологические новинки. Они раскрывают творческую лабораторию художников, их эксперименты, заявки на будущее. Нет сомнения, что работа художников в этом направлении необходима для дальнейшего развития художественной промышленности.

Благодаря произведениям, в которых полностью раскрываются творческие замыслы художников, образный строй их мышления, их индивидуальный почерк, вся художественная промышленность с миллионными тиражами, с жесткими рам-



2

ками индустриального производства, существующими нормами и расценками, связывается с общими художественно-стилистическими поисками нашего искусства. И дальше всей атмосферой советской культуры, в которой наряду с точностью, рациональностью, конструктивностью не меньше ценится эмоционально-образное начало, поэтическая метафора, народный мотив.

Раздел прикладного искусства выставки «Советская Россия» позволяет проанализировать, как решается сейчас на практике важнейшая проблема соотношения

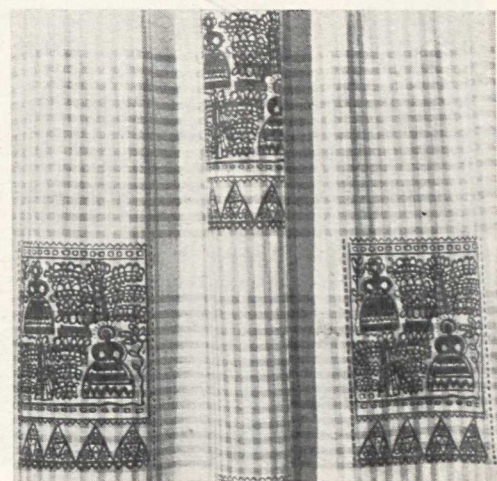
уникальных произведений декоративного искусства с массовой продукцией художественной промышленности.

Нередко идея, впервые возникшая в уникальном произведении, затем перерабатывается, приспосабливается к условиям производства, получает новую жизнь в массовом выпуске. Ведь многие из наших художников работают и в области создания уникальных произведений, и непосредственно для художественной промышленности.

Лучший пример тому — творчество московского керамиста В. Ольшевского,



3



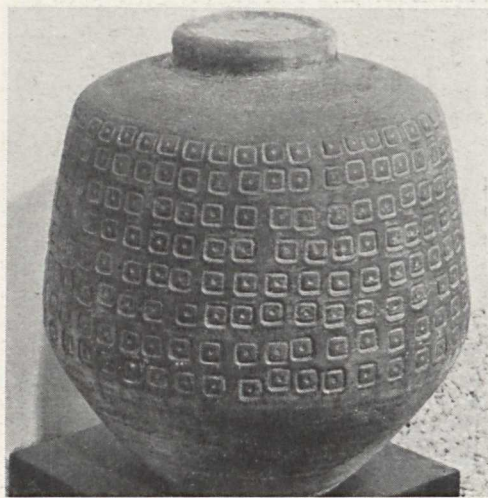
4



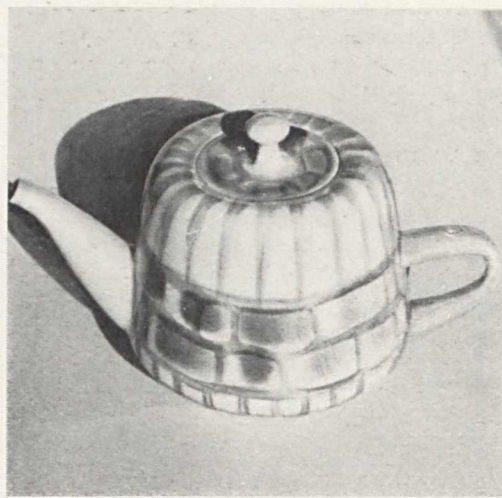
5

очень интересно и полно представленное на выставке.

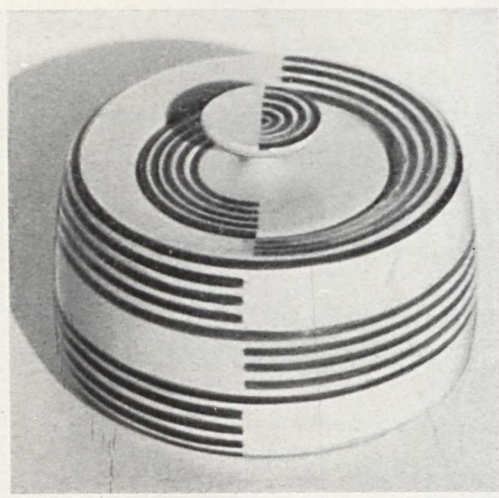
Большие вазы (или, вернее, — скульптурные объемы) из шамота, созданные для городского или паркового окружения, фаянсовый чайный сервиз с его новизной форм и артистичной авторской росписью и, наконец, многочисленные сервизы для массового производства, выпускаемые Дмитровским фарфоровым заводом, демонстрируют различные фазы воплощения творческой идеи художника в зависимости от материала, условий выполнения и назначения изделия. Основное



6



7



8

средство Ольшевского — пластическая выразительность и острота формы, силуэта, объема; в них в первую очередь выражается образная суть каждого его произведения.

Крупная декоративная ваза — это единый, не разбитый деталями или профилировкой объем, чуть более тяжелый и широкий в нижней части, ровно настолько, что это кажется естественным прогибом самого шамота. Ее легко представить в природном окружении, в траве, на песке, она как бы вырастает из земли. Выразительность линий здесь такая, что глаз ощущает и близость вещи природным формам, и ее архитектурность. Нанесенный от руки темный рельеф-рисунок подчеркивает простоту и цельность скульптурного объема.

В фаянсовом сервизе идея чуть утяжеленного книзу приземистого объема находит свою интерпретацию в другом материале. Детали здесь необходимы — ручки, крышечки, носик чайника, но художник решает их таким образом, что они не мешают основной теме. Нанесенная кистью свободная подглазурная роспись не касается их — она подчеркивает основной объем предметов, его обыгрывает, выявляет его пластические особенности, причем близость этой росписи орнаменту на декоративной вазе очевидна.

Наконец третья стадия — замысел должен быть выражен в такой форме, чтобы вещь могла выйти на заводской конвейер, а с него — к самому широкому потребителю, на полки магазинов, в дома людей. В фарфоровом сервизе уже нет того ощущения лепки, естественной жизни материала, которые чувствуются в сервизе из фаянса. Только чайник, сахарница и молочник здесь повторяют, доводя, однако, до четкости и чисто машинной точности прежний силуэт, чашки уже не имеют прогиба книзу, они просты и поэтому удобны в заводской формовке. Сервиз этот выпускается Дмитровским заводом во многих росписях, наиболее удачная из них — роспись Е. Смирнова «Дубна», геометрическая, подчеркивающая конструкцию, стремительно огибающая объемы предметов.

Такое же умение переосмысливать в применении к заводскому производству свои творческие идеи, пластические и живописные, возникшие в уникальных произведениях декоративного искусства, отличает и других художников — Э. Криммера, В. Городецкого, М. Тараева, Г. Садикова.

Отдельно следует остановиться на изделиях фарфорового завода имени М. В. Ломоносова, широко представленных на выставке.

Воссозданный в первый послереволюционный год в качестве экспериментальной художественной базы, Ломоносовский завод и в наше время сохраняет особое положение. Здесь многое поучительно.

Творческий почерк каждого из крупных мастеров Ломоносовского завода — А. Лепорской, В. Городецкого, С. Яковлевой, Н. Павловой, К. Косенковой, В. Семенова, Э. Криммера, Т. Беспаловой-Михалевой — это определенная система живописно-пластических образов, целое направление, которое можно разрабатывать и обогащать бесконечно. Но что объединяет ломоносовцев в целеустремленный творческий коллектив — это умение слить поэтические, образные идеи — с конкретно-утилитарной задачей.

Взаимодействие «изображения» и «вещи» волнует художников этого завода. Органически сливая роспись (нередко сюжетно-тематическую и даже надпись) с формой предметов, которые могут служить в быту, ломоносовцы поддерживают и развивают самую оригинальную и яркую страницу в истории советского фарфора — традицию «агитфарфора» 20-х годов.

Так в сервизах Ломоносовского завода на этой выставке — «Ленинград» Е. Фирсовой, «Белые ночи» А. Семенов и «Дачный поселок» Т. Беспаловой-Михалевой предлагаются три разных варианта тематической декоративной росписи на утилитарных предметах. Художники трактуют изображения в зависимости от конкретной образной задачи, очень широко, свободно. В сервизе «Ленинград» Фирсовой роспись графична, это тонкий артистичный рисунок, близкий по манере

ленинградской школе графики. Рисунок Семенов «Белые ночи» подобен легкой акварели. «Дачный поселок» Беспаловой-Михалевой выполнен в живописной, яркой манере, как свободный, темпераментный этюд с натуры.

Композиционно изображения располагаются на предметах тоже по-разному, в соответствии с самым духом росписи, раскрывая ее образный смысл. В сервизе «Ленинград» рисунок ложится на тело каждого изделия строго и логично, подчеркивая архитектуру вещи. В «Дачном поселке» роспись стремительно огибает предметы, она не имеет центра, лишена симметрии, везде одинаково ярка, пестра, в ней особая вольность летней природы, настроение прогулки, смены впечатлений.

Пример свободной творческой разработки образной задачи в произведении прикладного искусства — две последние работы Э. Криммера: сервизы «Колобок» и «Онега». В них тема — в первом случае тема народной сказки, во втором — отвлеченно-поэтическая, связанная со зрительными впечатлениями от северной реки, нашла оригинальное выражение. «Изобразительность», которая тут есть, трактуется художником широко — это не изображения на предметах, но воплощение и в форме, и в колорите, и в каждой пластической детали того зрительного ряда, который связан с самой темой сервизов. Особенно хорош «Колобок». В его предметах все забавно круглится, все связано с главным героем этой народной детской сказки. Волнистые линии росписи намечены, как тропинки, по которым бежал колобок, цвет каждого предмета выдержан в тех легких, гармоничных тонах, которые ассоциируются со среднерусским пейзажем — родиной этой сказки. Традиционная для Ломоносовского завода задача — объединение поэтического, изобразительного и предметного начала — нашла в этом сервизе органичное и свежее воплощение.

В разделе художественного стекла на выставке было немало уникальных изделий, которые создавались как произведения искусства пластики и воспринимаются только как таковые. Но вместе с тем



9

11



10

12



их роль при сложении современного представления о «прекрасной вещи», их значение в формировании общественных вкусов трудно переоценить. Это работы такого рода, как «Ночь» и «Облака» Л. Юрген, набор «Большой праздник» С. Бескинской, ваза «Солнце» Ю. Мунтяна. «Вещная» форма подсказана материалом, традицией, она помогает увидеть эти произведения в пространстве интерьера, вызывает желание скомпоновать, ощутить рукой объемы. Но жизнь названных произведений — самостоятельная, не прикладная, их образный строй раскрывается сам по себе, не в применении к бытовым действиям. Творческая фантазия здесь не скована ничем, и драгоценный смысл этих образцов — как раз показать, что самую сложную поэтическую метафору может выразить тот же материал, из которого производятся и серийные предметы обихода, — рюмки, стаканы, хозяйственная посуда.

Есть и другая группа вещей — на выставке они составляли большинство. Это оригинальные, новаторские по решению музыкальной темы в стекле произведения Б. Смирнова, изысканные вазы «Чомга» и «Баня» Х. Пыльд, разнообразные сервизы, графины, наборы рюмок таких мастеров, как Е. Батанова, А. Маева, И. Невская, Г. Антонова, А. Степанова, Л. Юрген, С. Бескинская. Они выполнены на заводах художественного стекла — Ленинградском, Дятьковском, «Красный май» — и хотя требуют исполнителей высокой квалификации, но настолько конструктивны, прорисованы, точны, что их можно уложить в необходимые формулы и повторить в серийном производстве. По-видимому, именно эти работы могут представить то звено, которое объединяет эстетические идеи уникальных произведений с массовой продукцией. В области фарфора, фаянса, стекла между уникальными и массовыми образцами уже нет непроходимой грани, нет разрыва, связь налаживается, она делается все теснее.

В области декоративных тканей этой связи еще нет, то, что выпускается фабриками, совершенно не отражает уровень поисков и достижений наших художников-текстильщиков.

Наиболее ценная черта декоративных тканей, представленных на выставке (авторы Т. Воронцовская, Т. Великанова и А. Гондурин, К. Петрушенко, А. Забелина и И. Кулакова, Л. Усанова, З. Лукницкая, А. Сахенберг) — взаимосвязь с современным жилым и общественным интерьером. Лишенные пестроты, глубокие и очень выразительные по цвету, свободные в трактовке мотива и вместе с тем по-настоящему национальные по духу, они учитывают и рационально строгий стиль современной мебели, и новую роль света в интерьере, и необходимость внесения рукотворного, народного начала в окружающую человека среду.

Рисунок на этих тканях чаще всего монументален и крупномасштабен, плоскости цвета не дробятся, благодаря этому устанавливается их соотношение с пространством помещения. Это большое

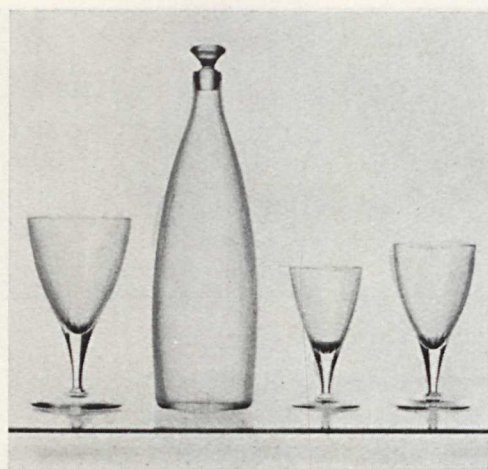
достижение: ведь еще несколько лет назад наши декоративные ткани мало отличались от плательных по рисунку, по масштабу, по композиции. Художникам помогает то, что они связывают свою работу с определенным общественным интерьером; ткань С. Заславской «Карусель» предназначена для крытого рынка, декоративные занавеси «Москва» и «Русский» А. Забелиной и И. Кулаковой создавались для туристских гостиниц. Но у нас до сих пор не создано базы, на которой можно было бы выпускать декоративные ткани небольшими тиражами, поэтому эти произведения остаются в выставочных образцах, лишаются той реальной архитектурной среды, в которой они должны были бы жить. Декоративные ткани подлинно высокого класса у нас остаются исключительно в уникальных образцах и не оказывают влияния на массовую фабричную продукцию. А ведь экспериментальные партии декоративных тканей, войдя в жизнь, способствовали бы формированию вкуса потребителя, вызвали бы определенные требования к фабричной продукции.

Следует отметить, что экспериментальное значение работ на выставке не исчерпывается разработкой новых форм, силуэтов, колорита, масштаба, — оно охватывает и технологию, подает заново, по-новому прочитывает традиционные материалы и техники. Трудно сказать, получают ли в дальнейшем распространение работы из дерева, но само обращение к этому традиционному материалу, такому важному для России, кажется знаменательным. Работы Л. Шущкановой и Д. Шущканова, выполненные в духе крестьянской посуды, очень современны по силуэту; произведения Л. Амчиславского и И. Соколовой, расписные наборы «Хлеб-соль» Т. Воронцовской привлекают внимание к несправедливо забытому интереснейшему материалу и технике росписи дерева.

В текстиле декоративные занавеси М. Ивеницкого «Лошадки», «Прибалтика» возрождают тамбурный шов, дешевый, очень эффектный для силуэтных, графических композиций. Интересные «разведки» предложила выставка и в области комбинации различных материалов, соединения в одном ансамбле предметов керамики и металла, керамики и соломенного плетения, например в произведениях З. Левина. Надо надеяться, что подобные решения получат более широкое развитие в дальнейшем.

Выставка «Советская Россия» ярко показала художественную взаимосвязь различных областей декоративно-прикладного искусства. Вместе с тем она обнаружила, что конкретно, организационно эта связь не везде и не всегда найдена.

Контакт, взаимодействие между уникальными, авторскими произведениями искусства и изделиями художественной промышленности необходимы и плодотворны, причем следует помнить, что это не только проблема настоящего момента, но постоянное условие развития. Какие бы формы это взаимодействие не приняло в будущем, оно всегда будет отражением диалога между машиной и человеком.



13

1. Т. Беспалова-Михалева. Сервиз «Дачный поселок». Фарфор, надглазурная роспись. (Автор формы А. Лепорская).
2. В. Гундобин. Декоративная решетка для кафе «Рыболов-охотник». Металл, керамика.
3. К. Петрушина. Декоративная ткань «Алые паруса». Х/б. полотно, фотофильмпечатать.
4. А. Забелина, И. Кулакова. Занавес «Русский». Х/б. полотно, фотофильмпечатать.
5. М. Ивеницкий. Декоративная ткань «Прибалтика». Холст, тамбурный шов.
- 6, 7, 8. В. Ольшевский. Декоративная ваза. Шамот. Чайник из сервиза. Фаянс. Сахарница из сервиза. Фарфор.
9. Т. Воронцовская. Сувенирный набор «Хлеб-соль». Дерево, роспись.
10. Л. и Д. Шущкаловы. Хозяйственная посуда. Дерево.
11. Э. Криммер. Сервиз «Колобок». Фарфор, надглазурная роспись.
12. С. Бескинская. Прибор «Большой праздник». Сульфидное стекло, хрусталь.
13. Г. Антонова. Винный прибор «Льдинка». Хрусталь, пескоструйная обработка.
14. С. Евангулов. Строитель Древней Москвы. Кузнец. Мамонтова кость.

14



Документ и образ

С. Базазьянц

Выставки стали ярки, образны, увлекательны. Музеи, напротив, чаще всего скучны и маловыразительны. Почему-то утвердилось мнение, что на выставках художнику «можно все», а в музеях ничего нельзя.

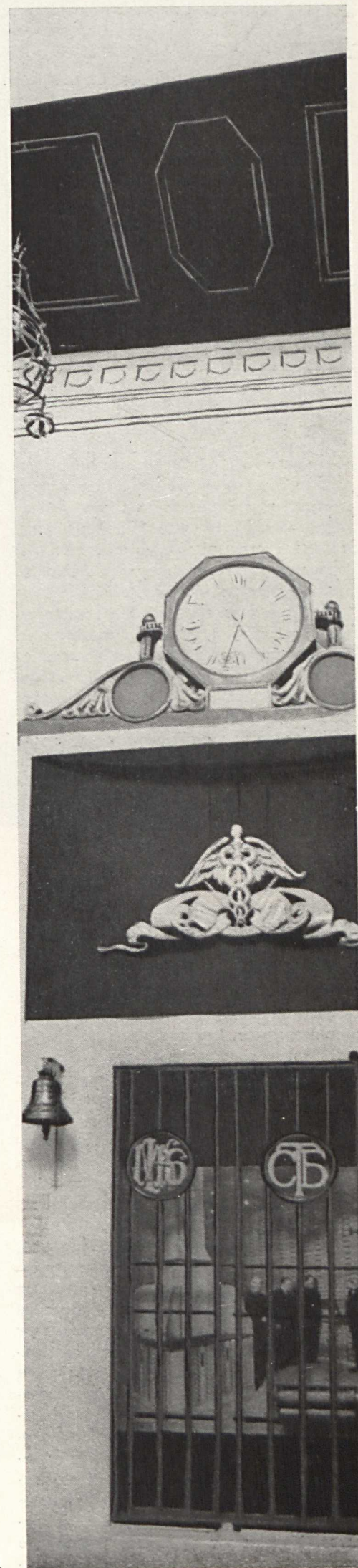
На выставках господствует передовая художественная мысль. Здесь экспозиция строится как интересный рассказ. Художнику помогают современные технические средства: кино, наплывные аппараты, диорамы, звукозапись, усиливающие эмоциональное воздействие экспозиции. На выставках строго продуман график движения посетителей и высота активного экспозиционного ряда.

Музейный принцип проявляется в чрезмерном осторожничании, когда дело касается использования новых форм и средств. Чем консервативнее экспозиция музея, тем более она «музейная». Под предлогом экономии экспозиционной площади здесь стремятся загромоздить стену до потолка. А ведь доказано на многих экспериментах, что активный пояс не превышает 2 м 60 см. И тот велик. Даже на витринах магазинов товары выставляют не выше. Но в музее свои каноны, которые оставались неизменными до недавнего времени даже в столице. На периферии дела обстоят еще хуже: богатейшие реликвии остаются не замеченными зрителями. Легко представить себе знакомую картину: из зала в зал идет экскурсия или «неорганизованный» посетитель и рассматривает однообразные ряды экспонатов, которые, «добру и злу внимая равнодушно», выставил музей. Здесь нередко обезличиваются и совершенно теряются в унылых рядах экспонатов важные исторические документы, скромные по внешнему виду, расставленные и развешенные в строжайшем порядке. Мнимым «уважением к экспонатам» пытаются оправдать однообразие и скуку. С этим нельзя мириться ни музейным работникам, ни тем более художникам.

От того, как выглядит музей, как он воздействует на посетителей, зависит коэффициент его полезного действия. Современный музей не может оставаться камерным. Он должен служить массам. Задача музея вовсе не в том, чтобы выложить на витринах или развесить на стенах собранные коллекции, а в том, чтобы образно и увлекательно рассказать о них. Одной лишь развеской экспонатов этого не достигнешь. А ведь большинство исторических и краеведческих музеев построены именно по такому принципу.

Что же в отличие от учебника, школы и вуза должен дать музей? Прежде всего он должен создать эмоциональную среду, в которой зрителю легко узнать, понять, пережить определенную историческую эпоху. Здесь история облекается в материальную плоть, в предметы, которые, хотя и вырваны из своей реальной среды, как бы возрождаются в залах. Вещественные экспонаты волей художника объединяются в эмоционально насыщенный образ давно ушедшего времени.

Музей, конечно, прежде всего научное учреждение, но не академически застыв-





2

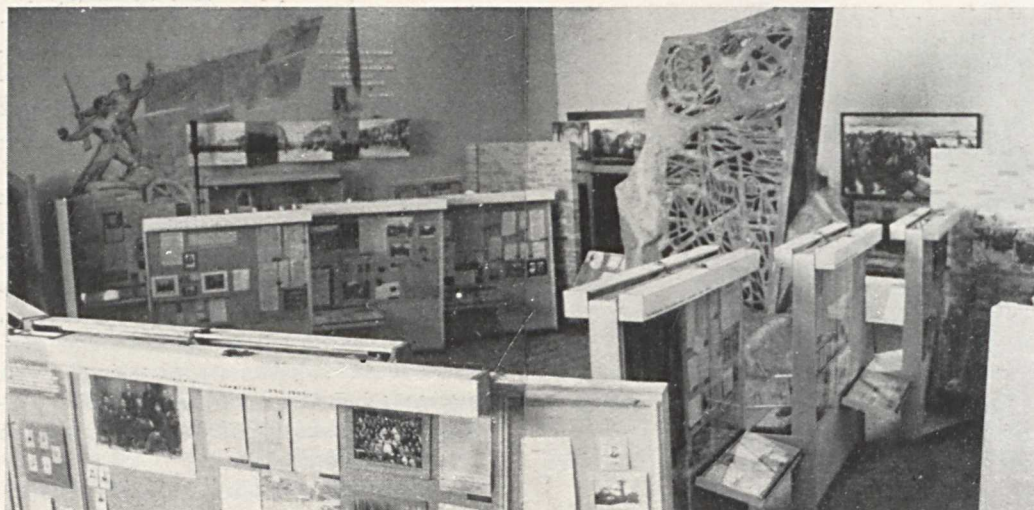
шее. Советский музей — пропагандист, он должен жить в самой гуще современных событий и откликаться на них своими средствами. Если музей действительно рассчитан на современного посетителя, он должен использовать все достижения искусства, техники, науки. Не просто показывать зрителю экспонаты, а усиливать их воздействие с помощью современных технических средств. В этом должен состоять советский принцип музейной экспозиции, рассчитанной на массового посетителя.

Попробуем познакомиться с одной, еще робкой попыткой сломать сложившийся трафарет музейной работы. В Государственном историческом музее художник Р. Карпов оформил экспозицию «Россия в период империализма».

Когда эта тема задумывалась как заключительная в экспозиции музея, ей хотели отвести 5 залов площадью 350 кв. м. Однако обстоятельства заставили отказаться от этой идеи. Решено было сделать долгосрочную выставку в двух залах.

Выставка открывала перспективы на творческий эксперимент. Но, располагаясь в стенах музея, она должна была продолжать давно сложившуюся экспозицию, и это приводило к известным ограничениям. Тем не менее появилась реальная возможность попробовать новые, более смелые решения, чтобы в дальнейшем, при создании постоянной экспозиции, «взять на вооружение» оправдавшие себя приемы, отбросить те, которые не выдержали испытания.

Экспозиция, оформленная Карповым, посвящена сравнительно небольшому отрезку истории, до предела насыщенному такими событиями, которых до этого не знал мир. Музей в двух залах показывает то, что происходило в очень большой стране, сложной по социальной структуре, с разными типами общественно-производственных отношений: от кочевого скотоводства до высокоорганизованных монополий. «Мозаичность» экономики подчеркивается предметами материальной культуры — от примитивной сохи до электромотора и акций крупнейших русских синдикатов. Художнику пришлось работать с маловыразительными экспонатами, мел-



3

кими, часто выцветшими от времени любительскими фотографиями, документами, листовками. Многие из них были размножены на гектографе, написаны от руки.

Как со всем этим материалом справился художник? Что нового внес он в оформление Государственного исторического музея?

Итак, мы в самых дальних залах второго и третьего этажей. Первый зал при беглом осмотре ничем не поражает зрителя. Динамика экспозиции нарастает неспеша и заканчивается на центральной торцовой стене. Стремясь создать благоприятные условия для осмотра, художник избегает традиционного трехъярусного расположения материала. Предельная высота экспозиции — 2 м 50 см. Выше этого пояса размещаются лишь отдельные фотоэкспонаты, знамена или монументальные полотна.

Зал мал, в нем тесно. Поэтому художник делает все, чтобы зрительно облегчить экспозицию. Предельно упрощает оборудование — применяет легкие стеклянные витрины, сильно освещенные изнутри, что делает их невесомыми, легкие на металлическом каркасе полки, невысокие подиумы для подлинных вещей. Кое-где — цветовые акценты. Небольшие размеры зала заставили художника найти способ увеличения экспозиционной площади: в проемы окон вставлены диапозитивы, работающие на естественном свете. Они замыкают разорванный окнами фотофриз.

Во втором зале (посвященном периоду от возникновения «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» до Октября 1917 года) нужно было втиснуть в один архитектурный объем разнохарактерные события и при этом не утратить ощущения монументальности, совершенно необходимой в показе таких тем, как первая мировая война и Великая Октябрьская социалистическая революция. Для того чтобы сохранить единство целого и в то же время четко выделить этапы революционного движения, художник делит зал с помощью щитов на свободно перетекающие объемы. Гибкая система перегородок — отнюдь не только выставочный

Выставка «Россия в период империализма» в Государственном историческом музее.

1. Раздел «Банки». Фрагмент.
2. Раздел «Русско-Японская война». Фрагмент.
3. Пространственное решение второго зала выставки «Россия в период империализма».
4. Обстановка комнаты рабочего. Фрагмент.
5. Раздел «Революция 1905 года». Карта России с обозначениями городов, где проходили восстания в 1905 году.
6. Раздел «Столыпинская реакция». Фрагмент.
7. Раздел «Легкая промышленность России». Стенд, посвященный текстилю.
- 8,9 Раздел «Первая мировая война». Экспозиция оружия двух враждующих лагерей.
- Раздел «Первая мировая война». Фрагмент.



4

прием, он вполне оправдан и в музее. Так появилось семь разнообразно решенных объемов, соответствующих основным темам.

Карпов полностью отказался от имитации оборудования и архитектуры залов под стиль эпохи. Здесь окружение нейтрально, а экспозиция образна. Нет невольного противопоставления подлинности предметов и иллюзорности среды, лишенной убедительности подлинника. А ведь совсем рядом, в соседних залах стены оформлены в «петровском» стиле, а музейная мебель на гнутых ножках с витыми филёнками стилизуется под русское барокко и ампир. «Полагалось», чтобы в центре стены висела картина, написанная маслом (если такой среди экспонатов не было, заказывали специально), по бокам обязательно равновеликие гравюры или акварель. Если размеры боковых гравюр, картин или чертежей не совпадали, их уравнивали искусственно, надевая «маску»-паспарту с более широкими полями, закрывая «излишки» композиции.

Никаких открытий Карпов не сделал, но подошел к своей задаче как современный художник, без старых предрассудков и застывших традиционных представлений. Поэтому-то здесь отброшен



5

отвлеченный формальный принцип экспозиции, властно господствующий в наших музеях. То, что еще недавно решалось с помощью заказной масляной живописи, здесь показано на крупных фотографиях, отпечатанных с подлинных негативов тех лет. Карпов выстраивает их единым фризом, полностью отменяя принцип простейшей симметрии.

