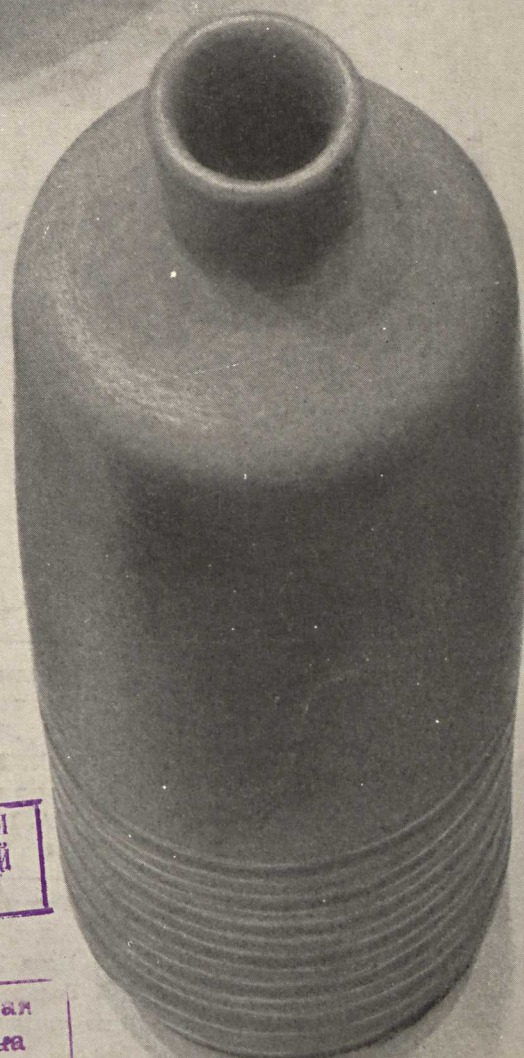
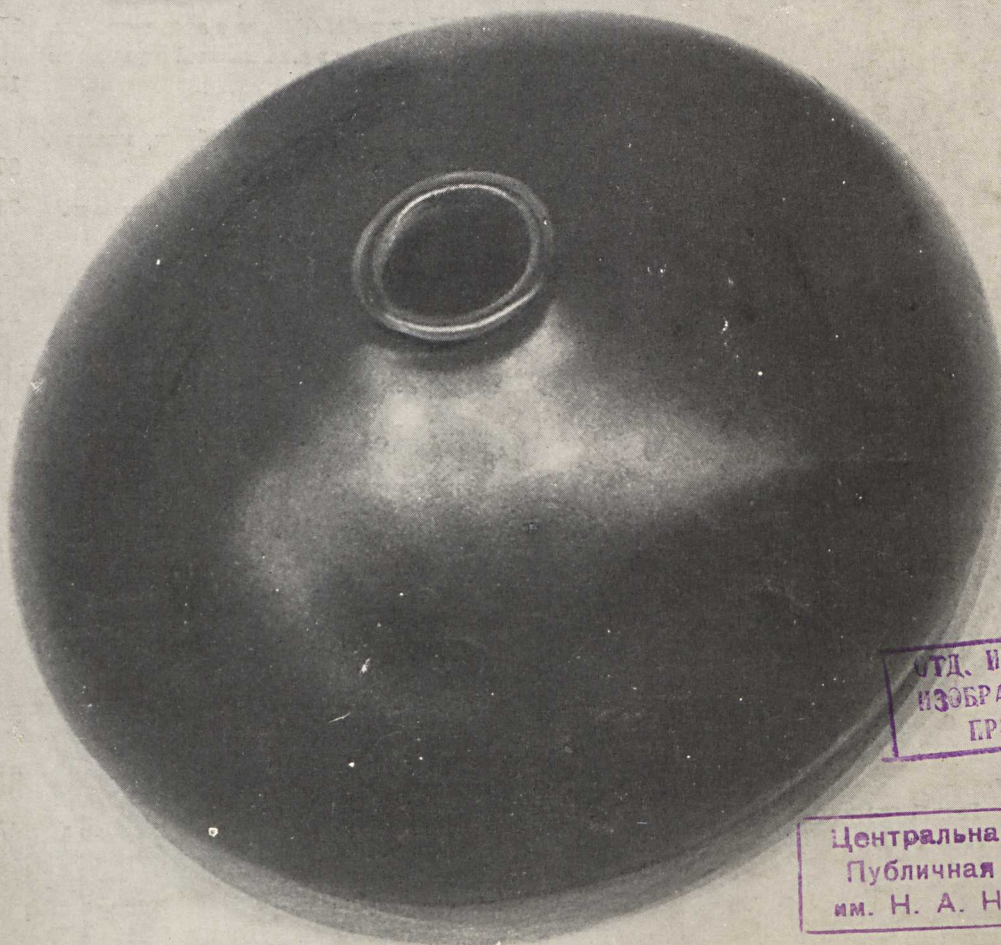
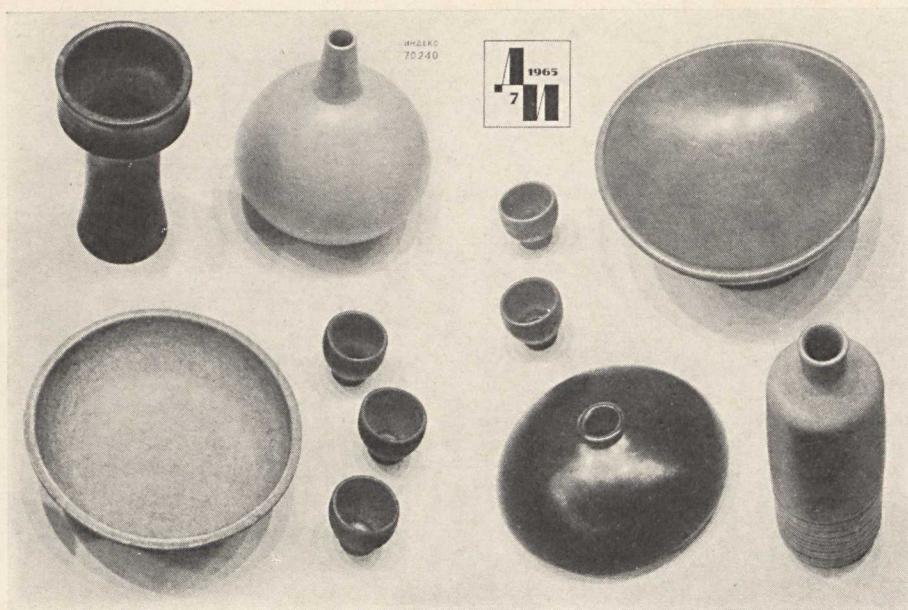




ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА



На обложке — литовская керамика.

Д ЕКОРАТИВНОЕ И СКУССТВО СССР

Е ЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
7 [92] ИЮЛЬ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

В НОМЕРЕ

Заметки редактора 1

ПРОБЛЕМЫ

Народное искусство в век автоматизации.
На международную анкету отвечают:
Д. Морозини, А. Росси (Италия).
К. Пивоцкий, К. Петкевич (Польша) 2

Фаворский о композиции. 8

АНАЛИЗ

Н. Луппов. Вместе с архитектором. 14
Л. Андреева. Главный художник
завода. 18

Б. Максимович. Пейзаж, климат,
жилище. 20

К. Кравченко. Эффект присутствия. 23

ПУБЛИКАЦИИ

Н. Бабичева. Рабфак искусства. 27

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

Е. Мурина. В поисках синтеза. 29

РЕЦЕНЗИИ

Н. Калужский. Журнал «Design». 34

М. Розанова. Пирсманашвили:
«Глаза, не затуманенные предрассуд-
ками». 39

Информация, хроника 43

Отовсюду 47

Страничка коллекционера 47

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. Ле-
вашова, 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 09471. 1.VII-65 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. З. 662. Т. 10360.
Цена 1 руб. 20 коп.

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

заметки

редактора

Читальный зал

4е. 0
Д 28

487482
482507

В мир вещей, в материальную среду, создаваемую людьми второй половины двадцатого века, все больше проникает промышленное искусство. Машина создает обилие предметов, окружающих человека, обслуживающих его теперь уже самые различные потребности. Организован многомиллионный поток предметов быта, искусства. И очевидно, что законы больших чисел иного решения не дают. Предмет, вещь становится доступной очень большому количеству людей, и это хорошо. Входя в дом, в семью, он, этот предмет, несет в себе радость пользы, удобства, доступности для всех, радость, сошедшую с конвейера. И вот в этом, безусловно, положительном процессе возникает «побочный продукт» — унификация, что не может не повлиять на формирование вкусов, а следовательно, на развитие личности и национальные особенности художественной культуры.

Мы строим общество по новым законам. Чем же определяются потребности в материальной художественной среде строителей коммунизма? Прежде всего богатством личности, широтой эмоционального диапазона, а главное, разнообразием духовных интересов. А отсюда вывод: все то, что обогащает художественные потребности, способствует дальнейшему совершенствованию личности, все то, что проповедует уважение к гуманистическому искусству не только в нашей стране, но и в культурах других народов, — все это вызывает и будет вызывать у нас симпатии. Если же явления материальной культуры обезличивают, притупляют остроту восприятия прекрасного, не стимулируют мысль, чувства или отвечают только на элементарные потребности, с ними нам не по пути.

В этом номере журнала мы публикуем первые отклики на нашу международную анкету «Народное искусство в век автоматизации».

Чем же ценно народное творчество? Почему забота о его сохранении беспокоит людей в разных странах? И какой выход из той сложной коллизии, где становится народное ручное творчество с высокопродуктивным автоматом? Вот что главным образом побудило нас обратиться к художникам, искусствоведам, общест-

венным деятелям разных стран с вопросами о значении и месте народного искусства там, где автоматика и дизайн достигли высокого уровня.

Развитие «советского дизайна» исторически закономерно. Однако это не значит, что мы должны закрывать глаза на судьбы народного искусства или на уход с исторической арены этого источника коллективного творчества поколений. Искусство этого жанра тем и привлекательно, что не ставит преград в творческом процессе. Одно сознание, что и «мне это доступно», доставляло людям радость, а часто приобщало к творчеству целые коллективы. Умение создать красивую вещь или декоративную роспись не считалось чем-то исключительным, уникальным. На Украине каждая крестьянка умела расписать свою хату с таким же мастерством, с каким создавали свои шедевры вологодские кружевницы или балхарские керамистки. Родившееся на определенных исторических этапах, развиваясь часто в тяжелых экономических условиях, презируемое «высшим светом», это искусство тем не менее доставляло высокое творческое наслаждение, облагораживало людей, приобщало их к поэтическому восприятию природы, тонкому чувству гармонии, то есть стимулировало, помогало формированию гуманистических, подлинно человеческих черт. Это была, пожалуй, единственная возможность проявления художественного творчества так называемого простого человека. Но шло время, и эта возможность перестала быть единственной и отошла на второй план. Исторический процесс неумолимо развивался и развивается. Настали новые времена. И что любопытно: произведения народного искусства отлично уживаются с прямолинейностью и рационализмом сегодняшнего дня. Больше того, мне кажется, что намечается даже своеобразный симбиоз, когда участники эстетического дуэта просто нуждаются друг в друге. Наивная прелесть и доверчивая чистота непосредственности в значительной мере уравновешивают черствую расчетливость утилитаризма. И, несмотря на неумолимость, с какой дизайн наступает во всех сферах материальной художественной культуры, требуются по крайней мере десятки лет

до его полного господства, а время часто преподносит неожиданные решения самых сложных проблем.

Наш журнал трудно заподозрить в неприязненном отношении к промышленному искусству. Мы стояли у истоков второго рождения технической эстетики в нашей стране, пропагандировали и будем пропагандировать лучшие образцы этого вида искусства. Поэтому я должен разочаровать поклонников принципа «или-или» и в конце этих заметок заявить: реликты существуют и в природе и в творчестве; правда, трудно поверить, чтобы нашлись желающие воссоздавать школу Рублева или поставить на конвейер рубленую пятистенную избу северного зодчества. Кжи неповторимы так же, как собор святого Петра. И, заявляя о себе своим эстетическим совершенством, произведения эти живут и будят в человеке ответную реакцию и не собираются умирать. И хотя параллель в этом примере отдаленная, временная, задуматься есть над чем. Ведь недаром наши друзья и соседи из социалистических стран принимают эффективные меры для охраны старых городов от посягательства бетонного стандарта. А если вспомнить, что стертая с лица земли двадцать лет назад столица Польши Варшава восстановлена в своем исторически сложившемся облике, все это дает основания верить в сосуществование различных эстетических концепций. Емкость и, будем надеяться, стойкость духовной сферы наших современников и людей завтрашнего дня не позволит им упустить руль руководства историческими процессами, ибо утверждение «все для человека и во имя человека» остается для нас самым гуманным из когда-либо высказанных.

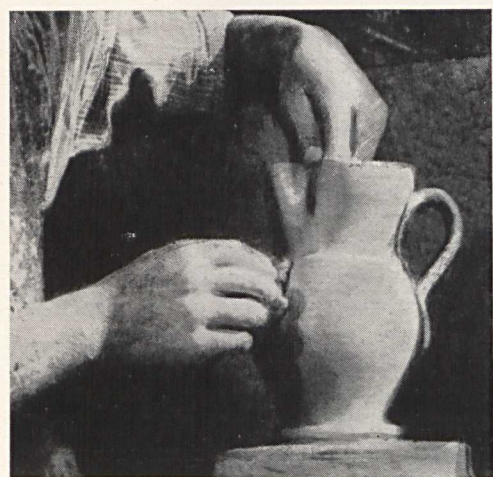
Р. С.

Кажется, мне не удалось до конца быть холодно-нейтральным в обсуждении этой проблемы и в какой-то мере заменить рубрику «Заметки редактора» на тревожные «Заметки художника». Ну, что же делать...

М. Л.

народное искусство в век автоматике

МЕЖДУНАРОДНАЯ АНКЕТА



СУЩЕСТВУЕТ ШИРОКО РАСПРОСТРАНЕННОЕ МНЕНИЕ О ТОМ, ЧТО РАЗВИТИЕ ПРОМЫШЛЕННОСТИ И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА ОБРЕКАЮТ НА ПОЛНУЮ ГИБЕЛЬ НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА, ОСНОВАННЫЕ НА ПРИМЕНЕНИИ РУЧНОГО ТРУДА. ОДНАКО ОПЫТ НЕКОТОРЫХ ВЫСОКОРАЗВИТЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ СТРАН (НАПРИМЕР, ЧЕХОСЛОВАКИИ) ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО И В ЭТИХ УСЛОВИЯХ ПРИ НАДЛЕЖАЩЕМ ВНИМАНИИ И ЗАБОТЕ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЛАХ ОНИ МОГУТ НЕ ТОЛЬКО ПРОДОЛЖАТЬ СУЩЕСТВОВАНИЕ, НО И ПОЛУЧАТЬ НОВЫЕ СТИМУЛЫ РАЗВИТИЯ, ИГРАТЬ ЗАМЕТНУЮ РОЛЬ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ДАННОЙ СТРАНЫ.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР» ОБРАТИЛАСЬ К ИСКУССТВОВЕДАМ, ХУДОЖНИКАМ, РАБОТНИКАМ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА ЗА РУБЕЖОМ С ПРОСЬБОЙ ПОДЕЛИТЬСЯ МЫСЛЯМИ ОТНОСИТЕЛЬНО СУДЕБ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА И ПЕРСПЕКТИВ ЕГО РАЗВИТИЯ.

В ПИСЬМАХ, КОТОРЫЕ МЫ РАЗОСЛАЛИ ВО МНОГИЕ СТРАНЫ МИРА, ПОСТАВЛЕНЫ СЛЕДУЮЩИЕ ВОПРОСЫ:

1. ОБРЕЧЕНО ЛИ НАРОДНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО НА ИСЧЕЗНОВЕНИЕ В СТРАНАХ С ВЫСОКОРАЗВИТОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТЬЮ?

2. ПРИ КАКИХ УСЛОВИЯХ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО МОЖЕТ РАЗВИВАТЬСЯ В

ОБСТАНОВКЕ ВЫСОКОЙ СТЕПЕНИ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ СТРАНЫ?