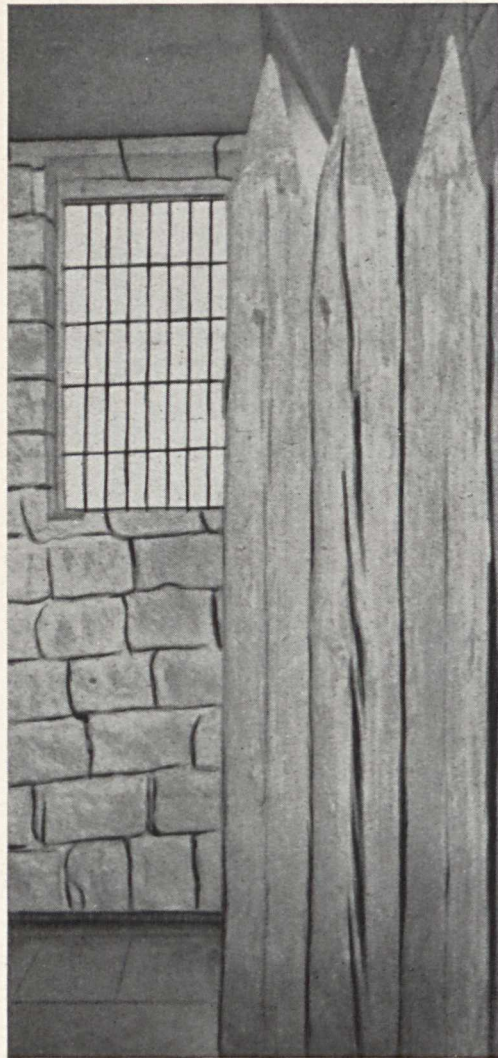
Стремление на каждом шагу заинтересовать зрителя, не дать ему утомиться чувствуется в эффектных, декоративных композициях. Причем выразительность достигается художественной компоновкой подлинных предметов. Так, в разделе «Легкая промышленность» показаны не только ткани российских фабрик, но и подлинные штампы, на которых печатались эти ткани, и даже отпечатки со старых штампов красками тех лет. Эта витрина выглядит красиво и предельно достоверно.

Стремясь приблизить музейные экспонаты к естественным условиям и тем самым достичь достоверности исторической ситуации, художник пользуется разными приемами. Вот карта России, выполненная из оргстекла. На ней отмечены все пункты, где в 1905 году происходили восстания. Карту пронзили подлинные ружейные штыки участников восстаний. Так

из синтеза подлинных предметов и вспомогательных средств рождается образ составшей, «штыками оцетинившейся» страны.

Особенно удаются художнику те части экспозиции, где он воссоздает исторический образ с помощью подлинных вещей (к тому же часто найденных специальной экспедицией и впервые показанных в музее). Так построен раздел «Банки». Расчет художника на острое, эмоциональное восприятие полностью оправдался. Кованые чугунные двери сейфовых подвалов крупнейших банков России (Санкт-Петербургского и Сибирского), за ними фотография, доподлинно воспроизводящая внутренних вид этих подвалов. На стене часы и колокол из операционного зала. Над всем этим фрагмент потолка с люстрами. Черный цвет выделяет эту часть зала, объединяет предметы, служит им фоном. Так художник помогает представить, понять и пережить тревожное предреволюционное десятилетие.

Если в «банках» художник дает только намек на реальную обстановку, то в «комнате Заломова» он воссоздает ее с исчерпывающей полнотой. Трудно было представить себе, что с помощью разрозненных вещей можно передать образ, настроение, не искажая исторической правды.



По-другому строится тема «Столыпинская реакция». Низко нависший черный потолок и большие фотографии серых стен создают иллюзию каменных казематов. Освещение слабое, подсвечены только витрины. Естественный свет тревожно мерцает в небольшом окне, забранном решеткой (экспонат из Бутырской тюрьмы). В глазок тюремной двери можно увидеть фотоперспективу камеры-одиночки. Рядом верстовой столб с табличкой «От Витима до Якутска 1344 верст». Столб воспроизведен по фотографии, табличка подлинная. Пространственное смещение интерьера и экстерьера передает ощущение монотонности длинного этапного пути (в сознании заключенного происходило такое же смещение: этап — тюрьма, снова этап...). Подлинные вещи подкрепляются фотодокументами, придающими экспозиции достоверность.

В особой витрине, на фоне фотографии братского кладбища — настоящие орденовые кресты и высшие знаки отличия, сверкающие золотом и драгоценными камнями. Над витриной фунты, рубли, доллары, франки, банковские чеки... Рядом «смертные паспорта» солдат. Тему войны художник решает с гражданской страстностью, исторический материал звучит ярко и образно.

Еще один прием. Тема «Война — фронт». Контраст жизненных противоречий выражен через контраст подлинных вещей. Два противоборствующих лагеря — два уровня технической оснащенности: давно устаревшее царское оружие и немецкие пулеметы, винтовки и гранаты новейшего (по тем временам) образца.

Там, где художник не располагает вещественными экспонатами, он подает материал в графической гротесковой манере. Так сложнейшая историко-экономическая проблема сращивания банковского капитала с промышленным получает наглядную и доходчивую форму. Схема легко запоминается.

Мы еще ничего не сказали о цвете. Между тем он использован в новых залах музея активно и тоже «работает» на создание... как бы это сказать: образной атмосферы. Запоминается, например, контраст цветового фона при переходе от мажорности «1905 года» к монохромной гамме «Столыпинской реакции». В наших музеях цвет, в общем, забыт. Опыт новой экспозиции Государственного исторического музея убеждает нас, что забыт напрасно.

Не задерживаясь на разборе всех витрин, хочется особо остановиться на центральном произведении последнего зала — витраже «Октябрь». Нужен ли он? Новое оформительское искусство ищет конструктивной ясности и эмоциональной правдивости. Это заставляет нас придирчиво относиться ко всем «вставным номерам», которые входят в экспозиционный ансамбль. Необходимость такого произведения в зале обосновывают тем, что оно усиливает эмоциональное воздействие экспозиции на зрителей. Но опыт лучших оформителей доказывает нам, что присутствие монументального искусства в музейных залах

тогда лишь оправдано, когда художник умеет включить свое творение в общий замысел, не выпячивая его, не споря с подлинными экспонатами. Лишь последовательное подчинение всех элементов экспозиции основной задаче рождает целостный выставочный ансамбль. В данном случае витраж смотрится как монументальная... времянка. Своим ложным пафосом он мешает в целом правдивому и строгому рассказу, переводит повествование в план украшательских небылиц.

* * *

Опыт Исторического музея кажется нам весьма обнадеживающим. Впервые в музеях такого рода наметились пути преодоления вялости, застоя, скуки. На примере раздела «Россия в период империализма» видно, что даже самая сложная, внешне мало эффектная тема может быть рассказана увлекательно.

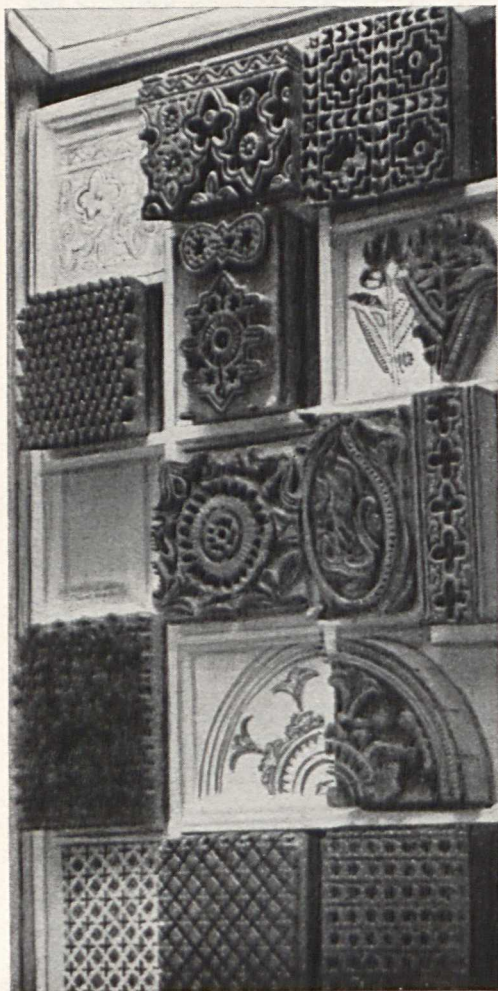
Однако на этом же примере видно и другое: если художник встал на новый путь, то он должен идти по нему последовательно и до конца. Иначе получится эклектика. Причем эклектика получается как раз в том случае, когда новые принципы положены не в структурную основу целого, а в организацию отдельных деталей, которые решаются «станково», замкнуто. Художник работал как бы тремя разными методами. Одним — когда дело касалось локальных тем («Банки», — «Война — фронт», «Столыпинская реакция») — и здесь проявляется метод художника-конструктора. Другим — когда можно было использовать популярные выставочные приемы (черный цвет, фризная разгруппировка фотографий, низкие подиумы). Наконец, третий метод, устаревший, живописный, появляется на самых трудных участках проектирования: в поисках конструктивной основы композиции в целом и в выкладке мелких невыразительных экспонатов. Видно, что изначального, единого, современного метода у художника не было.

Мы уже говорили, что в залах тесно, особенно в первом. Конечно, в этом виноват не один художник. И все же принцип «лучше меньше да лучше» следовало бы провести более последовательно. Нам могут возразить: «Запасники музеев и без того переполнены. Как быть с экспонатами, не вошедшими в экспозицию?» Наверное, возможна организация постоянно действующего выставочного зала при музее. Переменные выставки будут способствовать углублению научной и пропагандистской работы. В этих условиях художники и научные сотрудники смогут экспериментировать, показывать по-новому старые музейные реликвии. Активизация музейной деятельности, сменность выставочной экспозиции и выразительный показ материала заставят зрителя чаще посещать музей. Каждая выставка станет своего рода открытием.

Сейчас, когда искусство экспозитора совершенствуется с каждым новым объектом, когда зрители узнали, что такое по-современному организованный показ на таких примерах, как Центральный музей

6

7



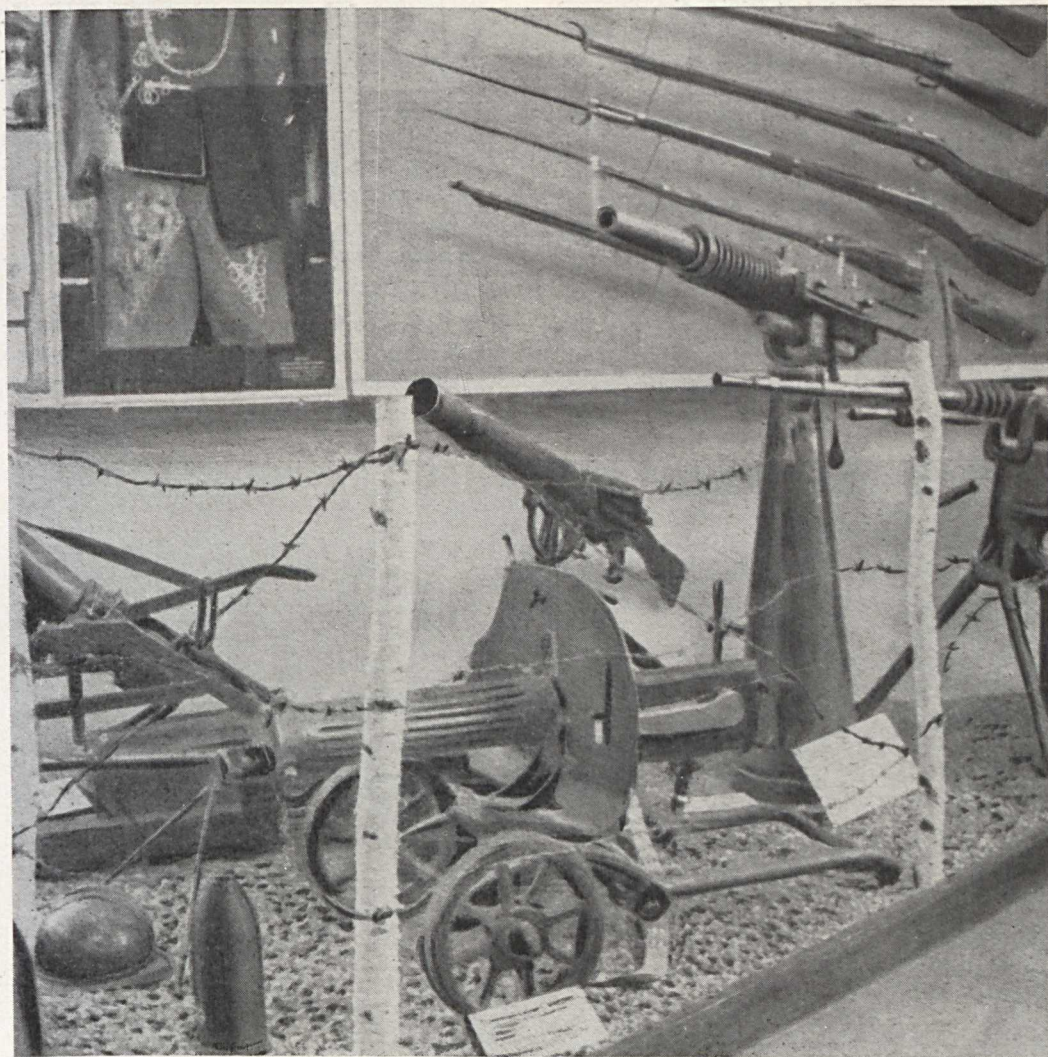


8

Вооруженных Сил СССР, музей А. С. Пушкина (Москва) и Полтавский Государственный краеведческий, сравнения будут не в пользу нашей старой музейной гвардии.

Ведь чем совершеннее становятся источники научно-популярной информации, тем более устаревают для нас музеи, построенные по принципам дореволюционной музейной науки. Пропадает всякая охота в них ходить. Гораздо интереснее и легче узнавать новое по радио, телевидению, кино. Современная техника предлагает магнитофон и грамзапись — с такой «тяжелой артиллерией» не страшны ника-

10



9

кие трудности, процесс познания становится легким и увлекательным. Средства, с помощью которых мы узнаем новое и расширяем свой кругозор, для нас не безразличны. Если они вялы и невыразительны, мы их отвергаем, в скучный музей без особой необходимости мы не пойдем, неинтересную передачу по телевидению смотреть не станем.

В назревающей конкуренции старого с новым старое неизбежно отступит назад, а новое завоюет передовые рубежи. Не стоит дожидаться кризиса. Пора начинать последовательную работу по обновлению наших музеев. И не стоит разделять му-

зеи на главные и второстепенные. Все они — от мала до велика участвуют в научной и эстетической пропаганде. Но мы еще не раз услышим в ответ, что трудно со средствами, что малы помещения, что расходы на художника не предусмотрены. А тем временем полным ходом идет работа по модернизации магазинов и кафе. Здесь перестраивается и обновляется все устаревшее: интерьер, мебель, оборудование.

На это деньги нашлись, потому что торговля — дело доходное. А культура? А пропаганда? Их доходы не выразить в деньгах — они бесценны.



турыгинский фарфоровый завод

И. Крюкова

Проблема существования в современных условиях производств, сочетающих машинный труд и ручную работу мастеров-художников, представляет особый интерес. Такие предприятия обладают большей гибкостью и возможностью легче модернизировать продукцию без коренной перестройки всего производственного цикла, а следовательно, и с меньшими экономическими потерями.

Существование такого типа предприятий наиболее оправдано в той области художественного производства, которую мы привыкли условно называть «художественными промыслами»¹. Их право на

существование определяется не только большой культурно-художественной ценностью, но и их ролью своеобразного, ори-

¹ Как, например, промыслы хохломской росписи, богородской скульптуры-игрушки, курского ручного ковроделия и т. д. Они продолжают и развивают мастерство, основанное на великолепных традициях народного искусства и связанное с непосредственным участием мастера-художника в тиражировании изделия. Производства этого типа несколько лет тому назад вошли в число предприятий государственной промышленности и подчинены Комитету и Управлениям по бытовому обслуживанию населения.



1. Кувшин. Полуфаянс с кобальтовой росписью. Гжель. 1867
2. Н. Бессарабова. Кружка. Фарфор. 40-е гг. XX в.
3. Л. Азарова. Кувшин «Розы». Фарфор. 1963



гинального, живого дополнения к массовой художественной промышленности.

Одно из наиболее интересных предприятий такого типа — Турыгинский фарфоровый завод Московской области, расположенный близ станции Гжель¹. Творческая деятельность талантливых художников, работающих сегодня в Гжели, — это последовательное развитие народных традиций прошлого, и в то же время — замечательный пример жизни современного народного искусства в нелегких для него ус-

¹ Гжельский район в прошлом славился своими керамическими заводами, в том числе и фарфоровыми. В середине XIX века на территории Гжели находилось более 50 фарфоро-фаянсовых заводов, много мелких мастерских по выработке полуфаянса, гончарных изделий, глиняных игрушек, около 40 живописных мастерских по ручной росписи фарфора.

ловиях преобладания машинного труда. Мы имеем здесь дело со сложением новых советских традиций на основе народного мастерства. И это делает для нас успехи завода особенно дорогими, трудности его — особенно болезненными и тревожащими.

У гжельского фарфора с подглазурной кобальтовой росписью на белом фоне, выпускаемого Турыгинским заводом, интересная судьба. На рубеже веков (конец XVIII — начало XIX века) старая гжельская майоликовая посуда, расхаживавшая по всей Российской империи на протяжении XVIII века, была вынуждена уступить место привозному английскому фаянсу, более прочному, легкому и дешевому. Как бы в ответ появляется изобретенный русскими мастерами гжельский полуфаянс с синей подглазурной росписью.

Начинается «битва» его с английским фаянсом. Она осталась незаконченной: в начале XIX века на сцену выходит и становится самым модным материалом фарфор. Ему уступают первое место и фаянс и майолика. Тонкий и твердый, ослепительно белый, он воспринимается как самый красивый материал. С ним связываются представления о роскоши, благородстве, «избранности».

«Фарфоровость» старого гжельского полуфаянса и была положена в основу создания советского гжельского фарфора уже в наше время, после Великой Отечественной войны. Советский ученый Александр Борисович Салтыков (ныне покойный) в тесном содружестве с талантливой художницей Наталией Ивановной Бессарабовой, в совместной работе с мастерицами завода, в 40-х годах наметил художественные принципы нового вида советского фарфора — гжельского.

А. Салтыков и Н. Бессарабова обратились к традиционным кистевым приемам старой ручной гжельской росписи. В ранних работах Н. Бессарабова непосредственно идет от старого гжельского полуфаянса. Но это отнюдь не механическое подражание, а результат искреннего и творческого «переживания» современным художником чудесных изделий XVIII — первой половины XIX века.

...Белый фон чуть-чуть просвечивающего фарфора и синий кобальт, то густой, плотный, почти черный, то легкий, прозрачный, нежно-голубоватый. В «соседстве» они усиливают друг друга: звонче становится белый и глубже — синий цвет, нанесенный размашистым и плавным мазком чуть коснувшейся фарфора кисти. Синие цветы, синие листья. Откровенная условность цвета, как бы противостоящая красно-коричнево-зеленым, «теплым» тонам «натурального» растительного царства. И тем не менее эта «удаленность» от прямого, «лобового» изображения природы дает толчок самым широким образным ассоциациям. Не «зимняя» ли это гамма? Не напоминают ли чем-то спокойные контуры гжельских сосудов смягченные глубоким сугробом плавные линии оврага? Может быть, в этом поэтическом «подсказке» — секрет успеха эксперимента советских исследователей?

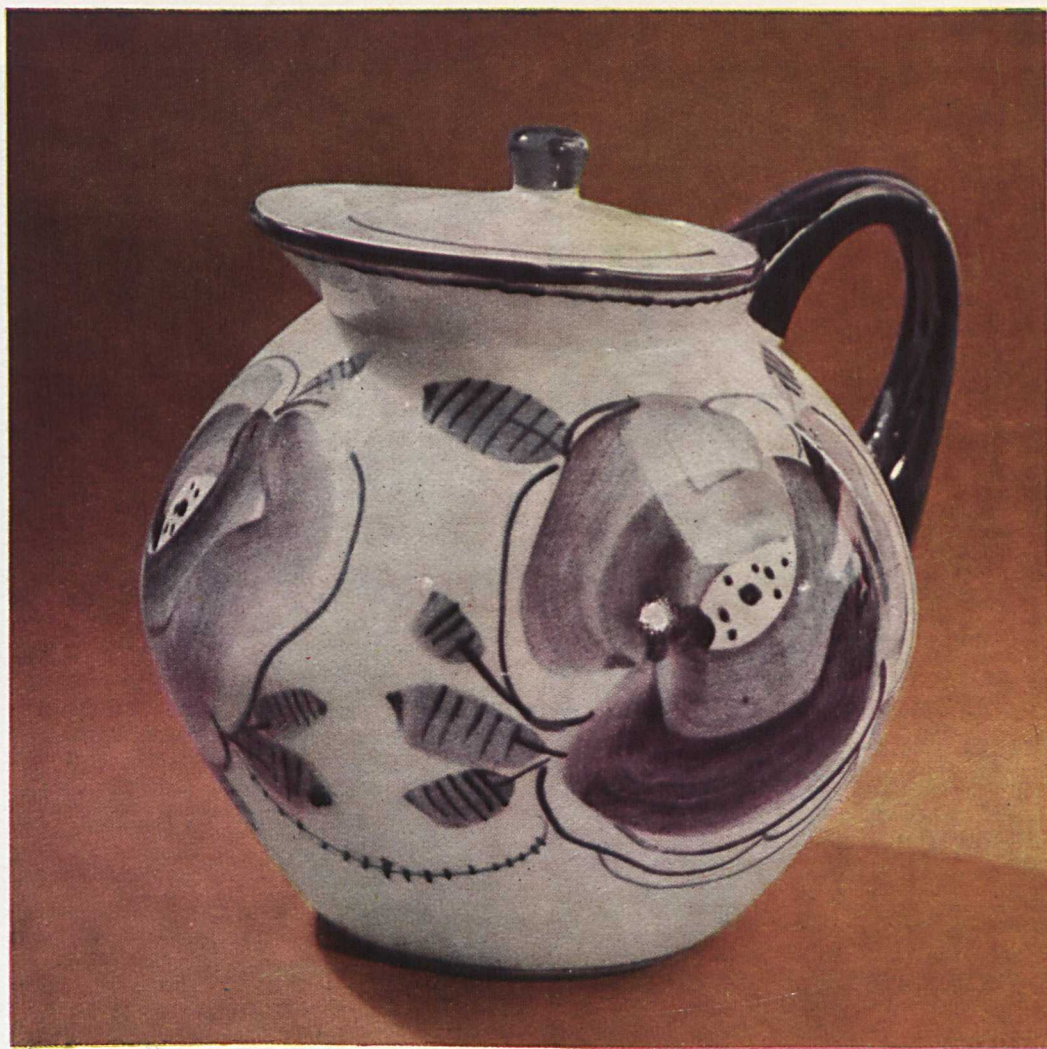
Богатство современной Гжели — это изделия 40-х годов: ставшие классическими произведения Н. Бессарабовой, Т. Дунашовой и других мастериц завода. Это — известный дискообразный, пузатенький чайник-кумганчик, кругленькие вазочки-горшочки, любимые всеми кружки: их утяжеляющееся книзу, чуть поднятое подставкой тело легко несет на себе великолепный сказочный цветок.

Замечательной подглазурной кобальтовой росписи нет по существу ни на каком другом фарфоровом предприятии Советского Союза. С кобальтовой росписью связано основное творчество художников гжельского фарфора. Они находят в ней богатейшие возможности для осуществления своих замыслов. Эта роспись подсказывает все новые решения, — их трудно исчерпать до конца. Однако дело

не ограничивается только ею. Серьезные экспериментальные работы проводил Научно-исследовательский институт художественной промышленности, в котором когда-то работали А. Салтыков и Н. Бессарабова. Много думала над традициями старой Гжели художница Института Л. Шущканова. В конце 50-х годов она провела интересную работу. Лаконичная и обобщенная пластика, спокойные монументальные формы сосудов, главным образом больших декоративных ваз, красивая гамма коричневатых, бледно-фиолетовых, желтых, зеленых тонов заставляли

вспоминать о старой гжельской майолике. Однако перспективная работа не нашла дальнейшего развития.

Творчество наследниц Н. Бессарабовой — художниц Л. Азаровой, работающей на заводе вот уже десять лет, и недавно пришедшей на производство Н. Квитницкой, опытного мастера-живописца Т. Дунашовой — новая страница в истории гжельского фарфора. Художницы работают главным образом над ассортиментом посуды с подглазурной кобальтовой росписью, над формами, над решением трудной задачи современной интер-



3

претации традиционных пластических и живописных образов. За последнее время создан ряд интересных образцов вещей, которые осваиваются производством. Большинство изделий — предметы утилитарного назначения.

Одна из бесспорных удач Л. Азаровой — небольшой кувшинчик для молока с широкой коротенькой шейкой, чуть приподнятой спереди, и темно-синей ручкой у самого горлышка. Форма его хорошо сочетается с росписью. Роспись — свободно брошенные крупные «розованы». Богатство оттенков синего цвета, как бы выходящего из глубины сияющего фарфора, легкие контурные линии выразительно передают прелесть только что распустившегося цветка.

Графинчик «Штоф» создан художницей в нескольких вариантах росписи. Хо-

рошо «улегся» на плоской стенке сосуда «Петушок». Его «молодит», оберегает от налета пряничности или этнографичности любовно-шутливое отношение к нему художника. «Кактусы» декоративны, в меру условны, хорошо вяжутся с формой вещи. Иногда слышишь вопрос: не чужие ли «кактусы» в Гжели? Не экзотика ли это? Но ведь когда-то и розы, и тюльпаны, и виноградные гроздья, львы и барсы тоже были для русского человека привозной, а то и вовсе невиданной диковинкой. Тем не менее они не только органически вошли в народное искусство, но и получили свою, оригинальную, неповторимо-национальную выразительность. Так почему же не «расцветать» кактусам на гжельском фарфоре?

Красивая созданная Н. Квитницкой трехярусная разборная «мелажница» —

4. Л. Азарова. Штоф «Кактусы». Фарфор. 1964.
5. Л. Азарова. Кувшин с кружкой. Фарфор. 1964
6. Н. Квитницкая. Стопочки. Фарфор. 1963.
7. Л. Азарова. Сувенирная фигурка. Фарфор. 1964
8. Н. Бессарабова. Бокал подарочный. Фарфор. 1964

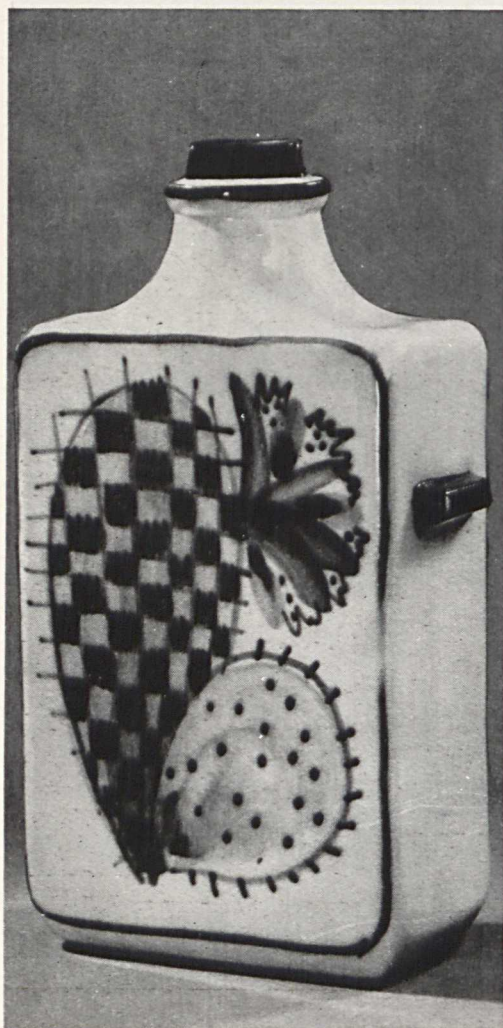
сосуд для различных «закусей». Ее чуть вздувающееся, как бы перехваченное поясками тулово очень скульптурно; роспись — свободного рисунка ромбы (столь излюбленные в русском народном искусстве), похожие на синие самоцветы, усиливают энергичный характер формы.

Необыкновенной простотой, достигаемой лишь совершенством художественного мастерства, отличается «подарочный бокал» — одна из последних вещей ветерана гжельского фарфора Наталии Ивановны Бессарабовой. Цветок на круто изогнутом стебельке, несколько крошечных листочков — чувствуешь, что он родился из-под кисти мгновенно.

Важно для Гжели и вопрос о мелкой пластике. Художники стоят здесь перед трудной задачей. «Камерная скульптура сейчас не нужна!» — такое утверждение слышно всюду. Его часто повторяют, особенно когда не хотят затруднять себя и подумать над этой проблемой. А задуматься есть над чем.

Выпускавшиеся заводом в 50-х годах скульптурные композиции ничем существенно не отличались от весьма распространенных фарфоровых фигурок других предприятий.

В скульптурах Л. Азаровой и Н. Квитницкой самого последнего времени находят более органичное претворение народ-



4

6



5



ные приемы: очень спокойная, нерасчлененная форма, дающая лишь намек на основные объемы, «дорисовывается» синим цветом скупым контуром; иногда сплошь покрываются отдельные участки поверхности. Большинство композиций убедительно в своих размерах. Они — для наших квартир. Однако все эти вещи — скорее только удачное начало. Хотелось бы видеть продолжение этой работы: большую характерность типажа, разнообразие сюжетов. В хороших, интересных фигурках Азаровой и Квитницкой еще не хватает «примет времени», таких ярких в старых русских «фарфоровых» куклах.

Как мы видим, на Турыгинском фарфоровом заводе во многом сохраняется характер народного производства прошло-

го — великолепный творческий труд мастериц, от руки расписывающих каждую вещь. Однако этот труд, в отличие от прошлого, прилагается уже не к случайной вещи, приглянувшейся где-то на базаре «хозяину». Сейчас ручная кистевая роспись как бы «завершает» замысел художника на образце, специально созданном именно для гжельского фарфора, для замечательной подглазурной кобальтовой росписи, с желанием сделать ассортимент изделий завода богатым, разнообразным, соответствующим реальным жизненным потребностям общества. Но не только этим отличается Турыгинский завод от других наших фарфоровых заводов.

Творчество заводского художника все более переключается на разработку рисун-

ков — эталонов для таких техник, как деколь, печать, трафарет. Ручная роспись занимает на предприятиях все меньшее место. Изделия одной партии, одного образца получают совершенно одинаковыми, ничем друг от друга не отличающимися. Вариантность изделий достигается здесь с большим трудом. А из рук мастериц вещи выходят всегда чуть-чуть разными, как будто бы каждый раз заново рождающимися¹. Каждая кружка, каждый гжельский кувшин — это маленький шедевр, в своем роде уникальный и неповторимый. В этом секрет его очарования.

Гжельская кистевая роспись — замечательное искусство. Но не на всех современных вещах она радует. Например, удачная роспись кувшина Н. Квитницкой несколько проигрывает от несовершенства рисунка, особенно стеблей и «усиков». Более вялой стала линия; меньше темпераментных «ударов» сильного синего цвета; живой кистевой мазок, рисующий форму «одним махом», иногда заменяется робким выписыванием. На некоторых вещах гамма становится более малокровной, однотонной. Можно встретить рисунки, где плавность и вместе с тем живая напряженность линии уступает место неприятной угловатости. В чем же дело? Видимо, причина здесь в том, что искусство виртуозной кистевой росписи, которой в совершенстве владеют Т. Дунашова, М. Будашкина, Т. Еремина и некоторые другие мастерицы завода, стало достоянием лишь немногих; остальные же «рисуют» цветочек, неуверенно «тянут» линии стебельков, раскрашивают осторожно розаны и гвоздики. Конечно, не каждый человек может стать художником, но мастерству гжельской росписи можно научиться в процессе самой работы. Есть смысл специализировать рядовых мастериц на одном рисунке, выполняемом от руки, по легкому намеку припороха. Очень скоро мастерица будет писать чуть ли не с закрытыми глазами, быстро и красиво; появится радость легкого выполнения работы, рука сама пойдет свободно, линия «запоет».

Повышение художественного мастерства — одна из самых острых проблем. Нужно ли вести на Турыгинском заводе кружки рисунка, проводить семинары с мастерами, читать лекции по вопросам искусства и т. д.? Да, конечно, нужно, но ясно представляя себе цели и задачи этой работы. Стремиться заменить таким путем профессиональное образование, получаемое художниками, задача абсолютно нереальная и неосуществимая. Но развивать у мастериц фантазию, свободное владение линией, кистевым мазком, воспитать ее вкус, научить работать творчески — это жизненно необходимо и вполне возможно. Нужно огромное терпение, лю-

бовь к этому делу, большой педагогический опыт. Поручить кому-то ведение кружка, семинара «между прочим», как дополнительную общественную нагрузку, или отнестись к делу как к очередной «кампании» перед выставкой или конкурсом, — значит в зачатке погубить все дело, расписаться в желании поставить «галочку», провести «мероприятие».

Радует намерение руководства завода создать творческую группу из пяти-шести лучших мастериц, перевести их на твердый оклад с тем, чтобы они сами смогли в дальнейшем создавать варианты росписи. Очень важно, чтобы это прекрасное намерение было скорее претворено в

жизнь и не осталось только благим пожеланием. От этого дела можно ждать больших результатов.

* * *

Как ни странно, новые образцы гжельских изделий редко увидишь в Москве, на витринах больших магазинов. Их почти нет и в художественных салонах. Почти вся «продукция» Турыгинского завода по воле Министерства торговли РСФСР и Мособлисполкома распределяется по Московской области или по промышленным центрам — кроме Москвы. Гости столицы, желающие привезти домой что-то очень хорошее, современное, именно «мос-



7

ковское», не видят среди других художественных изделий гжельского фарфора с синей подглазурной росписью; они могут встретить их скорее всего у себя дома, в хозяйственной лавке, а то и в керосиновом ларьке, среди третьесортной эмалированной посуды и мятых коробок со стиральным порошком. И среди этого «ассортимента» никто не замечает убеждающей гармонии форм лучших гжельских изделий, красоты синих «морозных» цветов. А вот отжившие свой век «хозяйки медной горы», обильно приправленные позолотой, до сих пор стоят у нас в московских магазинах на почетных местах. Это положение необходимо изменить. Новые произведения Турыгинского завода должны «опробоваться» в Москве, и про-



8

давать их нужно прежде всего здесь, в лучших магазинах.

Администрация Турыгинского фарфорового завода — директор В. Толкачев, главный инженер З. Жадина — старые его работники, любящие завод, сжившиеся с ним. Они ведут трудную работу постоянно между двух огней, — обязанные выполнять требования, предъявляемые планирующими органами к Турыгинскому заводу, как к любому промышленному предприятию, и вместе с тем отвечающие перед народом, как руководители производства, создающего ценности национальной культуры. На них лежит большая ответственность, и они нуждаются в действительной помощи и моральной поддержке широкой художественной общественности.

¹ Можно порадоваться, что руководство завода не спешит отказаться от старой, работающей на дровах, печи, хорошо изученной и дающей великолепные сочные, бархатистые тона кобальта, которые еще не получают на новом горне, где используется экономичное жидкое топливо.



1

Большая группа художников Комбината прикладного искусства МОХФа работает над образцами игрушек для промышленных предприятий Москвы и городов Российской Федерации.

Коллектив художников-игрушечников трудится энергично, с энтузиазмом, настойчиво ищет новые образы и формы в игрушке, старается глубже осмыслить особенности жара. На примере деятельности этой группы художников ясно выступают и достижения в создании и произ-

водстве игрушек и трудные нерешенные вопросы творчества и организации дела.

Сначала о достижениях.

Многие новые темы, подсказанные жизненными событиями наших дней, вовлекают художники в мир игрушек. Огромную популярность приобрела кукла «Космонавт» художницы Э. Фадеевой, выпускаемая большим тиражом уже в течение ряда лет. Любим детьми и яркий игрушечный трактор с разными прицепами (художник В. Егоров). Среди новых предложений

разговор об игрушке

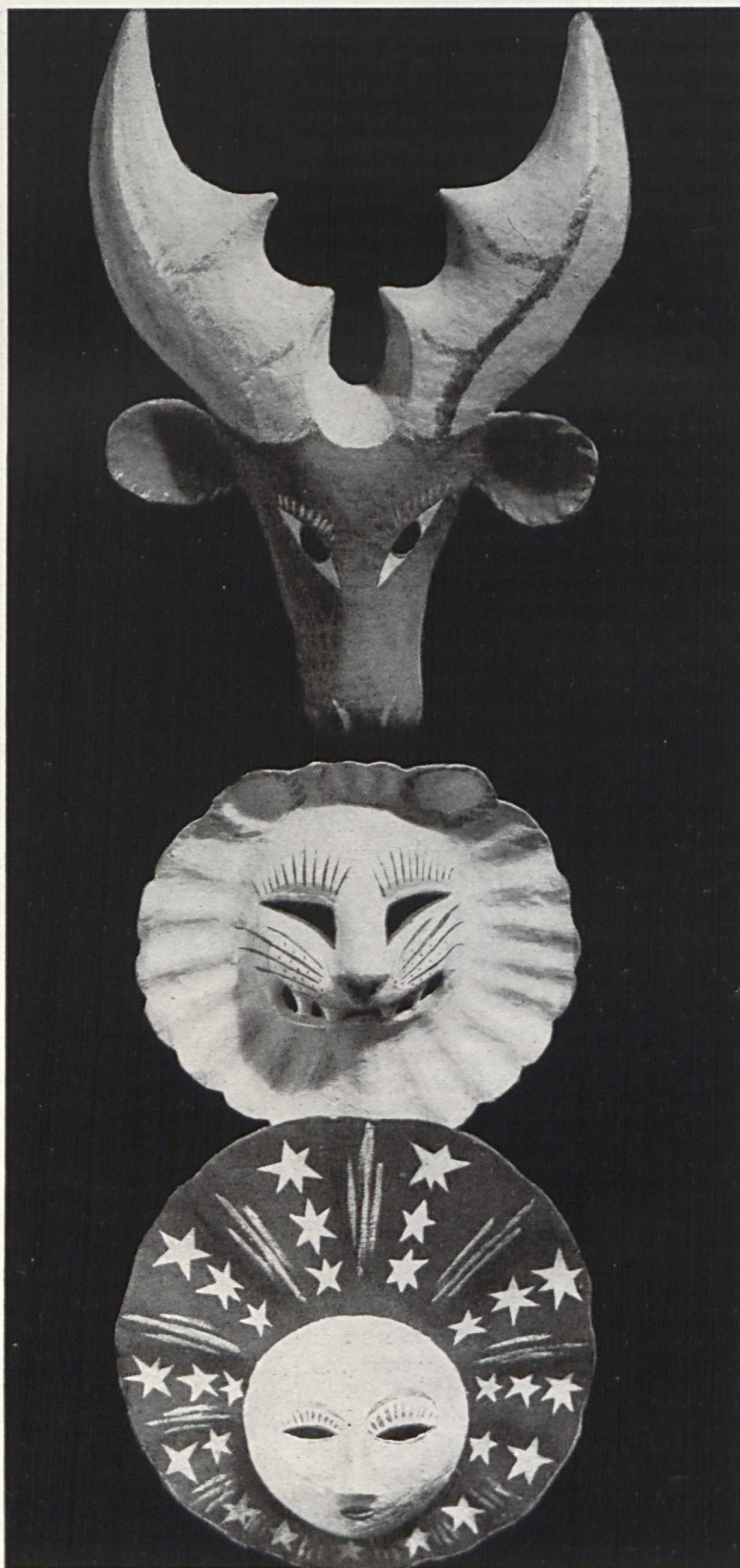


2

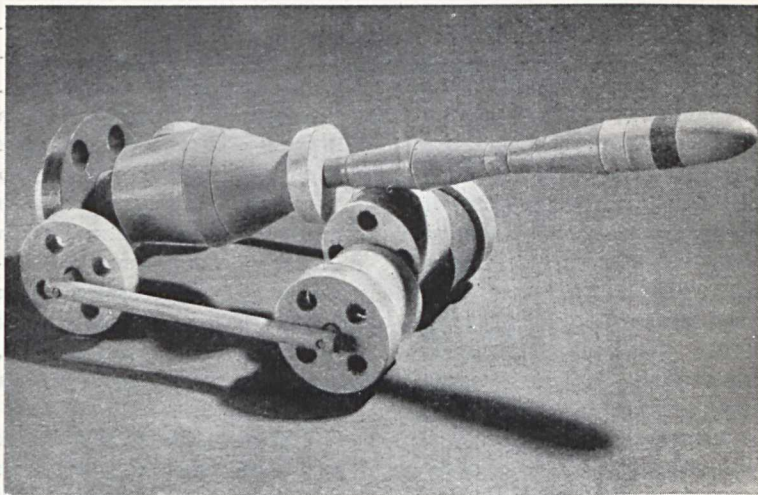
1. Л. Мананникова. Кукла. Полиэтилен.
2. Г. Ерилина. Строительница. Полиэтилен.
3. Н. Захарова. Негритенок. Полиэтилен.
4. Г. Куприянов. Детские карнавальные маски.
5. Ю. Сергеев, А. Суренков. Конструктор «Ракета». Дерево.
6. В. Визина. Цирк. Дерево.
7. В. Егоров. Трактор. Полиэтилен.



3



4

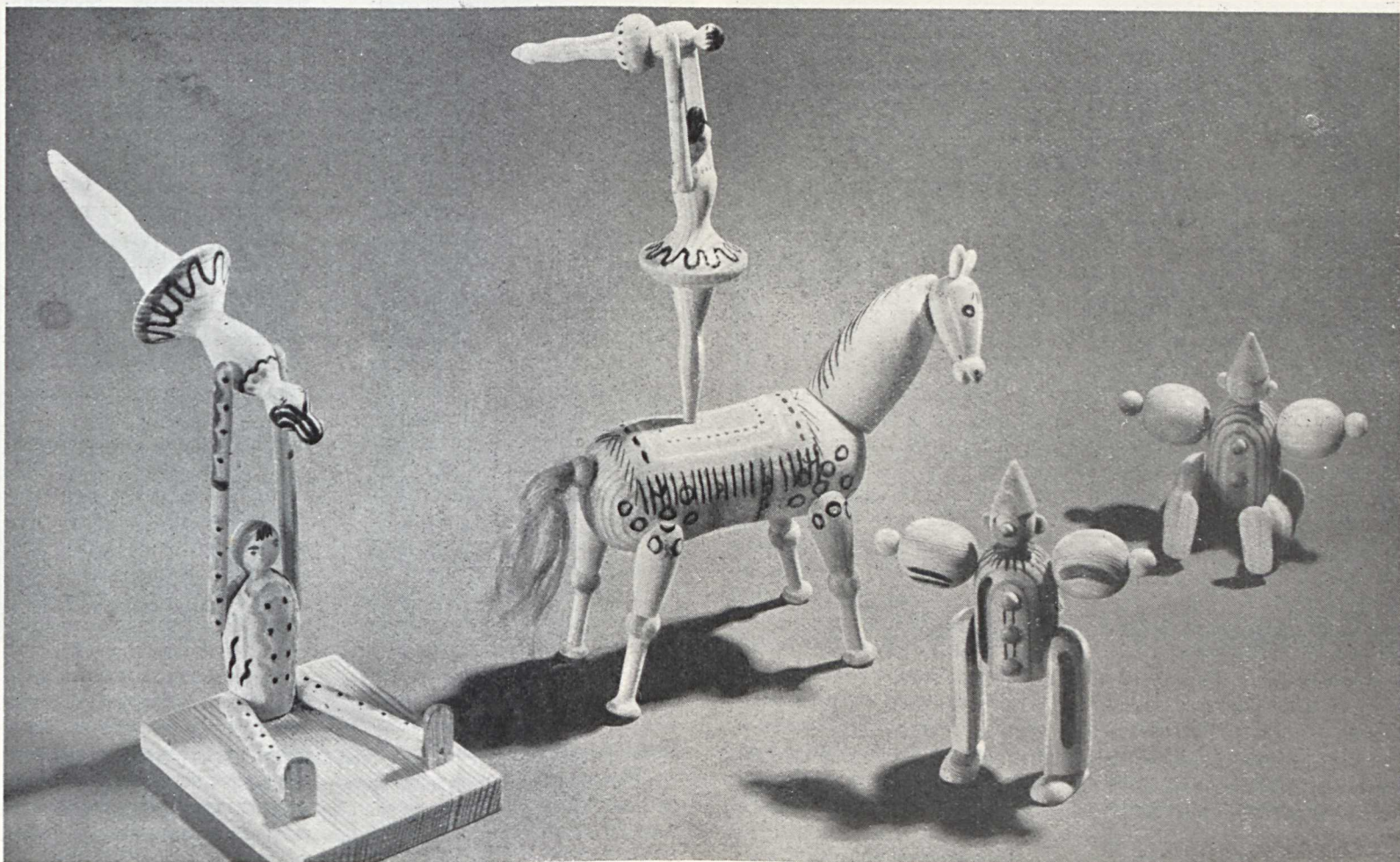


есть современный порт из нескольких десятков строительных деталей, фигурок и машин из дерева (авторы Ю. Сергеев и А. Суренков), миниатюрный «Космодром» Л. Маннанниковой.

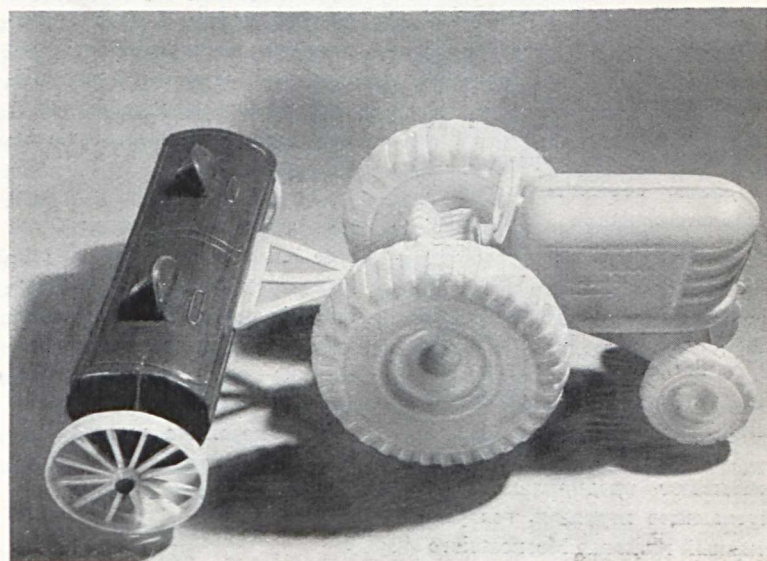
Хорошо работает группа художников-кукольников Н. Захарова, Э. Фадеева, И. Манухина. Все шире становится круг охватываемых ими «сюжетов»: здесь и разные народности, и сказочные герои, и куклы строительница, школьник. В творчестве этих авторов ценны попытки локальными

средствами своего жанра придать образную окраску каждой игрушке. Все куклы подвижны, легко принимают выразительные позы и поэтому интересны в игре. И главное — они лишены слащавости, кукольной красоты, а сделаны с улыбкой, теплотой.

Давно отказались художники Комбината от натуралистической, «муляжной» трактовки игрушек из животного мира. Они ищут своеобразной пластики в фигурках животных, декоративных приемов раскраски, что позволяет со-



6



поставить их игрушку с малыми формами декоративной скульптуры.

В группу, работающую над игрушкой, приходят молодые кадры, иногда даже других профессий (керамисты, скульпторы), с новыми замыслами и проектами. Г. Куприянов предложил серию детских карнавальных масок из папье-маше, красочных, фантастических, веселых — красное солнышко и голубая луна, олень с золотыми рогами и краснокожий индеец. Эти маски не идут ни в какое сравнение с унылыми, однообразными и натуралистическими «лиси-

ками» и «кошечками», выпускаемыми до сих пор промышленностью.

В. Визина сделала любопытную серию деревянных фигурок «Цирк». Фигурки двигаются, им можно придать разные позы, напоминающие упражнения цирковых акробатов. В формах вещей, в отделке дерева и в росписи проявилось тонкое чувство материала, которым владеет автор, и связь с народной токарной игрушкой.

На внутренних выставках в Комбинате мы всегда с радостью отмечаем успехи художников, но неизменно

убеждаемся, что по-прежнему новый художественный образец игрушки при внедрении в массовое промышленное производство встречает неодолимые препятствия.

Много трудностей и во внутренней работе Комбината, много нерешенных творческих и практических вопросов. Редакция нашего журнала предложила начать разговор о проблемах игрушки на специальном совещании. Собрались художники Комбината, члены Художественного совета Министерства просвещения, искусствоведы, представители промышленных и торговых организаций, занятых производством и реализацией детских товаров.

Каковы особенности творчества художника, создающего игрушки? Как раскрывается понятие «игрушка есть произведение искусства»? — вот первые вопросы развернувшейся беседы.

Ценность игрушки не только в ее внешних художественных качествах, но в том, насколько она пробуждает творческую активность у ребенка, побуждает его к деятельности, развивает в нем эстетическое отношение к миру. Такова общая социальная и эстетическая задача искусства игрушки. Эту мысль высказали многие художники.

Художница Л. Чага: «Я все больше и больше убеждаюсь, что игрушка должна рассматриваться не просто как «произведение искусства», а прежде всего с точки зрения ее «функциональности», то есть как игрушка подводит ребенка к жизни, активизирует игру...»

Художница И. Манухина: «Для меня всегда главное назначение игрушки — возбуждение творческой деятельности ребенка. Ничем, как маленькой игрушкой, нельзя больше развить это в детях».

Поэтому, прежде чем приступить к непосредственному решению художественной формы, автор должен продумать, как его игрушка будет участвовать в игре ребенка, чем заинтересует и увлечет его. «Вдумчивый анализ «функциональной» стороны игрушки — залог успешного решения вещи в целом», — сказал художник-конструктор Е. Розенблюм.

Благодаря такому подходу Ю. Сергееву и А. Суренкову удался проект деревянной иг-

рушки «Ракета». Она состоит из многих конструктивных элементов, которые собираются в разные композиции. Художники предлагают эскизы нескольких вариантов сборки и еще многие остаются на долю воображения ребенка. Авторы «Ракеты» предлагают интересный путь для разработки детского конструктора, хотя недостатком их игрушки является излишняя сложность сборки.

Таких проектов среди работ Комбината, к сожалению, немного. Преобладают игрушки традиционные, «одновариантные». Ограничен и подбор предметов, включаемых в сферу работы художника.

Это главным образом куклы и анималистическая игрушка в разных материалах.

А современные ребята все больше увлекаются игрушками техническими и спортивными, им нужны комплексные игрушки для коллективной игры, но их нет в производстве, их нет и среди новых моделей Комбината.

Почему так происходит?

«Потому, что долгое время считалось, что кукла — это предмет искусства, а спортивные игрушки — нет. Пугались вопроса: что же мяч, лопатка тоже объект творчества художника?»

Но я уверена, что сделать удобную красивую лопатку для ребенка — задача, достойная художника. И если такая лопатка будет создана, я полагаю, ее автор получит высшую премию от Художественного совета Министерства просвещения, — сказала ответственный секретарь совета Е. Коссаковская.

Создание технической игрушки, причем не только мелкой, но и крупной, с помощью которой ребенок мог бы не играть «понарошку», а реально приучаться к труду и активному действию, — сейчас самая актуальная задача. К ней кроме художников нужно привлечь инженеров, архитекторов, дизайнеров.

Какая игрушка больше привлекает ребят и верно направляет их развитие — модель настоящего предмета или условная, лишь напоминающая реальную вещь, — этот вопрос также был подвергнут обсуждению.

Было высказано мнение, что современным детям нужно давать для игры вещи, близкие к настоящим и по

размеру, и по внешнему виду, и по устройству, например орудия труда, инструменты, машины, оружие. Ведь они хотят действовать практически, как взрослые. Но по представлению художницы Л. Чаги неправильно предлагать детям «модели вещей» в качестве игрушек. Ребенку надо дать возможность «довообразить», иначе игрушка ему будет скучна. Недаром участниками детских игр всегда были и будут простые палки, которые девочки с успехом превращают в кукол, а мальчишки в коней и ружья.

Педагог О. Соловьева поддержала мнение Чаги. «Хотя действительно ребенок в игре воспроизводит деятельность взрослых, но в особом, очень обобщенном виде, поэтому педагогика возражает, например, против игрушечных наборов парикмахерских или медицинских инструментов, копирующих настоящие. Подобные вещи не активизируют детскую фантазию».

Как выяснилось, сейчас никто не может ответить достаточно четко и обоснованно на вопрос, какие же именно игрушки наиболее интересны и полезны детям?

Художники, воспитатели, работники промышленности и торговли ждут помощи прежде всего от педагогической науки. Начатая перестройка Академии педагогических наук и активизация разных областей педагогики позволяют надеяться, что по-новому и более квалифицированно займутся и игрушкой.

Общее требование было так сформулировано Е. Шатхиным, заместителем начальника отдела культтоваров и игрушек Министерства торговли РСФСР. «Абсолютно необходим научно обоснованный и многообразный ассортимент игрушек. В его разработке нам должна помочь Академия педагогических наук».

Художники Комбината прилагают много усилий к созданию образцов игрушек, удовлетворяющих требованиям и педагогики и эстетики. Но где гарантия, что они сохраняют свои достоинства, пока пройдут весь долгий путь от мастерской художника до магазина «Детский мир»?

О трудностях, которые испытывают предприятия, выпускающие игрушки, говорил главный инженер Московского

завода «Малыш» М. Жандаров. Главная из них — отсутствие хороших материалов. Предприятия, выпускающие игрушки, снабжаются сырьем и красителями в последнюю очередь, к тому же самого низкого качества или просто отходами. Механизмы для заводных игрушек громоздки и плохо работают, детали для кукол грубые и некрасивые, звуковые механизмы все на один лад.

Кардинальным средством для преодоления всех этих трудностей Е. Шатхин считает создание крупных специализированных предприятий и централизацию руководства производством игрушек. Но многие художники возражали против «гигантомании» в производстве игрушек, мотивируя тем, что игрушка не нуждается в очень больших тиражах. Гораздо важнее выпускать разнообразные изделия сериями, часто обновляя ассортимент.

Зато все согласились с тем, что полезно было бы открыть выставку современной промышленной игрушки, сократить количество утверждающих инстанций (совет завода, совет управления, совет Министерства торговли) и еще раз привлечь внимание совнархозов к данной отрасли промышленности.

Чтобы требовать от художников создания многообразных по жанрам и образной характеристике игрушек, нужно создать необходимые условия для их творчества. Комбинат, работающий по заказам предприятий, лишен возможности делать встречные авторские предложения. Нет у художников-игрушечников опытного производства, где можно было бы шире развернуть творческую работу и наладить выпуск новых оригинальных игрушек небольшими пробными сериями. В дальнейшем лучшие из них послужат образцами для массового тиражирования.

Важно привлечь к созданию образцов игрушек большее число художников, специалистов смежных профессий, заинтересовать молодежь, оканчивающую художественно-промышленные училища. Иначе невозможно добиться перелома в художественном облике этой большой отрасли промышленности.

Л. К.

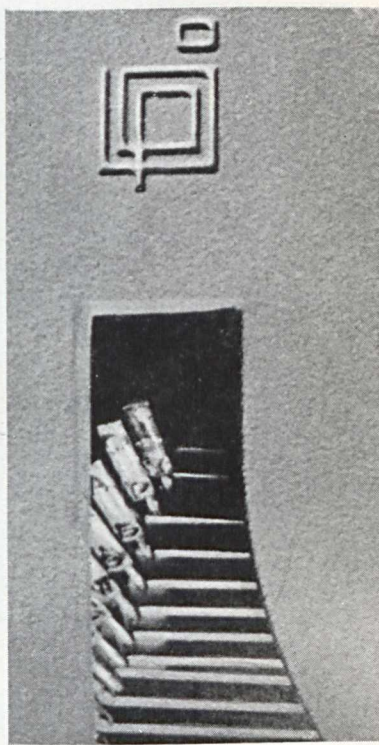
ОЛИВЕТТИ — МЕЦЕНАТ ДИЗАЙНЕРОВ

В. Глазычев

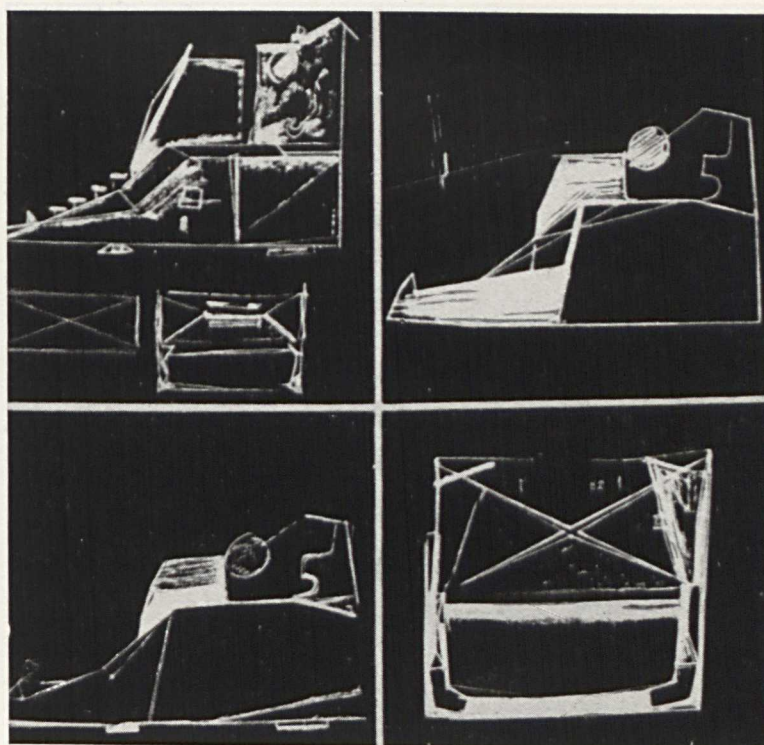
Адриано Оливетти



Знак «Оливетти»



Эскизы Ниццолы к машинке «Графика»



«Дело жизни Адриано Оливетти», «Казус Оливетти», «Феномен Оливетти» — подобные заголовки статей и фотографии интеллигентного, седеющего человека до недавнего времени часто появлялись на страницах западных газет. Пишущие и счетные машины с маркой «Olivetti» завоевали мировой рынок. Как же это произошло? В чем заключается «казус Оливетти»?

С первого взгляда история фирмы «Оливетти» очень напоминает набившую оскомину историю Форда, ставшую легендой. Многие газетные статьи именно в таком ключе и преподносили материал: талантливый механик сконструировал удачную пишущую машинку, был удачливым и осторожным дельцом, основал и расширил собственное дело, передал его сыну, который превратил скромное предприятие в одну из самых экономически активных фирм Италии. В подобном изложении много правды, но дело обстоит, конечно, куда сложнее и интереснее.

Фирма была основана в 1908 году инженером Камилло Оливетти, в прошлом профессором Станфордского университета (США), хорошо знакомым с Эдисоном, широко образованным человеком, поклонником Рёскина и Морриса. Первая машинка М-1 действительно была сконструирована им самим и привлекла всеобщее внимание простотой и надежностью конструкции¹.