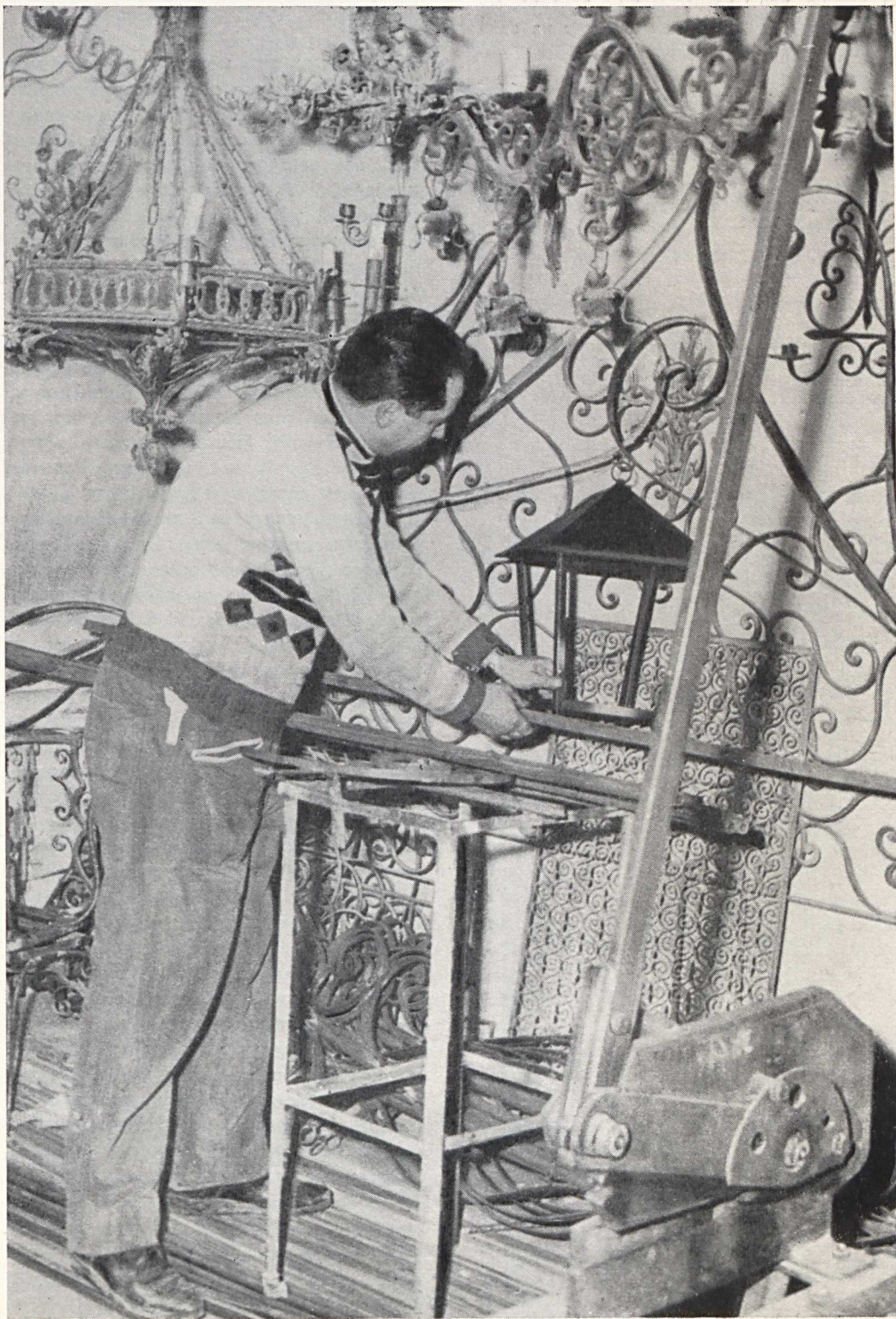
3. НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРЕЖИТКОМ ДАЛЕКОГО ПРОШЛОГО И НУЖНО ЛИ ОНО СОВРЕМЕННОМУ ОБЩЕСТВУ?

СРЕДИ ОТКЛИКНУВШИХСЯ НА НАШЕ ОБРАЩЕНИЕ — ЛЮДИ РАЗНЫХ ВЗГЛЯДОВ, СОЦИАЛЬНЫХ И ПОЛИТИЧЕСКИХ УБЕЖДЕНИЙ. ЕСТЕСТВЕННО, В ИХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ ЕСТЬ МНОГО СПОРНЫХ ДЛЯ НАС УТВЕРЖДЕНИЙ. И ВСЕ ЖЕ БОЛЬШИНСТВО ОТВЕТОВ ПРОНИКНУТО РАЗДУМЬЯМИ О НЕОБХОДИМОСТИ СОХРАНИТЬ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО, ПОМОЧЬ ЕГО РАЗВИТИЮ. В ЭТОМ НОМЕРЕ МЫ НАЧИНАЕМ ПУБЛИКАЦИЮ МАТЕРИАЛОВ, ПРИСЛАННЫХ В ОТВЕТ НА НАШУ АНКЕТУ.



ДУИЛЬО МОРОЗИНИ,
искусствовед, Италия

Художественная обработка металла. Ареццо, Тоскания.



Я критик современного искусства и занимаюсь вопросами прикладного искусства и фольклора только в общих чертах. Конечно, промышленное производство тканей и предметов прикладного искусства (будь то изделия традиционные или современные) чувствительно конкурирует с кустарным производством этих же предметов кустарями-одиночками или группами ремесленников. Разумеется, что эта конкуренция сильнее в индустриально развитых странах, слабее в странах с сельскохозяйственным уклоном. Однако несомненен факт, что кризис кустарного производства в различной степени (или перспектива ухудшения его положения) существует даже в странах менее развитых в индустриальном отношении.

В так называемых «слаборазвитых» странах местное кустарное производство с более или менее старинными традициями вынуждено конкурировать с предметами художественной промышленности, импортируемыми из-за границы.

Предметы народного творчества вытесняются с рынков различными институтами, созданными колонизаторами или экс-колонизаторами для того, чтобы организовать массовое производство, более «товарное» и стандартное, изделий, которые раньше были плодом изобретательного и творческого труда одного человека или небольшого коллектива.

Сейчас мы должны выяснить причины и степень кризиса кустарного производства и решить, что поможет нам преодолеть этот кризис.

Некоторые изделия ручного производства (в частности, ряд традиционных тканей) могут быть заменены промышленными без ущерба для их художественной ценности. В этом случае проблема исчезновения народного творчества не возникает, но остается (по крайней мере в странах с не социалистическим методом производства) необходимость обеспечить освободившихся кустарей работой.

Иное отношение должно быть к изделиям, которые не могут быть заменены предметами промышленного производства без потери их художественных качеств, то есть к предметам, которые по своей необычности и особенности (экспрессивности, в общем) не мыслятся иначе, как в ручной обработке. В этом случае именно способ обработки определяет их художественное качество.

Альтернатива заменимости и незаменимости этих двух видов кустарного производства промышленностью интересует все страны. В Мексике, например, как будто есть возможность перейти от кустарной выделки некоторых видов тканей национального характера к машинной без потери их эстетической ценности. Однако в этой стране переживает тяжелый кризис производство и сбыт предметов, не поддающихся машинной обработке, то есть изделия индивидуального или груп-

пового изготовления, как то: некоторые виды ваз, народная декоративная скульптура, а также недолговечные, но интересные с художественной точки зрения так называемые «калаверас» — шуточные фигуры от сглаза и большие чучела из папье-маше (мексиканцы воплощают в них «врагов народа»), предназначенные для уничтожения во время праздничных церемоний. Сегодня, однако, эти чучела можно встретить только в отдельных местечках, далеких от больших центров, на рынках они становятся большой редкостью. И в Италии существует четкая грань, разделяющая кустарное производство, заменимое промышленностью (текстильное), и производство, не заменимое из-за своих художественных особенностей. Очень трудно предвидеть, каково будущее народного искусства. В странах с не социалистической системой производства среди потребителей проявляются две противоречивые тенденции. Одни предпочитают покупать современные и имитированные «под старину» стандартные предметы промышленного производства, не размышляя особо об их эстетической ценности. Другие — их меньше — приобретают предметы кустарного производства и, конечно, антикварные вещи из любви к искусству или из снобизма, в разных слу-

чаях по-разному. Все же этой части покупателей, хотя их число и увеличивается, недостаточно для того, чтобы помочь кустарному производству выйти из кризиса. Совершенно ясно, что кризис можно ликвидировать, если будут созданы специальные учреждения и приняты законы, которые защитили бы ремесленников. Эти учреждения должны быть способны снизить цены на предметы кустарного производства, которые, естественно, высоки.

В кустарном производстве должны быть и элементы творческого обновления. Эти же учреждения должны поощрять развитие и такого производства, где создавались бы предметы не традиционного характера, а навеянные современным изобразительным искусством и скульптурой. Особенно это относится к большим городам, где работают индивидуально или небольшими группами передовые художники.

Я думаю, что многого можно достичь, если печать и телевидение возьмут на себя задачу художественного воспитания населения, разъяснения ему значения и ценности предметов кустарного, ручного производства и отличия его от машинного. Этот ответ выражает мнение, которое, надеюсь, разделяют многие критики искусства и художники Италии.



Профессор АНАБЕЛЛА РОССИ, сотрудник музея народного искусства и традиций. Рим.

1. Я считаю, что народное декоративное искусство, понятое в его чистом смысле, должно со временем «отмереть» в технически развитых странах. Это неизбежно, так как современная промышленность производит предметы обихода, заменяющие собой традиционные. И если в редких случаях они продолжают свою жизнь, то исключительно для других целей (сувениры для туристов, музейные экспонаты, бутафория). Это новое назначение никак не связано с обществом, для которого эти предметы делались раньше. Действительно, для того чтобы какой-либо предмет назвать «народным», необходимо, чтобы этот предмет был прежде всего принят народом, независимо даже от того, сделан ли он народом и для народа.

В Италии, например, даже в наиболее отсталых деревнях юга с каждым годом остается все меньше мелких кустарных мастерских, которые вырабатывали глиняную посуду для крестьян. Сейчас крестьяне отдают предпочтение изделиям из пластмасс и обычной посуде.

2. Народное искусство не может развиваться в индустриальных странах, так как для этого нет необходимых условий. Если потребность в глиняных кувшинах и игрушках отпала, нет смысла продолжать сохранять их производство.

3. Современное общество нуждается в этих предметах ровно настолько, чтобы удовлетворить потребность в «экзотике». Когда предмет кустарного производства выходит из употребления в деревнях, спрос на него увеличивается в кругах более образованных. В Италии почти в любой интеллигентной семье вы найдете апулийскую глиняную вазу или деревянную форму для выпечки хлеба. Но эти вещи приобретают сейчас совершенно не по той причине, по которой их приобретали те, для кого они предназначались. Прежде чем изложить нашу точку зрения



Набор штампов для теста (грушевое дерево) из разных областей Италии.



Профессор, доктор Ксавери ПИВОЦКИЙ, искусствовед, Польша.



Доктор Казимеж ПЕТКЕВИЧ, этнограф Польша.

и дать исчерпывающие ответы на вопросы анкеты, мы хотели бы уделить немного внимания тем понятиям, которые определяют наши взгляды на народное искусство, соотношение его с родственными областями искусства, и, наконец, возможности его сохранения и влияния в современном обществе.

Исчерпывающее определение народного искусства можно дать, рассматривая его, во-первых, с социально-исторической стороны и, во-вторых, с точки зрения формы как и любой другой вид искусства.

Термин «народное искусство» употребляется в польском языке для определения народного творчества (то, что немцы называют *volkskunst*, а французы — *l'art populaire*), появившегося в классовом обществе и только там, где эксплуатируемые классы имеют какую-то возможность создать собственную культуру. Этим и объясняется, что в эпоху рабства народного пластического искусства не существовало (был только музыкальный и устный фольклор), в то время как в условиях феодального и раннекапиталистического строя оно развивалось особенно бурно. Социальным базисом народного искусства являлись массы (не только крестьянские, хотя в условиях Польши — главным образом именно они), общественные и материальные условия которых порождали культуру, не связанную с письменностью, основывающуюся на устной передаче из поколения в поколение традиционных мотивов, а также технических, композиционных приемов. В процессе исторического развития, хотя и несколько замедленного, народные мастера добавляли к уже имеющимся формам созданные ими новые. В то же время народное искусство испытывало неизбежное влияние официального — городского, помещичьего или церковного, с которым творчество народа соприкасалось в большей или меньшей степени. Формальная сторона народного искусства также требует уточнения, ибо не каждое изделие, созданное руками крестьянина или городского ремесленника, можно считать произведением народного искусства. Если народный мастер полностью оставляет традиционные формы и создает но-

вые, то его изделие никак нельзя считать произведением народного искусства, в крайнем случае — лишь как близкое ему.

Любые элементы, почерпнутые из профессионального искусства, можно считать народными только в том случае, если в руках народного художника они обрели форму, органически слившуюся с традиционной. Вот почему, например, к произведениям народного искусства мы относим одежду не только из домотканых материалов, но и из фабричных, если ее покрой и украшение в руках народных мастеров становятся средством для достижения гармонического единства формы. Таким образом, она является как бы продолжением традиций домотканной одежды и в то же время носит отпечаток своеобразной региональной формы. Это касается и скульптуры, и живописи, и графики, где не тема (чаще всего почерпнутая из церковного искусства), а ее традиционная народная интерпретация и пластические средства определяют, можно ли отнести данное произведение к народному искусству.

Для полной ясности следует также разграничить народное искусство и художественное ремесло. В цеховых ремесленных мастерских и прежде всего в помещичьих мануфактурах, начиная со времен эпохи Возрождения, изготавливались самые разнообразные изделия. В Польше расцвет художественных ремесел приходится на XVIII и первую половину XIX века. Цеховые мастерские выпускали тогда массовую продукцию, изготавливавшуюся по эскизам художников-профессионалов ремесленниками, влияние которых на форму этих изделий было минимальным. В какой-то мере преемниками этих традиций сегодня являются ремесленные мастерские и предприятия местной и художественной промышленности. Независимо от того, проникали ли эти изделия в массы, их, по нашему мнению, нельзя считать народным искусством: они не опирались на народную традицию, не апробировались народной средой, не обретали, как правило (хотя бывали и исключения), формы, близкой к народной. Здесь сле-



Традиционная польская вырезка из бумаги.

довало бы, кстати, заметить, что точное перенесение народных мотивов в изделия подобного рода не превращает их тем самым в народные, так же как использование «китайских» мотивов в раннем мейсенском фарфоре или «египетских» — в ампирной мебели не дает основания считать мейсенский фарфор — китайским, а ампирную мебель — египетской. От такого понимания народного в Польше отказались еще в начале XX века.

В каждом обществе существуют индивидуальности, «неприканные» или с запоздалым развитием, которые, имея часто выдающиеся пластические способности, создают свое собственное искусство, не связанное ни с народной традицией, ни с актуальными направлениями или профессиональным искусством. Это искусство «современных примитивов» (называемое во Франции *peintres naïfs*) отличается иногда высокими художественными достоинствами. Непосредственно оно не связано с народным искусством, хотя можно полагать, что появление в XIX веке в Западной Европе искусства «современных примитивов» было связано с исчезновением народного творчества. Вышедшие из народа, исключительно одаренные художники уже не могли творить для своей среды и в рамках ее традиционного искусства, поэтому они были вынуждены создать свое индивидуальное искусство.

От искусства современных примитивов и народного следует также отделить самодеятельное (Laienkunst). Самодеятельный художник не создает собственного мира форм — он в большей или меньшей степени подражает профессиональному искусству, оставаясь постоянно недовольным достигнутыми результатами. Если его творчество достигает уровня произведений профессионального искусства, он, безусловно, перестает быть любителем и становится профессиональным художником, как, например, Гоген или Утрилло.

Обращаясь после общих рассуждений к ответам на вопросы анкеты, следует напомнить, что процесс нивелировки традиционной народной культуры уже в период

широкого потребления, все больше отходит от традиционной народной культуры. В польской деревне наступает смешение различных качественных явлений в области культуры. Рождаются новые отношения между людьми и новая культурная общность. В конечном итоге этот процесс может привести к тем результатам, которые наблюдались уже перед началом второй мировой войны в западных странах с высокоразвитой промышленностью, где почти уже не осталось следов традиционной народной культуры.

В результате проведенных до настоящего времени наблюдений мы приходим к следующему выводу: народная культура, а вместе с ней и народное искусство, как

только в области экономики, но и культуры, при формировании ее нельзя обойтись без такого ценного наследия, как художественное творчество. Следует более широко знакомить с ним общественность и создать соответствующие условия для его развития даже в том случае, если оно проявляется уже лишь в форме пережитка.

На основе этих принципов разработаны соответствующие методы охраны народного искусства, где использован лучший опыт прошлого и учтены перспективы на будущее. Разработка этого сложного вопроса поручена специальным государственным учреждениям, располагающим высококвалифицированными кадрами специа-



Фелиция Ярошевич. Ковер двухосновный шерстяной. 138×230 см. дер. Янув, Белостокское воеводство. 1955

развития капитализма, на переломе XIX и XX веков, был в Польше очень интенсивным. В более развитых индустриальных районах страны началось отмирание многих народных художественных ремесел, основанных на применении ручного труда, отошли в область предания национальные костюмы. После 1945 года этот процесс проходил особенно бурно вследствие коренных социальных и экономических преобразований, имевших место в Польше. Развитие культуры, цивилизации и индустриализации способствовало почти полному распаду традиционных культурных связей этнических групп на территории всей страны. Польская деревня, исконный оплот традиционной национальной культуры, за некоторыми незначительными исключениями перестала существовать в прежнем понимании. Сегодня, после двадцати лет восстановления и роста страны, в польской деревне нередко уживаются люди самых разнообразных профессий и занятий. Деревенская молодежь, перед которой открылись двери любых школ — общеобразовательных и профессиональных, средних и высших, — пользуется современной сельскохозяйственной техникой, всеми благами культуры (библиотека, радио, телевидение, кино, театр и т. п.) и промышленными товарами

определенный и исторически сложившийся комплекс культурных ценностей, связанный с уходящим в прошлое классом — крестьянством и его социально-экономической базой, — постепенно исчезнет.

Однако эти социальные и культурные процессы развиваются в социалистических странах несколько иначе, чем в капиталистических. Это вызвано многими причинами. Современное польское общество прежде всего более тесно связано с содержанием и формой традиционной народной художественной культуры.

Социальные и экономические преобразования в нашей стране не были слишком резкими. Кроме того, они были неоднородны. Старшее и среднее поколения сохранили в некоторых деревнях многие традиции кустарного и художественного ремесла. Сохранились также некоторые исконно польские обычаи и обряды, а вместе с этим различные традиционные художественные навыки.

Уже в первые послевоенные годы научные исследования различных районов страны подтвердили, что в живых традициях народного искусства воплощено высочайшее художественное мастерство многих поколений. Эти исследования показали, что в государстве, создающем новый строй, осуществляющем плановое руководство не



Владислав Глацки. Черная неглазурованная керамика. дер. Клещеле, Белостокское воеводство. 1960

листов этнографов, искусствоведов и художников.

Опека современного народного искусства в Польше осуществляется соответствующим отделом Министерства культуры и искусства ПНР — через подведомственные учреждения, в тесном сотрудничестве с этнографическими музеями, соответствующими научными кафедрами Института искусства Польской Академии наук, Союзом польских художников и Союзом кооперации народной и художественной промышленности «ЦЕПЕЛИЯ».

Забота эта выражается прежде всего в предоставлении безвозвратных стипендий, ссуд, в разрешении основных бытовых вопросов народных мастеров. Деятельность этих учреждений направлена на создание наиболее естественных условий работы талантливым народным мастерам, продолжающим работать в деревне. В зависимости от индивидуальности, художественной одаренности и умения народный мастер создает изделия, в большей или меньшей степени уникальные, близкие по характеру и стилю традиционному народному искусству своего района.

Чтобы популяризировать достижения народных мастеров, в Польше ежегодно организуются выставки и конкурсы с поощрениями, на которых комиссии специалистов-экспертов дают оценку произведениям

народного искусства. Их заключения определяют направление творческого развития как отдельных народных мастеров, так и целых центров народного искусства. На основе заключения комиссий Союз кооперации «ЦЕПЕЛИЯ» снабжает народных мастеров сырьем, скупает у них ткани, керамические изделия, красочные вырезки из бумаги, вышивки и другие изделия народного искусства и продает их в специальных магазинах в Польше и за границей.

Благодаря этому многие изделия, имевшие в свое время главным образом утилитарное значение, не теряя своего традиционного ремесленно-художественного характера и стиля, служат сегодня как предметы украшения современных городских квартир. Это подлинное народное искусство, в котором иногда появляются незначительные и несущественные изменения; однако по своему характеру и форме оно является продолжателем старого традиционного народного искусства, выполняя несколько иную, а иногда такую же социальную функцию.

Из этого следует, что на первый вопрос анкеты следует ответить положительно: народное искусство может существовать также и в современных условиях в странах с высокоразвитой промышленностью, если оно является живым организмом, для которого созданы должные условия развития, и при наличии общественной потребности в нем.

Изложенные условия, благодаря которым народное искусство в Польше может существовать и развиваться, — это ответ на второй вопрос анкеты. Однако мы полагаем (и об этом упоминалось выше), что народное искусство — это явление отрицательное, а искусственное его культивирование в современном обществе (подготовка в специальных школах народного искусства или обучение иного рода) следовало бы рассматривать как противоестественное явление. Современная молодежь получает профессиональное образование в коренным образом изменившихся условиях, а источником художественного вдохновения для нее является огромная и богатейшая сокровищница самых разнообразных видов и жанров современного искусства. По нашему мнению, более глубокое значение для культуры каждого народа имеет процесс естественного «врастания» народного искусства в общенациональную культуру.

В истории польской культуры (да и не только польской) имеется много убедительных примеров влияния основных элементов художественного содержания народного искусства на общенациональную культуру и обогащения ее своеобразием национальных элементов. Именно они стали источником рождения выдающихся литературных и музыкальных произведений, именно в этом искусстве черпали в XIX веке свое творческое вдохновение Мицкевич, Словацкий, Шопен, а польское изобразительное и прикладное искусство XIX и XX веков всегда обращалось к сокровищнице народного искусства.

Подобный процесс происходит и в настоя-

щее время. Примером творчества, вдохновленного народным искусством, может быть польское художественное ткачество, высоко ценимое на мировом рынке, а также Школа изобразительного искусства имени Антони Кенара в Закопане. Здесь благодаря соответствующим методам обучения традиция народной скульптуры органично «вплеталась» в современное понимание пластической формы. Со многими подобными примерами мы встречаемся в изобразительном искусстве, в музыке и даже в театре.

Народное искусство заслуживает более широкой популяризации по двум причинам. Во-первых, в условиях современного общества оно может непосредственно

линя изготавливаются не только ремесленным способом. Очень часто это уже промышленное (механическое) производство. Причем часто тема подсказана музейными экспонатами. Значение этих изделий — совершенно иное, чем народного искусства, хотя при наличии должного художественного уровня, чувства меры и культуры они могут выполнять полезную роль. Мелкой промышленностью в Польше также занимается Союз кооперации «ЦЕПЕЛИЯ», применяющий, однако, другие критерии и методы для оценки изделий народного искусства и изделий мелкой промышленности.

Тема, затронутая журналом «Декоративное искусство СССР», по нашему мне-



Станислав Гонсеница-Шимшек. Черпак горца. Дерево. Закопане, Краковское воеводство. 1962.

выполнять свою эстетическую роль; во-вторых, влиять на художественное творчество и общенациональную культуру. Особым вопросом являются изделия мелкой промышленности, то есть производство предметов потребления, сувениров и мелких художественных изделий, наделенных иногда некоторыми чертами региональной традиционной народной культуры. В большинстве случаев это свободная стилизация или адаптация определенных мотивов народного искусства. Эти изде-

нию, — очень сложна и должна рассматриваться с учетом специфических условий каждой страны, в зависимости от истории ее народа, современного уровня развития его культуры и степени индустриализации. Однако не вызывает сомнения утверждение, что народное искусство даже при столь быстрых темпах развития цивилизации должно сохранить свою глубокую специфическую ценность в общенациональной культуре каждого народа.

(Продолжение анкеты следует).

фаворский О КОМПОЗИЦИИ

Мы публикуем последнюю из статей, переданных нашему журналу Владимиром Андреевичем Фаворским незадолго до его смерти. Эта работа, названная автором «Вопросы, возникающие в связи с композицией», не была вполне подготовлена им к печати. Разбивка ее на разделы и заголовки этих разделов принадлежат редакции. Статья несколько сокращена, главным образом в частях, повторяющих уже известные читателям труды Фаворского (например, его статью «О магическом реализме», опубликованную в № 10 нашего журнала за 1963 год).

Иллюстрируя статью произведениями Фаворского, мы старались уловить и подчеркнуть связь между его художественной практикой и теоретическими взглядами.

О цельности

Цельность — это слово важное, мы должны стремиться к цельному изображению — к цельности, и, кроме того, мы надеемся, что цельность связана с красотой, которая нам крайне нужна. Но цельность предполагает сложность; только сложное цельно. И не простую сложность. Сложность такую, которая предполагает синтез противоположностей.

Синтез предмета и пространства

Попробуем в этом разобраться. Передо мной рисунок натурщицы. Молодая красивая фигура, стройная и всем складом выражающая рост. Я ее рисую, набрасываю, и вот ее контуры как бы соотносятся с полями. Ее контуры и формы создают эхо на краях листа. Мой рисунок контуром как бы посылает на края сигналы эхолота. И таким образом создается то пространство, которое окружает фигуру, проникает внутрь фигуры, строит ее.

Другое совсем, если мы возьмем портрет Достоевского — гравюру. Там конфликт предмета и окружающего его пространства гораздо серьезнее. Грудь, руки, вся поза указывают на то, что им приходится испытывать большой нажим пространства — противостоять ему. И в лице и в руках есть победа над пространством.

В том и другом случае мы получаем предметно-пространственный синтез. Во втором случае он трагический.

А вот еще гравюра, еще портрет — «Кутузов». Фон его в движении, а он сам стоит впереди, не участвуя в нем, а думает свою думу. Его контуры позволяют ему думать и становиться особенным пространством — еще решение.

Мы все время наталкиваемся на предметно-пространственный синтез, и мне кажется, что можно думать о крайних случаях отношения предмета к пространству. Можно представить такой предмет, чтобы он не возбуждал эхо в окружающем пространстве, и тогда он не дает синтеза, а будет только предметом.

Это одно, а другое, когда предмет становится центром всей композиции. Он не шевелится, не жестикулирует, а организует пространство — все кругом и в себе.

В этих крайних случаях и между ними может быть много решений разных.

Синтез одновременного

Рассмотрим мы дальше вопрос, как время и одновременное приходят к цельности. Мы знаем такие случаи, как со Спасскими воротами. Глядя на них, мы прежде всего бросаем взгляд вверх, примерно на часы. А низ мы видали уже, а когда видали? Известно. «Раньше». Этого «раньше» не было.

В психологиях старинных был пример сна: человек коснулся



Экслибрис Е. Кушевой. 1926. Фигура выделена в особое пространство.

шеей железа кровати и проснулся. Ему приснился длинный сон, — он попал в Париж во время французской революции, был в одной партии, потом в другой, и в конце концов, так живя, он был присужден к гильотинированию.

И когда железо кровати коснулось его шеи, он представил себе гильотину и всю свою жизнь в Париже, которая была раньше. А этого «раньше» не было.

Вот вопрос: как создавался этот сон — от конца к началу или от начала к концу?

А в последовательности мы понимаем от начала к концу, и тут у нас есть аналогия с изобразительным искусством. Если взять «Страшный суд» Микеланджело, то фигура Христа является центром и, можно сказать, концом композиции. Мы должны строить композицию и бороться со временем. Важно, как мы переживаем его.

Горизонталь и вертикаль. Горизонтальное движение — мы делим его на равные доли, и идем, что вправо, что влево — почти одинаково. Идем вновь, не по старому следу, так что движение, правда, примитивно, оно имеет характер простого движения во времени.

А создавая композиционную цельность, мы должны дать единовременное-временное.

Ведь когда мы воспринимаем вертикаль, и раньше видели ее низ, то «раньше» этого не было. А в вертикали есть тенденция к росту, как движение фонтанной струи — вверх.

Мы спускаемся по ней вниз, и идем как бы против течения, и в сущности идем по знакомому месту вторично. И особенно потому, что вертикаль имеет один центр, а горизонталь будет иметь по крайней мере два фокуса.

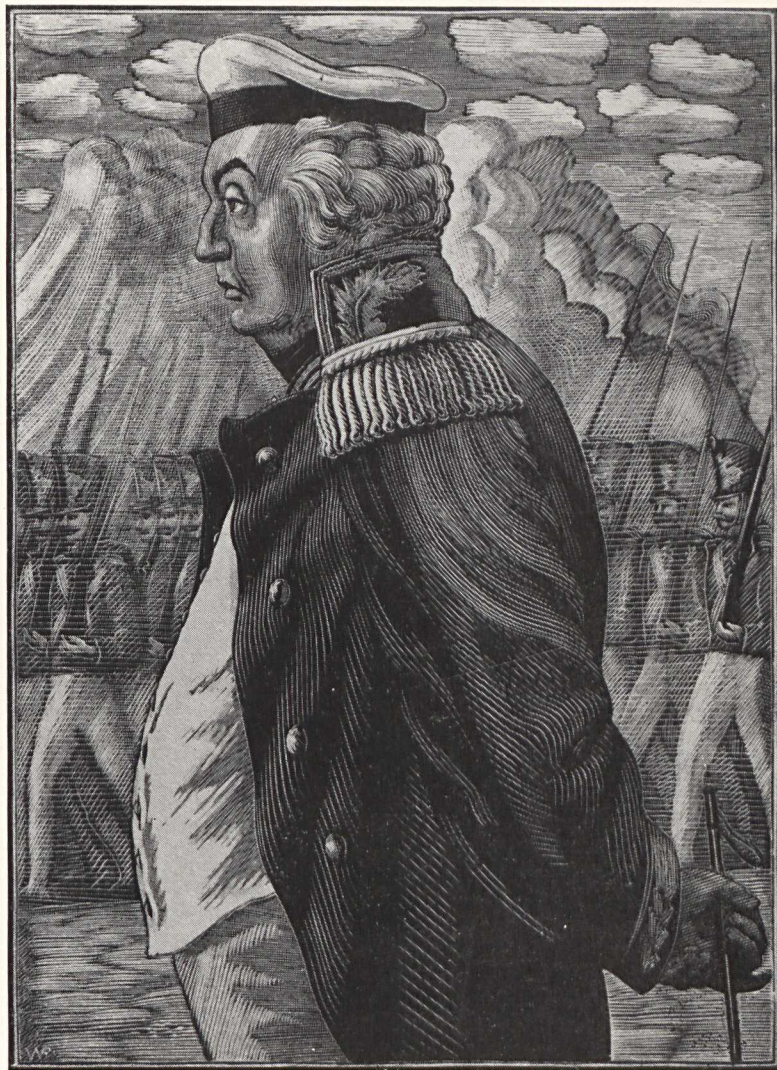
И вот получается, что больше движения, больше времени идет на вертикаль, чем на горизонталь, а кажется нам, что проще и цельнее воспринимается вертикаль. Она, безусловно, конечна. Рост ее, нами определенный, определяет ее содержание, ее зрительный центр, который нельзя передвинуть, так как будет другая вертикаль.

Изобразительная плоскость

Изобразительная плоскость тоже способствует цельности. Мы не замечаем ее значения. Она невольно появляется в нашем видении и так или иначе собирает на себе природные явления. И эта плоскость может быть разная, смотря по тому, как она образована. Мы представляем себе плоскость, имеющую обрамление. Обрамление дает ей крепость. А можно иначе представить ее образование. Если мы возьмем вертикаль и двинем ее направо и налево, мы получим плоскость очень цельную, так как вертикаль есть сама цельность, а плоскость образуется движением вертикали.



Портрет Ф. М. Достоевского. 1929



Михаил Кутузов. 1945—1947

Вертикальная форма

Какие-то моменты в истории искусств человек чувствовал себя окруженным колоннами и столбами вертикальной формы. Это касается архитектуры готической, и леса, и формы камней. Это немножко похоже на пример с вертикалью. Когда мы движем вертикаль по плоскости, то можем ее остановить. Так от Джотто до Микеланджело мы встречаем в композиции изображение людей, и человек, даже склонившийся горизонтально, будет трактоваться вертикальными формами, как бы расчлененный вертикалью на части, как склонившиеся Марфа и Мария перед Христом у Джотто. И тут будет много примеров и у Микеланджело — «Рабы» и «Мадонна Медичи», одной стороной четко образующие вертикальную границу, а другой, угловатой, прорезной, рассказывающие о сюжете, рассказывающие о младенце.

Вообще вертикальная форма имеется у Джотто. Всегда о нем думают как о начале искусства, которое от него родилось. А мне кажется, важнее, что он завершает некоторый период, за ним стоит готическое искусство, романский рельеф, с одной стороны, а с другой — византийское искусство с его глубиной.

Цветовой рельеф

Теперь совсем другое. В науке человек имеет метод познания, несет его в природу и таким образом познает природу. Ему больше ничего не нужно. Мне казалось, что в искусстве современном также ничего не нужно для создания композиционной цельности. При развитии цветовых отношений, пластичности цвета всякий цвет может видаться и массивным, и легким, и теплым относительно, и холодным, так что художник как бы из натуры может создать цельное восприятие, не отходя от натуры и не пользуясь ничем, кроме нее.

Конец XIX—XX век создают цветной рельеф и при помощи цвета (не пользуясь ничем, кроме видения) достигают цельности. Мы наблюдали композиции, основанные на движении частей,

планов, а тут наблюдаем как бы движение самих частей, самих планов. Уже не мы двигаем, они сами двигаются и складываются в цельность. Здесь, как и в науке, один человек противостоит природе и из нее извлекает то, что ему нужно.

О симметрии

Не так в древнем искусстве. Там мы видим нечто подобное размерам и рифмам в поэзии, способствующим цельности. Главное, что мы встречаем, — это симметрия. Это аппарат, способствующий цельности и своеобразный канон движения. Прежде всего мы встречаем простую симметрию, когда, идя вправо от оси симметрии, мы как бы то же проделываем и влево. Там и тут образуются подобные формы, а иногда симметрия усложняется подобием через параллельность. Например, в храме Зевса в Олимпии во фронтоне употреблены справа и слева хиазмы, и поэтому группы и там и тут симметричны относительно оси симметрии и, кроме того, по параллельности кентавров и женщин. Но симметрия развивается дальше. Тут одна ось управляла симметрией, а если возьмем горизонтальную ось, то у нас получится, что симметрией управляет полученная крестообразная форма. Но беда в том, что, употребив две оси симметрии, мы невольно скатываемся к множеству осей, к розеточной симметрии. Этой симметрией пользуешься иногда, когда пишешь плафоны. Интересно, что, столкнувшись с абсурдным явлением, когда все подобно всему, Тинторетто берет диагональ как линию рассказа и на ней все строит. Например, бой Георгия со змеем — внизу диагональ — змей, в середине диагональ — царица, вверху диагональ — звезда. Слева направо вверх — диагональ подъема. Симметричные формы мы видим у Перуджино. Но существенно, что ось симметрии там проходит через главную фигуру. Она является основой композиции, и в то же время она проходит через мадонну, подчеркивает ее состояние. А потом мы видим следую-



Эдип. 1924. Вертикальная форма.



Портрет Гёте. Фронтиспис к «Избранной лирике». 1931.
Фигура организует пространство.