Камилло Оливетти интересовался не столько финансовыми, сколько инженерными проблемами и стремился обеспечить мало-мальски сносные жизненные условия для своих рабочих. Хоро-

ший инженер и страстный любитель искусства, Оливетти-отец не мог мириться с убожеством, царившим в промышленном искусстве. Уже в 1912 году он писал: «Эстетическая сторона конструктивного решения машинки также требует особого внимания... Пишущая машинка не должна быть оформлена в сомнительном вкусе. Она должна иметь внешность одновременно серьезную и элегантную...»

Его сын, Адриано Оливетти, окончил Туринский Политехнический институт, некоторое время проработал на фабрике отца. В 1925 году он отправляется в США, чтобы изучать современную технологию, организацию производства, сбыт, рекламу, современные конвейерные линии, построенные на аналитическом принципе. Изучал он все это более чем добросовестно, а выводы, сделанные им, были (конечно, для своего времени и своего класса) более чем оригинальны. Через двадцать лет в книге «Общество, государство, коммунити» он пишет: «Опыт первоначальной работы, когда я изучал проблемы научной организации труда, хронометраж, убедил меня, что человек и машина решительно враждебны друг другу... Я осознал ужасную монотонность и тяжесть повторяющихся движений в бесконечной работе у сверлильного станка или у пресса, я понял, что необходимо вырвать человека из рабства постепенной деградации». — И далее: «Я удовольствовался принципом предпочтения «оптимума», а не «максимума» отдачи человеческой энергии, улучшения орудий труда и условий работы».

Говоря об Адриано Оливетти, очень трудно разобраться, где тут кончается социолог-утопист, мечтатель о всеобщей гармонии и где начинается организатор и финансист, великолепно лавиро-

¹ На промышленной выставке в Турине в 1911 г. М-1 была отмечена медалью.

Реклама машинки М-40, модернизации первой машинки Камилло Оливетти. Характерный пример рекламы конца двадцатых годов. Д. Пинтори.

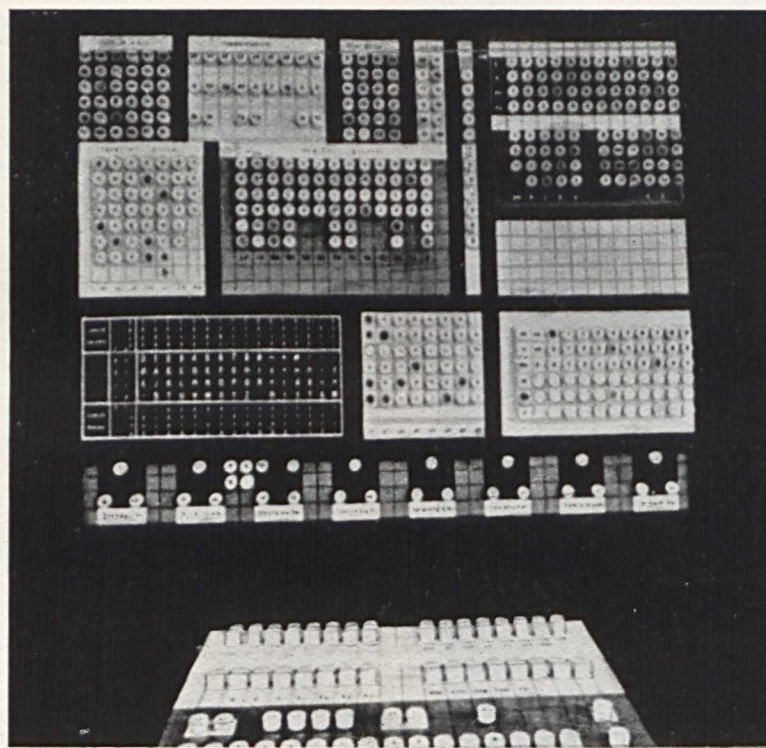


вавший в капиталистическом мире. Если внимательно прочесть его книги «Общество, государство, коммунизм», «Политическое строение коммунизма», «Демократия без политических партий», статьи в журнале «Коммунизм» (бессменным главным редактором которого он был), его речи и т. д., — можно прийти к выводу, что вся практическая деятельность Оливетти была непрерывным стремлением доказать всем, а может, и себе самому, правильность своих теоретических посылок. «Парадокс Оливетти», в сущности, вот он: то, что, по мнению Адриано Оливетти, должно было стать наглядным доказательством правильности его убеждений — развитие фирмы, — таким доказательством не стало и стать не могло, так как является все же частным экспериментом, который нельзя распространить на все капиталистическое общество.

Еще в студенческие годы Адриано Оливетти становится решительным сторонником рационализма в искусстве, внимательно изучает деятельность Баухауза и одновременно штудировать произведения Гегеля, Маркса, Ленина, Рёскина, Мориса и Шпенглера, Грамши и Нитти.

Перед началом великого кризиса 1929 года Оливетти пригласил на службу группу молодых художников и дизайнеров из Веймара. Среди них особенно выделялись Александр Щавинский — ученик Моголи-Надь, скульптор Константино Нивола, поэт и инженер Леонардо Синисгалли, возглавлявший отдел паблисити вплоть до начала войны и вынужденной эмиграции, наконец, Джованни Пинтори, который возглавлял одно из четырех отде-

Пульт управления «Элеа 9003» — строгая упорядоченность, характерная для всех работ Этторе Соттсаса. Следующая модель «Элеа» также награждена «Компасо д'Оро» в 1960 году.



ний дизайна на фирме, выполнял значительную часть работы по печатной рекламе и был автором «Рафаэля», новой модели, выпущенной реорганизованным «Ундервудом».

Молодые художники и дизайнеры, на которых сделал ставку Оливетти, оправдали возложенные на них надежды. Прежде всего было необходимо создать недорогую и эффективную рекламу. Пинтори, Нивола и другие внесли в рекламу новую «функциональную» технику — использование фотографии в соединении с литографскими приемами, монтаж, соединение разнородных пластических элементов в неожиданные композиции и т. п. Эта же творческая группа начала разработку новых типов пишущих машинок и параллельно работала над эскизами (пока еще только над эскизами) промышленных, жилых и общественных зданий, о которых мечтал генеральный директор «Оливетти».

Вряд ли случайно то, что популярность (а следовательно, и финансовое положение) фирмы особенно возросла именно тогда, когда Оливетти пригласил возглавить конструкторское бюро Марчелло Ниццоли, который был известен в основном как график и оформитель выставок, друг и сотрудник редактора архитектурного журнала «Казабелла» Персико, страстного пропагандиста идей Баухауза, что в условиях фашистской Италии было довольно опасно. Ниццоли — автор лучших моделей, принесших фирме всемирную известность: «Лексикон 80» (1948) и «Леттера 22» (1950). Ниццоли смело использовал конструктивные элементы машинок в качестве пластически выразительных декоративных элементов,

Пишущая машинка «Olivetti 82» — характерный пример развитой «линии Ниццоли», пример экономного дизайна.



сумел значительно упростить решение, убрать все лишнее, придав машинке в целом законченную элегантную форму. Ниццоли всегда начинал разработку модели «изнутри», с многовариантной переконфигурации узлов, проектируя силуэт одновременно с поисками оптимального функционального решения. «Бюллетень Музея современного искусства» в Нью-Йорке писал в 1952 году: «Ни одна из компаний не произвела еще пишущей машинки, равной по красоте «Лексикону 80». В 1959 году на смену «Лексикону» Ниццоли разработал модель «Диаспрон», которую одни резко критиковали за манерность, а другие превозносили до небес за оригинальность решения. Во всяком случае, решение дизайнера не было случайным: тот же композиционный принцип был им использован при разработке малогабаритной счетной машины «Сумма Прима 20».

Условия работы в фирме «Оливетти» Ниццоли охарактеризовал так: «О таких отношениях с предпринимателем дизайнер может только мечтать». Адриано Оливетти умел подбирать людей тем глубоким внутренним чутьем, которое позволяет безошибочно определить в молодом, только начинающем карьеру специалисте талантливого участника производственного процесса.

После окончания войны «Оливетти» переходит в наступление. Ассортимент изделий значительно вырастает: электрические пишущие машинки, счетные машины, разнообразное конторское оборудование, специальная мебель и станки. На каждом этапе работы, над каждым конкретным видом продукции работает группа

дизайнеров, добивающихся максимального эффекта формы при оптимальном конструктивном решении и минимальной стоимости.

Желая видеть фабрику «не только центром продукции, но и местом, где люди работают вместе и живут вместе», Оливетти не смог или не захотел увидеть классовый антагонизм, разделяющий этих людей. Он оказался не более чем «просвещенным мечтателем», не понимающим, что формирует человеческие отношения не община, а общество. Парадокс Оливетти заключается в том, что исключительно талантливый человек, великолепный практик не поднялся и не мог подняться выше мелкобуржуазного социализма.

Адриано Оливетти последовательно и принципиально вводил в методику фирмы новейшие достижения научно-технической и социологической мысли. Не случайно дизайнеры заняли столь важное место в производственной структуре «Оливетти», не случайно фирма одной из первых в мире целиком перешла на машинный метод обработки информации, расчета финансовых операций по всем филиалам одновременно, не случайно перспективное внутреннее планирование, в котором участвуют финансовые эксперты, технологи, специалисты по рекламе и дизайнеры, стало основой деятельности «штаба» фирмы и позволило один за другим производить выгодные маневры.

Методика научной организации труда, ближайшие задачи дизайна, методика создания оптимальных рабочих условий сами по себе лишены классового содержания, но цели, преследуемые руко-

водством, администрацией, отнюдь не нейтральны. В условиях неокapиTaлизMa дизайн, эргономика, социология, архитектура независимо от воли индивидуального участника системы объективно служат сохранению капиталистической структуры. Опыт «Оливетти» тщательно изучается монополиями, и многое из методики фирмы принято ими на вооружение.

Огромные выгоды от работы дизайнеров с самого начала разворачивания деятельности «Оливетти» были для руководства фирмы очевидны; численность работников художественно-конструкторских бюро непрерывно возрастала, сюда привлекались все новые талантливые мастера. Характерным примером может служить создание в 1956 году счетно-решающего устройства «Элеа 9003». Общее руководство проектированием и основную оформительскую работу провел недавно присоединившийся к группе «Оливетти» Этторе Соттсас, архитектор, инженер и дизайнер.

Соттсас решил всю установку в виде системы стандартных по габаритам блоков, состоящих из самонесущей металлической рамы, на которой крепится разнообразное малогабаритное оборудование и легкоъемные анодированные серебром алюминиевые панели. Небольшие размеры блоков позволяют монтировать «Элеа 9003» в любых, не обязательно специально приспособленных помещениях, что сыграло огромную роль в ее популярности, особенно в Англии с ее старинными конторскими зданиями. Скользящие дверцы и откидные панели обеспечивают легкий доступ к оборудованию. Верхняя кабельная разводка, примененная в «Элеа», в отличие от всех современных систем, позволяет монтировать установку, не нарушая конструкции пола помещения. Блоки, названные «крыльями», объединяются в термионы в заданном количестве, что обеспечивает гибкость установки, позволяет набирать желаемую мощность, используя стандартные блоки. «Элеа» — композиция из квадратов, прямоугольников и треугольников — самых элементарных и одновременно самых рафинированных декоративно-пластических элементов, ни одной кривой линии. Нет большого разнообразия в отделке — почти исключительно матовый алюминий. Сочетание горизонтальных и вертикальных плоскостей. Все термионы имеют одинаковую высоту — чуть ниже уровня глаз. Акцент на серьезность, известный пуризм — ортодоксальный Баухауз.

Благодаря всем этим качествам «Элеа», более дешевая, чем американские и европейские образцы математических машин аналогичной мощности, при соответствующей рекламе обеспечила «Оливетти» успешный дебют в новой для фирмы области. Премия «Компасо д'Оро» — «Золотой циркуль» — за лучшее решение дизайнера 1959 года, присужденная Соттсасу за «Элеа», дала дополнительную бесплатную и действенную рекламу фирме.

Система паблисити «Оливетти», печатная реклама, в которой также широкое участие принимают дизайнеры, всегда создавали вкус, а не шли на поводу у публики. Директор рекламы «Оливетти» Музатти охарактеризовал принцип рекламы фирмы так: «Культурное имя, культурная подача для культурного продукта». Даже «имена» моделей «Оливетти» всегда или просты, откровенно декларативны — малогабаритное конторское оборудование «Леттера», «Лексикон», «Оптима», «Сумма Прима»; или неожиданны, интригующие в наиболее сложных моделях: «Тетрактис», «Элеа» — название античного города, и одновременно прозаическое «Элабораторе Элеттронико Аритметико».

В 1960 году умер Адриано Оливетти. В истории фирмы это означало конец целой эпохи. Вскоре фирма вступила в полосу финансовых затруднений, завершившихся катастрофой.

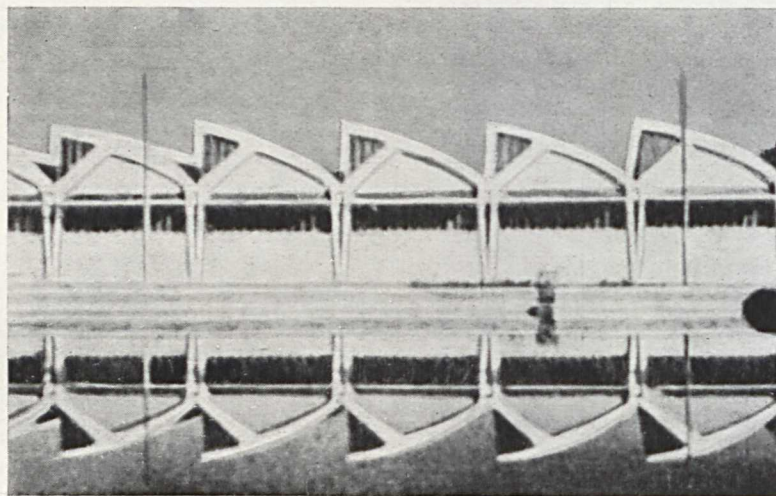
Крах «Оливетти» произошел по причинам чисто финансового порядка. В 1964 году концерн «Дженерал Электрик», выкупив 60 проц. акций, стал хозяином «Оливетти».

Конец более пятидесятилетней независимой истории фирмы абсолютно закономерен. В условиях острой конкуренции монополистических гигантов фирма среднего масштаба может независимо развиваться лишь в силу чрезвычайно благоприятного стечения обстоятельств — объективных (временная монополия в производстве одного продукта) и субъективных (исключительные организаторские способности руководства.) В условиях современного капитализма раньше или позже фирмы масштаба «Оливетти» обречены на финансовую катастрофу.

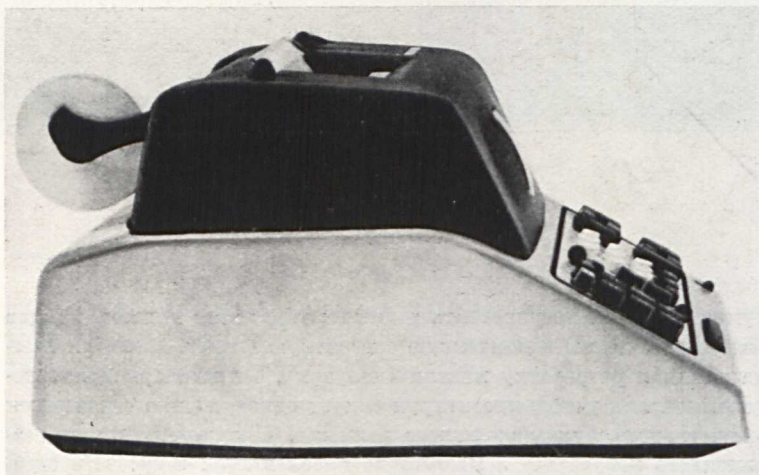
Независимо от дальнейшей судьбы фирмы ее достижения в организации производства, в развитии дизайна представляют и будут представлять большой интерес.



1



2



3



4

1. «Леттера 22» — первый «бестселлер» Оливетти — рождение «линии Ниццоли» — премия «Компасо д'Оро» 1954 года.
- 2—4. Фиджини, Поллини, Касчио и другие молодые архитекторы создали для «Оливетти» десятки производственных, жилых, общественных и коммерческих зданий, отвечающих всем санитарным и эстетическим требованиям современной архитектуры.
3. «Электросумма 22», «Тетрактис» — примеры формирования нового стиля Ниццоли — «второго стиля Оливетти». Обобщенные формы, мягко скругленные углы, заметное влияние принципов электронной техники.
5. «Лексикон 80» — логическое завершение «линии Ниццоли», по выражению знаменитого архитектора Ричарда Нейтра, «шедевр компактности и надежный спутник», — дополнительная действенная реклама.
6. «Аудит 322» — оформленный «второй стиль Оливетти» — соединение визуальной мягкости абриса — Ниццоли и строгой упорядоченности — Соттсаса.
7. «Текне 3» — Реклама. «Третий стиль Оливетти» — стиль Соттсаса, возникший под влиянием принципов проектирования электронно-счетных машин. Сочетание параллельных линий, вызывающее минимальное утомление машинистки. Машинка решена не изолированно, а как органичный элемент конторского интерьера.



5



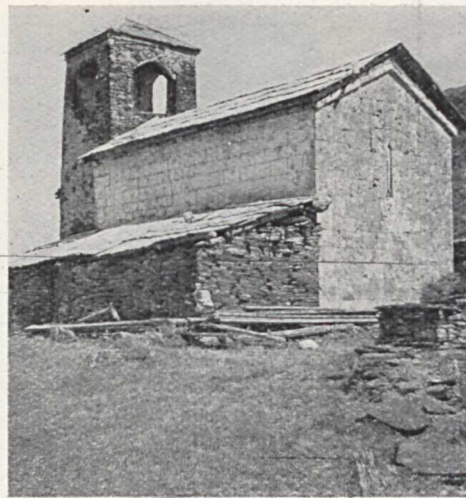
6

olivetti

Olivetti est partout. Ses dix-sept usines se répartissent dans les deux hémisphères, en Italie et en Amérique Latine comme aux États-Unis et en Afrique, en Écosse et en Espagne. Son organisation commerciale directe comprend ainsi cinq sociétés, alliées de Tokyo au Mexique, de Francfort à Melbourne, des rives de l'Ontario aux bords de la Seine. Non seulement la présence d'Olivetti s'étend dans le monde entier, mais encore c'est Olivetti qui dans le monde produit le plus grand nombre de machines à écrire, de machines à calculer et de machines comptables.

СВАНЕТИЯ

В. Лихачева



1

2



1. Церковь Квирикия и Ивлиты (Лагур-ка). XII век. Верхняя Сванетия.
2. Местия. Общий вид.
3. Архангел. XI в. Икона из церкви в селе Ипрари. Местная работа.
4. Святой Квирикий. Чеканная серебряная икона из церкви Квирикия и Ивлиты. Конец XI — начало XII в. Местная работа.
5. Архангел Михаил. Конец XI — начало XII в. Икона из церкви Квирикия и Ивлиты.



Сванетия обычно представляется дикой и суровой страной, мало связанной с миром и почти затерянной среди гор Кавказа. Но в ней собраны на небольшой территории многочисленные культурные ценности. Здесь живут и радуют сванов произведения местных мастеров и чудесные памятники, созданные иноземцами или привезенные из стран средневекового востока и запада. Почти в каждой семье передаются из поколения в поколение художественные ценности. Недаром в Сванетии так много людей, занимающихся историей и филологией своей страны.

В стене церкви Ламарии (по-свански, Богоматери) недалеко от села Жибиани вставлена мраморная доска с надписью: «Здесь покоится свободный сван». Такие надписи я часто встречала на надгробных плитах в Сванетии. В отличие от Нижней Сванетии в Верхней никогда не было феодалов. Каждый житель Верхней Сванетии до сих пор гордится этим и называет себя свободным. Свободный сван может быть похоронен только в своей стране. Так и с памятниками ее культуры. Они должны оставаться здесь. Вот почему жители Сванетии не всем открывают двери своих церквей, в которых вдоль покрытых фресками стен стоят произведения старинной чеканки и живописные иконы. И вместе с тем сваны хотят знать как можно больше о своих памятниках, и поэтому они охотно показывают даже далеко спрятанные вещи тем, в знания которых поверят.

Ренэ Оскарвна Шмерлинг, сотрудник Института истории грузинского искусства Академии наук ГССР, приезжает в Сванетию каждое лето начиная с 1931 года. Она тонкий знаток памятников Сванетии. Здесь ее знают и любят.

Местия — столица Сванетии связана с внешним миром маленьким зеленым полем аэродрома. Восьмиместный самолет, летящий через ущелье из Кутаиси в редкое в Сванетии безоблачное утро, делает круг над местийскими башнями и приземляется на самом берегу вечно кипящего Ингура — основной реки Сванетии. Он берет начало от ледников горы Шхары, внезапно появляется прямо из-под льдины. По его берегам располагаются сванские селения.

Выше всех находятся села общины Ушлуг, отделенной перевалом от других общин. Села эти напоминают западные средневековые города. Узкие улочки поднимаются и спускаются, все время изгибаясь среди серых каменных домов с суровыми сторожевыми башнями. Иногда между вторыми этажами этих высоких домов перекинуты мостики. Проезжая под ними на коне, сван наклоняет голову.

В Ушгуле особенно сильно чувствуешь величественность сторожевых башен. Их узкие окна часто имеют форму замочной скважины. Из века в век строили сваны башни одной и той же формы. В Ушгуле сохранились башни XII века. Теперь они лишены своего боевого назначения. Они сторожат горы, как бы держат сванский пейзаж. Совсем не удивляешься, когда видишь эти башни изображенными в сцене Успения Богоматери на стене церкви XIII века в селе Чажаш. Художник строго следовал канону. Но по бокам композиции, там, где обычно византийский мастер показывал довольно условно архитектурные кулисы, живописец изобразил родные ему две башни. Они удивительно легко и органично вписались в композицию, замкнув ее справа и слева.

В отличие от мощного Ушгула село Хе (по-свански, «дерево») расположено среди леса. В нем всего четыре дома. В ограде центрального дома, где живет глава рода, председатель кохоза, находится маленькая церковь св. Варвары начала XI века.

Балконы домов в Хе нависают над Ингуром. Противоположный берег резко поднимается вверх, загорая небо. На

его вершине расположен центральный храм Сванетии — Лагур-а, церковь святых Квирикия и Ивлиты. Проезжая мимо нее по узкой дороге вдоль Ингура, атеист-сван всегда поднимает на нее глаза: для него это — национальная святыня, гордость сванской культуры.

Села Накипари и общины Цвирми просторнее и радостнее, чем Ушгул. Их дома с балконами на южной стене расположены широко и свободно. Башен здесь гораздо меньше.

Спускаясь еще ниже по Ингуру, от одного села к другому, попадаешь в Местию. Она поместилась в долине, среди гор. После суровых сел Местия кажется большим городом. Площадь, новые здания гостиницы, клуба, почты не похожи на кривые улицы старой части, на ее каменные дома, балконы и башни с тайниками.

Совсем рядом с площадью помещается музей. Трудно начать о нем рассказ. Каждая из вещей, хранящихся здесь, должна быть названа первой. И если я начинаю его описание с небольшой вышивки XII века — «Сошествие Христа во ад», то только потому, что во всем мире почти не сохранилось византийских вышивок, выполненных в Константинополе. Немногие дошедшие до наших дней вышивки были созданы главным образом в провинциях Византийской империи. Вышивка почти монохромна, золотиста. Только синие и красные линии контуров отмечают рисунок. Правильные пропорции фигур, благородство ликов, умелая передача движения, чистота рисунка указывают на то, что вышивка была создана в столице Византийской империи.

Собрание рукописей музея открывает самый древний из сохранившихся в Грузии манускриптов — Евангелие 897 года. Оно происходит из села Адиши, где из поколения в поколение его бережно хранила сванская семья. Эти люди понимали, какой ценностью они обладают. Они берегли Евангелие, как могли, и, поместив его в холодной темной нише башни своего дома, не предполагали, что пергамен сильно отсыреет. Краски же миниатюр остались радостными и яркими. Как обычно в древних типах рукописей, миниатюры собраны перед текстами. Их открывает титульный лист, оформленный равноконечным пурпурным крестом, вписанным в квадратное обрамление. По углам титула размещены погрудные изображения евангелистов. На одной из миниатюр представлены рядом стоящие Лука и Иоанн. Их позы переданы свободно и просто. Один из них слегка наклонил голову. Одежды с легкими античными драпировками отмечены розовыми, голубыми и светло-желтыми тонами. Зеленую почву под ногами евангелистов оживляют прозрачные синие тени. В умелом исполнении складок одежд, в свободной постановке фигур, в тонком колористическом решении миниатюр сильна эллинистическая традиция.

1030 годом датируется так называемое Местийское евангелие. Его многочисленные каноны отличаются богатством орнаментов и разнообразием украшений. Нарядность, присущая Местийскому евангелию, не выходит за пределы строгой симметрии. Четыре миниатюры с евангелистами почти тождественны в своей композиции. Однако типы апостолов резко индивидуализированы. Только мелкие детали выдают провинциализм художника. Свое плохое знание иконографии миниатюрист показал, превратив полагающуюся по канону лысину Луки в маленькую шапку на его затылке.

Основу украшения другого Евангелия — начала XIII века, найденного в 1931 году высоко на подоконнике западного окна церкви в селении Янаш, составляют инициалы. Их несколько сотен. Ни один из них не повторяется в своей раскраске, орнаменте, форме. Их автор не пожелал остаться неизвестным. Он вписал

мелкими буквами свое имя в контур инициала. Его звали Иона. Мы узнаем из рукописи не только его имя, но и характер: декор евангелия рассказывает о том, что он не был аскетом, а любил жизнь и ее радости.

Сохранился и одновременный рукописи переплет Евангелия. Кожа его украшена крестом в круге, характерным для византийских и грузинских переплетов XI—XIII веков. Покрывающее кожу чеканное серебро изображало распятие. Оно дошло до нас лишь частично. Но пластично переданная фигура Иоанна дает представление о высоком мастерстве ювелира.

Многочисленная коллекция икон музея собрана из церквей в селах Накипари, Ипхи, Хе. Часть из них была создана приезжими мастерами или сванскими иконописцами, получившими художественное образование за пределами родины. Однако я не могу не отдать предпочтение иконам другого характера. Их делали местные художники, нигде не учившиеся, но обладавшие незаурядным талантом. Эти иконы дышат самой жизнью. В них много благородной простоты и живой непосредственности. Особенно хорошо погрудное изображение Георгия — святого, более всего чтимого в Сванетии. Эта икона XIII века происходит из церкви в селе Накипари. Большая голова с широкой прической в мелких кудрях. Три закрученных волоска спускаются на лоб. Широкий нимб почти вплотную подходит к полям и как бы надет на голову. Но прежде всего поражают его глаза — открытые и задумчивые. Икона плоскостна. В ней подчеркнута линия. Иконописец увлекается декором и даже маленькие уши святого превращает в завитки орнамента. В музее еще много превосходных икон. Но почему-то именно это лицо св. Георгия вспоминается в селах Сванетии. К церквям, возле которых мы занимались, прибегали посмотреть на нас мальчики и девочки с такими же огромными, широко открытыми глазами, с вьющимися шапками волос. Они сидели неподвижно и прямо, плотно положив руки на голые колени, когда их рисовали. Они приносили нам чернику в горсточках маленьких рук с длинными, совсем иконописными пальчиками. Они доставали нам лучших в селе лошадей и задумчиво смотрели нам вслед.

Одна из лучших привозных икон, сохранившихся в Сванетии, — изображение архангела Михаила, хранящееся в Лагурке, церкви святых Квирикия и Ивлиты. Икона происходит из деисусного чина и, очевидно, была создана в конце XI — начале XII века. Изображение поясное. Архангел с копьем в руке задумчиво склонил к левому плечу голову. Еле заметные черные линии отмечают строгий и красивый рисунок. Глубокий кобальт окрашивает плащ. Греческие надписи, превосходное исполнение в цвете, умелое композиционное решение, классическая красота типа позволяют считать икону произведением византийского мастера или грузинского художника, находившегося под сильным влиянием Константинополя.

В музее собраны иконы и кресты, обитые серебром, иногда позолоченным, с чеканными изображениями. Грузия любила целиком вычеканенную икону, оклады распространены здесь мало. Одна из лучших серебряных икон в музее — изображение св. Георгия на коне (конец XI века). Художник умело передал полет лошади в пространстве.

Произведений сванского, восточного, византийского, итальянского, особенно венецианского чекана много в церквях Сванетии. Иногда сванские ювелиры чеканили на серебряной пластине, пользуясь деревянной основой. Одна из таких болванок сохранилась и висит на алтарной преграде в церкви общины Цвирми. На ней изображен св. Георгий на ко-

не, поражающий копьем Диоклетиана.

Маленькие, но высокие сванские церкви напоминают своими пропорциями башни. Их облицовывает желтоватый туф, который не дает возможности архитектору украсить стены каменной резьбой. Церкви зальные, поэтому посетитель охватывает их внутреннее пространство все целиком. Северная стена — всегда глухая, без окон. Стены церквей, разделенные в интерьере пилястрами, сплошь покрыты росписями, которые иногда даже выходят наружу.

Среди сванских фресок увлекательны работы царского живописца Тевдоре. Он был приглашен в Сванетию в конце XI века. В 1096 году Тевдоре украсил церковь Архангела в селе Иптари, поставив дату на алтарной преграде. В 1112 году, как говорит надпись на западной стене, он работал в знаменитой Лагурке — церкви св. Квирикия и Ивлиты. Затем Тевдоре расписывал церкви в селах Накипари и общины Цвирми. Его фрески отличаются спокойной монументальностью, плавными, длинными линиями. Он не любит суетливости. Целые силуэты его крупных фигур господствуют в росписях. В конхе абсиды Тевдоре изображал Христа. Его Пантократор — всегда мощный повелитель, в нем чувствуется большая сила. Краски Тевдоре спокойны и сдержанны, но не приглушены. Особенно хорош оранжевый тон, употребляемый им в одеждах, пейзаже, деталях орнамента. Им он покрывает дубовые листья, которые часто украшают тяги сводов в сванских церквях.