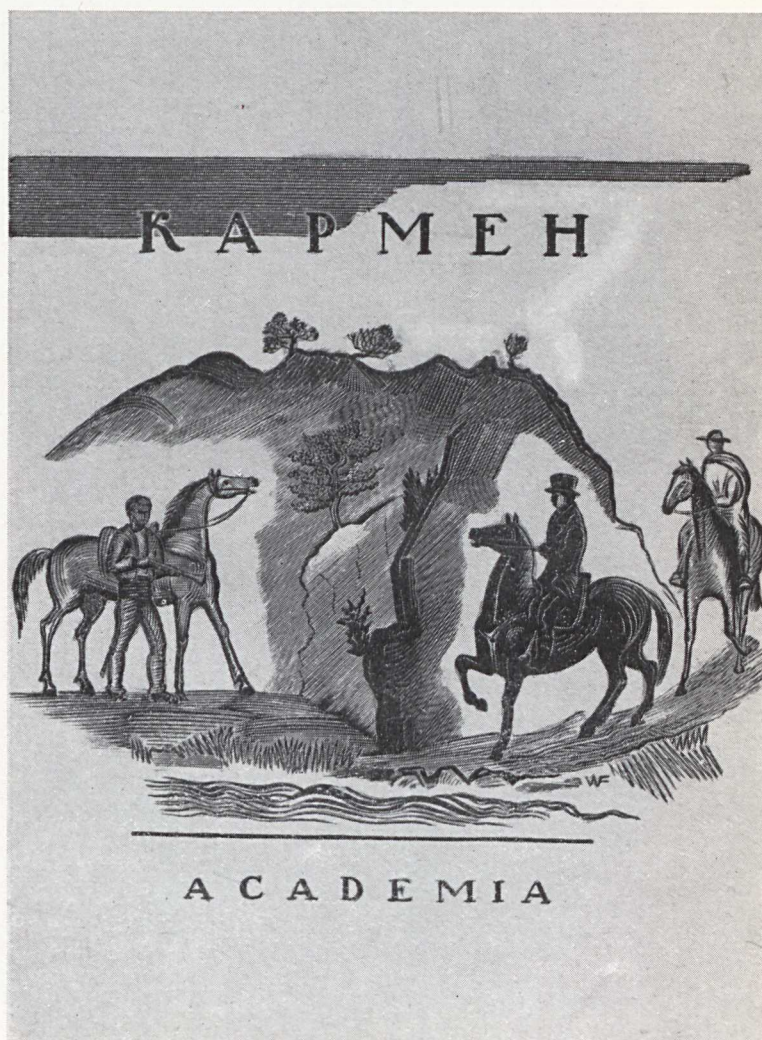
щее: ось симметрии становится контуром и обогащается потому, что, будучи осью симметрии, часть контура и вообще предмета симметрична пустоте. Так, например, «Вознесение мадонны» у Тициана. Большое X дает симметрию, делает форму мадонны и апостолов симметричными, и вся композиция таким образом строится на двух диагоналях. Две оси образуют всю композицию. А Тинторетто иногда решает это иначе. Он берет позу фигуры как бы сидящей и потом начинает ее располагать так, что она как бы совершает танец. Если мы возьмем его картину «Чудо св. Марка» — эта поза повторяется во всей композиции. Там получается так, что лежащий мученик повторяет позу сидящего человека, его мучитель склонился над ним, повторяя ту же позу, и ангел сверху этой группы тоже повторяет эту позу, и воины, сидящие на ступенях. Выше всех судья, который тоже повторяет позу, только в другом ракурсе. Фигуры как бы совершают танец и приобщают к композиции не только самих себя, а и те пути, которые их соединяют. Это апогей симметрии. Кроме того, по аналогии с поэзией нужно указать на нечто вроде рифмы, когда через подобие одна форма похожа на другую и перекликаются.

Цельность материала и конструктивная цельность

Я говорил о цельности. Хочу еще добавить к этому, разобраться. Цельность может быть разная. Прежде всего цельность материала — примитивная цельность. Мы встречаем одинаковые свойства. Ничего неожиданного. Например, глина. Она цельна и вся одинакова, ее можно мять, из нее лепить, и она даст только свою пластичность и больше ничего. Это первый вид цельности. Второй случай — конструктивный подход к этому материалу. Он даст мне возможность разделить материал на разные части, ха-

рактеризующие пропорции и подчинение и соподчинение кусков. Это может быть как предложение: одна часть подлежащее, другая будет сказуемое. И вообще можно пользоваться аналогией со словом, с частями предложения.

Не всякое предложение будет цельным. Мы должны работать над цельностью предложения. Но все-таки подлежащее и сказуемое уже предполагают отношение. Возьмем хотя бы такую фразу: «Мыла Марусенька белые ноги». Тут важно становится каждое слово и существенно относятся «белые ноги» к подлежащему и сказуемому, проникают и в то и в другое. Недаром говорится: «белоногая Фетида», и еще вспоминается Шенье, где сказано, что моряки будут звать в беде «белую Фетиду» и «белую Нээру». Уже это в общем привносит в произведение красоту. Можно еще пример привести: «Вползет окровавленное злодейство и будет руку мне лизать». Это, с одной стороны, такой ужасный момент, а с другой — когда «за злато отвечает честной булат». Ведь он рыцарь и хочет стоять на страже своих богатств. И имеет право охранять. А кончается это все жалким криком: «ключи мои, ключи». Если говорить о пластической композиции, то она проявляется здесь профилем и фасом — фасовой формой в соединении с профильной формой. Профильная форма роднит форму с плоскостью, а фасовая делает всю композицию неподвижной, прикрепленной к этому месту. Это всегда можно наблюдать в композиции: одно — тенденция к силуэту, его проработка и в то же время рельеф, проработка форм рельефа. Силуэт и форма и пластика рельефа должны спорить и давать в конце концов синтез. Это вторая форма цельности, ее можно назвать конструктивной цельностью. Ее восприятие будет главным образом через вчувствование. Так строятся отдельные предметы, функционально цельные. Так строится изображение предметов. Например, красота автомобиля и т. п.



Шмуцтитул к «Кармен» П. Мериме. 1927. Симметричная композиция.



Фронтиспис к книге «Руфь». 1924. Силуэт, форма и пластика образуют конструктивное единство.

Плоскость, пространство, композиция

Но обратимся к плоскости. Все это рисуется на плоскости и плоскость порождается в процессе восприятия и всегда может дать сюжету цельность. Плоскость должна быть ограниченной, иначе она, может быть, не будет ровной. Тут можно привлечь в качестве аналогии силовое магнитное поле. Совсем иначе мы смотрим середину плоскости и края ее. Край плоскости образует, хотим мы этого или не хотим, обрамление, а в центре — глубина, пространство. И вся плоскость должна быть построена напряженно-ритмически. И тогда она принимает конструктивную цельность и повышает ее.

Вы знаете, музыкальные инструменты — скрипка, гусли, арфа — все настраиваются по-разному, все имеют свой строй, свой лад. А в живописи изобразительная плоскость — вот тот инструмент, который помогает нам изображать. Плоскость обрамляется обычно вертикально и горизонтально. Значит, вертикаль и горизонталь уже присутствуют, и, кроме того, как я говорил уже, к краям образуется поле или рама. Вся плоскость изобразительная готова принять любую конструкцию, отметить центр и боковые области, принять любую цельность в двух измерениях, а планы — это прямое порождение плоскости. Плоскость открывается планами в глубину, причем мы можем выбрать, какой план главный и как другие ему подчиняются. Произведения есть разные — мы можем подчинить первый план второму, третьему или задний подчинить переднему. Для этого нам нужно двинуть задний вперед, так создается обратная перспектива. Но при помощи изобразительной плоскости мы изображаем пространство — предмет пропитывается пространством, и мы получаем третий вид цельности — композиционный. Но он не заменяет цельность конструктивную — как бы сквозь композиционную цельность проглядывает

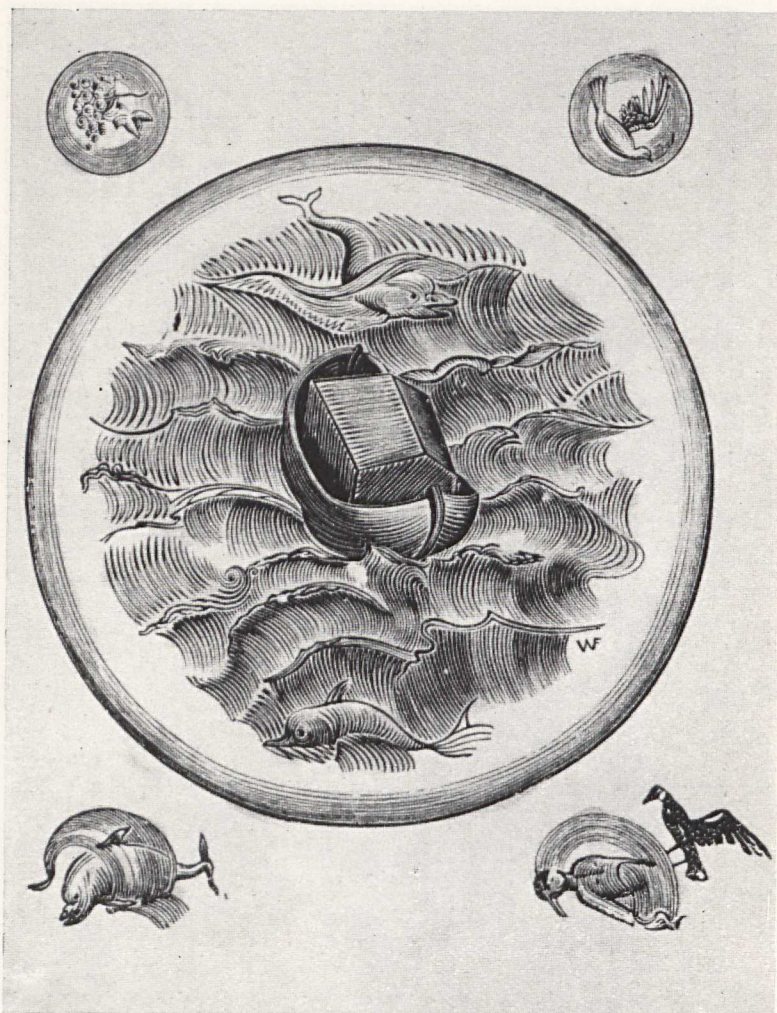
конструктивная, и я не знаю, как — вибрацией или одновременно — воспринимается и конструкция и композиция. Причем пространственная композиция делает восприятие другим. Вчувствование характерно для конструкции, а для композиции — совсем другое дело. Мы воспринимаем пространственные вещи отвлеченно, как бы забыв о том, что они значат. Композиция не может существовать без конструкции. Конструкция может без композиции.

Но основа цельности у них разная. Конструкцию мы воспринимаем функционально. Представьте себе руку. Я должен воспринимать ее функционально, конструктивно, от плеча, в ее движении.

Композиционно мы воспринимаем иначе. Мы можем начать с кисти, как главной формы, и в композиции не решим, кому она принадлежит.

Отвлеченность этой формы обуславливается пространственностью. Между прочим, помогает объединению, опять по аналогии с музыкой, синкопическое движение формы. Если мы примем своеобразное деление на такты — на контуры предметов, синкопы их перешагивают как там, так и тут. Пример мы видим у Микеланджело. «Сотворение Адама» — тут бог замкнут развешивающейся материей, Адам — землей. А руки обоих протянуты друг к другу и перешагивают границы.

Так эти синкопы объединяют вещи с пространством, как будто разрушают вещь. Вот так существуют в произведении цельность материала, цельность конструкции, цельность композиции. И надо сказать, что, по-видимому, композиция противопоставляется конструкции, и они присутствуют вместе. И тогда понятно, что изобразительная плоскость повышает то, что видишь, до поэзии, и понятно, что в ней развиваются и лады, и своеобразные формы стихосложения, и своеобразные ритмы.



1

Все произведение, его цельность становятся как бы волной, поглощающей предметы, которые тем не менее остаются, и важно, что мы воспринимаем их двойко: как конкретную цельность конструкции и абстрактную цельность композиции.

О видении

Тут мне хотелось бы сказать о видении. Мне кажется, что такое восприятие природы художником начинается со встречи с природой, и все тут живет и движется. Если изображается стол и я поставлю на стол стакан, то стол изменится. Буду ставить натюрморт, вещи будут изменять друг друга, влиять друг на друга, и не видеть этого невозможно. Это основа всякого изображения. С этого начинается изображение.

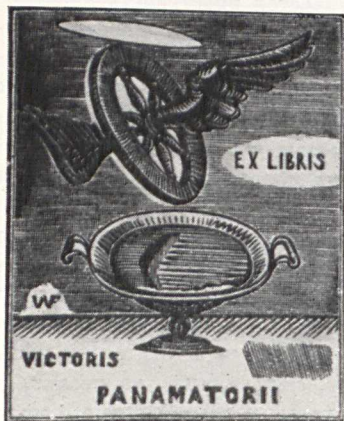


2

Между прочим, по-немецки и по-голландски натюрморт называется «Stilleben» — тихая жизнь, и мы должны изобразить ее.

Что мы изображаем через композиционное изображение? Не довольно ли конструктивной цельности? Композиционное изображение дает нам возможность изображать пространство. Изображая лес, мы будем изображать лес, а не отдельные деревья. Или изобразим беседу между людьми, как это сделал Рублев в «Троице». Так композиция приносит нам большие выгоды, как бы позволяет читать между строк и изображать пространство между предметами. Композиционное изображение как бы стирает названия предметов, и мы должны понять и назвать их сызнова, и всякое изображение начинается с удивления.

Удивление должно быть вначале.



Экслибрис В. Памфилова. 1922. Обратная перспектива.

Иллюстрации к «Новой жизни» Данте. 1933. Симметрия и подобие параллельных фигур.

Иллюстрации к «Новой жизни» Данте. 1933. «Синкопическое» движение формы.





3



4

1. Фронтиспис к трагедии А. Глобы «Фамарь». 1923. Розеточная симметрия.

2. Фронтиспис к рассказу Л. Толстого «Акула». 1929. Построение по диагоналям.

3. Иллюстрация к рассказам Б. Пильняка. 1932. Организация плоскости, ее «силовое поле».

4. Экслибрис Л. Белобородова. 1925. Взаимодействие предметов в композиции.

Правда, красота, добро

Теперь о чем мы можем говорить дальше: о правде, о красоте, о добре, о справедливости.

Что такое правда?

Это не правдоподобие. Ей противопоставляешь не неправду, а ложь. И тогда она значением повышается.

А цельность приводит нас к красоте. И пропорции вещей и пространственность выражаются в красоте. Грация — это красота отдельного предмета, а гармония — красота пространства, понятого как мир, бесконечно сложный и замкнутый.

Когда мы говорим о красоте нашей природы и начинаем хвалить ее, то мы говорим большею частью так: «Пускай она проста и даже бедна, какая-нибудь береза или пейзаж, но она родная, нам близка, и мы ее красоту ни на что не променяем».

Все это, в сущности, говорит о моральном понятии, о добре. Так что красота есть только другое лицо правды.

Таким образом мы овладеваем добром.

Всякое цельное изображение приводит нас к красоте и тем самым к добру.

А что изображает искусство? Изображает красоту. Сколько Венер! И греки, и Джорджоне, и Тициан. И материнство Ренессанса в Италии — бесчисленное количество мадонн. И юноши красивые, и Давид, и св. Себастьян: всерьез не берешь стрелы, а плавно стоящая фигура красива, например, у Антонелло да Мессина. Вообще пластические искусства преимущественно могут изображать красоту, как никакие другие. Это главная их тема. Но мы встречаем и другой подход — контрастный. У немцев часто изображается девушка и смерть, где скелет особенно подчеркивает красоту женской фигуры и говорит о ее бренности; следовательно, вдается в философию. Но вот, по-видимому, нравственную красоту очень ценят, и создается в литературе особый вид для уловления ее. Этот вид — трагедия. В древнегреческой трагедии действует рок и герой, и мы, сочувствуя герою, переживаем за него. Рок — судьба,

но герой все-таки остается героем. Это подкупает нас. А вот маленькие трагедии Пушкина. Скупой рыцарь. Я уже говорил, что рыцарь остается рыцарем, несмотря на все свои злодеяния. А в «Моцарте и Сальери» коллизия злодеяний приводит к тому, что Моцарт говорит о сынах гармонии, тем самым подымает нас высоко. А в «Дон Гуане» виртуозная игра в любовь приводит к серьезу и к статую. А в «Пире во время чумы» трагедийное положение доходит до крайней степени напряжения и провозглашает устами председателя гимн: «все, что нам гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения. Бессмертья, может быть, залог».

Все эти примеры литературные не совсем подходят для объяснения пластического искусства. Но, может быть, все это пригодится. Изображая злодейство, мы находим красоту, как контраст злодейскому конфликту. Можно представить себе, когда мы изображаем некрасивые или злодейские темы, мы в уме имеем красоту, добро — справедливость. Тогда искусство оживет негодованием. Но я не представляю, как изображать абсолютное зло и остаться чистым?

Кончая эту статью, я хочу привести один случай. Мы пошли в музей имени Пушкина, чтобы посмотреть выставку Рериха-младшего. Никогда я не видел такой пошлости. Женщины с выщипанными бровями среди волн. И представилось вдруг, что пошлость не ограничивается натурализмом, серятиной... Но не в нем дело в данном случае. Мы после его выставки пошли к французам. И эти французы показались мне такими правдивыми, такими правильными и праведниками. Какой-нибудь Марке, Матисс и Сезанн! Тут действовал, конечно, контраст. Но видишь тут настоящее искусство в формальном и моральном отношении. Даже Пикассо, например, «Завтрак комедиантов». Правда, испытываешь некоторую жалость и ужасаешься их худобе и тщедушности, но пространство двух фигур, отношение друг к другу очень сильно выражено. Это и в других вещах чувствуется. «Девочка на шаре и атлет» — какое грациозное произведение!

вместе с архитектором

Н. Луппов



При просмотре продукции фабрик декоративных тканей часто возникают споры — предназначена ли данная ткань для обивки мебели или ее следует использовать для занавесей и штор в жилых помещениях.

Эти споры вызваны тем, что наши предприятия все еще выпускают значительное количество декоративных тканей «вообще», без конкретного адреса, якобы универсального назначения, а на самом деле непригодные для использования в современном интерьере.