На южной стене церкви в Иптари Федор, святой художник, представлен на желто-красном с серой сбуей коне. Всадник и конь — в стремительном движении. Плащ Федора причудливыми складками вьется по ветру. Копыта коня выходят за раму, нарушая замкнутость композиции. Напротив него, на северной стене, летит вперед на сером коне с красной гривой св. Георгий, поражающий на всем скаку Диоклетиана.

Другой царский живописец, Микаел Маглакели, расписавший в 1142 году церковь Спаса в селе Мацхвариши общины Латаля, отличается от Тевдоре. Микаел подчеркивает прежде всего скульптурный объем своих фигур. Но, как и Тевдоре, он монументален и нарочито спокоен. Тевдоре влиял на Микаела. Это чувствуется в манере Микаела поднимать живопись высоко над уровнем пола, создавая тем самым впечатление парадности. Как и его предшественник, Микаел любит большие линии, спокойные силуэты фигур, разреженные композиции.

В конхе абсиды изображен Деисус. Величественна и монументальна фигура сурового Христа. Скульптурно переданы складки его гиматия. Стоящие по сторонам Богоматерь и Иоанн Предтеча повернуты в три четверти к Христу, оживляя своей свободной постановкой изображение. Они меньше по размеру, чем Христос, и композиционно сливаются с сонмом ангелов позади них. Цветовые сочетания темно-серого с черными линиями складок гиматия Христа и его коричневого трона отличаются сдержанным благородством.

Фрески, чеканные и живописные иконы, архитектура показывают высокую древнюю культуру Сванетии. Но главная прелесть Сванетии, затерявшейся среди гор, — в ее суровых и мужественных людях, любящих свою землю, уважающих ее историю, берегущих ее памятники.

Об этом мы думали, покидая Местию.

Был конец августа, шли дожди, и уже несколько дней не летали самолеты. В горах выпал снег, было холодно. В первый ясный день собралось много людей, желающих попасть в Кутаиси. Самолетов не хватало. Но начальник аэродрома приказал дать несколько мест «людям Шмерлинг». Он был сван и желал счастья экспедиции искусствоведов.

земпер — теоретик

В. Аронов



«Рихард Вагнер обвиняется далее в том, что предоставлял место для обсуждений вопросов о вооружении народа. В этих обсуждениях принимали участие: Рокель, оберлейтенанты Шрейбер и Мюллер, профессор Земпер и т. д.».

Этот документ сохранился в архивах немецкой политической полиции. Ареста не последовало — не успели. Майский Дрезден 1849 года оцетинился баррикадами. На главной из них, как писали очевидцы, можно было увидеть хорошо одетого длинноволосого человека лет сорока шести, властно, по-подраччески приказывавшего разбирать недостроенный дом. Это был опытный строитель, профессор Академии Готтфрид Земпер.

В Дрездене и сейчас стоят его здания — Королевский оперный театр, синагога, знаменитая Дрезденская галерея, построенная Земпером в 1846 году. В ту же пору он и познакомился с композитором Вагнером и, гуляя в тенистом саду вагнеровского особняка, слушал его речи о государстве и революции, восторженные отзывы о прудонизме.

Жизнь Земпера типична по своим стремлениям и противоречиям для интеллигенции XIX века. «Один из крупнейших теоретиков искусства»; «автор эпохального труда «Стиль»; «Земпер, предвосхитивший идеи Корбюзье», — как его только не называли! Но этот «теоретический Корбюзье» строил в помпезном, преувеличенно монументальном стиле, поражал эклектическим использованием ренессансных и барочных мотивов. Теория у него противоречит практике, хотя некоторые стихийные догадки оказывались почти пророческими. Но, с другой стороны, то, что Земпер был архитектором-практиком, даже помогло ему. По мнению одного из исследователей, такую книгу, как «Стиль» — основной труд Земпера, мог написать только архитектор, имевший дело с реальным материалом, экономикой и общественными вопросами. Но, прежде чем дойти до этого двухтомного тысячестраничного труда, который сразу называют, упоминая имя Земпера, надо вспомнить, что он еще успел сделать.

После поражения революции Земпер в потоке эмигрантов вместе с семьей бежал в Париж. Для него это была уже вторая эмиграция. Первый раз, в 1826 году, он приехал во Францию после нелепой юношеской дуэли в Мюнхене, где изучал архитектуру у Гертнера и Розенбургера. Было ему тогда 23 года, но к этому времени он успел уже прослушать курсы права и математики в знаменитом Геттингенском университете. Июньская революция 1830 года застала его в Париже. Он работал ассистентом у известного тогда архитектора Ф. Гау. Биографы Земпера говорят, что он сочувствовал восставшему народу и писал пылкие письма на родину, в Гамбург. Вскоре после установления монархии Луи-Филиппа Земпер покидает Париж и начинает свое четырехгодичное путешествие по странам Европы. За это время он успел объездить весь юг Франции, Италию, Сицилию, Грецию, внимательно изучал искусство прошлого и выпустил первые книги о проблеме полихромии в архитектуре древних, полемизируя с немецкими интерпретаторами античного искусства, главным образом с Ф. Куглером, отрицавшим раскраску в античных зданиях и скульптурах.

Уже в самых ранних работах Земпер связывал искусствоведами с социальными проблемами. Говоря о древнегреческом искусстве, он постоянно подчеркивал влияние на него республиканского строя, требовал научного исследования, опирающегося на данные не только археологии, но и других наук. За короткий срок Земпер сумел приобрести европейскую известность. В 1834 году его приглашают в Петербург, но он отказывается и возвращается в Германию, где становится профессором Академии в Дрездене.

И вот Земпер во второй раз оказывается в Париже. Шли месяцы, эмиграция затягивалась, и некоторые стали подумывать об отъезде в Америку. Земпер тоже поддался общему настроению и даже купил билеты на трансатлантический пароход, решив искать счастья в «Новом свете».

Но тут неожиданно англичанин Чэдвиг предложил ему переехать в Лондон и заняться подготовкой и устройством павильонов Первой Всемирной промышленной выставки, которая должна была открыться летом 1851 года. Ничем подобным знаток античности Земпер никогда не занимался, но в это время он готов был взяться за все и, получив работу, с радостью отправился в Англию — европейский центр тогдашней немецкой политической эмиграции. Это и было рождение нового Земпера, Земпера-теоретика.

Выставка произвела на современников неизгладимое впечатление. На ней было представлено 14 тысяч экспонатов. В «Хрустальном дворце», выстроенном по проекту Джозефа Пакстона, побывало более 9 миллионов человек, почти из всех стран мира. Для середины XIX века это были колоссальные цифры. Выставка поразила массы англичан, французов, немцев открывающимися возможностями науки и техники и масштабами современного им мира, от которого обыватели были отгорожены крепкими стенами своих домов, украшенных в стиле прошлых эпох безвкусием добротного быта и недоверием к новому.

Земпер организовал на выставке датский, шведский, канадский и египетский павильоны. Изучение современных образцов промышленной продукции, с которыми ему пришлось иметь дело, навело его на мысль исследовать причины упадка их художественного качества. Так появилась книга «Наука, промышленность и искусство», изданная в Брауншвейге на немецком языке несколько месяцев спустя после закрытия выставки. Ее содержание становится ясно из подзаголовка «Предложения по развитию национального вкуса в связи с выводами Лондонской промышлен-

ной выставки». Земпер отмечает в ней, что неудовлетворительное положение в «художественной промышленности» основано на «отсутствии таких уже требуемых наукой материалов, которые придали бы новым творениям качество строгой необходимости». Уже в этой работе Земпер пишет об общей враждебности капитализма искусству. Чтобы по-настоящему разобраться в движущих силах искусства, он требует искать таких специфических закономерностей, которые проявляются повсюду — как в «высоких сферах» (изобразительном искусстве, архитектуре), так и в «низких» (декоративно-прикладной области). Он утверждает, что «нет принципиальных различий между архитектурой и прикладным искусством». Нет «высокого» или «низкого» искусства — они равны в том, что полностью подчиняются общим законам природы и выше этого идти не могут. Но пока «наука, машины и торговля не в состоянии дать новые формы и вызвать изменения в художественно-техническом производстве, архитектура должна восседать на своем троне и идти учить и учиться». Это — другая сторона рассуждений Земпера о связи прикладного искусства с архитектурой. По словам его ученика К. Липсиуса, «Земпер всегда писал как архитектор и для архитектуры». Именно для этого Земпер выпустил в 1851 году и другую книгу — «Четыре элемента архитектуры», среди которых самыми «важными» и «моральными» считал очаг, печь дома, затем покрытие, ограждение стенами и фундамент. На примере их эволюции Земпер выводил общие, постоянно действующие законы архитектуры. В данной книге, то есть уже в 50-х годах XIX века, Земпер требовал уничтожить зависимость формы от орнамента и, что еще важнее, освободить материал от подчинения заранее данной форме. Подобные требования и дали возможность австрийскому теоретику Дж. Гартнеру непосредственно сравнивать книгу Земпера с «Урбанизмом» Корбюзье.

Хотя в «Четырех элементах архитектуры» Земпер еще много места уделяет традиционным для него вопросам полихромии у древних, эту книгу можно считать началом перелома в его теоретической деятельности.

После закрытия выставки Земпер не получил архитектурных заказов на острове. Он занялся комплектованием известного Южно-Кенсингтонского музея, где со временем собрали более 20 тысяч образцов художественных и промышленных изделий. Это была лучшая школа для Земпера-теоретика. Южно-Кенсингтонский музей, как и Первая Всемирная промышленная выставка, считался у англичан чудом века. Рядом с огромной «Галереей национального искусства» находилась так называемая «Джонсовская коллекция художественно-промышленных произведений», где была выставлена керамика различных стран, мебель, фурнитура, прикладные вещи, ткани. Тут же располагались «Научно-ремесленная библиотека» на 8 тысяч томов, архитектурный музей и «Музей патентов» с моделями величайших изобретений. И, самое главное, здесь была открыта школа промышленного искусства (по-английски «дизайна»), где Готтфрид Земпер стал читать курс металлотехники. Столь резкий поворот был не случаен — к нему подводила логика всех прежних занятий Земпера.

Его педагогическая деятельность в «Museum and school for practical art», статьи и выступления, по мнению австрийского теоретика Берендта, в дальнейшем послужили основой для создания общин и выставок Уильяма Морриса.

В Лондоне Земпер прожил до 1855 года, попутно собирая материалы для своего будущего труда по истории прикладного искусства. Как сообщают его биографы, он именно для этого научился читать и писать по-английски, так как считал, что нельзя не знать языка, на котором говорит весь деловой мир, и много фактов для своей книги взял из английской печати того времени.

В 1855 году Земперу предлагают директорское место в Политехническом институте в Цюрихе, одном из самых передовых учебных заведений того времени, и он поселяется в Швейцарии. В 1861—1864 годах Земпер строит для Политехнического института новое здание и по этой вычурной, помпезной постройке видно, что его практические архитектурные взгляды не изменились. В 60—70 годах XIX века в швейцарской архитектуре устанавливается настоящая диктатура Земпера. Его идея о «космополитическом стиле будущего» заключалась в соединении принципов строительства, характерных для Римской империи с их подчеркнутой «работой материала», и итальянского Ренессанса. Но в то же время в своей теории, в педагогической практике он был по-настоящему прогрессивен. Используя примеры прикладного, промышленного искусства для доказательства своих отвлеченных теоретических архитектурных идей, Земпер объединяет эти сферы едиными законами возникновения и развития форм, что на практике приводило к уничтожению принципиальных различий при обучении архитектора и «прикладника-декоратора». Дж. Гартнер говорил, что известные «Hochschulen der Gestaltung» 20-х годов XX века с их тесной связью архитектурных отделений с классами по моделированию вещей обихода были прямым продолжением идей Земпера: «Старые художественные академии постепенно исчезают, и им на смену приходят новые типы художественных школ, типы, которые Земпер не только обосновал, но и уже требовал в своих многочисленных статьях по вопросам образования».

И, наконец, именно в 60-х годах он заканчивает свой главный труд, ставший итогом всей его жизни, — «Стиль в технических и тектонических искусствах или практическая эстетика. Пособие для художников, инженеров и любителей искусства».

Первый том этого труда появился в 1860, второй — в 1863 году. Третий том был почти написан, но уничтожен автором незадолго

до смерти и должен был называться «Социальный строй общества и влияние времени как важнейший фактор стиля в архитектуре».

Книга начинается с так называемых «Прологомен», где автор высказывает свои основные положения, polemизирует и объясняет некоторые сложные термины. В дальнейшем тексте он нередко ссылается на выводы «Прологомен».

Они заключаются в утверждении зависимости форм в искусстве от закономерностей проявления форм природы: «Несмотря на то, что искусство имеет дело с формой и внешностью, не будучи связано с сущностью материала, оно не может создавать произвольных форм, не имеющих ничего общего с теми, которые она берет из окружающей природы, не подчиняясь тем общим правилам, которые действуют в царстве природы, только там стихийно, а в искусстве сознательно — в виде поисков форм».

По мнению Земпера, в природе существует четыре условия формообразования, проявляющихся на различных ступенях развития неорганического и органического мира. В снежинках и кристаллах господствует замкнутая симметрия, для растений характерна пропорциональность или симметрия масс, причем симметрия по вертикали отсутствует, для животных большое значение имеет направленность движения по отношению к линии силы тяжести. Часто необходимым условием совершенства является однородность.

Метод исследования, предлагаемый в «Прологоменах», дал возможность Земперу привести весь его громадный материал, занимающий более 1500 страниц, в стройную систему доказательств исторической обусловленности развития тех или иных форм в искусстве. Согласно Земперу, все основные типы современного развитого искусства восходят к прототипам разных «технических искусств», к видам труда. Формы, возникавшие когда-то при простой обработке материала и исполнявшие лишь практические функции, часто приобретали потом новое, отвлеченное значение и особое художественное содержание. Нередко за наслоениями вековых традиций забывают, что в вещах продолжают существовать все те же закономерности, поскольку характер их употребления не менялся коренным образом. Поэтому Земпер предлагает разбирать все художественные формы в их связи с первоначальными техническими и утилитарными формами, получавшими впоследствии художественную «одежду».

Говоря о своем методе исследования, Земпер подчеркивает, что это не просто перечисление известного материала, а скорее поиски таких связей и сравнений, которые в многочисленных разрозненных явлениях искусства или, вернее, в многосторонности искусства помогут выявить признаки глубоких закономерностей, скрытых в нас самих и наших художественных исканиях.

В разделе «Любой технический продукт есть результат цели и материала» Земпер формулирует свое самое основное положение: «Во-первых, всякое произведение является результатом материальной функции, которая в нем заложена, будь то утилитарное назначение вещи или ее высший символический эффект; во-вторых, произведения являются результатом материала, который применялся при его изготовлении и тех инструментов и производственных процедур, которые имели при этом место».

Во второй главе первого тома Земпер проводит классификацию технических искусств, исходя из качеств материалов, необходимых для создания произведения. Материалы могут быть гибкими или пластичными, эластичными или твердыми — и поэтому технические искусства Земпер разделяет на четыре класса: текстильные, керамические, тектонические (например, плотничье ремесло и т. д.) и стереотомические (например, каменные работы). Но подобное деление осложняется тем, что различные качества материалов всегда переплетены друг с другом, и поэтому к керамическим искусствам могут относиться и стеклянные вещи, деревянные бочки, корзины, в то время как кирпич надо причислить к стереотомическим искусствам. Это был очень важный вывод, так как он позволял исследователю посмотреть на прикладное искусство совсем под другим углом зрения, и там, где раньше ставились непреодолимые барьеры видов, открывалось широкое поле для изучения общих закономерностей.

Остальные главы первого тома посвящены изучению закономерностей текстильных видов искусства. Такие понятия, как ряд, плетения, покрытия, швы, — все это исследуется на примере эволюции тканей. На сопоставлениях различных техник становится видна специфика текстиля. Разобрав исторические примеры использования и обработки кожи, каучука, льна, хлопка, шерсти и шелка, Земпер из общих особенностей этих материалов выводит эволюцию определенных законов одежды. Исследовав способы сучения нитей, переплетений, узлов, технологию фабричного ткачества, окраски тканей, он приходит к выведению законов стиля в искусстве ткачества, основывая его на реальных способах обработки.

Правила, характерные для текстильного искусства, утверждает Земпер, имеют силу и в области архитектуры. Так, например, одежда вообще имеет много общего со строительством. В параграфе «Взаимосвязь одежды с архитектурой» Земпер пишет: Демокрит Эфесский написал книгу о храме в Эфесе и вступлении к ней предпослал несколько замечаний о цвете одежды эфесцев... Это говорит, — продолжает Земпер, — о том, что уже древние чувствовали связь между ними, как в орнаментации, так и в логике формы. Поэтому их совместное исследование особенно важно». И Земпер детально разбирает особенности архитектуры, увиденные в этом свете, начиная с примитивных построек племен

Новой Зеландии и Полинезии и кончая зданиями времен Древнего Рима и Возрождения, проводя бесчисленные сравнения и ведя в ходе исследования сразу несколько нитей мысли.

В связи с идеей родства законов текстильного искусства и архитектуры Земпер, естественно, снова вспоминает свою проблему полихромии у древних. Одни исследователи творчества Земпера, которые больше ценят его как архитектора, считают эту теорию чуть ли не ядром учения Земпера, другие оставляют ее почти без внимания.

Теме «одевания» (Bekleidung), облицовки Земпер посвящает не только главы «Стиля», но и доклад «О формальных закономерностях украшений и их значении как художественного символа», где он, в частности, говорил: «Там, где человек украшает, он ясно подчеркивает более или менее осознанное действие законов природы на предмет, который он орнаментирует». Земпер утверждает, что, с одной стороны, украшение основано на ритме, формах, опирающихся на законы природы, а с другой — украшение является лишь символом. Чем дальше идет развитие какой-либо формы без изменения характера ее употребления и обработки материала, тем больше появляется застывших символов. Аналогично этому процессу в искусстве он находит в различных языках, вобравших в себя целые куски когда-то живых формообразований. Земпер неоднократно предостерегал от опасности спутать при исследовании первоначальные и производные формы. Нередко то, что кажется наивным и доисторическим, при проверке оказывается захиревшим и насильственно исковерканным.

Второй том книги посвящен разбору остальных видов технического искусства. Земпер подчеркивает в подзаголовке тома, что они «рассмотрены сами по себе и в связи с архитектурой». Исследуя всевозможные виды и формы керамики от древнейших времен до XIX века, Земпер ищет в них такие особенности формообразования, математические закономерности, типы обработки материалов, которые тоже могут пригодиться для архитектуры. Тектонические изделия, по Земперу, — это мебель, рамы, деревянные покрытия зданий и т. д. Стереотомические — все, что делается из камня, выкладывается. На многочисленных примерах, приводимых в книге, он доказывает, что любое художественное произведение должно быть рассмотрено как результат действия различных объективных факторов, которые нужно разбирать только в связи друг с другом. Так, например, говоря о керамических сосудах, он подробно исследует принципы их пропорциональности, а поскольку все это законы координации, соотношения частей, то они могут быть рассмотрены только во взаимоотношении, а не отдельно.

На протяжении всей книги Земпер хочет объяснить, что основные формы искусства меняются в истории в результате изменения целей, материалов и техники их обработки. Если цели, назначение прикладных вещей могут долго оставаться почти одинаковыми, то они все же тесно связаны с техническими функциями предмета, которые меняются, и поэтому все равно эволюционируют.

Материал, как мы видели, по мнению Земпера, подчинен цели.

«Материал всегда служит идее, он может только больше или меньше годиться для тех или иных задач искусства». Но в то же время он не совсем безразличен мастеру, создающему вещь. Ведь форма продукта должна следовать внутренней логике того сырья, которое для него выбирается. Отсюда, — говорит Земпер, — ясно, что форма объективно зависит от всех возможностей материала. Как раз против этой обратной связи целей и материалов в дальнейшем выступали многие последователи Земпера, представители «неоземперизма», например Алоиз Ригль, который внешне соглашался с его положениями. В своих книгах «Вопросы стиля» и «Художественная промышленность позднего Рима по открытиям в Австро-Венгрии», изданных в начале века, он утверждал, что основным творческим принципом искусства является свободная, ничем не сдерживаемая «художественная воля», чьи изменения и вызывают эволюцию форм в искусстве. Такое понимание, конечно, совершенно чуждо Земперу.

И, наконец, по Земперу, в изменении форм художественных произведений большую роль играет прогресс способов обработки материала. Появление новых процессов обработки материала в каком-либо одном виде искусства необходимо влечет за собой большие изменения в формах и других видах. Так, например, открытие гончарного круга оказало большое воздействие и на архитектуру, на обработку колонн и т. д.

Поскольку теория Земпера зарождалась в то время, когда он был в Англии, то появление новых машин, утверждение капиталистического способа производства с разделением труда на фабриках обязательно должны были попасть в поле его исследований. И действительно, Земпер немало места уделяет критике губительности капитализма для производства по-настоящему художественных вещей. Он утверждал, что «всеобщий упадок коренится в глубоких социальных причинах», но в то же время никогда не отвергал машинного труда, нового способа производства, а требовал прежде всего понять его закономерности и изменить характер труда, просил применять наряду с новыми способами обработки и новые материалы. В этом принципиальное отличие Земпера от Джона Рёскина, для которого были характерны романтические идеалы и намеки на необходимость отказа от машинного труда вообще ради сохранения испытанной, проверенной «красоты прошлого».

Земпер успел поставить много вопросов, которые уже были жизненно необходимы для того времени и не теряют своей актуальности до сих пор. В этом его особая заслуга.

Земпер умер в 1879 году в Риме, где он лечился, успев отредактировать второе издание «Стиля», изданное его сыном, тоже архитектором.

Более внимательное изучение наследия Земпера даст возможность представителям современной теории и практики еще лучше узнать истоки многих проблем сегодняшнего дня и, словно побывав в «Музее патентов» при Южно-Кенсингтонском музее, с которым был связан Земпер, увидеть, как отпадает необходимость открывать заново то, что начинали исследовать много лет назад.

памяти

Артура Берниека

Артур Петрович Берниека, корифей латышской деревянной скульптуры, искусный резчик по янтарию и кости, не дожидаясь своего 80-летнего юбилея, который собирался отметить через полтора года. Готовясь к персональной выставке работ (ее предполагали открыть к юбилею), Берниека рассказывал:

— В этот раз я хочу показать серию в янтаре. Янтарь — это наша национальная гордость, но, к сожалению, кроме ювелирного искусства, его почти нигде не используют. А зря — это ценный и деликатный материал. Он требует больших знаний, собранности мысли и волнения души, именно волнения — без этого янтарь не пробудит к жизни, не заставит говорить языком искусства. В зависимости от скульптуры и цвета янтара выбирается и композиционное решение. Например, в молочно-зернистом янтаре отлично передаются драматического характера морские эпизоды; в прозрачном — нужен четкий, подчеркнутый напряженный силуэт;

в многослойном, рассчитанном на живописные эффекты, хорошо получаются повествовательные сюжеты. К янтарию нужно относиться так же, как к любому камню, только с удвоенной осторожностью.

Скульптурные миниатюры из янтара, выполненные Артуром Берниеком, отличаются большой компактностью формы, скупым подчеркнутым силуэтом. Творчество старого мастера сродни народной поэзии, танцу, музыке, уходящим своими корнями в далекое прошлое народа. В нем отражена и современность. Основным свойством Берниека — человека и художника — всегда были глубокая человечность, жизнелюбие, мечта о будущем. Ни болезнь, ни старость не сделали скульптора равнодушным к жизни.

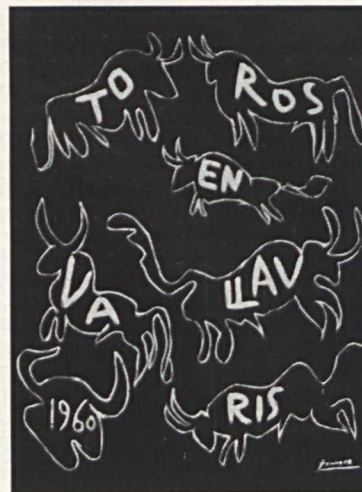
Народ Латвии всегда будет благодарным Берниеку-художнику за оставленное им богатое наследие.



1



2



3

журнал

ГЕБРАУЧСГРАФИК

О. Грачева

В Федеративной Республике Германии в издательстве «Bruckmann» (Мюнхен) выходит иллюстрированный журнал «Gebrauchsgraphik. Monatsschrift zur Förderung künstlerischer Werbung» — «Прикладная графика. Ежемесячный журнал по пропаганде рекламного искусства». Издание является официальным органом Союза немецких художников прикладной графики.

Журнал печатается параллельно на трех языках: немецком, английском и французском. С 1959 года в конце каждого номера дается испанский перевод статей. Английский перевод названия, который выносится на обложку в качестве подзаголовка — «International Advertising Art» — «Международное искусство рекламы», подчеркивает характер этого издания.

В каждом номере помещается, как правило, семь-восемь статей. В конце имеется справочный отдел, состоящий из трех частей: 1) Перечень художественных выставок, ко-

торые проводятся в ФРГ в месяц выхода данного номера журнала. 2) Сообщения о выставках прикладной графики в других странах, различных конгрессах и собраниях художников прикладной графики в международном масштабе. 3) Обзор книжных новинок, посвященных прикладной графике.

До войны журнал издавался в Берлине. Начал он издаваться в 1924 году, когда прикладная графика делала свои первые шаги. Задача Союза немецких художников прикладной графики, основавшего журнал, состояла в том, чтобы создать орган, который в какой-то мере мог бы стать центром по обмену опытом художников-графиков, и привлечь внимание общественности к этому новому виду искусства. Очень быстро журнал приобрел международный характер, так как на его страницах все чаще стали печататься статьи и о прикладной графике других стран. С самого начала журнал стремился объективно освещать все

то новое и интересное, что происходило в области прикладной графики. Несмотря на тяжелую политическую обстановку, журнал продолжал оставаться на этой позиции вплоть до конца войны, то есть до того времени, когда он был закрыт. Трудности послевоенного времени мешали возобновлению журнала, и лишь с 1950 года он стал выходить в Мюнхене.

К чести его нужно сказать, что он до сих пор старается оставаться на позициях действительно объективных. В частности, это проявляется в статьях о прикладной графике стран народной демократии и Советского Союза.

Состав авторов в журнале в основном постоянный. Его тематика чрезвычайно разнообразна: здесь можно встретить статьи о плакатах и о телевизионных заставках, о фирменных знаках и о книжных обложках, о винных этикетках и об оформлении витрин.

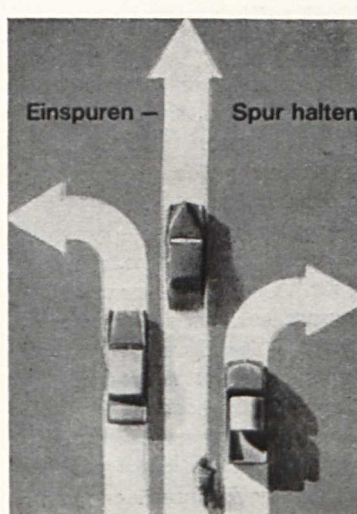
Надо сказать, что журнал не замыкается в рамках уз-



4



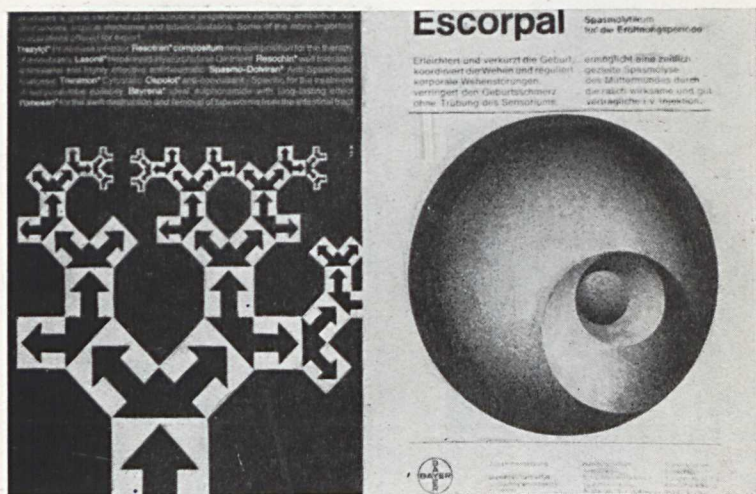
5



6

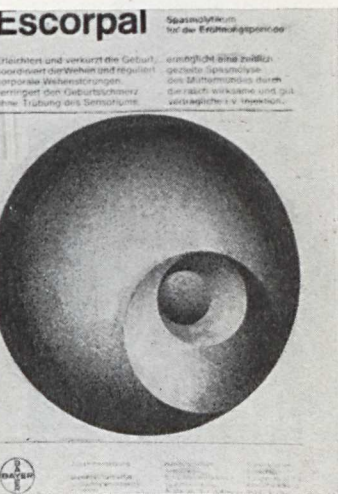


7



8

кой специализации: часто и охотно он обращается к творчеству художников-иллюстраторов книг. Наибольшее место в нем отведено творчеству художников прикладной графики и продукции различных студий. Обычно это либо обзорная статья о творчестве того или иного художника, либо анализ какой-то одной работы художника или студии. Однако ценность этих материалов в чисто искусствоведческом плане в какой-то мере снижается почти полным отсутствием критических замечаний. К тому же справочно-биографический материал, который можно почерпнуть о творчестве того или иного художника, обычно бывает сведен к минимуму: указывается лишь возраст художника и учебное заведение, которое он окончил. Редко дается перечень основных работ художника, об этом говорится обычно лишь в общих чертах, что не может, конечно, дать полного представления о творческой биографии художника.