Есть в массовом выпуске и группа тканей, специально предназначенная для штор.

Но эти образцы, как правило, сложны по рисунку, многословны, немасштабны по отношению к помещению и к тому же имеют тяжелую структуру и слишком дорогую цену.

Одна из причин недостаточного количества хороших декоративных тканей — отсутствие постоянного творческого контакта художников-текстильщиков с архитекторами, работающими над интерьером жилища.

Чтобы восполнить этот пробел, руководство Центрального научно-исследовательского института экспериментального проектирования жилища (ЦНИИЭП жилища) ре-

шило предоставить возможность художнику по тканям работать в составе отдела интерьера. Художник О. Чеснокова начала новый этап своей творческой деятельности не столько совместно с архитекторами, сколько «рядом» с ними. Учет общего стиля современного жилища, ориентация на помещения определенного назначения подсказали автору и характер ткани и технику нанесения рисунков, их ритм, масштаб и цветовое решение.

Этот первый опыт длительной работы художника-текстильщика в контакте с архитекторами, как нам кажется, дает хорошие результаты. Создание ткани ведется при постоянном консультировании с архитекторами, с одной стороны, и при полном уважении к авторским правам художника — с другой. Да, собственно говоря, «сторон» уже больше нет. Художник давно превратился в полноправного члена архитектурного коллектива, несмотря на профессиональную специализацию, творческие споры и разногласия. А архитекторы в силу непосредственного контакта с автором тканей как будто больше стали понимать специфику творчества художника-текстильщика.

В качестве производственной базы был выбран Тейковский хлопчатобумажный комбинат Верхне-Волжского совнархоза, где уже вырабатывалась в больших количествах фактурная хлопчатобумажная ткань, пригодная для штор (артикул 1263). После пробы художник убедился, что технология позволяет наносить на это полотно печатный рисунок. Ткань «смотрелась» легкой, матовой из-за своей фактуры, рисунок выглядел достаточно четко. Ткань была проверена и в помещениях: использованная в качестве занавесей на окнах, она в меру пропускала свет и воздух.

Невысокая цена — 90 копеек за метр — тоже говорила в пользу этого полотна. (Напомним, что до применения печатных хлопчатобумажных тканей рассматриваемого типа в продажу обычно поступали драпировочные материалы стоимостью 3—5 рублей за метр.)

Итак, стало ясно: функционально-технологические качества ткани вполне удовлетворительны. Но какие для нее нужны рисунки?

Прежде всего перед художником встал

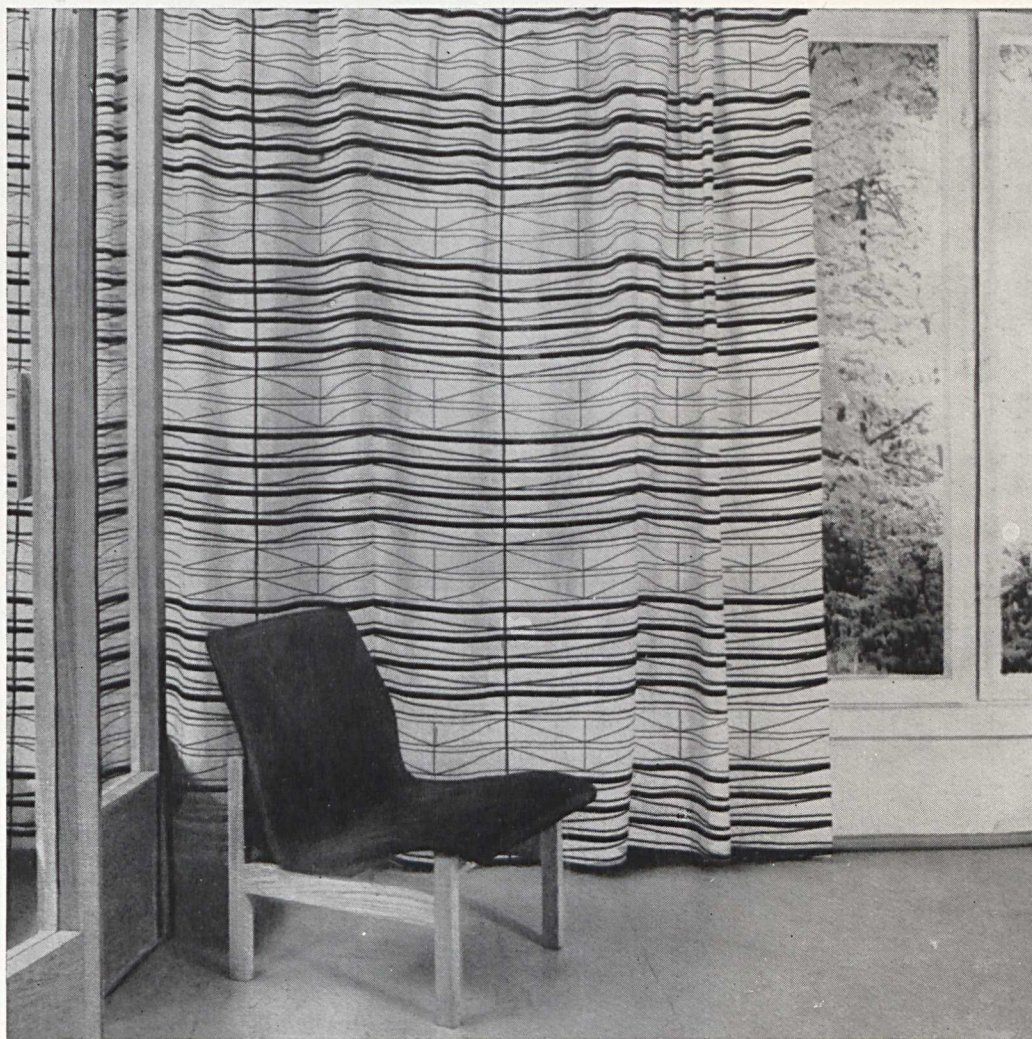
вопрос о тематике печатного рисунка. Нужно признаться, что одна из первых работ потерпела неудачу, в том числе и в глазах самого автора. Ткань предназначалась для детской комнаты и на ней в условных, но достаточно реалистических формах был изображен игрушечный поезд и другие игрушки. Рисунок был задуман в два проката — графика с введением цвета — и отвлеченно был удачным. Он был детским по тематике и характеру изображения. Казалось, что все верно. Изобразительная специфика дала рисунку весьма точный адрес. Но если рисунок пригоден только для детской комнаты, значит ри-

сованные игрушки будут рядом с настоящими игрушками? Хорошо ли это? Нам кажется, что решение тематической задачи «в лоб» почти всегда неудачно. Так было и тут. Поэтому в дальнейшем художник пошел по линии чисто орнаментальных рисунков, иногда с ассоциативным намеком на природные явления. Возникли споры и о цветовом решении печатных тканей. Этот вопрос помог решить художнику тот же контакт с архитекторами. Колористическая разработка тканей должна строиться в зависимости от общего цветового решения помещения — места и силы красочного «удара» и, соответ-

эффектно при интенсивной окраске нижнего яруса предметов, то есть обивки диванов, кресел, сидений и спинок мягких стульев, покрывал кроватей, темной древесины мебели.

Кстати, смешанная техника чистой графики и цвета позволили увеличить ассортимент выпускаемых тканей при минимальных производственных расходах за счет нескольких вариантов одного и того же узора.

Но любое решение декоративной ткани следует признать удовлетворительным лишь тогда, когда ее рисунок по своему масштабу соразмерен помещению, предме-



Занавеси в жилом интерьере. Автор рисунков тканей О. Чеснокова. ЦНИИЭП жилища и Тейковский хлопчатобумажный комбинат.

На фото на стр. 15 показано, как разный ритм рисунка меняет зрительное впечатление от размеров мебели.

венно, степени тональной «подчиненности» разных элементов интерьеров. Исходя из этого, О. Чеснокова, как правило, вводит цвет в ткань очень тактично, немногословно. Лишь отдельные образцы сделаны многоцветными.

Из цветных тканей удачными следует признать те, которые при драпировке окон слегка просвечивают и выглядят, как витраж.

Но наиболее интересны ткани с чисто графическими одноцветными рисунками. Они-то и определяют характер всей серии. Черно-белая графика на окнах современной квартиры выглядит особенно

там оборудования интерьера и, главное, человеку. Эта проблема постоянно находится в поле внимания художника.

Интересно, что некоторые ткани, которым из-за укрупненного масштаба рисунков вначале прочили жизнь лишь в интерьерах кафе, ресторанов, то есть в помещениях с большой высотой, практически хорошо «прижились» в небольших комнатах современных квартир.

Как показал опыт, масштаб рисунка занавеса может оказать влияние на зрительное представление о размерах помещения.

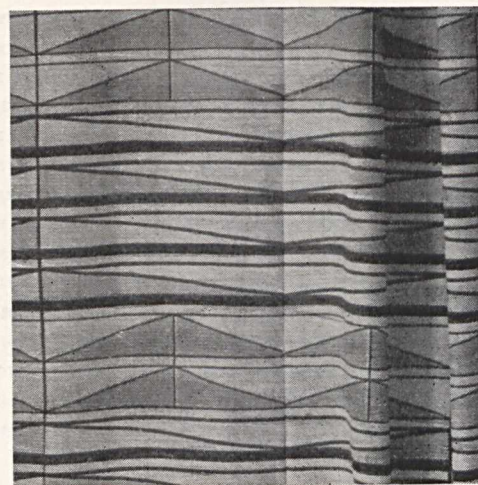
На стр. 15 (фото слева) показан занавес

с широким шагом графического орнамента, поставленная рядом мебель кажется несколько уменьшенной. Другой рисунок ткани (фото справа) как бы увеличивает ту же мебель. (Следует обратить внимание на то, что фотографии сделаны в помещениях одной и той же высоты.) Так с помощью декоративной ткани можно «уменьшать» и «увеличивать» предметы обстановки, добиваясь различных зрительных впечатлений от интерьера.

Этот эффект будет действовать длительно, и постепенно постоянный зритель, то есть хозяин комнаты, привыкнет к кажущимся их размерам и будет считать их действи-

чатобумажного комбината, выпустившего в 1963 году 650 тысяч метров ткани, а в 1964 году уже около трех миллионов, является примером весьма плодотворного сотрудничества художников и производственников. Последние, кстати сказать, приняли подлинно творческое участие в работе над новым ассортиментом тканей.

Проведенный опыт еще раз доказывает правильность организации совместной деятельности художников по тканям, да и художников других профессий, — с архитекторами в процессе самой художественно-проектной и архитектурно-строительной работы.



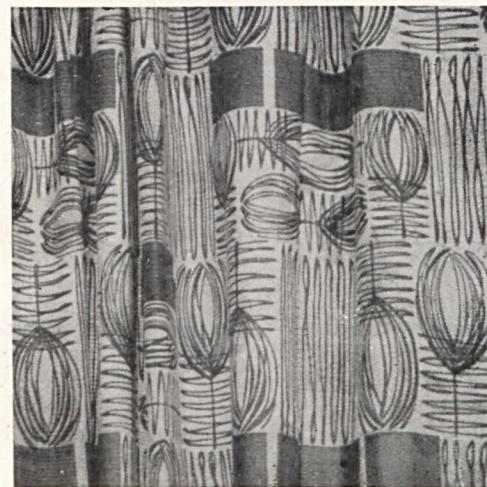
О. Чеснокова. Ткани для занавесей. Х/б. полотно, печать. ЦНИИЭП жилища и Тейковский хлопчатобумажный комбинат. (стр. 16, 17)

тельными. Но, повесив декоративную ткань с другим ритмическим шагом, с другой степенью яркости, броскости рисунка, он увидит свою комнату иной по размеру. Таким образом, декоративная ткань с печатным рисунком является, пожалуй, самым недорогим средством изменения не только цветового «климата» помещения, но и его кажущегося размера.

Серия тканей О. Чесноковой, о которой здесь рассказано, как нам кажется, отвечает если не всем, то значительной части требований архитекторов.

Остается дополнить, что совместная работа ЦНИИЭП жилища и Тейковского хлоп-

Мы, конечно, не предлагаем замысливать ткани или другие бытовые предметы одновременно с началом проектирования жилого дома. Но считаем, что создание всех предметов оборудования и убранства интерьера должно протекать в постоянном контакте с архитекторами, работающими над жилыми зданиями, и к тому же под эгидой архитектуры. Ибо архитектура в условиях социалистических стран раньше многих других областей человеческой деятельности улавливает и отражает социальные требования, повышающийся стандарт нашего индивидуального и общественного быта.





487482482507

главный художник завода

Л. Андреева



Евгению Петровичу Смирнову—50 лет. И тридцать пять из них отданы Дмитровскому фарфоровому заводу. Путь долгий. Путь от начинающего гравера до главного художника завода.

Творческие биографии художников, к поколению которых принадлежит Е. Смирнов, складывались, как правило, не так легко и гладко, как биографии художников следующего поколения. Их знания приобретались не в вузах, а шли преимущественно от практики, навыки и мастерство часто передавались по наследству. Так было и со Смирновым. Его дед-старообрядец украшал буквицами и заставками поминальные книги, высекал шрифты на каменных надгробиях, реставрировал кожаные тисненные переплеты церковных книг. Отец был квалифицированным каллиграфом, умевшим смелым росчерком пера изображать людей, птиц и животных. Под их влиянием воспитывался у юноши навык графического, перьевого рисунка, складывалось отношение к искусству

как к особому практическому делу, требующему и высокого ремесленного мастерства и чуткости к красоте, любви к природе.

Трехлетние занятия Е. Смирнова в изостудии Талдома помогли ему выбрать специальность. В 1931 году он поступает в гравёрную мастерскую Дмитровского фарфорового завода, в 1939 становится заведующим художественной лабораторией, а затем и главным художником завода. С тех пор, исключая четыре года, проведенные на фронте, Е. Смирнов — бессменный художественный руководитель заводского коллектива художников и скульпторов.

Сейчас невозможно отделить художественное направление завода в Вербилках от творческой судьбы Е. Смирнова. И не потому, что он как главный художник в силу своего административного положения руководит большим художественным коллективом. А прежде всего потому, что исключительно велико его личное воздействие на художников, убедителен пример его собственного творчества, не только органически влившееся в заводскую традицию, но в значительной степени определяющий современный облик дмитровского фарфора. Авторитет Смирнова на заводе безусловен. Каждый художник лаборатории считает своим внутренним долгом показать свое новое произведение Евгению Петровичу. Его консультация — это помощь старшего товарища, опытного и внимательного. Его одобрение — всегда большая радость для автора, а критика — умный совет. Немногие способны, подобно Смирнову, проникнуться авторским замыслом, даже в незаконченной работе усмотреть интересный новый «ход», понять его, поддержать художника.

Работа над массовыми изделиями из фарфора всегда была основной для Е. Смирнова. На дмитровских кружках, чашках, сервизах можно видеть множество его рисунков, выполненных печатью, шелкографией, отводками, штампом. За послевоенные годы таких рисунков создано более двухсот. Ежемесячно завод выпускает около двадцати работ художника тиражами от пяти до ста тысяч. Почти все массовые тонкостенные сервизы Дмитровского завода,

Е. Смирнов. Чайный сервиз «Дубна». Фарфор, надглазурная роспись (форма В. Ольшевского). 1962



оформленные ручной росписью, украшены рисунками Е. Смирнова: тут и изящный в пурпуровых тонах «Вьюнок», и «Подснежник», с мелкими, рассыпанными по белоснежному полю бледно-голубыми цветами, и «Горюнь-трава», серо-зеленые листья и желтые цветы которой легко пушатся на стенках сосудов. Уже более десяти лет выпускает завод эти сервизы, и их рисунки успешно конкурируют с более новыми.

Благодаря работе Е. Смирнова на массовых изделиях Дмитровского завода в последние годы наряду с характерными цветочными мотивами появились художественно решенные отводки, золотые дуги, цветные пояски. Самые распространенные из этих рисунков — «Речка» и «Золотая лента».

Последние годы Е. Смирнов с увлечением изучает народное искусство. Восхищаясь затейливостью орнамента и праздничностью цвета народных росписей, он не цитирует их мотивы, а сохраняет в своих рисунках ощущение радости, ликования, свойственные народному творчеству. Достигается это сочетанием узора с цветным фоном. Таков его сервиз «Нарядный» (форма В. Ольшевского). Черно-красный орнамент с блестками золота на дне чашек и блюдец, на крышках чайника и сахарницы воспринимается как кружевная вставка в современном по форме ансамбле посуды.

У каждого мастера декоративного искусства свой путь от природы к декоративному образу. Один сразу воспринимает картину бытия как преображенное его сознанием декоративное явление, другой, как Смирнов, внимательно наблюдает природу с постоянным вопросом — а каково ее устройство? — чтобы затем, восхитившись ее мудростью и многоликостью, перевести свои впечатления на язык декоративной росписи.