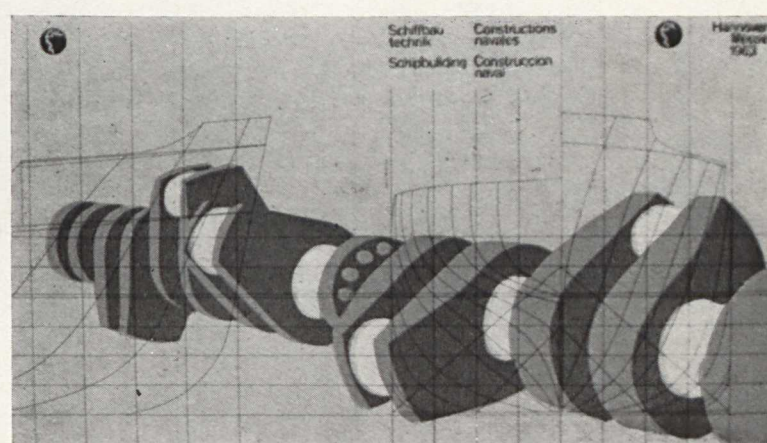
Несмотря на подчеркнутую современную тематику подавляющего большинства статей, почти в каждом номере помещаются и исторические материалы. Тематика подобных экскурсов в прошлое чаще всего относится к более ранним периодам: инициалы XV века, лубочные картины XVII века, скульптурная реклама XVII—XIX веков и т. д.

Эти экскурсии не случайны: сочетая материалы современные и исторические, журнал стремится не только порадовать читателя неожиданностью вызываемых ассоциаций, ошеломить сопоставлением внешне несопоставимого, увлечь игрой острых контрастов.

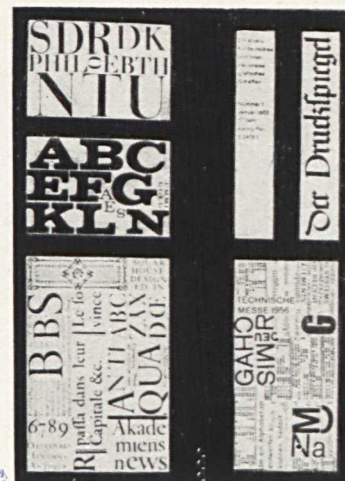
Журнал последовательно стремится к возможно более полному освещению всего комплекса проблем, так или иначе связанных с современной прикладной графикой. Именно поэтому он живо, активно откликается на все, что созвучно поискам современного художника.



9



10



11

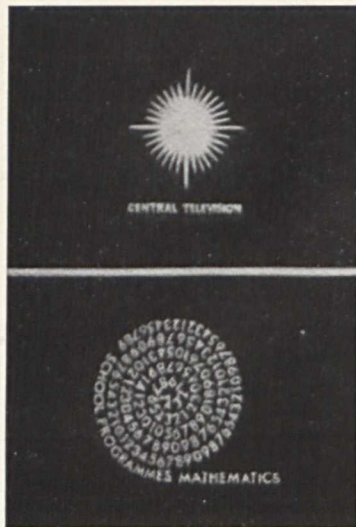


12

1. Расклейка плакатов в Лондоне. 1850. (С современной гравюры.)
2. Фирменный знак чулочной фабрики. Болгария. 1964
3. П. Пикассо. Афиша выставки в Валлорисе. 1960
4. Театральная афиша «Балет марионеток». ФРГ. 1964
5. Афиша концерта джазовой музыки. ФРГ. 1964
6. Плакат по безопасности уличного движения. Швейцария. 1963
7. Афиша выставки «100-летие клуба альпинистов». Швейцария. 1963
- 8, 9. Реклама фармацевтических препаратов. ФРГ. 1964
10. Реклама для Ганноверской ярмарки. ФРГ. 1963
11. Обложка полиграфического журнала. ФРГ. 1963
12. Реклама виски. Австралия. 1963.
13. Страницы последнего переиздания медицинского трактата XVIII века. ФРГ. 1964

13





14

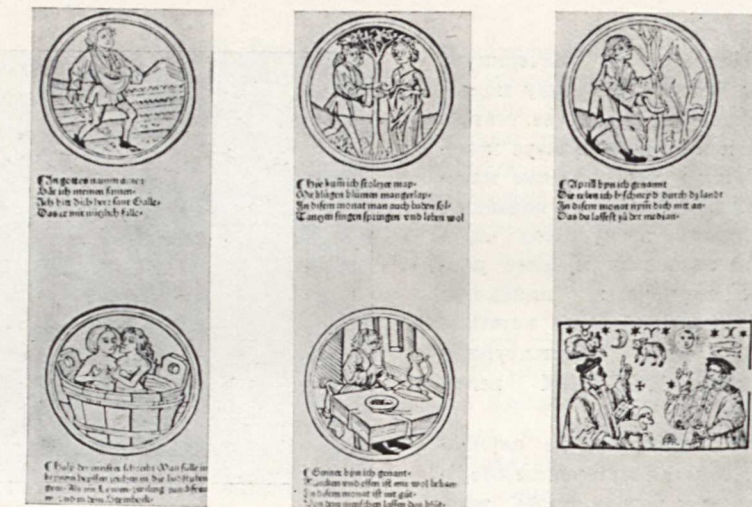


15



16

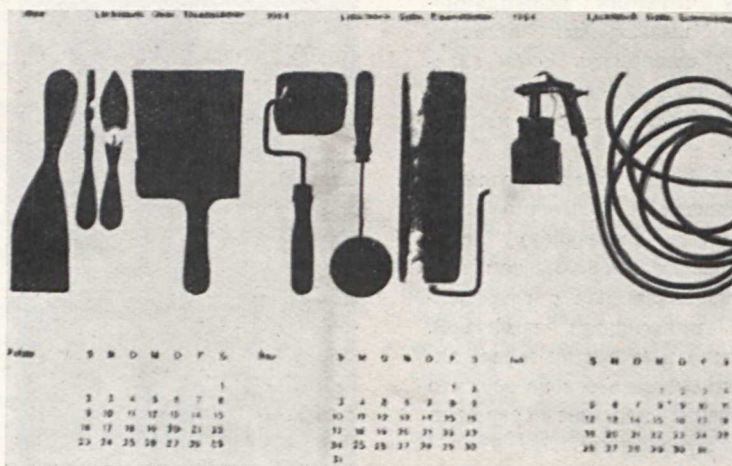
14. Эмблема центрального телевидения и телевизионная заставка школьной программы. ФРГ. 1964
15. Обложки концертных программ. ФРГ. 1963
16. Театральная афиша. Франция. 1964
17. Медальоны «Времена года» из итальянских календарей XV в.
18. Газетная реклама «Абразивы и шлифы». Швейцария. 1963
19. Страница рекламного календаря фирмы лаков и красок. ФРГ. 1964
20. Конверт для грампластинок. ФРГ. 1963
21. Календарь. Англия. 1964.
22. Эскизы чеканного орнамента для оружия. Франция. 1960
23. Рекламный проспект изоляционных материалов. ФРГ. 1964



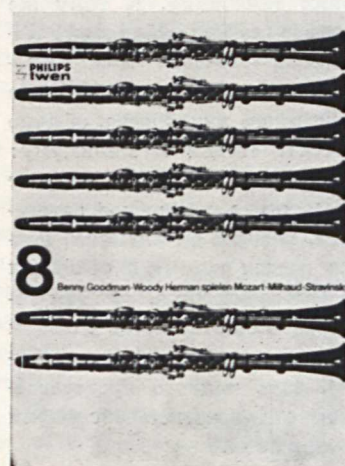
17



18



19



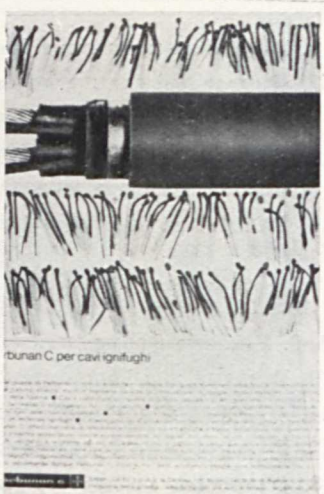
20



21



22



23

Маска из Дагомеи.



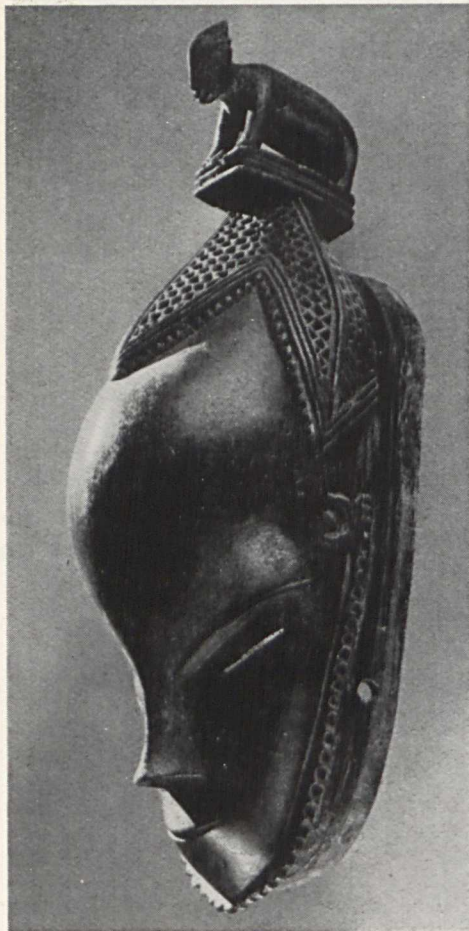
африканские маски

В. Воронина

В Музее искусства народов Востока в Москве открылась выставка «Искусство тропической Африки», посвященная предстоящему в 1966 году фестивалю всеафриканского искусства. На выставке показано более 500 произведений из музеев СССР и некоторых частных коллекций. Среди экспонатов — бронзовые и деревянные бытовые изделия, украшения, традиционная живопись Эфиопии, копии наскальных рисунков Тассили. Особый вид творчества многих африканских народов составляют маски, которому мы и посвящаем эту статью.

Африканская маска — явление многогранное. Ее можно рассматривать как элемент социальной жизни и образное воплощение религиозных поверий, как принадлежность своеобразного театрального действия — ритуального танца и, наконец, как произведение искусства.

Маски — характерное и очень яркое проявление творчества африканских народов. Они получили распространение у народов тропической Африки, главным образом ее западного побережья от Мали до Анголы включительно. Кое-где они до сих пор играют большую роль в общественной



Маска гуро. Берег Слоновой Кости.



Маска бага. Гвинея.



Маска басонге. Конго.

жизни, а чаще всего являются принадлежностью праздничного карнавала.

Необычайно многообразны формы и размеры масок, материалы, из которых они сделаны, и манера их выполнения. Но смысл их всегда магический. Маски не только отражали содержание местных верований; они были необходимой принадлежностью секретных обществ родовой знати, своего рода мужских клубов, деятельность которых носила в значительной мере культовый характер.

Маски бывают разных видов. Лицевая маска снабжена отверстиями для глаз, изредка — для рта. Иногда делают подвижную нижнюю челюсть; пасть, снабженная длинными зубами из тростника, может при этом открываться и с шумом захлопываться. Лицевая маска закрепляется сеткой или системой шнурков, продетых в верхний край маски и подвязанных двумя лентами на груди или к поясу. Танцор, кроме того, придерживает зубами деревянный стержень, соединяющий боковые края маски. Маска-шлем, покрывающая всю голову, не требует завязок. Есть маски в виде головного убора, укрепленные на круглой плетеной шапочке в горизонтальном или наклонном положении. Существуют маски, которые носят на лбу, и массивные маски, опирающиеся на плечи. Можно встретить маски, изображающие неодушевленные предметы, например, — дом с окнами, пилястрами и расписным узором. Иногда стилизация приводит к чисто орнаментальным формам.

При столь большом разнообразии конструкций не удивительно, что по разме-

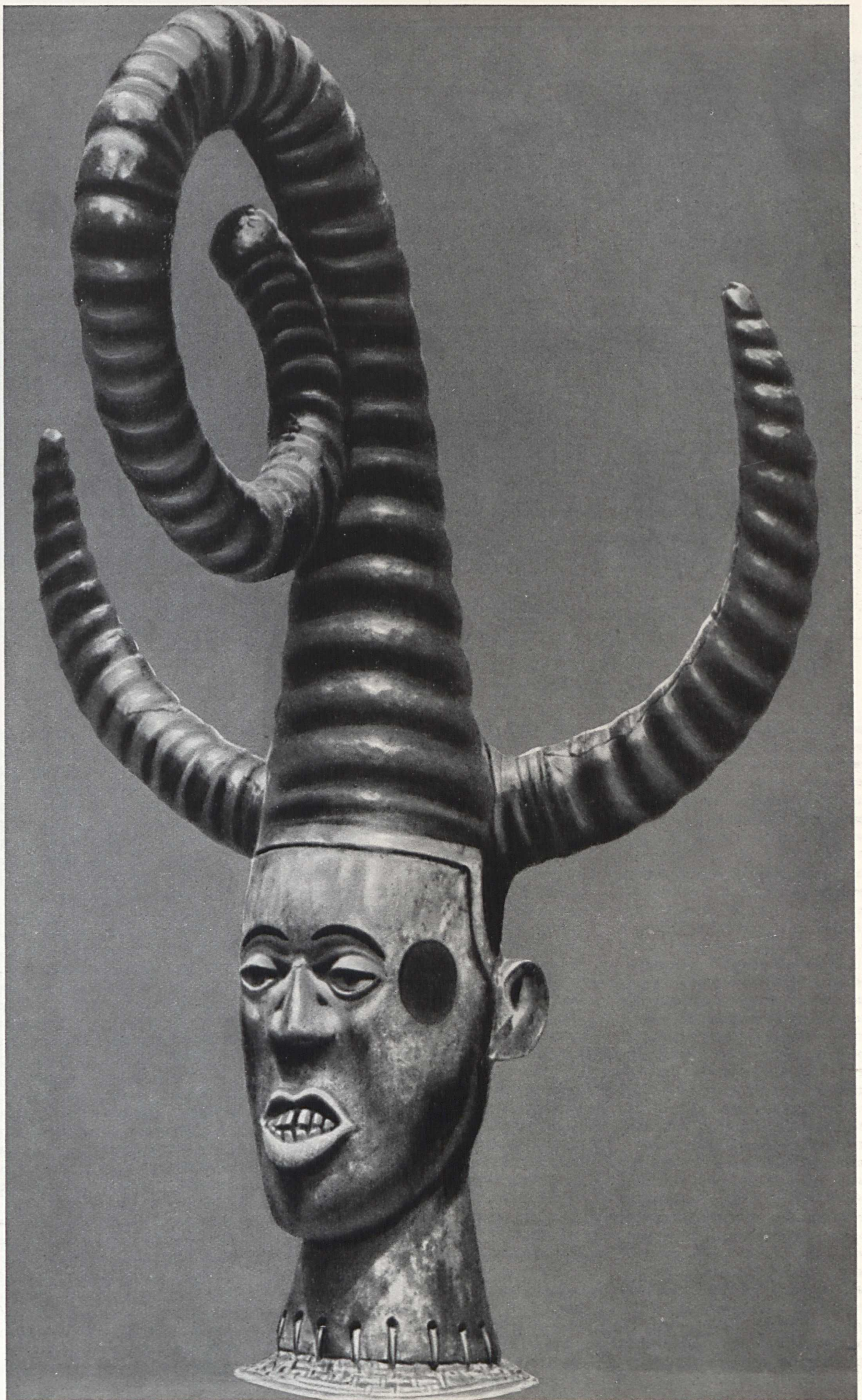
рам маски бывают от нескольких сантиметров (маски-подвески, «маски-дубликаты») до 70—80 см; если же принять в расчет всякого рода наперстки — до 10 м (например, «большие маски» догонов, употребляемые в исключительных случаях). Вес масок достигает иногда 30 кг (такую маску несут два или несколько человек) и определяет ритм танца, стремительные или плавные движения танцоров. Тяжелая маска позволяет лишь с трудом переставлять ноги.

Материалом для масок служит главным образом дерево различных пород. Процесс изготовления сопровождается заклинаниями и небольшими жертвоприношениями. Для обработки дерева применяют простейшие инструменты — тесло и гибкий нож или скобель из узкой полоски железа с двумя ручками. Готовые изделия зачищают шершавым листом или наждачной бумагой. Предохраняя дерево от губительного действия тропического климата, его пропитывают маслами и полируют; отсюда — приятная глянцевая фактура. Маски окрашивают красной, черной и белой краской растительного и минерального происхождения (например, красная — охра, черная — обугленные зерна плодов, растертые и разведенные отваром танина, белая — из смеси извести, толченого риса, а также помета змей и ящериц). Краски наносят птичьим пером или кисточкой. Для усиления выразительности добавляют детали из кожи и металла, раковины каури, бусы, перья, волокно пальмы-рафии.

Применяют и другие материалы.

Маска экои. Нигерия.







Маска с ящичным ртом. Басонге. Конго. Воплощает сверхъестественные силы.



Царская маска баменде. Камерун.



Маска бамилеке. Камерун.

ткань, металл. В Анголе делают маски из древесного волокна по каркасу из прутьев. Бывают плетеные из рафии или тканевые маски-капюшоны. Ашанти (Гана) отливали маски обожествляемых царей из золота и бронзы. Маски-подвески (средневековый Бенин, Конго) резали из слоновой кости.

Маска сочетается с костюмом из волокон рафии или ткани. Это может быть туника, панталоны, юбка. У догонов юбки из фибры бывают короткие, до колен, — красные, желтые, черные (их иногда надевают по две разного цвета), а длинные — всегда черные. К юбке полагается нагрудная опояска, тоже из фибры, с плетеными бретельками, иногда украшенными раковинами каури. Если изображается женский персонаж, на груди закрепляют две половинки плода баобаба, окрашенные в черный цвет. Иногда тело укрывают шкурой, даже перьями. Лицо под маской прикрывают капюшоном в форме головного убора или завесой с щелями для глаз.

По существу маски — это образное воплощение духов, пантеон местных богов (персонификация сил природы — земли, воды, неба) и обожествляемых предков. Дух-посредник в образе маски привлекается к участию в хозяйственных делах и общественных событиях. Каждый дух, а стало быть, и маска, ведает особой сферой деятельности. Одни призваны оберегать плоды на деревьях и зерно в кладовых, другие — вызывать дождь; маски необходимы в обряде инициации, которым отмечается половая зрелость юношей и

девушек; употребляют их и в погребальном ритуале. Некая «материнская маска» выступает как судья, законодатель и пророчица, а также ночной сторож, охраняющий село от ведьм и леопардов. Некоторые маски изображают духов легендарных вождей и предков. Современные маски представляют порой шарж или изображают высокопоставленных лиц.

Внешнее выражение духа — образ человека (бывают маски мужские и женские) или животного. В пантеон масок входят все известные в Африке млекопитающие, птицы, пресмыкающиеся и насекомые. Зооморфные маски обычно сильно стилизованы. Несмотря на это, какой-то штрих (изгиб шеи, посадка головы, форма рогов) придает удивительное сходство с тем или иным животным.

Различные народы Африки вносят в искусство маски свои образы, свои особые черты. Каждый клан выполняет маски в индивидуальной, часто тотемистической форме. Стилизованные маски моси (Верхняя Вольта) изображают антилопу с длинными рогами или представляют узкую вертикальную пластину с резным полихромным орнаментом. Изящные маски гуро (Берег Слоновой Кости) отличаются удлиненным овалом лица с выпуклым лбом и узким косым разрезом глаз. Загадочные маски из Габона легко узнать по мягкой полуулыбке их монголоидного белого лица с красным ртом и высокой черной прической.

Для бага (Гвинея) характерны маски в виде женского бюста, которые носят на

плечах. Удивительны маски экои, живущих на стыке юго-восточной Нигерии и Камеруна. Здесь деревянные головы, обтянутые кожей антилопы, изображают покойных членов секретного общества Экпо. Их зрачки и зубы выложены листовым железом, голова часто увенчана причудливо завитыми рогами. Несмотря на реалистическую трактовку, в них проглядывают демонические черты. Образ этих масок, вероятно, навеян древним обычаем охоты за головами, которой некогда занимались местные племена. Взаимовлияния привели к распространению некоторых типов масок на широкой территории.

Представляя материальное воплощение духа в образе живых существ, маска в то же время является носителем отвлеченного понятия: силы, изобилия, плодородия, богатства и т. п. Эти понятия укладываются в определенные символы или выражаются наглядными средствами. Например, признаком богатства считаются толстые, надутые щеки. Если функции духа усложнены или в них различаются какие-то оттенки, маску наделяют дополнительными аксессуарами, синтезируя два или несколько образов. Человеческая маска часто увенчана птичкой, дополнена рогами антилопы, кабаньими клыками, птичьим клювом. У йоруба и ибo (Нигерия) многофигурные композиции образуют над маской высокую пирамиду. Маски экои и других племен бывают двуликими, выражая, быть может, всеведение духа, созерцающего прошлое и будущее, даже тройными.



Маска жрицы. Менде. Сьерра Леоне.
Складки жира — признак здоровья
и зрелой женской красоты.

Символическая роль маски как элемента активного, излучающего жизненную силу, требует предельной экспрессии. Стремясь подчеркнуть определенные свойства маски, прибегают к любым средствам — стилизуют реальный образ, утрируют те или иные черты (например, подклеивают натуральные волосы и вставляют настоящие зубы).

Диапазон выразительных средств необычайно широк: от грубого лубка и очень условной стилизации до талантливого гротеска и реалистического воспроизведения натуры. Богатые оттенки творчества африканцев вызывают порой неожиданные ассоциации с модными течениями современного западного искусства (экспрессионизм, кубизм, абстракционизм). Многие словно вырубленные топором образцы напоминают чудовищного робота.

Упрощенные и огрубленные черты маски отнюдь не говорят об отсутствии мастерства: тот же народ, может быть, те же руки вырезают из дерева чудесные скульптуры. Некоторые детали могут быть вызваны чисто техническими соображениями; трубчатая форма глаз позволяет носителю маски сохранить инкогнито, а ящичный рот, как рупор, меняет и усиливает голос. Но даже гротескные фантастические маски нередко поражают умелой лепкой детали — рта, носа, глазных орбит. Черты масок воспроизводят племенные признаки (отмечаются, например, прическа и приемы татуировки). В тех случаях, когда маска передает черты реального и конкретного персонажа — ца-

ря, вождя, предка, — мы безусловно имеем образцы портретной скульптуры.

Маски эмоциональны и динамичны, они воспроизводят сложную гамму чувств, тончайшие оттенки настроений: безмятежный покой, философское созерцание, высокомерие, напыщенность, сарказм, гнев и необузданную ярость. Маски смеются, плачут и строят гримасы. Нередко они принимают зловещее выражение, свирепый отталкивающий вид. Угрожающий характер масок связан с их функциями: деятельность некоторых обществ строилась на запугивании непосвященных, кое-где практиковались человеческие жертвоприношения. Некоторые маски окружены страшными запретами, и один брошенный на них взгляд мог стоить непосвященному жизни. Кроме того, маски, оберегая человека, отпугивают злых духов.

Обращение с масками зависит от места и времени. Маски хранят в укромных святилищах и пещерах или в хижине главы общества. Иногда — они предмет культа, окропляемый кровью и маслом. Личность носителя маски в торжественных обрядах скрыта от непосвященных; на празднествах по окончании танца маски снимаются и мастерство исполнителей обсуждается присутствующими. Молодые люди перед обрядом инициации часто сами вырезают себе маски и выбирают характер танца. Кое-где выполнение масок являлось предметом соревнования, и лучшие произведения поощрялись присуждением особого почетного титула. Это способствовало проявлению новых и новых форм, все



Маска с трубчатыми глазами. Берег
Слоновой Кости.

более причудливых и разнообразных.

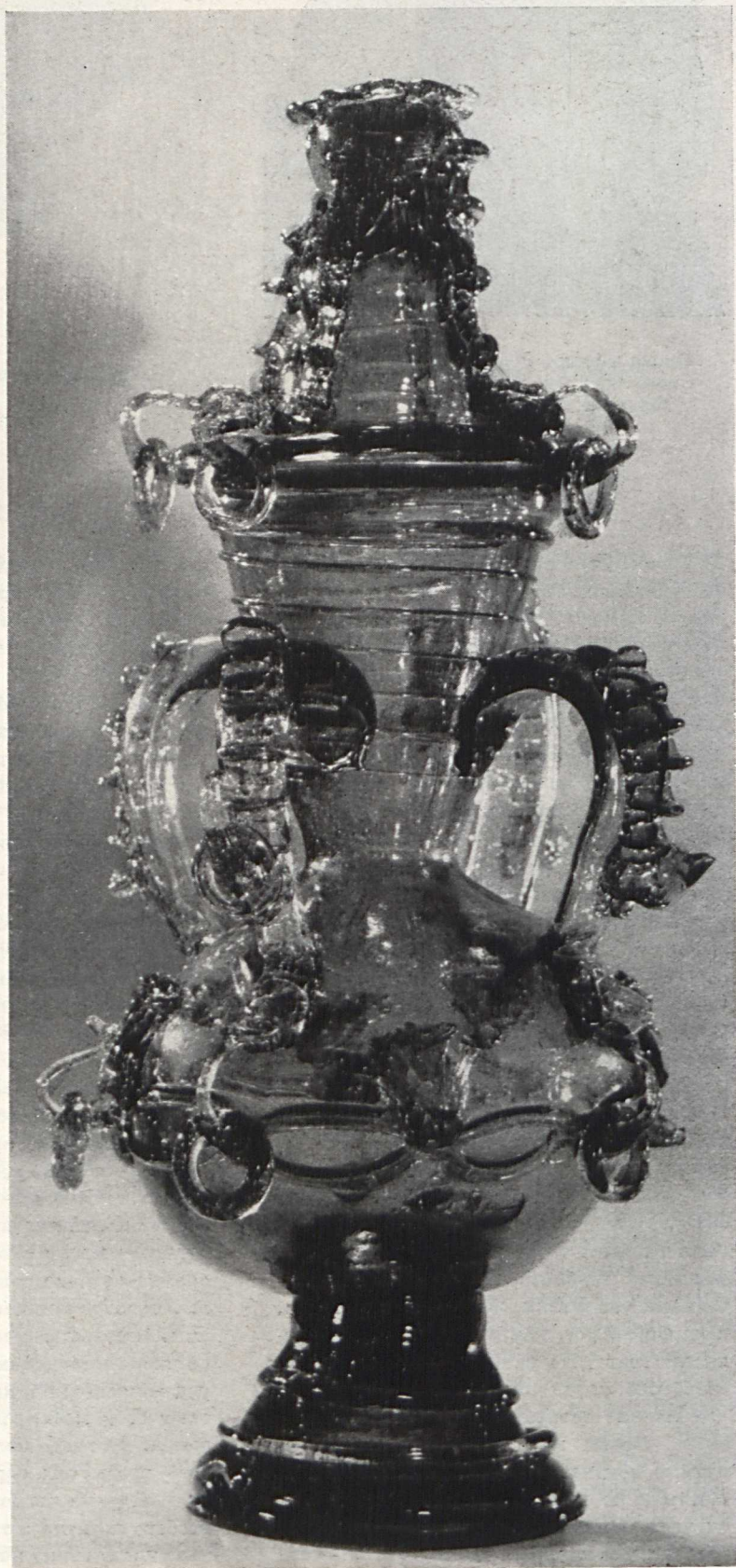
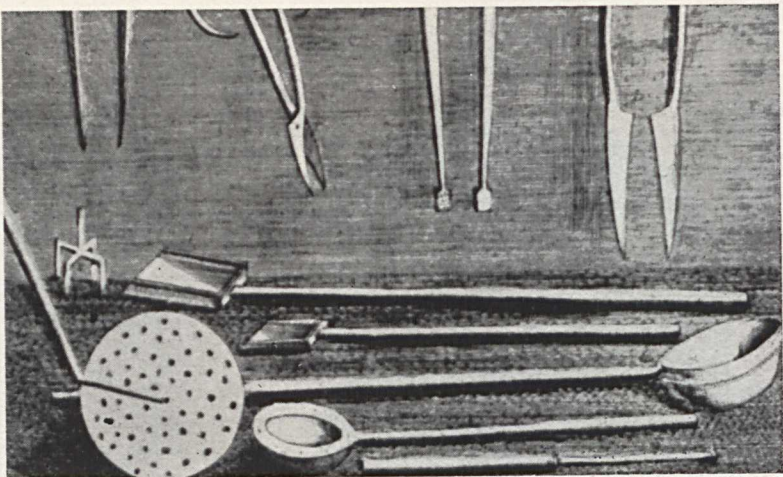
Африканские маски — результат многовековых напластований идеологии, примитивной, порой реакционной, и в то же время они — свидетельство необычайной художественной одаренности африканских народов. Свободный полет фантазии их творцов рождает формы и образы то реальные, то фантастические, самые неожиданные, бесконечно многообразные и невообразимо причудливые.

* * *

Распространение масок не ограничено пределами Африканского континента. Можно смело сказать, что маски составляют особую главу в развитии человеческой культуры. Вместе с наскальными росписями они относятся к самым ранним этапам человеческой деятельности; изображения масок и маскированных фигур открыты в наскальных росписях Сахары (Тассили). Связанные с охотой и охотничьей магией, первые маски изображали животных. Маски существуют до сих пор во многих странах земного шара. Широко известны очень яркие маски североамериканских индейцев в образе человека, животных и птиц, ирокезские маски с отверстиями во рту для трубки, а также маски шаманов северных народностей, например эскимосов, с характерными чертами животных (кита, моржа, тюленя, оленя) и человека. Маски играли большую роль в жизни народов Океании, где, как и в Африке, они связаны с тайными союзами и ритуальными плясками.

андалузское стекло в эрмитаже

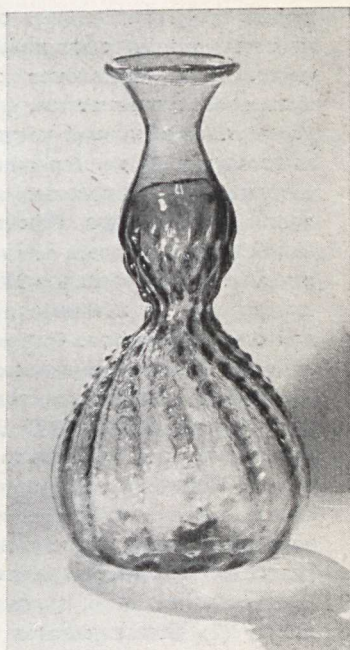
О. Михайлова



1. Странствующий стеклодув. (С гравюры XVI в.)
2. Орудия труда стеклодува. (С гравюры XVIII в.)
3. Ваза. XVII в. Альмерия.
4. Ваза. XVIII в. Кастриль де ла Пенья, Гранада.
5. Сосуд. XVII в. Гранада.
6. Ваза. XVII в. Гранада.
7. Ваза. XVIII в. Альмерия.
8. Флакон. XVIII в. Кастриль де ла Пенья, Гранада.
9. Ваза-чаша. XVIII в. Кастриль де ла Пенья, Гранада.



4



5



6



7

В Испании стеклодувные мастерские были широко распространены уже в XVI веке — великое множество их существовало в Андалузии, Кастилии, Каталонии, Валенсии.

Южные провинции, в особенности Андалузия, стали подлинной сокровищницей традиций испано-мавританского искусства. Яркая национальная специфика андалузского стекла XVII—XVIII веков выразилась в исключительной праздничности и нарядности его форм. Это впечатление создается прежде всего благодаря обилию лепных приваренных украшений — разнообразных рельефных нитей, цепочек, волнистых шнуров, зацепанных полос и гребешков, рельефных раковин, своеобразных пальметок и звенящих колец. Богатство форм и разнообразие декоративной выдумки андалузских мастеров поражает и кажется неисчислимым.

Своей броской красочностью андалузское стекло в значительной мере обязано также цвету — звучному, насыщенному. Как правило, в мастерских Андалузии изготовлялось простое стекло разных оттенков зеленого, желтого, сине-голубого, фиолетового и черно-коричневого цветов.

В Эрмитаже хранится большая, великолепная по своей пол-

ноте и художественным достоинствам коллекция испанского стекла, насчитывающая свыше 230 предметов XVI — первой четверти XIX века. Возможно, после Испании это одно из самых обширных собраний подобных изделий в Европе. О некоторых из них пойдет речь в этой статье.

Изделия андалузских мастерских из всех испанских носят, пожалуй, наиболее народный характер. Это объясняется тем, что они предназначались главным образом для местного потребления и были в большом ходу среди небогатого населения. Об этом говорят и формы изделий, сделанные подчас небрежно, как бы наспех, и материал, и обилие гутной скульптуры (среди изделий андалузского стекла XVII—XVIII веков часто встречаются типичные для народного творчества фигурки фантастических животных и птиц). Некоторые технические недостатки — кривизна стенок, нечистое, пестрящее мельчайшими пузырьками стекло не уменьшают высоких художественных достоинств андалузского стекла. Подобные изделия, отражая вечно живое начало народного творчества, всегда пленяют нас своей непосредственностью и жизнерадостностью. Именно это и придает им какое-то неизъяснимое очарование и превращает недостатки в достоинства.

8



9



Наиболее известными центрами андалузского стекольного производства были Пинар де ла Видриера и Кастриль де ла Пенья, расположенные между провинциями Кайенны и Гранады, Мария в Альмерии, Пуэбла де дон Фадрик в Гранаде.

Изделия мастерских города Марии (Альмерии) имеют толстые стенки и сочную окраску. Обычно они обильно украшены. Очень характерна для Альмерии ваза из зеленого стекла с шаровидным туловом и высоким, сильно расширяющимся в верхней части горлом (12). Она датируется XVII веком, хотя надо полагать, что подобная форма ваз существовала уже в XVI веке. Эта ваза восходит не только к сирийским, расписанным цветными эмалями стеклянным лампам XIV века. Нам кажется, что еще в большей степени она отражает влияние испано-мавританской керамики, в частности валенсийских ваз первой половины XVI века.

Широкое распространение подобных стеклянных ваз привело не только к тому, что такая форма просуществовала с некоторыми изменениями до XVIII века, но и к появлению самых различных ее вариантов. Несколько фантастична по форме очень нарядная ваза XVII века с крышкой и четырьмя ручками, сделанная из прозрачного толстого зеленого стекла (3). Ее также предположительно можно отнести к изделиям провинции Альмерии, в частности — города Марии.

О влиянии испано-мавританской керамики на андалузское стекло, как нам кажется, свидетельствует ваза очень изящной формы с двумя ручками, украшенными плоскими «гребешками». Она сделана из прозрачного бледно-желтоватого стекла и декорирована нитями (4). В ней мы видим явное, хотя и отдаленное сходство с валенсийскими вазами с крылатыми ручками, датируемыми серединой — второй половиной XV века. Ваза изготовлена в XVII веке, по всей вероятности, в провинции Гранада.

Среди андалузского стекла эрмитажного собрания имеется сосуд, напоминающий по своей форме двойную тыкву, служившую с давних пор во многих южных странах сосудом для воды или вина¹. Сосуд сделан из прозрачного зеленого стекла и украшен редко встречающимся на испанском стекле декором — вертикальными ребрами, на которых как бы нанизаны бусины (5). Он был изготовлен в XVII веке, предположительно в провинции Гранада.

В последней, как и в Альмерии, большое распространение получили плоские карманные бутылочки, обильно украшенные лепным декором из цветного или того же цвета стекла. Одна из таких эрмитажных бутылочек зеленого стекла, изготовленная в первой половине XVIII века, по-видимому в городе Мария, по

¹ И в настоящее время подобные сосуды из тыквы не вышли из обихода народов Кавказа и Средней Азии.

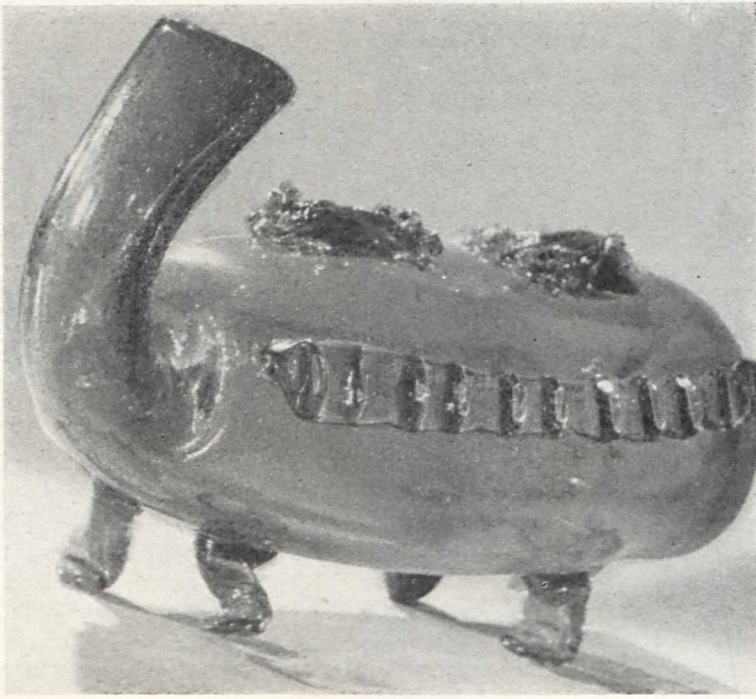
форме своей напоминает какое-то животное. Его тулово лежит на четырех невысоких ножках и имеет длинное, выгнутое кверху горло. Среди флаконов эрмитажного собрания особого внимания заслуживают те, которые имеют сжатое в середине и утолщенное в нижней части тулово, с горизонтальной невысокой, не доходящей до середины перегородкой внутри. Оригинальная конструкция невольно наводит нас на мысль об особом назначении этих сосудов. Обычно они небольшого размера. Один из таких флаконов цвета темного дымчатого топаза с одной стороны имеет лепную надпись «ORIA» (11). Возможно, что она-то и проливает свет на истинное назначение подобных сосудов-флаконов для опия. Сосуд этот был выполнен в конце XVII — первой половине XVIII века, по-видимому, в провинции Гранада.

Особую группу в коллекции испанского стекла занимают андалузские изделия XVII и XVIII веков Гранады и Альмерии, сделанные из зеленовато-коричневого и коричневатого-черного стекла. Некоторые из них украшены лепным декором из зеленого стекла. Среди них особенно интересна черная ваза типично испанской, вернее, андалузской формы, являющейся дальнейшим развитием испано-мавританской керамики. Она имеет шаровидное тулово, высокое, цилиндрическое горло, две ручки и круглую ножку (7). Выделяющиеся на почти черном фоне зеленые ручки и лепные пальметки придают вазе совершенно особый характер.

Изделия мастерской Кастриль де ла Пенья (Гранада) сделаны из более тонкого и почти бесцветного стекла. Они всегда имеют более совершенные формы и изысканный декор. По-видимому, эти изделия не предназначались для широкого круга потребления. В этой мастерской была сделана красивая ваза желтовато-зеленоватого оттенка с шестью ручками и лепным декором (6). Главное внимание мастер уделяет высокому цилиндрическому горлу, расширяющемуся кверху и переходящему в восьмигранное. Несмотря на большую фантазию и известную свободу в трактовке форм и декора, присущую всем андалузским мастерам, эта ваза свидетельствует о большом профессионализме и взыскательности ее автора.

Этой вазе очень близка по цвету стекла и характеру декора другая — в виде чаши (9). Она также изготовлена из стекла желтовато-зеленоватого оттенка и украшена двумя ручками с защитными полосами, приваренными листками-пальметками, голубовато-зелеными кольцами, висящими на специальных ушках, и рельефными, не доходящими до верха вазы ребрами. Ваза производит исключительно строгое и вместе с тем нарядное впечатление. Оба предмета несомненно были сделаны уже в XVIII веке.

К продукции мастерской Кастриль де ла Пенья мы относим также небольшой флакончик XVIII века, изготовленный из тон-



кого зеленоватого стекла (8). Он имеет очень интересную форму: менее плоское, чем обычно в подобных сосудах Гранады, тулово, на одной стороне в центре — вдавленное, на другой — выпуклое. Флакон украшен темно-фиолетовыми рельефными переплетающимися нитями, которые в нижней части тулова почти вплавлены в слой стекла. Две миниатюрные фиолетовые ручки и три таких же небольших, четко разделанных листика и венчик горла делают флакон необычным по своему виду и очень декоративным. Высокие художественные достоинства этих трех изделий и качество их работы говорят о том, что в XVIII веке фабрика Кастриль де ла Пеня находилась в периоде своего расцвета.

Описанные нами образцы стекла Южной Испании, конечно, далеко не исчерпывают того разнообразия форм и декора, которые присущи андалузским изделиям, отразившим в наиболее яркой степени национальные черты в художественном стеклоделии Испании.



12

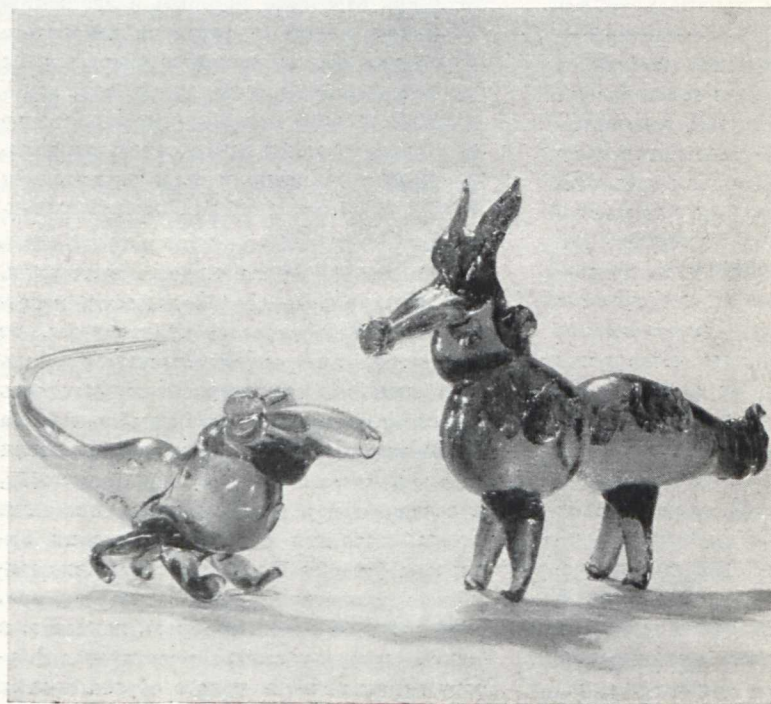
10. Стеклодувы. (С гравюры XVII в.)

11. Бутыл. XVIII в. Альмерия.

12. Ваза. Начало XVII в. Альмерия.

13. Скульптуры гутного стекла. XVIII в. Гранада или Альмерия.

14. Флакон. Конец XVII — первая половина XVIII в. Гранада.



13



14

«русское декоративное искусство»

И. Глозман

Книга, посвященная русскому декоративному искусству XVIII века, должна была самым фактом своего появления доставить немало радости не только тем, кто изучает или просто любит этот примечательный период русской художественной культуры. Выхода книги в свет с нетерпением ждал весьма широкий круг людей, живо интересующихся историей и современным состоянием декоративного искусства, которое становится с каждым днем все более популярной и жизненно важной областью художественного творчества.

Искусство XVIII века применительно к условиям своего времени достигло органичного слияния воедино всех видов искусства и оставило замечательные образцы архитектурно-декоративных комплексов, поражающие нас продуманностью и целостностью замысла, уместностью каждой детали и гармоничностью производимого ими общего впечатления. Поэтому впервые собранный воедино, разбросанный до того по разным изданиям материал книги оказывается уже сам по себе поучительным и для наших дней. К тому же хорошее качество печати, иллюстраций, выполненных на таком же высоком полиграфическом уровне, как и в первом томе издания¹, не может не порадовать любителя добротной сделанной книги.

Том содержит в себе двадцать восемь очерков, охватывающих различные области творчества, которые ранее изучались в отдельных исследованиях по истории художественной промышленности, народного или прикладного искусства и в работах, где декоративное искусство трактуется лишь как внешний и внутренний архитектурный декор. Включение столь разнообразного материала в сферу декоративного искусства представляется в научном отношении вполне оправданным, а в практическом и весьма перспективным. Только при таком толковании декоративного искусства и можно всерьез говорить о месте и роли художественных изделий в жизни, в быту, об ансамбле предметов в интерьере, о синтезе искусств, о художественном стиле эпохи. Вводная статья редактора издания А. Леонова «Русское декоративное искусство XVIII ве-

ка» дает верную и четко выраженную характеристику всего искусства этого времени: «XVIII век в России жил под магическими чарами архитектуры. Синтез искусств... определялся в первую очередь архитектурой... Синтез есть там, где невозможно одно мыслить без другого, где нельзя живопись, скульптуру, декоративное искусство изолировать от архитектуры без ущерба целому. Все виды искусства должны вызывать новое качество, не достигаемое ни одним отдельным видом искусства. Вместе с тем синтез помогает различным видам искусства наиболее полно раскрывать свои специфические особенности». И далее: «Весь мир предметов обихода органически входит в общий ансамбль и предусмотрен им». Здесь для уточнения мысли хотелось бы добавить, что «мир предметов обихода» не столько предусматривался ансамблем, сколько создавался с учетом их включения в ансамбль, и именно поэтому мог органически входить в соответствующий по масштабам и по духу (и, как это ни странно, не обязательно по стилю) интерьер.

Эти бесспорные положения вводной статьи должны бы, казалось, пронизывать все содержание тома, составить тот, так сказать, угол зрения, под которым привлеченный авторами очерков материал освещался бы как материал именно **декоративного искусства**, а не прикладного, народного, художественной промышленности и т. д. К сожалению, в книге нет такого стержня, объединяющего все ее части. Нет общего подхода к проблемам декоративного искусства у авторов различных очерков. И если можно согласиться с заявлением авторов, сделанным ими в предисловии, что «комплексное рассмотрение интерьера не входило в задачу исследования», то уж никак нельзя смириться с тем, что различные виды декоративного искусства предстают в томе чаще всего вообще в полном отрыве от интерьера, от архитектуры, от ансамбля. Перед нами, по сути, не история декоративного искусства XVIII века или очерк его истории, а сборник обзорных статей, описывающих фарфор, садово-парковую скульптуру, набойку, резьбу по дереву, изделия из металла и т. д. Порой в этих обзорах история и технология производства настолько увлекают автора, что лишь иллюстрации напоминают читателю о художественной

природе описываемого материала (например, статья Л. Якуниной «Узорные ткани»). В других случаях тщательно прослеживаются и изменения форм и декорировки изделий на протяжении столетия, и ассортимент изделий, и местные их разновидности (в очерках В. Фалеевой «Вышивка», «Кружево», И. Алпатовой «Набойка», А. Салтыкова «Фарфор», Гончарное искусство и майолика», «Каменные вазы» и в очерках ряда других авторов). Но ни разу авторы очерков и не пытаются соотнести этот круг предметов обихода с общим ансамблем, в который они органически входили. А в этом соотношении с интерьером, с ансамблем и состоит, между прочим, основа научного анализа произведений декоративного искусства, анализа, который должен сменить описания предметов, сдобренные эпитетами эмоционального или оценочного порядка, пестрящие в работах еще многих наших искусствоведов. Кстати, в этом томе такой анализ был бы тем более уместен, что приводимые в очерках памятники в большинстве своем уже публиковались в упомянутых выше отдельных исследованиях и только новый подход к ним, новое их освещение как памятников декоративного искусства могло придать книге характер принципиально нового исследования.

Если бы наряду с таким анализом очерки, скажем, о тканях, фарфоре, мебели и др., освещали историю и эволюцию избранных авторами разделов декоративного искусства, то читателю открылся бы двойкий характер этого материала, занимающего важное место в интерьере и в то же время имеющего самостоятельное художественное значение и свою внутреннюю логику развития в общих рамках развития и смены стилей.

Как это ни странно, даже в очерках, где материал, по всей видимости, невозможно изолировать от архитектуры, от интерьера, авторы отделиваются лишь ссылками на стилистическую общность здания и его декора, на ансамбль, как на нечто данное, и даже не делают попытки выявить место и роль рельефа, например, в создании и в подчеркивании пластики стены, пластики общего построения интерьера (очерки И. Бибиковой «Монументально-декоративная резьба по дереву», «Лепной декор в интерьере»), показать, в какой мере скульптура участвует в формировании архитектурного образа здания

¹ См. рецензию на первый том — Г. Бочаров, Исследование о русском декоративном искусстве. — «Декоративное искусство СССР», 1963, № 9.

(очерк И. Шмидта «Декоративная скульптура архитектурных сооружений»). Следует заметить, что целостному взгляду на декоративное искусство как на искусство, раскрывающее все свои возможности и особенности только в ансамбле, во многом помешал и сам принцип разделения материала в книге. Искусственное членение резьбы по дереву на очерки о рельефе и о скульптуре, например, привело к тому, что иконостас собора в Петропавловской крепости описывается двумя авторами (И. Бибиковой и А. Леоновым) и в обоих случаях лишь с точки зрения «своей» темы, но вне связи с интерьером собора и даже без учета общего композиционного замысла этого выдающегося произведения декоративного искусства. Еще бы: первый автор не имеет права касаться круглой скульптуры, второй — рельефа, как же тут можно говорить о композиции?.. Стоит ли после этого удивляться тому, что автора очерка о лепке в интерьере не интересует живопись, которую эта лепка обрамляет: ведь монументально-декоративной живописи посвящен отдельный очерк А. Кедринского и В. Толстого! А в итоге вместо представления о синтезе искусств читатель получает свод описаний отдельных средств декорирования, бытовавших в XVIII веке, вместо анализа места декоративного искусства в ансамбле — набор эпитетов от «хороший», «удачный» до «великолепный», «превосходный» и «прекрасный».

В рецензиях не принято говорить о том, чего нет в книге. Но в данном случае такого рода замечания просто необходимы. Прежде всего, во втором томе, как и в первом, нет исследования об орнаменте — этой азбуке декоративного искусства. Если бы такое исследование было осуществлено, читателю по крайней мере не пришлось бы встретить утверждение о существовании «самобытных, чисто «казаковских» орнаментальных форм», которые «можно встретить в работах И. В. Еготова, Г. Е. Дикушина, Ф. С. Аргунова, Р. Казакова и других» (стр. 174). Самобытность композиционных приемов М. Ф. Казакова здесь смешана с «орнаментальными формами» (видимо, мотивами), которые не трудно обнаружить и в фарфоре, и в наборной мебели, и на изразцах, и на изделиях из металла, причем зачастую более раннего времени, чем время возведения казаковских сооружений. (Оставим всецело на совести автора обнаруженное им в работах Ф. С. Аргунова, умершего около 1768 года, влияние М. Ф. Казакова). Отдельный очерк об иконостасе как виде декоративной композиции дал бы куда больше возможностей для анализов и выводов, чем рассмотрение иконостасов по «ведомствам» рельефа и круглой скульптуры. Впрочем, и декор интерьера, если бы он в книге получил освещение как целостный художественный организм, помог бы по-настоящему глубоко осмыслить принципы сложения художественного образа в декоративном искусстве. А это и для наших дней куда важнее, чем перечень средств и видов декорирования интерьера.

В подавляющем большинстве очерков авторы обращаются либо к произведениям народных мастеров, к предметам, применявшимся в крестьянском быту, либо к парадному дворцовому искусству, бытовавшему в кругах высшего дворянства по преимуществу Петербурга и Москвы. Искусство, удовлетворявшее запросы и потребности купечества, мелкопоместных дворян, чиновного люда среднего ранга, выпало из поля зрения авторов. В книге много говорится о воздействии народного творчества на формирование национального русского искусства (именуемого в очерках то «профессиональным», то «большим», по-видимому, в противовес «непрофессиональному» или «малому» народному творчеству). Чаще всего это декларативные и общие по характеру высказывания вроде следующего: «Строгая логичность и обдуманность архитектурных конструкций и декоративного убранства, которые мы видим в народном творчестве, отличают и создания профессиональных мастеров русской классики» (стр. 12). Значительно меньше в книге упоминаний о влиянии столичного искусства на народное творчество. Но и они не вытекают из анализа вещей, а включены в итоговую или вводную часть очерка, как, например, в очерке А. Чекалова «Предметы обихода из дерева»: ...в бытовой резьбе отразились черты большого искусства этой эпохи, оригинально преобразованные народными мастерами. В частности, чрезвычайно интересна народная переработка барочного решения формы и «рокайльного декора» (стр. 34). Думается, что привлечение исследователями материала провинциальных усадеб и городов, сосредоточенного в краеведческих, районных и областных музеях страны, помогло бы научно обосновать и более доказательно решить эту сложную проблему взаимовлияний, которая и нашим дням не безразлична, так как в преобразованном виде — это проблема взаимодействия профессионального и самодеятельного искусства и, что еще более важно, — взаимодействия художественной промышленности и промыслов.

В заключение — о научном аппарате книги и о достоверности приводимых в ней фактов и сведений. Прежде всего удивляет отсутствие ссылок на источники именно там, где они более всего необходимы. Например, в статье А. Кедринского и В. Толстого упоминаются росписи не сохранившегося «Чесменского дворца в Москве, сооруженного в 1774—1777 годах».

Что это? Новый факт истории искусства? Ведь историкам архитектуры такой дворец до сих пор известен не был, и сообщение такого рода явно нуждается в ссылке. Или это «досадная опечатка» и следует читать не «в Москве», а «в Петербурге»? Но почему тогда авторы считают Чесменский дворец не сохранившимся? Другой пример. В очерке И. Сухановой «Садово-парковая скульптура и фонтаны» сообщение о том, что в Царицыне «во время работы там архитектора И. (по-видимому, М. Ф. — И. Г.) Казакова создавался

красивый сад с решетками, калиткой, украшенной двумя дельфинами на плитах, и фигурными воротами с четырьмя вазами, двумя изваяниями собак и двумя купидонами, и пристань, декорированная вазами и львами», сопровождается указанием в сноске на то, что сад не сохранился, но откуда почерпнул автор эти сведения, — не указано.

Это тем более важно, что совершенно рядом этот же автор утверждает, что скульптура в парке Кускова погибла (это о комплексе, насчитывающем ныне свыше 60 статуй и бюстов), что в середине кусковского партера в 1755 году «был вырыт канал, заканчивавшийся каскадом (здесь уже со ссылкой на план парка, исполненный в 1782 году и названный автором «рисунок крепостного архитектора А. Ф. Миронова», где такой канал не обозначен). Ссылки на местонахождение памятников приводятся лишь в списке иллюстраций, поэтому многие из описываемых, но не воспроизводимых вещей остаются без адреса. А о степени достоверности этих описаний читатель может судить хотя бы на таком примере: на стр. 279 образцом «искусства безудержного восхваления» именитых заказчиков в монументально-декоративной живописи называют авторы очерка плафон Лагрене в Главном зале Кусковского дворца, плафон, где, по их утверждению, «личность знатного заказчика возведена в степень небожителя». Плафон действительно изображает возложение Славой графской короны на герб Шереметевых. Но иллюстрирует это утверждение репродукция с плафона в «Парадной спальне», на котором изображена аллегория нравоучительного порядка («Невинность на распутье между Мудростью и Любовью»), а сама живопись ничего общего не имеет с работами Лагрене. Или вот другой пример: так как в Кускове, по не слишком удачному выражению И. Бибиковой, «резьба заменена лепными украшениями из папьемаше», то есть для отделки интерьеров применен не тот материал, каким занимается автор, то в поле своего зрения она оставляет только те комнаты дворца, где декор выполнен в дереве. Но отличить дерево от папьемаше автор не сумел и дал описание настенного панно в проходной комнате, целиком сделанного из «чужого» материала. Зато резной декор библиотеки описан так, что узнать его в натуре по этому описанию просто невозможно (см. стр. 69). Если возможны такие ошибки авторов при исследовании и описании материала, находящегося у них что называется «под боком», то чего уж ожидать от их обработки территориально более далеких памятников.

Книге явно недостает солидного списка опечаток и исправлений, которых почти в каждом очерке предостаточно. Это и неверные даты, и неточно приведенные инициалы художников, и неправильные ссылки на номера иллюстраций в книге. Причем далеко не всегда эти опечатки были доступны правке корректора. Все это снижает значение книги даже в качестве чисто справочного издания.

ИСКУССТВО МАЛЫШЕЙ

С. Есаян

Если возможна выставка, на которой зритель испытывает все возрастающее чувство восхищения, то именно таковой была Первая всесоюзная выставка творчества воспитанников детских садов, организованная в конце 1964 года павильоном «Образование» ВДНХ СССР.

Возраст детей, показавших свои работы на этой выставке, от 3-х до 7 лет.

Несмотря на общность методики преподавания, общность особенностей детей одного возраста, поражает яркое национально-различие в экспозициях союзных республик. Как отличается хивинское блюдо от наличника русской избы, а эстонская вышивка от дагестанского пала-

са, так разнятся работы узбекских детей от работ маленьких эстонцев, рисунки москвичей от произведений бакинцев. Это вполне объяснимо, ибо в основе эстетического воспитания в большинстве детских садов лежит принцип развития изобразительных способностей детей на основе использования богатейших традиций народного декоративного творчества.

Вот работы узбекских ребят. Можно видеть пособия, использованные педагогами в работе. Это — шакаша, бадьи, тьюбетейки, вышивки на халате, первоклассные образцы искусства народных мастеров Узбекистана. Вот путь изучения орнамента, колористических принципов, а вот и



1

сами творения, очаровательные и цельные скульптурки, ярко национальные, расписанные легкой рукой традиционным, но как бы заново воспринятым мотивом.

Мысль о том, что между детским и народным декоративным творчеством много общего, не нова. На выставке можно видеть результаты умного труда педагогов, тактично использующих народное творчество, как бесконечный источник развития фантазии, как лучшее пособие по освоению навыков декоративного рисования и скульптуры, а не как образец для подражания.

Вот работы детского сада № 1043 Москвы. Это делали сверстники узбекских

детей, но вы попадаете в совершенно иной мир. Вы видите всем хорошо знакомые дымковские игрушки, целую серию игрушек. Несложная пластика дымковской игрушки очень легко воспринимается детьми, и, как всегда, они не остаются копиистами, а, овладев объемом, так смело начинают оперировать контрастами масс, что получается новый, свежий и неожиданный эффект.

Игрушка из детских рук вышла и традиционной и необыкновенно живой и по росписи и по пластике, и гораздо более народной, чем некоторые сувениры, — застывшие и засушенные копии с образцов искусства прошлого,

Примеров удачного использования народного творчества в работе с маленькими творцами можно привести очень много. На этой замечательной выставке не было «творческих неудач».