Так роспись сервиза «Дубна» (форма В. Ольшевского) родилась у художника не из умозрительной комбинации синих полос, а из наблюдений природы. Как-то заметил он, что круги на реке видны лишь на свету, где золотит их солнечный луч, а в глубокой тени, под мостками, они пропадают, будто тонут. Вот и появилась мысль разделить стенки сосуда надвое, одну часть оставить

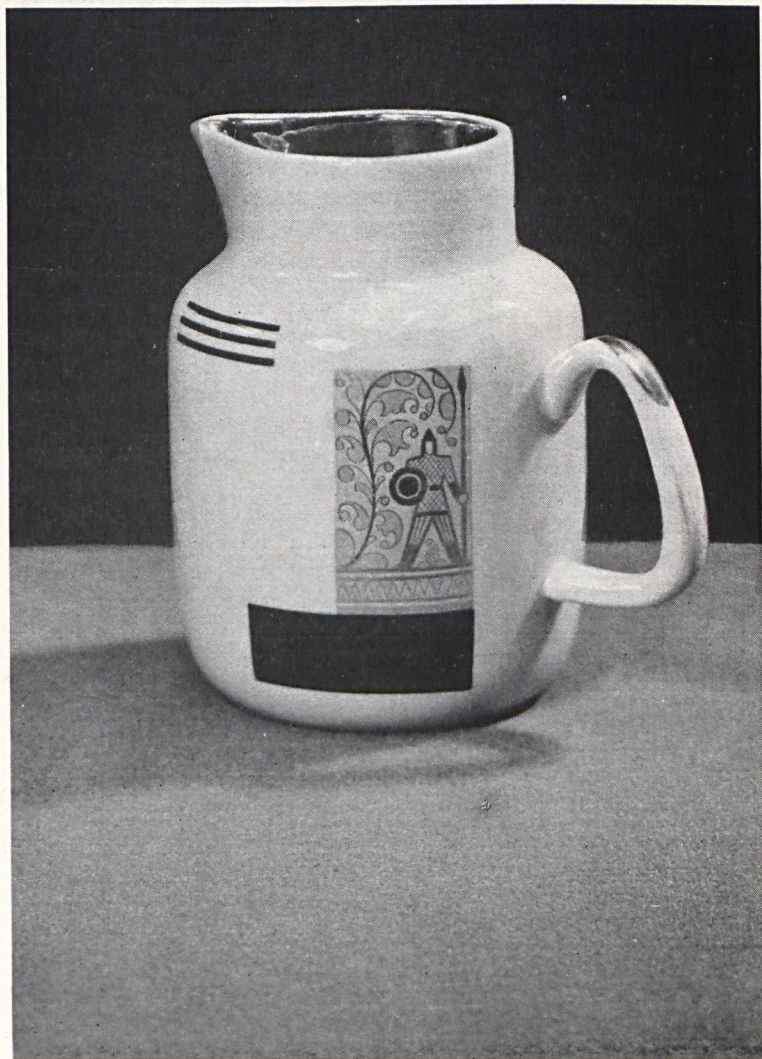
чистой, белой, а по другой пустить синюю волну. В росписи сервиза от первого впечатления остались лишь цвет, ритмика концентрических линий, контраст оживленной рисунком и гладкой поверхности. Чередующиеся белые и полосатые полукружия словно оббегают форму, оплетают ее, придают ей собранность, замкнутость и компактность.

Для организованного в 1964 году на Дмитровском заводе цеха сдвижной деколи (или так называемой шелкографии) Е. Смирновым выполнено множество интересных рисунков. Это тонкие графические миниатюры, построенные на сопоставлении красочного пятна, нередко интенсивного по цвету, с вязью линейного узора. Само изображение — конь, олень или птица — всегда плотнее по цвету, а его фон — чаще всего лес, зимний заснеженный или поредевший осенний — решен как прозрачная ажурная скань.

Золотые миниатюры на сервизе «Витязь» (форма В. Ольшевского) навеяны поэтическими образами русского фольклора. Прямоугольные клейма рисунка связаны с чистой поверхностью фарфора отрезками черных и черно-белых лент. Плодотворные эксперименты Н. М. Суетина, искавшего законы расположения рисунка на форме, и собственный опыт поисков пропорций между росписью и объемом помогли Е. Смирнову достичь хорошего результата. Точно найдены места и масштаб цветовых пятен. Роспись слилась с пластикой предмета. Пластические качества самой формы — ее крепость, устойчивость удивительно сродни образу былинного богатыря, изображенного на золотых вставках. В тонкой графике золотых миниатюр видно серьезное знание народной орнаментальной культуры и превосходное техническое мастерство художника.

Е. Смирнов сам говорит, что для него всякий день — праздник. Будь он солнечный, ликующий, или серый, с хмуро-туманным утром. Именно чувствуя такую радость от каждодневных встреч с жизнью, всегда переживая ее как праздник и удивляясь ее красоте, можно творить в декоративном искусстве, облегчающем и красящем жизнь человека.

Е. Смирнов. Молочник из сервиза «Витязь». Фарфор, гравировка по золоту. 1964



Е. Смирнов. Кружка. Фарфор, шелкография. 1964



пейзаж, климат, жилище

Бранко Максимович,
профессор архитектурного
факультета Белградского
университета



1

Структура жилого дома

Для каждой области Югославии характерен особый, веками сложившийся тип народного жилища. На формирование его влияло многое: природа, история, экономические и культурные связи с соседними странами. Но при всех различиях домов, построенных в Далмации или Боснии, Македонии или Черногории, им присуща одна общая черта — органическая связь с природой. Именно климат, рельеф местности, ее ландшафт определяли расположение дома и его ориентацию, а также выбор основного строительного материала. Народный зодчий в своем творчестве всегда руководствовался четким правилом — строить экономично, рационально, обеспечить удобство жилища и его связь с окружающей природой.

Выбирая место для постройки жилища на крутых склонах гор, народный мастер прежде всего стремился к тому, чтобы со второго этажа дома был открытый вид на долину. Вместе с тем каждый дом, имея свое «лицо», не должен мешать соседним. Соотношение жилого дома и улицы соответствует современному градостроительному принципу — удалить жилье как можно дальше от улицы, изолировать его садом, создать атмосферу тишины, интимности, свежести.

В большей части Югославии — особенно в Македонии, в Южной Сербии, на Адриатическом побережье — жилье помещения второго этажа полностью изолированы от подсобных, которым отведен первый этаж. Это членение дома приобретает особенную ценность на горных склонах, где второй этаж находится в более выгодных условиях: здесь больше солнца, чище воздух, лучше вид на окрестности.

В домах некоторых, более зажиточных семей на первом этаже устроены удобные, тенистые открытые лоджии. Здесь человек отдыхает в тени, чувствуя себя почти в саду и в то же время — в своем доме. Тут семья обедает, тут можно и принять гостей. Тщательно продумывая связь жилья с окружающей природой, народный зодчий делает крышу дома с крутыми скатами, края которых вынесены далеко за пределы стен. Такая крыша бросает глубокую тень, защищая в летние жаркие дни жилище от солнечного пере-

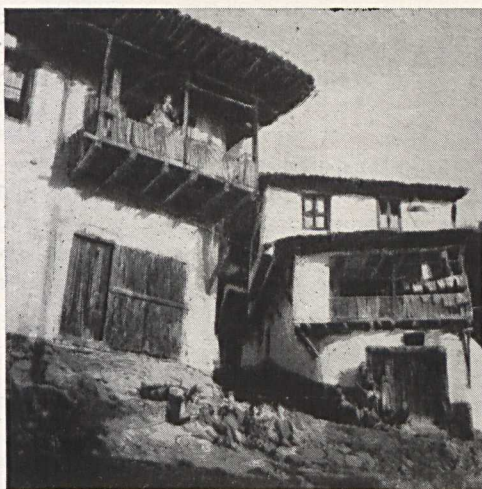
грева. Зимой же такая крыша способствует проникновению в окна лучей позимнему низкого солнца. Стремясь обеспечить обитателям дома свободное обозрение окрестностей, создать ощущение широты и простора, народный зодчий отказался от обычной наружной стены. Он смело отбросил узкое окно и вместо него развернул широкую стеклянную стену. Осуществляя этот замысел, он не мог знать, что завоевания современной техники такое «растянутое» окно позволят считать одним из главных функциональных и эстетических достижений современной архитектуры.

В народном зодчестве жилой дом неотделим от вьющейся зелени. Очень часто это — виноград, образующий прочную, густую крышу над террасой, над каменной скамьей перед домом или даже над улицей. Такая зелень своей свежестью и живыми формами обогащает вид улицы и силуэт города.

Единство функциональных, конструктивных и эстетических качеств жилого дома

Перед исследователем народного зодчества встает вопрос: можно ли установить влияние эстетических концепций на внутреннюю структуру жилого дома, можно ли говорить об органическом единстве функциональных и эстетических начал в народном зодчестве? Ответы на эти вопросы дает практика.

Жилой дом в южных областях Югославии — особенно в Македонии, Боснии и Герцеговине — расположен почти всегда в глубине приусадебного участка. Удобное положение дома, жилые помещения которого окружены зеленью сада, человек воспринимает комплексно, как органическое единство удобства и красоты. Обычно связующим звеном между замкнутыми жилыми помещениями и внешней средой служат широкие деревянные балконы, над которыми всегда имеется стреха. В более обширных домах часть второго этажа отводится под большую лоджию, которая в летний период часто служит не только жилой комнатой, но и спальней. Эти лоджии очень привлекательны; здесь человек может отдыхать на свежем воздухе, не выходя из своего



2



3

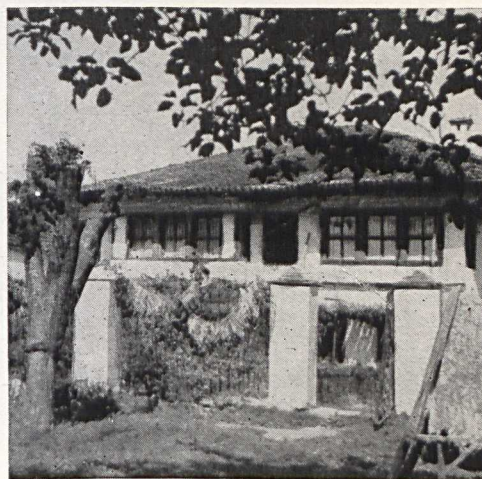
дома. В то же время это функциональное качество играет важнейшую роль в архитектурной композиции жилого дома, делая ее более выразительной. Лишим дом лоджии — и он станет не только неудобным, но и антиэстетичным. Таким образом, главная эстетическая ценность жилого дома заключается в тех элементах, которые обладают важнейшими функциональными качествами жилья.

В одном из домов в городе Тетово (Македония) лоджия развернута по всему фронту дворового фасада, играя главную роль в архитектурной композиции. Тут совершенно невозможно воспринимать ее эстетические достоинства независимо от ее функции. Убедительный пример такого органического единства содержания и формы представляет собой также один из домов в городе Джаковице (Южная Сербия). Округлый эркер во втором этаже целиком застеклен. На первом он оставлен открытым, в виде домашней террасы. Не нужно доказывать, что зодчий стремился добиться максимального удобства для обитателей дома, которые могут использовать эркер и зимой и летом. Кроме того, это особое функциональное достоинство эркера получило также ясное и равнозначное эстетическое выражение. Он стал композиционным центром дома и самым интересным архитектурным элементом. Сплошное остекление второго этажа контрастирует с обычными окнами и деревянной колоннадой первого этажа. Народный зодчий очень часто повторял уже известный тип жилого дома, но так, что новый дом был вариантом старого, с небольшими изменениями функционального или эстетического характера.

Хороший пример такой вариантности — два соседних жилых дома в Джаковице. Оба дома находятся рядом, на одной красной линии, так что они выглядят как архитектурное целое. В каждом из них роль композиционного акцента выполняет эркер, только не округлый, а восьмиугольный. Кроме того, деревянные опоры, поддерживающие эркер, здесь гораздо выше, чем в упоминавшемся нами ранее примере. Фасады домов свидетельствуют о том, что они принадлежат к одному и тому же типу. Но некоторые нюансы их



4



5



6



7

1. Призрен (Южная Сербия). Жилой дом составляет органическое целое с садом.
2. Призрен. Жилые дома верхнего города свободно располагаются над нижним городом.
3. Охрид (Македония). Окно растянuto во всю стену.
4. Призрен. Часть первого этажа — в то же время затененная часть двора.
5. Джаковица (Южная Сербия). Крыша защищает жилые помещения от перегрева летом.
6. Рисан (Бока Которская — Черногорское Приморье). Виноградная лоза освежает улицу в жаркие дни.
7. Тетово (Македония). Просторная лоджия в летний период является главным жилым помещением.



8

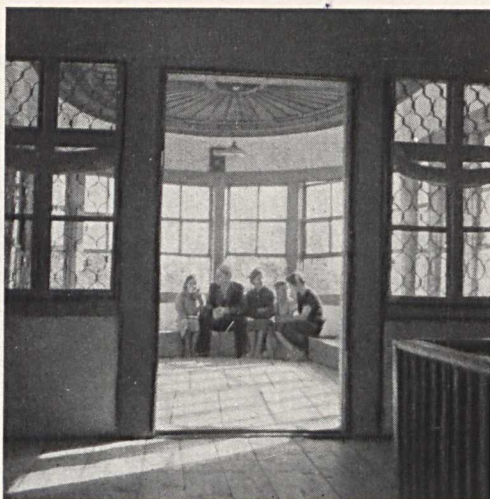
композиции говорят о тонком вкусе зодчего, который хотел избежать скучного однообразия. Ритм чередования окон одного дома не повторяется в другом, а идет в обратном порядке, между тем как внутренняя структура окон одинакова. По своему решению эркеры также не дублируют полностью друг друга: если один из них поддерживают деревянные опоры, то под другой подведена массивная стена.

Народный зодчий — градостроитель

На площади города Джаковица архитектурное единство достигнуто благодаря типизации деревянных колоннад домов. Торговый центр — «чаршия» восприни-

мается здесь как важный хозяйственный элемент, принадлежащий всему городу. Это явление любопытно и с социологической точки зрения: тут владельцы подчинили свои индивидуальные вкусы интересам города. Если принять во внимание, что такие ансамбли осуществлялись без плана, без законодательных предписаний, на основе непосредственных договоров, станет ясно, что в народном зодчестве существовало стремление к решению проблем более широкого общественного значения.

Важную функциональную и эстетическую роль в градостроительстве играют зеленые насаждения, органически связанные с жильем. В большинстве старых городов на Адриатическом побережье нет даже самых маленьких садов. Тут борьба человека за приближение к природе выносятся на улицу, за пределы дома. Если человек сооружает примитивный зеленый навес перед домом, в тени которого можно удобно отдыхать, то эта зелень приобретает, так сказать, общественный характер: влияет на общий вид города, придавая ему индивидуальные черты, обогащая его колорит. Даже дерево с каменной скамьей вокруг него становится своего рода маленьким общественным центром. Если бы старый виноград в маленьком городе Прчань в Боке Которской, органически слившийся с архитектурой и с простором улицы, исчез, этот ансамбль потерял бы для человека свою привлекательность и эмоциональную выразительность. Зеленые вертикали играют часто видную роль в общем силуэте городов южных и приморских областей Югославии. Большое эстетическое впечатление производит сплошная стена высоких зеленых тополей в Призрене: замысел одного из жителей города приобрел большую градостроительную ценность, внося в этот район города изящество и монументальность буйной зелени. Эстетическая ценность этого зеленого ансамбля органически связана с его прямой функцией — защищать город от ветра и создавать микроклимат.



9



10



11



12

8, 10. Джаковица. Различное архитектурное решение полукруглого выступа на втором и первом этажах выражает их различное функциональное назначение в зависимости от времени года.

9. Джаковица. Лоджия второго этажа.

11. Джаковица. Лоджия первого этажа.

12. Прчань (Бока Которская). Уютные зеленые улицы типичны для приморского города.

Народный зодчий всегда искал самое логичное решение жилого дома, исходящее из жизненных потребностей человека. Все эстетические ценности созданного им жилого дома имеют свои корни в обыденной жизни: они связаны с удобным отдыхом среди зелени около дома.

Народный зодчий создавал свою архитектуру умом и сердцем, и поэтому она рождалась как гармония рационального и эмоционального, эстетического и утилитарного.

Народный зодчий выражал свои эстетические взгляды всегда в ясных внешних формах, отражавших внутреннюю структуру дома, приспособленную к особому образу жизни семьи, положению дома и природным условиям.

Наше народное зодчество обладает такими достоинствами, которые могут, несомненно, оказать влияние и на развитие современного архитектурного и градостроительного творчества.

эффект присутствия

К. Кравченко



Диапазон советского диорамного искусства очень широк. Большое развитие получили в послевоенные годы диорамы, изображающие достижения мирного строительства в нашей стране. Для ВДНХ, международных и других выставок созданы значительные произведения. Интересны диорамы, выполненные Е. Дешалытом для Советской выставки в Генуе (Италия) в 1964 году. В их число входит огромная композиция на тему «Преображенная Сибирь», на четырех других изображаются новые курорты в Крыму («Пансионат «Донбасс», «Санаторий «Украина», «Новый Артек») и на Алтае («Санаторий «Алтай»).

Эти диорамы, пользовавшиеся успехом в Италии, затем были экспонированы на международных ярмарках в Болгарии (Пловдив) и в ГДР (Лейпциг).

В диорамах 1964 года, сделанных для Генуи, можно наблюдать дальнейшее развитие диорамного мастерства художника, в котором на первом плане стоит идейно-образная задача. Готовя эти диорамы к показу на Лейпцигской ярмарке в марте 1965 года, художник некоторые части их переписал заново, другие доработал, чтобы добиться полного осуществления своего замысла. Произведения Дешалыта показывают, как расширился диапазон современной диорамы — от крупных историко-революционных, батальных, эпических тем до архитектурно-пейзажных декоративных композиций.

По своей идейной значительности, по силе воздействия и цельности исполнения

выделяется диорама «Преображенная Сибирь». Первое впечатление, которое она производит на зрителя, — мощь, необъятность просторов Советской земли, преобразенной индустриализацией, величайшими стройками коммунизма. В диораме отражен и буйный размах сибирской природы, и могущество Енисея и Ангары, таежных лесов и Саянских гор, покрытых снегом. По рекам идут белоснежные теплоходы, стремительные «ракеты», самоходные баржи, горы и леса прорезаны железнодорожными линиями, по которым мчатся поезда. Трубы заводов победно вздымаются в небо. Летят самолеты и вертолеты. Глаз сразу охватывает все пространство диорамы и постепенно просматривает ее детали. С возрастающим интересом втягиваясь в глубину изображения, в его сущность, зритель открывает для себя все новые аспекты изображенного. О масштабах этой диорамы и трудностях ее исполнения говорят и цифры. Размер живописной части диорамы — около 30 м, объемно-макетной — 90 м. Освещается диорама зеркальными лампами и люминесцентным светом. Художником привлечены новые пластические материалы и оргстекло, что помогло ему найти нужную фактуру предметов и деталей пейзажа в макетной части.

На первом плане диорамы показаны исторические стройки коммунизма в отлично выполненных цветных макетах. Но у художника была и другая задача — открыть иностранному зрителю красоту Сибирской земли, несметные богатства ее

Е. Дешалыт за работой над диорамой «Преображенная Сибирь».

Е. Дешалыт. Диорама «Преображенная Сибирь». Фрагмент (стр. 24—25).

лесов, рек, земных недр. Отсюда общее настроение диорамы, ее оптимизм, который можно определить как пафосное утверждение всего, что создает советский человек в стране социализма. И в этом большое пропагандистское значение диорамы, отображающей нашу действительность. Автор диорамы работает и как конструктор и как живописец. Левая часть живописи диорамы с Саянскими горами строится художником на контрастных теплых, озаренных солнечным светом, и холодных тонах, что определяет разнообразие колорита. Правая — сферическая часть решается в другом живописном ключе, в иной цветовой гамме. На темном небе ярко освещенные облака дают теплые отсветы на землю, на снег, что также порождает цветовые контрасты тонов земли и неба. Вся средняя часть диорамы представляет собой мягкий переход от ясной светлости к напряженной сгущенности цвета над озером Байкалом.

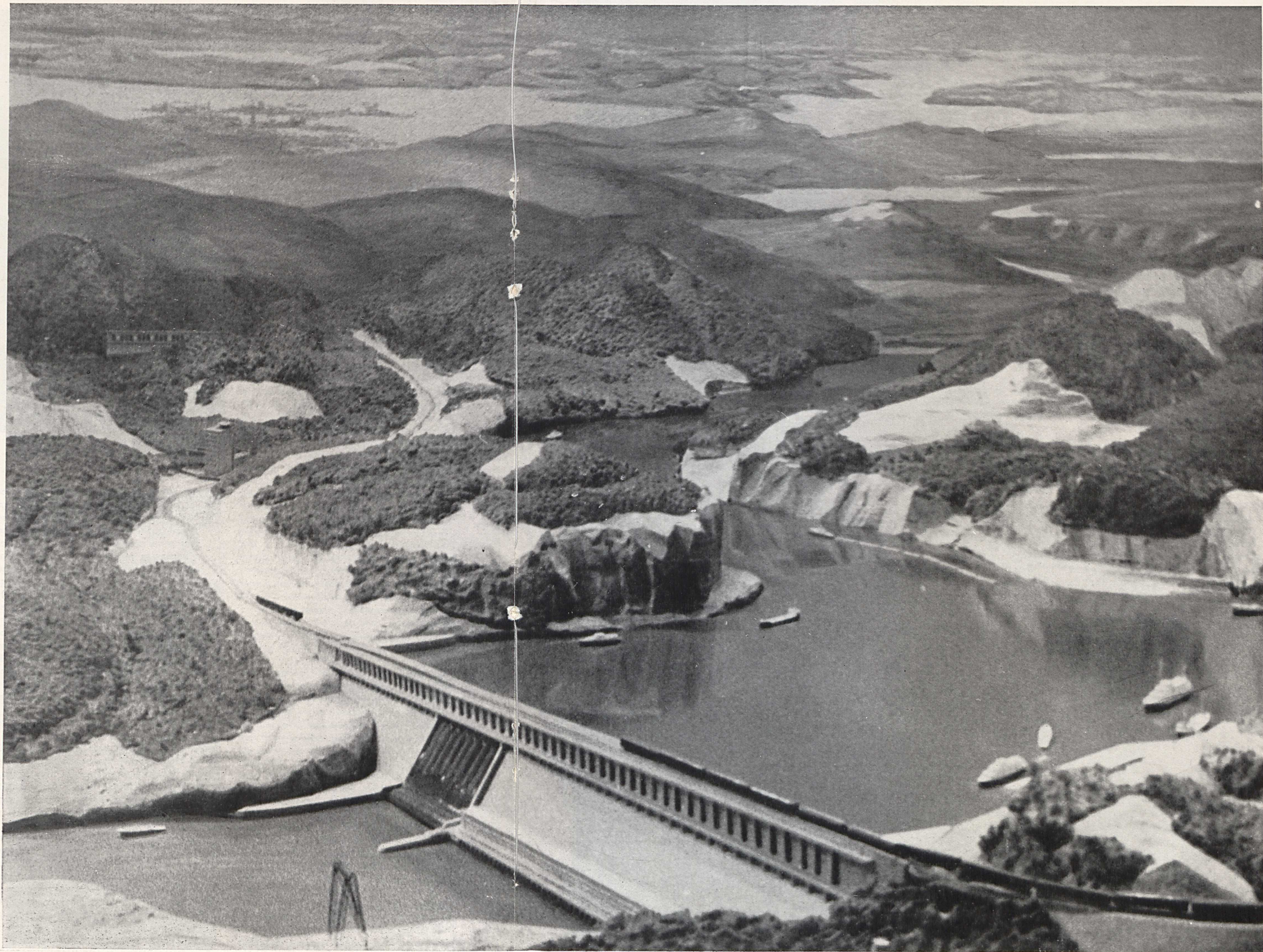
Приемами живописи создается сферичность пространства, которая является основой диорамы. В изображении пространства главную роль играет свето-цветовая гамма, найденная художником в соответствии с темой диорамы. Цветовой строй ее решается на декоративно-монументальной основе. Сложность задачи была в том, чтобы создать впечатление единства предметно-макетного и живописного планов, сделать незаметным, неощутимым переход одного плана в другой, найти их незаметное сближение в стыке объемов и живописи. Яркие краски макетного плана постепенно смягчаются и гаснут по мере удаления в перспективу. Живопись и объем взаимно проникают друг в друга, объем переходит в воздушную среду благодаря постепенной градации насыщенности цвета.

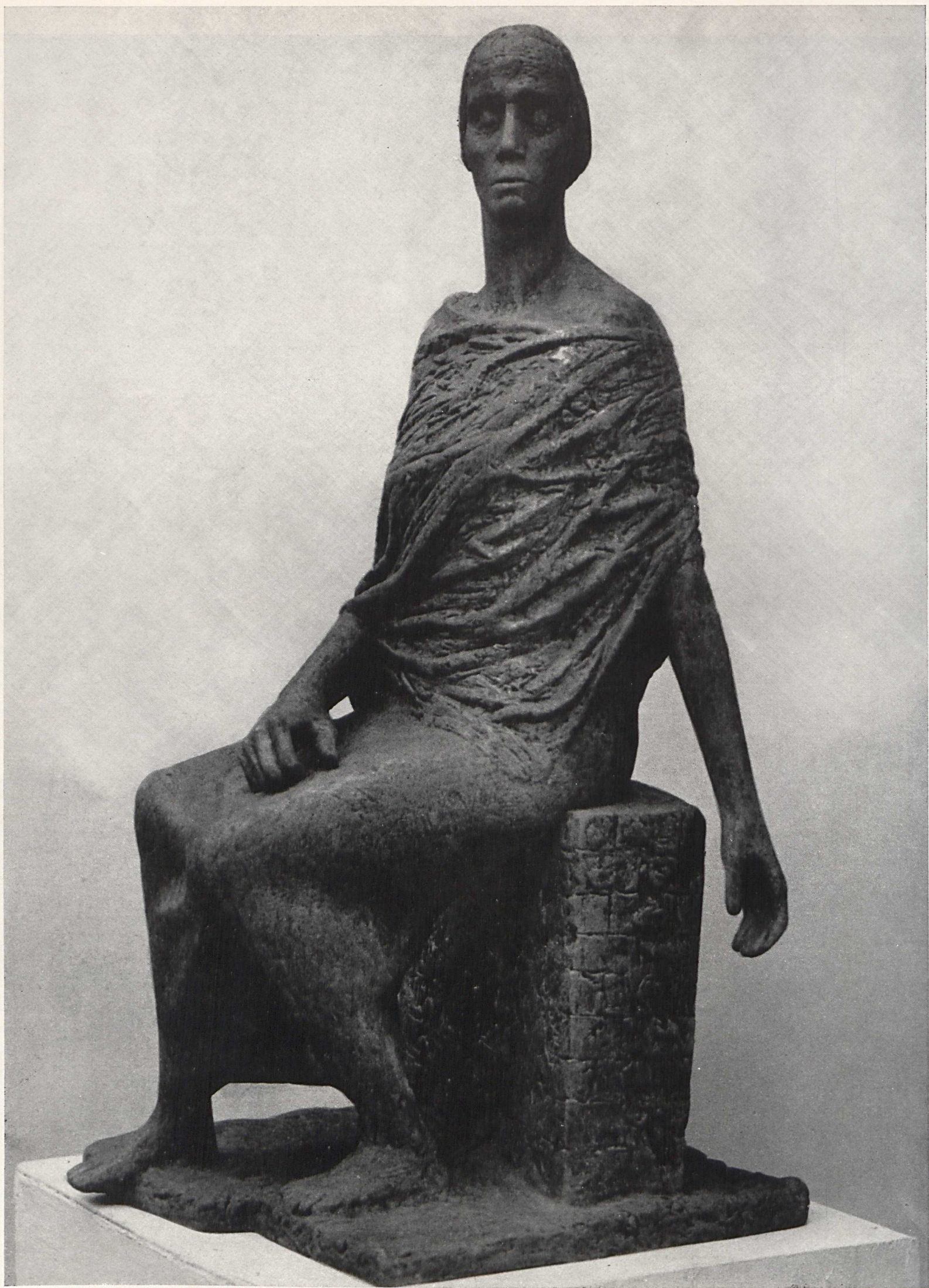
Работая над предметно-макетным планом, Дешалыт заботится о ритме масс, о повторях и противопоставлениях, достигаемых путем разнообразия форм и светотеневых контрастов и переходов. Активно использован в диораме свет, его источники, направление, сила и т. д.

В диорамах, показывающих курорты СССР, новая жизнерадостная, светлая архитектура выступает в единстве с поэтической природой Крыма и Алтая. Диорамы убеждают в том, что эта прекрасная природа принадлежит человеку, что строительство наших курортов имеет своей единственной целью дать счастье и здоровье трудящимся.

В этих диорамах не все совершенно. В макетных планах порой проступает однообразие, порой не хватает живописной проработки некоторых частей. Как в живописной, так и в объемной частях диорамы художник идет от изучения и наблюдения природы, от влюбленности в жизнь. Однако трудность в том, чтобы не перейти здесь границы.

И все же, несмотря на некоторые просчеты, диорамы завоевали право участия на важнейших советских выставках, где они рассказывают о наших успехах миллионам зрителей.





Ф. Кромер. Проект памятника в Маутхаузене «О, Германия, скорбная мать» — к рецензии о выставке, стр. 43.

рабфак искусств

(По материалам архива заведующего
изобразительным отделением рабфака А. В. Бабичева)

Н. Бабичева

Единый художественный рабфак искусств...

Неповторимое и своеобразное учебное заведение, которое могло быть создано только пролетарской властью. Оно привлекало молодые народные таланты, которыми так богата всегда была наша страна, и затем отшлифовывало эти чудесные самородки, готовя их в высшие учебные заведения.

Это была школа нового типа, созданная в первые годы Советской власти для рабочих и крестьян, открывающая ранее закрытый для них путь в искусство. Рабфак готовил художников, органически слитых с новой, революционной общественностью. Пролетарий-рабфаковец в подлинном смысле слова должен был стать художником эпохи революции.

...«Ему не придется «увязывать», как это стремятся делать современные художественные организации, свою жизнь и творчество с жизнью рабочего, крестьянина, комсомольца и т. д., чтобы оправдать свое назначение. Он сам рабочий, крестьянин, комсомолец, сам член коллектива, сам активный участник строительства новой жизни. Чтобы отразить революцию, он должен изображать и организовывать свой быт, свой труд. Тот заряд, который он получил от революции, при настоящем воспитании будет постоянным источником могучих эмоций, в которых так нуждается искусство, чтобы быть подлинным.

...Тот создаст стиль эпохи, кто, изучив кропотливо свое мастерство, является в подлинном смысле сыном своего времени и не только знает, но и создает содержание эпохи. Тот, кто закрепит в материале идеи современности, передаст эхо революции массам настоящего и далекого будущего». — Так писал заведующий изотделом А. Бабичев в стенной газете к пятилетнему юбилею Рабфака искусств (1925/26 учебный год).

Художественно одаренная рабочая и крестьянская молодежь командировалась на рабфак по путевкам губисполкома, губпрофсоветов, парторганизаций, направлялась рабочими клубами, школьными советами, редакциями крестьянских газет. Было много и ходяков-одиночек, которые приезжали, а иногда проходили пешком сотни километров из отдаленных мест Советского Союза, чтобы осуществить свою мечту.

Изоотделение Рабфака искусств было создано на базе испытательно-подготовительного отделения ВХУТЕМАСа в 1921 году. В 1923 году рабфак при ВХУТЕМАСе был преобразован в Единый художественный рабфак искусств, при котором открылось два новых отделения — театральное и музыкальное, а в 1924 году — литературное. На изоотделении остались преподаватели, ранее работавшие во ВХУТЕМАСе.

«Первые годы ушли на поиски программы, отвечающей новой целевой установке, но в составе руководителей преобладали художники-станковисты, и, естественно, программа строилась по принципу «Главный фактор художественного развития есть живопись». В первое же трехлетие ясно обозначилась несостоятельность этого принципа, так как он гарантировал ненужную, излишнюю переработку производственников, пришедших с фабрик и заводов в изобразителей, преимущественно в живописцев...

ВХУТЕМАС в то время перестраивался и сам искал новых путей. Все это дало на рабфаке большой импульс к творческой работе и объединило преподавателей и студентов в методических исканиях. Надо было создать новую школу, научно обоснованную, где

нашли бы себе место в счастливом сочетании моменты формальные и тематические.

В 1925 году Главпрофобром, а в 1926 году ГУСом была утверждена первая из числа других художественных школ программа изорабфака, которая являлась результатом предварительной коллективной работы художников-педагогов¹, принадлежавших, кстати сказать, к совершенно различным объединениям и направлениям. Был найден объективный метод» (А. Бабичев, Материалы к сборнику «10 лет строительства рабфаков», 1929). Поиски объективного метода, связь с жизнью, наличие производственного стержня в заданиях и стремления к научному обоснованию художественного творчества отличали новую программу. Большие достижения на рабфаке имелись в области метода преподавания.

...«Проблема метода есть проблема главным образом логическая, отвлеченная. Метод предпрещает путь творчества.

Теоретические основы изучения искусства должны быть преподнесены, конечно, в порядке, продиктованном целевой установкой школы и ее ступенью. Всякому ясно, что в голом виде анализ преподносить можно только после опытов предварительных в создании простейших художественных вещей, где студент покажет свою способность мыслить образно и логически. То, что можно в высшей художественной школе, где контингент подготовленный, неприменимо в средней, где зачастую по искусству начинает работать человек впервые и по природе вещей мыслит синтетически. Внимание его может быть привлечено к изучению отдельных элементов путем ряда упражнений над синтетическими заданиями, построенными в таком порядке, в каком чередуются обычно формальные элементы при чисто научно-исследовательском их изучении. Такой метод не есть синтетический (синтетическим мы обычно считаем метод, где одновременное изучение всех элементов и средств организации необходимо для создания художественного произведения). И не есть метод чисто аналитический, который обуславливает необходимость изучения отдельных, вырванных из логической цепи элементов. А есть метод комплексный, при котором все задания при всей своей конкретности и жизненности построены с расчетом в каждом случае сделать ударение на соответствующих элементах и способах организации элементов.

...Конечно, при комплексном методе ряд заданий рассчитан на развитие образного мышления и ряд заданий — на развитие логического. Приходится помнить, что мышление художника требует постоянного упражнения не только над логическими задачами, поэтому надо параллельно дать мотив, возбуждающий фантазию. Борьба методов протекает в смысле выискивания норм «формального» и «тематического». Но наличие во всех программах момента формального обязательно для всех методов.

...Усилия руководителей должны быть направлены к тому, чтобы работы, при всей своей увлекательности, имели в основе какую-либо формальную задачу, стоящую в логической связи с преды-

¹ А. В. Бабичев, Н. И. Шестаков, К. К. Зефирин, И. Ф. Завьялов, Н. М. Григорьев, Н. Х. Максимов, М. Ф. Шемякин и другие.

душей и последующей. Вся система заданий должна стремиться от развития образного пространственного мышления к изучению средств создания убедительного образа. Следовательно, от момента субъективно-композиционного к моменту объективному, конструктивному с расчетом бережно перевести учащихся от примитивного творчества к анализу, чтобы дать возможность прийти через грамоту (уже в вузе) опять к синтезу» (А. Баби́чев, Из рукописей).

Программа и план, выработанные Предметной комиссией, обязывали руководителей строго держаться установленной нормы заданий, и взаимная договоренность обеспечивала методическую согласованность.

Ориентировочный план работы обуславливал строение сетки заданий. Следует упомянуть, что подобная сетка заданий была введена также в первые в практике художественных школ.