Эта выставка показала нам, на каком высоком уровне находится эстетическое воспитание дошкольников у нас в стране, какая огромная армия педагогов трудится над составлением и проверкой на практике методики дошкольного эстетического воспитания и какие хорошие плоды приносит этот труд. И невольно думается о школе, об уровне преподавания рисования в начальной школе, которая является последующим звеном в воспитании

ребенка... Если представить, что в соседнем зале была бы устроена всесоюзная выставка детских работ, сделанных на уроках рисования в начальной школе, сравнение было бы далеко не в пользу последней.

Многое из того, что приобретают дети в детском саду, стирается у них на школьных уроках рисования. Первая причина этого кроется в самой программе по рисованию, чрезвычайно «инфантильной» по сравнению с программой любого из детских садов, представленных на выставке; и в этом плане выставка очень назидательна и оказывает неоценимую услугу прежде всего тем, кто работает над составлением программ по рисованию, и тем, кто осуществляет эти программы на практике. Она прекрасный урок тем методистам, которые, не зная до конца возможности 7-летнего ребенка и недооценивая их, готовят ему свою «детскую» программу.

Вторую причину следует искать в отсутствии квалифицированных кадров. Проблема преподавания рисования художниками-педагогами в начальной школе все еще продолжает оставаться сложно разрешаемой даже в столице. Должен быть поставлен вопрос о повышении эстетического уровня преподавателей, ведущих уроки рисования. Выставка дает нам возможность обратиться в этом плане к опыту десятков детских садов, где воспитатели под руководством опытных художников-педагогов проводят в жизнь умно разработанную и проверенную годами методику, совершенствуя и обогащая ее. Заслуживает внимания блестящий опыт ленинградцев (детский сад № 29 имени Володарского), где работой воспитателей уже много лет руководят опытные художники-педагоги С. Левин, Е. Ковальская.

Ленинградцы показали на выставке самые различные работы. Здесь и скульптуры и серии тематических и декоративных рисунков. Помимо них, тематическое и декоративное рисование было представлено в больших альбомах. Особенно интересны альбомы «Моя мама — самая красивая» и «Сказочный букет». В первом альбоме собраны тематические рисунки, во втором — декоративное задание. Дети разрешили и тему и задание очень своеобразно. В первом альбоме каждый лист — это острый, экспрессивный портрет, непохожий на предыдущий так же, как непохожи друг на друга мамы авторов. Индивидуальный характер и настроение каждого портрета здесь налицо, хотя можно проследить и общие для всех изобразительные качества.

Много сказано об общих принципах детского рисунка. Принято выделять единые принципы колористического решения, композиции, фиксировать степень развитости пространственного мышления. Эти единые принципы формулируют психологи и педагоги, они прослеживают возрастные изменения в восприятии пространства, цвета. Но очень немногие говорят о том, сколь отличны детские рисунки друг от друга, насколько точно вы-

1. Вятские игрушки. Глина. Роспись. Детский сад № 1043. Москва.
2. Лисенок. Глина. Детский сад № 1. г. Елгава Латвийской ССР.
3. Таджикская семья. Глина. Роспись. Детский сад. Душанбе.



3



ражает рисунок индивидуальное мировосприятие маленького творца.

Во втором альбоме — «Сказочный букет» — мы видим замечательное равновесие между задачей или навыком, который педагог хотел привить ребенку (рисование завитков, понятие о направленном движении орнамента), и полным сохранением индивидуального «стиля» в каждом листе. Задача, казалось бы, является ограничением, в известной мере лимитирующим «свободу творчества». Но, рассматривая рисунки в альбоме, мы приходим к почти противоположному выводу. Мы видим богатейшую гамму вариаций, совершенно своеобразные цветовые решения — все это в рамках заданной педагогом схемы. И сама схема — растущий вверх ор-

наментальный мотив — так разнообразно декорирована, в каждом листе размещение масс и пятен так оригинально, что ничего не остается от заученного узора. Нет просто «навыка» рисования завитков. Настроение каждого рисунка настолько своеобразно, что кажется, будто повторение просто и невозможно. Мы остановились только на двух альбомах, присланных ленинградцами. Но принцип такого показа типичен для выставки. Демонстрация тонкого, тактичного обучения определенным рисовальным навыкам и наряду с этим блестящая демонстрация возможности сохранения и развития индивидуальности ребенка в тематическом и декоративном рисовании — вот еще одна важная заслуга выставки.

наследие варвары степановой



Маленький зал библиотеки музея Маяковского три дня занят выставкой работ Варвары Степановой. Здесь поместилось немного. Броские рекламные плакаты с наизусть знакомыми лозунгами Маяковского; динамичные фотомонтажи; обложки книг и журналов; фотографии забавных бумажных кукол — своеобразные иллюстрации к детской книжке; эскизы театральных и спортивных костюмов; эскизы росписи тканей — все эти жанры представлены лишь несколькими образцами.

Из многих десятков эскизов для текстиля показаны всего восемь. Но этого достаточно, чтобы увидеть своеобразие почерка Степановой, четкость и чистоту ее художественных принципов. Строгие, чисто геометрические рисунки. Никаких изображений — будь то цветы, эмблемы или сценки (ткань должна быть тканью, а не картинкой!) Ничего расплывчатого, неопределенного, вялого. Орнамент, собственно, не рисуется, а чертится — рейсфедером и циркулем. Геометрические элементы не разбросаны в живописном беспорядке (так делали многие), а связаны в жесткую систему. Декоративный рисунок

мыслится художником как конструкция. Две-три краски, но продуманные цветовые контрасты заставляют сиять даже сдержанные сами по себе цвета (черный — табачный — голубой или терракотовый — черный — желтый).

Рисунки ткани стареют быстро — они подвержены моде. Когда-то рисунки Степановой не без иронии ее противники называли «модными». Но вот через сорок лет ее эскизы остаются живыми, их хочется увидеть не только на плоскости, а в складках, на реальной фактуре ткани.

А вот спортивные костюмы Степановой устарели. Сегодня фотография девушки в широких, почти до колен доходящих трусах и прямой блузе вызывает улыбку. Но в 1927 году эти предельно простые, свободные, разрисованные яркими полосами костюмы тоже были открытием.

Искусство Степановой — боевое, энергичное, очень практическое, заслуживает широкой известности. Хочется думать, что этот показ лишь «репетиция» настоящей — не трехдневной и достаточно полной выставки ее работ.

Ю. Г.

показывает львовский совнархоз

Выставка товаров широкого потребления и культурно-бытового назначения, организованная в начале февраля этого года во Львовском доме моделей, входила в программу месячника — смотра предприятий, обслуживающих население города.

Ряд предприятий Львовского совнархоза показал свою разнообразную продукцию: одежду и обувь, посуду из стекла и металла, декоративные ткани, светильники, дамские сумки, сувениры, игрушки.

В отличие от музейных выставок, здесь можно было взять вещь в руки, узнать тираж ее выпуска, цену, поговорить с представителем фирмы, фабрики или завода. Вот почему выставка стала центром оживленного обмена мнениями тысяч посетителей. Тут было высказано много полезных советов, пожеланий, критических замечаний. Особенно резко критиковались детские

игрушки, изделия из пластмасс, сувениры, некоторые образцы сумок и светильников.

Несомненно, что анализ продукции предприятий легкой промышленности Львовского совнархоза, начатый на выставке потребителями, будет продолжен непосредственно на предприятиях, на художественных советах и поможет ликвидировать недостатки. Вызывает серьезное недоумение, что Львовский совнархоз не провел итогового обсуждения выставки, к которому он мог бы привлечь искусствоведов, конструкторов, художников, руководителей предприятий, принимавших участие в выставке.

Хотелось бы, чтобы подобные выставки стали традиционными и проводились в больших помещениях, с более продуманной экспозицией, с серьезной предварительной подготовкой.

Ф. Петрякова

вечер древнерусского искусства в МВХПУ



Каким образом наша общественность может помочь государству сохранить исторические и художественные ценности страны? Этот вопрос горячо обсуждался на собраниях в самых разных учреждениях и организациях. Один из таких тематических вечеров был проведен в МВХПУ (б. Строгановском). Открывая вечер, доктор архитектуры профессор П. Ревякин подчеркнул важность сохранения, изучения и популяризации памятников древнерусского искусства.

Скульптор В. Шелов, преподаватель училища, рассказал об уникальной коллекции деревянной скульптуры, собран-

ной в Пермской области в 20-х годах искусствоведом Н. Серебрянниковым, но с тех пор почти забытой. Исследование коллекции помогло В. Шелову раскрыть важные художественные закономерности этой единственной в своем роде массовой древнерусской школы круглой скульптуры. В дальнейшем В. Шелов, студенты П. Ермоленко и Е. Резникова предполагают продолжить свою работу по изучению пермской скульптуры.

Архитектор Д. Витухин, преподаватель училища, посвятил свое сообщение фрескам Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. Богатейший материал, собранный Д. Витухиным, позволил ему сделать ряд интересных выводов о роли композиции и масштабного строя, а также цветовой гаммы и самого сюжета росписей Дионисия в общем архитектурном ансамбле.

Архитектор Л. Поляков, профессор училища, рассказал об объемно-пространственных решениях древней русской архитектуры на примере комплекса монастырей Ростова-Ярославского. Выступление Л. Полякова сопровождалось демонстрацией фильма «Ростов-Великий», а также фонолентой, познакомившей присутствовавших с традиционным искусством звонарей Ростова.

А. Мальков

Что нас беспокоит

прессованное стекло

Сейчас наша промышленность добивается максимальной величины производства товаров народного потребления. Но эту задачу нельзя решать за счет снижения их качества. А именно на такой путь встанут сейчас специализированные заводы стеклянной прессованной посуды.

Качество их продукции катастрофически низкое. Мутное стекло, грубая поверхность, плохая отделка изделий вызывают у покупателя досаду и мешают оценить новую форму, которую придает вещь художник. В результате падает спрос на прессованные изделия, и они оседают в магазинах и на заводах.

Низкое качество стеклянной прессованной посуды прежде всего объясняется не совершенной, устаревшей техникой, которая не в состоянии справиться с постоянно повышающимися планами выпуска продукции.

Вторая причина — отсутствие хороших прессформ. Единственный в стране специализированный завод, изготавливающий прессформы, работает в трудных условиях: перегрузка, плохое оборудование, текучесть кадров. Основной его продукцией являются прессформы для тарных бутылок, а формы для сортовой посуды и художественных изделий, составляющие не более 10 проц. общего объема производства, воспринимаются здесь как неприятная нагрузка и потому выполняются в последнюю очередь и кое-как.

В результате прессформы для художественных изделий оказываются хуже прессформ для тарных бутылок.

Прямым следствием плохих прессформ является плохое качество поверхности изделий. Но на заводах часто отсутствует процесс необходимой отделки, так называемое облагораживание поверхности. А если он и есть, то это всего лишь устаревший кустарный способ «огневой полировки». Но ведь существует хороший опыт чехословацких стекольщиков — полировка бутан-пропаном. Почему бы не применить его и на наших предприятиях?

Часто заводы вместо механизированной отделки прессованных изделий прибегают к ручной доводке, обычно алмазному гранению. Таким образом, с изделиями индустриального метода производства поступают точно так же, как и с ручными, а прессование оказывается механизацией или рационализацией лишь первых стадий работы.

Проблемой улучшения прессованных изделий занимается филиал Всесоюзного научно-исследовательского института стекла, находящийся в Гусе-Хрустальном. Здесь найдены новые средства отделки поверхности стекла, но они не внедрены на заводах. Комитет строительных материалов, которому подчинен Институт стекла, не интересуется посудой и не поддерживает его инициативу.

И вот в таких условиях ве-

дут свою деятельность многие опытные талантливые художники-стекольщики. Связанные по рукам и ногам условиями производства, они не могут создавать действительно новые индустриальные вещи.

Сегодня работа художников с прессованным стеклом сводится к изготовлению макетов изделий, по существу крайне условных, так как они выполняются обычно из хрустального стекла, ручными приемами выдувания и холодной обработки. Такие макеты имеют красивый вид, но они далеки от реального эталона для промышленности. Фактически специфика технологии прессования остается для художника недоступной, так как автор не может проверить свой проект в подлинном материале, увидеть его в прессе.

Допустимо ли, чтобы художник стекольного предприятия заведомо был лишен возможности использовать современную технику? Почему это не беспокоит Институт стекла?

Художественный образ современного промышленного изделия, прессованного из стекла, — это не ухудшенный вариант привычного стеклянного изделия ручной обработки, как склонны думать некоторые. Это новый вид художественной продукции, расширение творческой палитры авторов, а при совершенной технике — и улучшение всех качеств изделия по сравнению с кустарным производством. Художнику тут следует много работать, экспериментировать, искать совершенно новые формы массового изделия.

Здесь нельзя обойтись без методов художественного конструирования, контакта художника с конструктором и технологом. Поэтому эта об-

ласть промышленного производства требует внимания не только Института стекла и соответствующих предприятий, но и Института технической эстетики.

Не следует забывать, что в понятие «отличное качество» потребительской вещи входит не только прочность, надежность конструкции, долговечность покраски и гладкая поверхность, но прежде всего полезность, удобство и красота. Когда же говорят о долговечности изделия, то подразумевают не только его особую прочность, но и свойство вещи долгое время привлекать человека, не надоедать ему, вызывать у него хорошее настроение.

Такие качества способен придать вещь только художник промышленности. Задумывая, проектируя бытовой предмет, художник имеет в своем распоряжении весь арсенал изобразительных и пространственных искусств, но он постоянно связан с техническими условиями производства, без которого невозможна реализация его проектов. И вот вместо помощи в осуществлении своих замыслов художник встречает со стороны промышленности лишь одни препятствия. В результате большая часть энергии художников, например, создающих посуду из фарфора, керамики, стекла, уходит на преодоление организационных неполадок, плохих традиций и технического несовершенства производства.

Таким образом низкий уровень промышленного выполнения оказывается одним из основных препятствий, стоящих на пути от художественного произведения к потребительской вещи.

Б. Смирнов

на книжной полке

С. АВИЖАНСКАЯ, Н. БИКБУЛАТОВ, Р. КУЗЕЕВ. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БАШКИР. Уфа, 1964. 260 стр. с илл.

Издание подготовлено Уфимским институтом истории, языка и литературы совместно с Академией наук СССР и Государственным музеем этнографии народов СССР. В книге излагается история народного башкирского искусства и отдельных его видов: ткачества, ковроделия, узорного вязания, резьбы и росписи по дереву и пр.

ТИХАЗЕ К. И. НАРОДНОЕ ЗОДЧЕСТВО ЭСТОНИИ. Л., Изд-во литературы по строительству, 1964. 164 стр. с илл.

В книге дается анализ планировочных и архитектурных особенностей эстонских дере-

вень и усадеб, жилищ и хозяйственных построек; характеризуются основные конструктивные и декоративные приемы решения интерьера и народной мебели.

Книга рассчитана на архитекторов, искусствоведов и широкий круг читателей, интересующихся историей культуры народов СССР.

S. RYSZARD. Porcelana od baroku do empiru. Warszawa, «Arkady», 1964. 312 стр. с илл.

Книга С. Рышарда «Фарфор от барокко до ампира» выходит вторым изданием (первое — в 1961 г.). Автор, занимающийся коллекционированием фарфора на протяжении многих лет, посвящает свою книгу старинным европейским фарфоровым изделиям, в том числе польским, рассказывает об отдельных заво-

дах и их изделиях. В книге приводятся краткие сведения о фарфоре Японии, Китая, Саксонии, Дании, Швеции, России, Голландии и других стран. В ней содержится около 300 черных и 12 цветных репродукций наиболее интересных образцов фарфора, фабричные клейма и знаки, библиография и именной указатель известных мастеров и фарфоровых заводов. Книге предпослана статья крупного специалиста по фарфору доктора С. Гебенера, одного из директоров Варшавского национального музея.

I. WITZ. Polski plakat BNP. Warszawa, Wydawnictwo Zwiakowe, 1964. 96 стр. с илл.

Профсоюзное издательство в Варшаве выпустило книгу — альбом «Польский плакат по охране труда», в которой

представлены лучшие плакаты последних лет, посвященные технике безопасности и гигиене труда.

Во вступительной статье, которую написал один из ведущих польских графиков — Игнаци Витц, рассказывается о различных методах работы художника в области плаката по охране труда в Народной Польше.

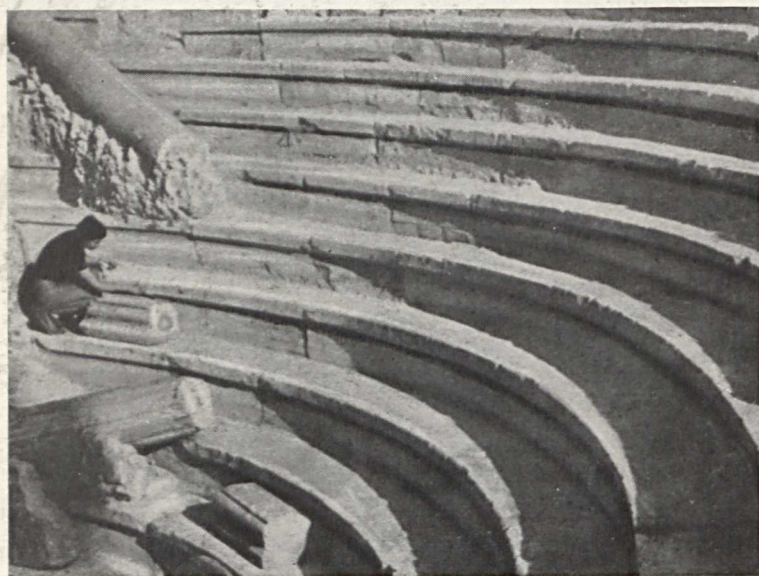
В работе над плакатами принимают активное участие не только художники, но и специалисты самых разнообразных профессий. Это помогает сделать плакаты более конкретными и эффективными, способствует повышению уровня культуры и эстетики рабочего места.

Текст дан параллельно на польском, русском, английском, французском и немецком языках.

театр, найденный в александрии

Александрия — город особенный: это ворота Африки и вместе с тем — один из самых древних городов Средиземноморья. Каждый, кто хотя бы в общих чертах знаком с историей, наверняка слышал о знаменитой библиотеке Александрии, о первом в мире морском маяке, стоявшем у входа в Александрийский порт, об Антонии и Клеопатре, о высадке Наполеона в Египте.

И вместе с тем... Вот цитата из одного путеводителя для туристов: «От былого великолепия в Александрии не осталось ничего. Есть колонна, называемая помпейской, — и все, в сущности. Город, овеянный дыханием большой истории, ничего не может показать многочисленным толпам туристов».



В центре города, недалеко от вокзала, находится холм Ком эль-Дик. На нем задумали построить оперный театр. Однако, прежде чем приступить к строительству, решили провести раскопки холма, чтобы узнать, не скрывают ли его недра памятники древности. Концессию на ведение археологических работ получила Польская станция средиземноморской археологии в Каире, которой руководит профессор Казимеж Михаловский.

Итак, раскопки начались. Прежде всего археологи наткнулись на стены огромных римских терм прекрасной сохранности. Сохранились печи, на которых подогревалась вода, сохранилась водопроводная система, специальные устройства для доставки свежей воды, подачи подогретой и спуска использованной воды.

Однако старые термы не были той сенсацией, которой с нетерпением ожидал город. День строительства Александрийской оперы приближался. Но археологов не покидала уверенность, что холм не раскрыл еще своей главной загадки. Работы продолжались.

В прошлом году тяжелый труд на протяжении многих месяцев увенчался успехом, и каким! В глубине холма было найдено огромное, великолепно сохранившееся здание — амфитеатр времен греко-римского владычества. Два тысячелетия тому назад арена амфитеатра служила для театральных представлений, а также — как свидетельствуют найденные здесь греческие надписи — и для спортивных состязаний. Амфитеатр мог вместить самое меньшее пять тысяч зрителей.

Министерство культуры ОАР и городские власти Александрии по достоинству оценили важность сделанного открытия. На специальной конференции, созванной в декабре прошлого года, было решено увеличить средства на дальнейшее ведение археологических раскопок, утроить число работников экспедиции, признать Ком эль-Дик территорией первостепенного значения для археологии, а также запретить продажу земельных участков на холме, который стал своеобразным национальным памятником.

Одновременно было решено отказаться от постройки оперного театра на этом месте.

Египтяне полагают, что после окончания раскопок и реконструкции амфитеатра он будет использован для спектаклей и концертов так же, как используются с этой целью античные театры на Акрополе в Афинах и в Баальбеке в Ливане. Уже после окончания первого этапа работ во вновь открытом амфитеатре в июле этого года намечено провести музыкальный фестиваль.

Таковы сухие факты. Надо еще добавить, что открытие древнего театра в Александрии специалистами расценивается как выдающееся достижение мировой египтологии.

«Swiat», 1964, № 7.

овеществленные воспоминания

Вот снимки нескольких вещей из собрания Ирины Александровны Жданко. Уникальных сокровищ здесь нет, собрание не велико, но стоящее. Это не коллекция в обычном понимании. Вещи И. Жданко — овеществленные воспоминания о ее поездках. Жданко не ездит «охотиться за трофеями». Она художник, и цель ее путешествий — работа.

...Художница смотрит на блюда и чаши с характерным узором — голубые, розово-черные параллельные линии, бегущие вдоль верхнего края, ленты косых крестиков, спирали — и вспоминает далекий таджикский городок Канибадам: жарко, кричат удоы, путаные улочки, глиняные дувалы — сказочная и настоящая, как на картинах Павла Кузнецова, Средняя Азия.

Первое блюдо И. Жданко купила в маленьком киоске на базаре. Заинтересовалась, пошла разыскивать мастеров. Мужчины, пьющие чай у большой чайханы на помостах под шелковицей под аккомпанемент радио и ручных жаворонков, подсказали: перейти через магистральный канал — и сразу начнется квартал гончаров. Здесь художница познакомилась с усто Милие Ниязматовым. Из его дома у нее бирюзовые сокровища с порозовевшей от долгого употребления цекой.

Маленький белый сосудик с нежным кобальтовым узором — из города Риштана в Узбекистане. Теперь таких там, к сожалению, не делают. Фрагменты поливных изразцов из развалин древнего Хорезма, миски из Нукуса, матово-голубые, по дну раскинуты легким и быстрым контуром большие цветы — память об археологической экспедиции в Кара-Калпакии. Совсем простые глиняные свистульки в виде коней и птиц куплены в Ленинабаде. Старухи у рыночной стены продают их среди подержанных учебников, деревянных гребешков, мешочков с разными специями.

Другой колорит: по желтовато-белому фону — светлая россыпь коричневых, зеленых и желтых пятен, объединенных черным контуром в веселые рисунки, — керамика Гуцульщины. Миска, на которой изображены кавалер с барышней, на других — птицы, сидящие на кресте: это специально для поминок, на третьих — корова. Тарелок с коровами несколько, все разные: в каждой древняя своя традиция.

Старинный большой кувшин, кашпо в виде коровы. Все это воспоминания о Косове и горных селах в его окрестностях. И у каждой вещи есть адрес, где она была получена. Кувшин, например, стоял у одного из трех стачиков — братьев Корпанюков — знаменитых резчиков по дереву. Тарелки, конечно, без подписи, но Ирина Александровна знает фамилии гончаров: вещи хранятся в их семьях, смотрят уже полтора века с темных стен своими глазурированными поверхностями. Пропитались запахом дома, дыма, всей здешней неторопливой жизни.

Маленький белый лев со светло-зеленой гривой из Опшны свидетельствует о том, что Опшны видала майолику лучше той, что предлагает сегодня покупателю.

Армянские металлургические кованные сосуды и их терракотовые темно-розовые собратья, утверждающие благородную силу простоты, напоминают Ирине Александровне о поездке в Зангезур.

«Мордатый» кувшин с лепными узорами под зеленой глазурью — из Болгарии, другой со строгим темным орнаментом по светлому темному фону — из Ливана, его несколько менее изысканные товарищи — из Сирии.

В прошлом году Жданко ездила писать на Север. Старая чеканная братина, резная скалка — из дома, в котором она жила.

Стоят еще у людей в избах, хатах, глинобитных домах разные вещи — горшки, блюда, игрушки, полные красоты, наивной прелести, яркие и радостные. К ним привыкли, не замечают, часто не ценят: чуть что отбилось — выбрасывают. А это — шедевры декоративности, непосредственности, простоты и силы, огромной выразительности. Они многому учат тех, кто научился видеть их. И получается, что сумевший их найти, оценить, собрать оказывается сам в окружении маленьких шедевров.

Мне нравятся художники, преклоняющиеся перед народным талантом, часто безымянным, которые хотят сохранить исчезающие сокровища народного искусства, открывают родники, где оно еще струится или струилось недавно.

Конечно, и собрание И. Жданко, и увлеченность самой художницы не исключение, но, к сожалению, еще редкость. А надо, чтобы больше людей культурных, любящих красоту, находили, хранили, делали все, что в их силах, чтобы не дать заглухнуть народному мастерству, собрать богатство, созданное поколениями безвестных талантов.

Такие собирали и их собрания будили бы, особенно на местах, интерес и уважение к народному искусству (только поездившие по стране знают, как этого не хватает), способствовали развитию хорошего вкуса у людей.

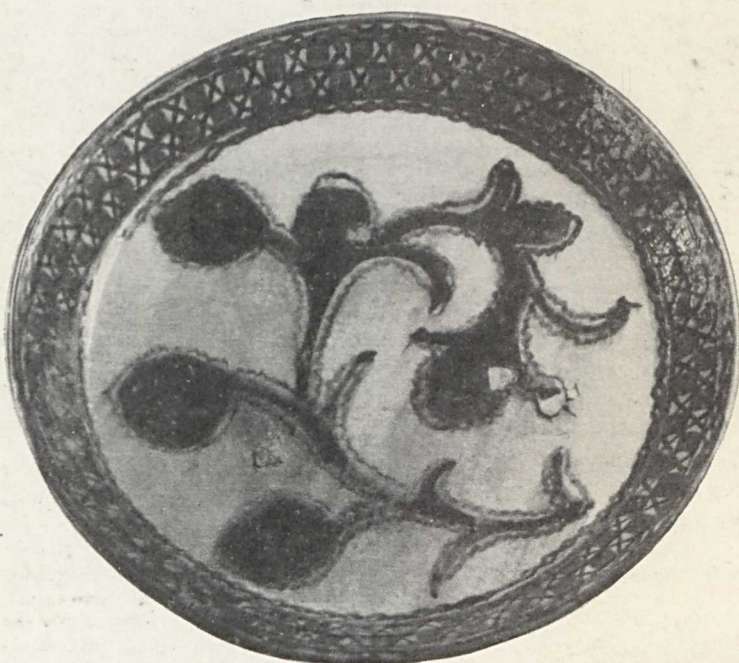
Д. Митлянский

1. Кувшин. Конец XIX в. — начало XX в. Косовский район, Ивано-Франковская обл. УССР.
2. Кувшин. Современная работа. Сирия.
3. Усто Мирие Ниязматов. Блюдо. 50-е гг. XX в. Таджикистан.
4. Кашпо. 30-е гг. Косовский район. Ивано-Франковская обл. УССР.
5. Традиционное вышитое сюзани. Узбекистан.
6. Кувшин-рукомой. 50-е г. XX в. Таджикистан.

1



2

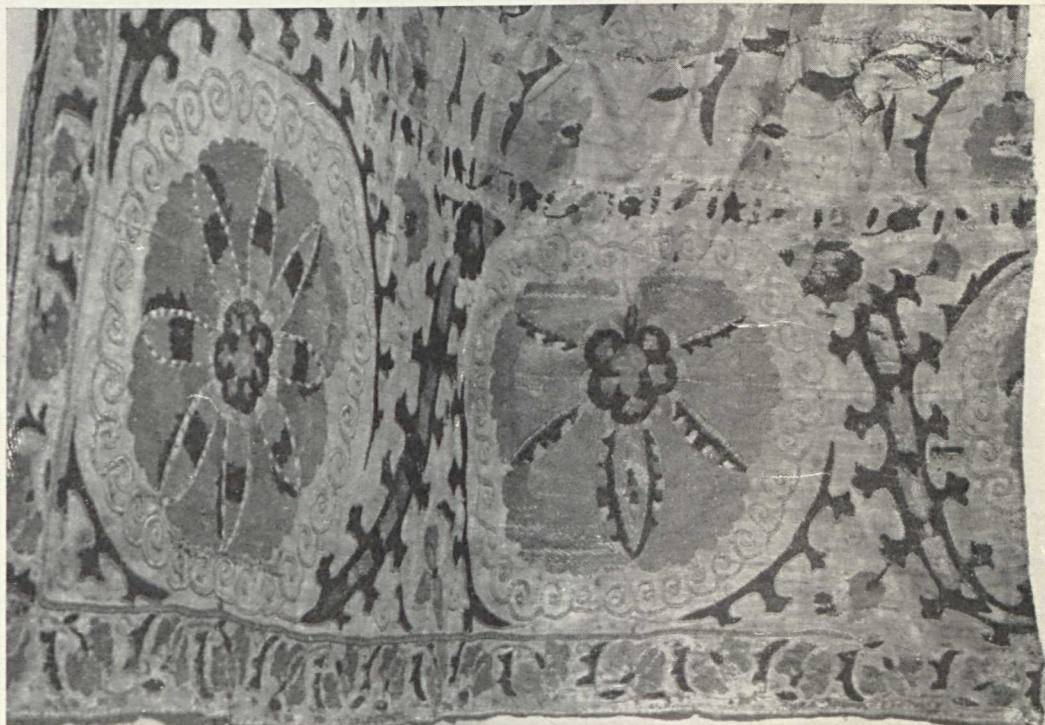


3

4



5



6



ИНДЕКС
70240