Результаты работы рабфака демонстрировались на ряде отчетных выставок. На них по почину изорабфака был выдвинут и впервые осуществлен методический принцип показа, одобрительно принятый советской прессой и утвердившийся затем в отчетной практике художественных школ. На выставках выступали не отдельные имена и таланты, как это было принято раньше, а систематизировалась и вскрывалась вся кухня повседневной работы, начиная с момента поступления студента на рабфак и вплоть до его окончания, причем были показаны как академические, так и домашние работы студентов.

Наибольший интерес, с нашей точки зрения, представляет неуклонно и целеустремленно проводившийся рабфаком курс на подготовку художников-производственников. Эта линия четко и последовательно проводилась заведующим изоотделением в течение ряда лет, несмотря на трудности и разногласия, которые возникали как в стенах рабфака, так и с представителями ВХУТЕМАСа. Программа отделения «должна была иметь производственный стержень в заданиях» и вводить «практическое изучение основных производственных дисциплин и тем втягивать в производственную жизнь ВХУТЕМАСа». Так, для студентов старших курсов был введен курс энциклопедии производств, который читался профессорами вуза, проводились экскурсии на фабрики и заводы, экскурсии на производственные факультеты ВХУТЕМАСа, о целевой установке которых студенты подробно информировались. Четко определялись места, роли и формы участия художника в данном производстве.

Ввиду отказа руководства ВХУТЕМАСа принять принцип твердого прикрепления студентов старшего (IV) курса рабфака к производству ВХУТЕМАСа, рабфак ввел распределение студентов с III курса в зависимости от тяготения к той или иной специальности на группы объемников (архитекторы, скульпторы, керамисты, деревообделочники и металлисты) и плоскостников (графики, текстильщики, живописцы), получавших дальнейшую подготовку соответственно этим уклонам. На старших курсах были введены элементарные задания по специальности.

Приведем выдержки из протокола заседания Учебного бюро от 29 сентября 1925 года по вопросам программы и нового метода, свидетельствующие о направлении, взятом рабфаком:

«Баби́чев. Высшая художественная школа должна давать высококвалифицированных работников по всем отраслям художественного производства страны. Количество спецов должно быть прямо пропорционально потребностям соответствующей отрасли народного хозяйства. А высшая художественная школа, оторванная от организма страны, выпускает преимущественно изобразителей, и производственные мастерские пусты. Высшая художественная школа дает спецов обратно пропорционально действительной в них потребности. Положение должно быть изменено не только путем агитации за производственные факультеты вуза или организацией и образцовым оборудованием производственного факультета, но главным образом изменением методов в подготовительной школе.

Необходимо прививать студенту профессиональный метод мышления. Изучать художественную форму студент должен в связи с материалом. Образный метод мышления недостаточен для работы производственника-утилитариста. Прививая только образный метод мышления, средняя и высшая школа перерабатывает сложившегося производственника в изобразителя. Необходимо заменить «энциклопедическое образование» изучением основ

избранной специальности. Не дисциплина живописи есть основной фактор развития студента, а изучение материала сообразно профессии.

...Прикладничество было изжито, когда поняли, что целесообразная форма, соответствующая функциям вещи и материалу, и есть то, что ставит эту вещь выше обычных вещей по качеству. Метод же отвлеченных изобразительных задач при отсутствии знания материала приведет обратно к прикладничеству худшего типа.

...Если считать положение на изобразительном отделении приемлемым, то положение на производственном факультете и на рабфаке с производственниками катастрофическое. Вуз должен равняться по рабфаку в деле воспитания и образования пролетарских кадров. Значит ли это, как ходят слухи, что наши положения есть подрыв вуза или, в частности, живописи? Вздор. Мы ищем целесообразного метода и целесообразной траты времени при изучении всех видов искусства как изобразительного, так и производственного. Это не есть утверждение инженеризма за счет других искусств, как думают некоторые».

Как мы уже указывали, в проведении курса на подготовку художников-производственников встречались и трудности, так как сталкивались различные точки зрения.

Так, на заседании Предметной комиссии 18 января 1926 года ставился вопрос об изменении методов обучения в связи с введением в программу «изучения основ избранной специальности» и производственных заданий. В протоколе этого заседания записано:

«... тов. Храковский не согласен с намерениями Учебного бюро изменить методы работы на ИЗО Единого художественного рабфака, настаивает на необходимости приближения к общей художественной культуре рабфаковцев, так как она чрезвычайно низка у них, и утверждает, что занятия по рисунку и живописи дадут необходимую базу для будущих производственников, так же как и изобразителей. Он находит, что его точка зрения должна разделяться большинством руководителей. Живопись есть дисциплина передовая. Рабфак готовит в вуз и должен равняться по вузу. На рабфак приходят больше производственники, но не с желанием улучшить производство, а заниматься живописью. Производства у нас нет, а есть кустарное дело. Прежние прикладные вещи настолько хороши, что и теперь стоят в музейном шкафу наряду с живописью. Классовый контингент на рабфаке принимать во внимание не следует.

Вопрос о производственных уклонах тов. Храковский считает второстепенным для рабфака, пока мы не достигнем высокого уровня в чистом искусстве.

Тов. Баби́чев, отвечая тов. Храковскому, замечает, что вопрос об улучшении метода возник именно потому, что контингент рабфака классовый, в значительной части уже имеющий производственный стаж. Кроме того, в вузе восемь факультетов, и производственные факультеты вправе требовать подготовленные кадры. ...Да, у нас сейчас в вузе кустарщина, но должна-то быть индустрия, и мы должны делать ставку на будущее, а не на прошлое. Никто не отрицает необходимости высокохудожественной культуры, и намерения Учебного бюро — не заменять чем-то другим часы работы по художественным дисциплинам, а прибавить к ним часы работы на изучение основ специальности. Если студент шесть лет не нюхает материала, то ему приходится на последних курсах вуза художественную культуру пришивать насильно к вещам обихода. В школе мы успеем дать только начало художественной культуры и указать методы овладения ею и методы ее улучшения, а дальше этой задачи хватит студенту на всю жизнь. А вот навыки он должен успеть приобрести такие, чтобы оправдать звание мастера высокой квалификации и уметь сделать вещь образцовую для индустриального производства. Если этого нет, надо закрыть производственные факультеты честно. Прежние вещи прикладные действительно стоят в шкафах, но наши задачи сделать вещи, которые вынимаются из шкафов, чтобы иметь обращение в обиходе. Совершенный стиль вещей появится только тогда, когда мы в совершенстве овладеем материалом, остальное завершит высота художественной культуры».

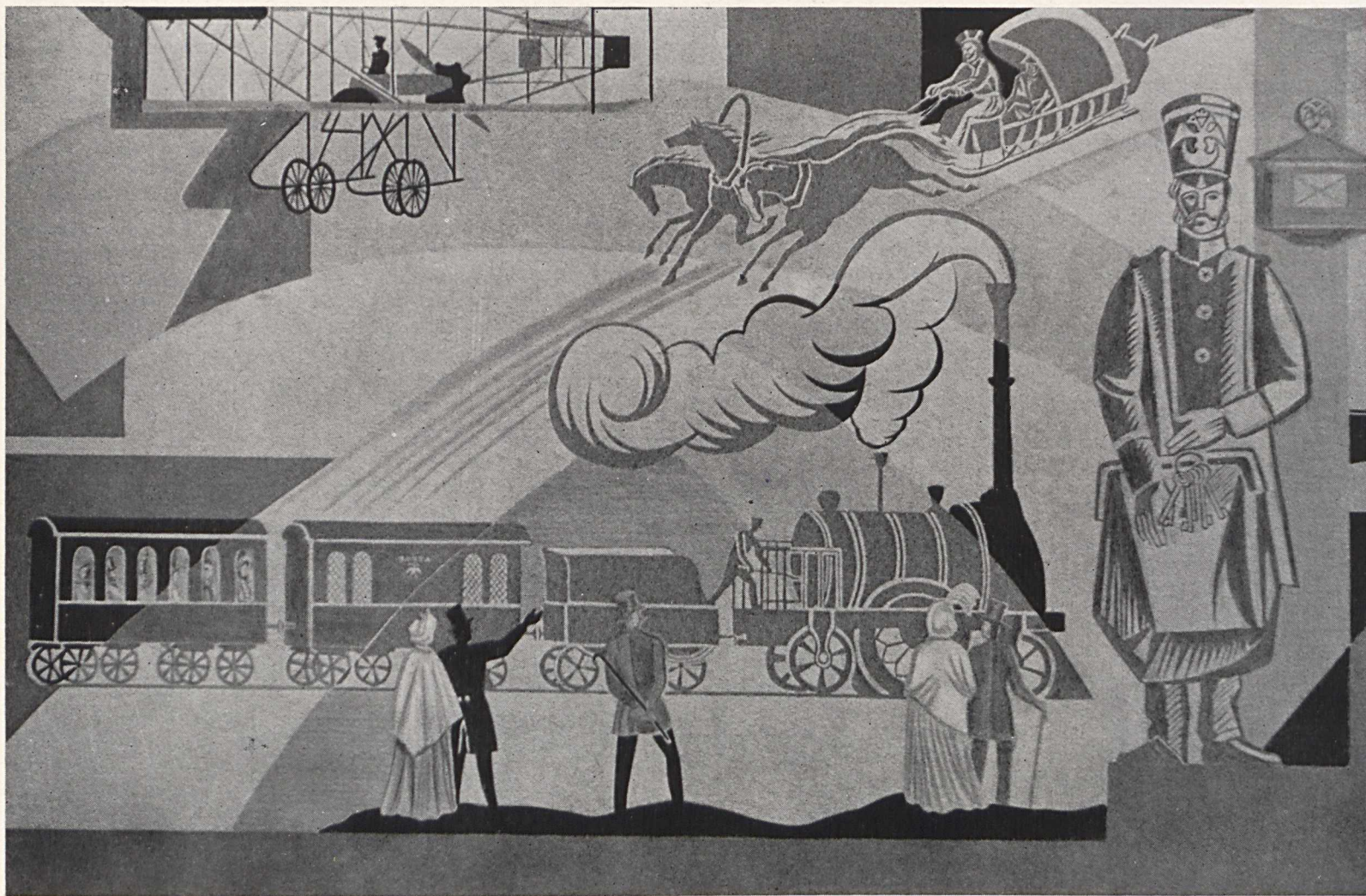
Трудно переоценить появившееся еще сорок лет тому назад в практике советской художественной школы стремление подготовить художников-производственников, которое имело своей конечной целью участие художника в создании каждой общественно-полезной вещи.

В ПОИСКАХ СИНТЕЗА

Е. Мурина

А. Васнецов, В. Эльконин. Роспись помещений загса на Ленинском проспекте в Москве. Сграффито. Фрагмент.





А. Васнецов, В. Эльконин. Роспись в вестибюле почтамта Московско-Казанской железной дороги. Сграффито. Фрагмент.

А. Васнецову и В. Эльконину, как и их товарищам, не приходится дожидаться тех идеальных условий, которые имеют в виду теоретики, когда рассуждают о проблемах синтеза. Их опыт имеет принципиальный интерес, хотя, быть может, с годами он будет рассматриваться как прелюдия к каким-то более значительным свершениям.

В работе этих художников чувствуется воодушевляющая их внутренняя полемика, связанная с постоянной необходимостью ограждать монументальную живопись от диктата архитектуры, с одной стороны, станковой картины — с другой. Эти намерения свидетельствуют о зрелости их искусства. Говоря о диктате архитектуры, я имею в виду характерное для сегодняшнего состояния проблемы синтеза явление, которое можно было бы определить как «пространствобоязнь». Речь идет о наивной, хотя закономерной и потому воинственной форме протеста против иллюзионизма, вообще отрицающего пространственную и объемную трактовку изобразительной формы в условиях современной архитектуры. В основе его лежит убеждение в том, что плоскости стены — основному элементу современной архитектурной выразительности — должно соответствовать такое же плоское изображение.

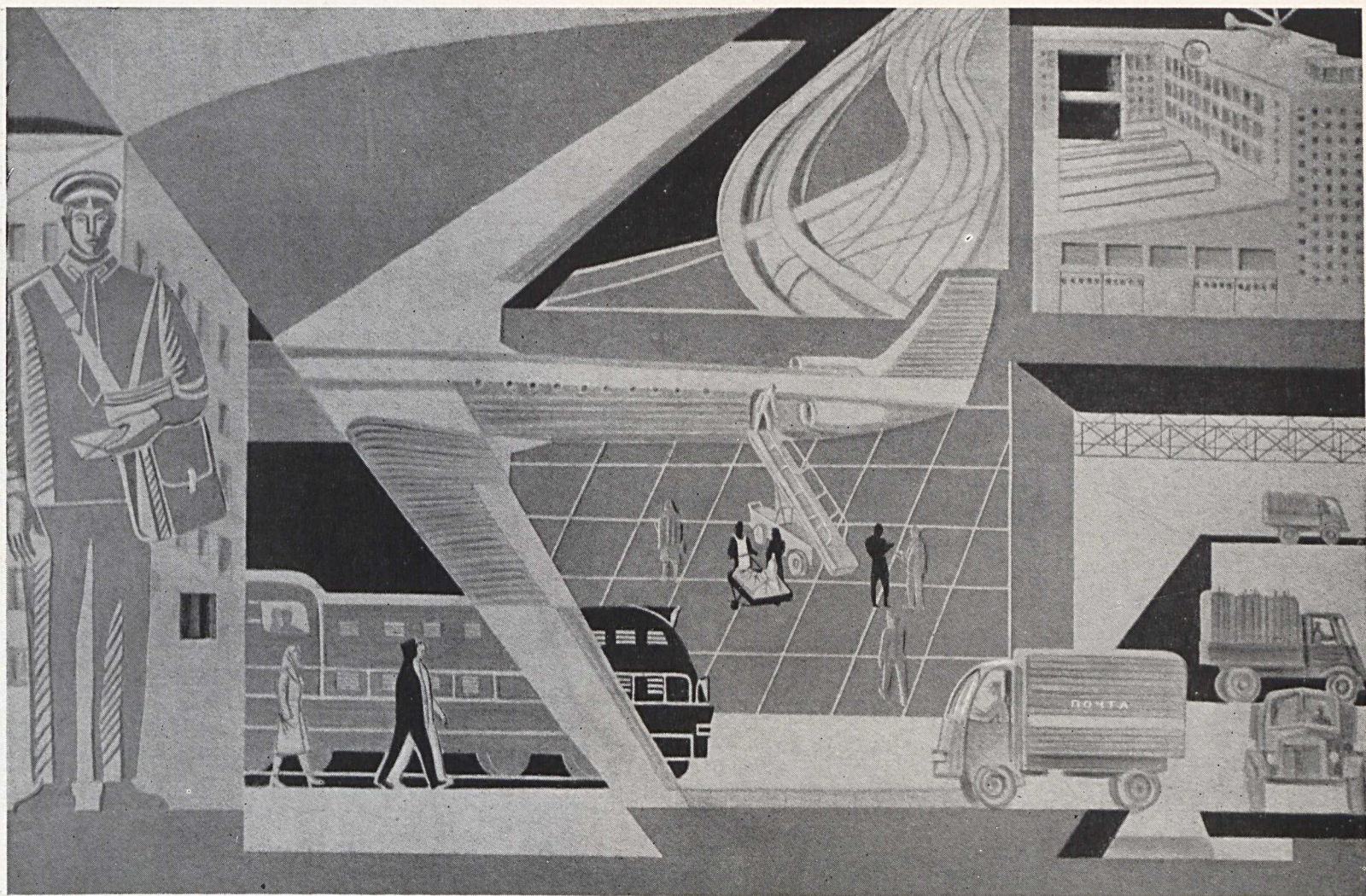
Подобная упрощенная логика игнори-

рует конфликтную природу синтеза. Не потому ли стилизованные плоские изображения, наложенные на стены современных сооружений, воспринимаются такой же неоправданной разновидностью украшения, как иллюзионистические прорывы стен в недавнем прошлом?

Васнецов и Эльконин принадлежат к тем монументалистам, которые пытаются продолжить наследие Фаворского и во многом исходят из его принципов. Конечно, они учитывают в своей работе особенности современной архитектуры, утверждающей выразительность свободной от декора плоскости стены, извлекающей эффект красоты из различных сочетаний простейших дешевых материалов. Именно потому свою задачу они видят не в украшении стены — гладкая стена сама по себе может быть выразителем красоты, — а в преобразовании стены средствами пространственного изображения. Так же, как в своем понимании материала они следуют нормам, провозглашенным новейшей архитектурой. Большинство их работ выполнено в технике сграффито, которая весьма созвучна условиям современного строительства. Вообще интерес к художественным возможностям тех новых материалов, которые применяют архитекторы, является для них одним из стимулов. Так, в одной из лучших своих работ (выполнена совместно со скульпторами И. Александров-

вой, Ю. Александровым и Т. Соколовой) — барельефе над входом в концертный зал Московского Дворца пионеров — им удалось найти стилистическое решение, целиком созвучное пластическим и фактурным особенностям цемента. Композиция рельефа на тему «музыка» как бы самозарождается из движения этой окаменевшей цементной массы, лишь организованной художниками в музыкальное чередование геометризованных форм. В одной из последних своих работ при участии Л. Сыркина — мозаике в Центральном Морском клубе (Тушино), — они применением керамической облицовочной плитки, служившей всегда для чисто технических целей, достигли красивого цветового и орнаментального решения.

Но Васнецову и Эльконину — что особенно важно — близка по духу пространственная концепция, лежащая в основе новой архитектуры и создающая для изображения условия, характеризующиеся отсутствием единой точки зрения, когда оно может восприниматься лишь в движении, во времени. Такая архитектура не только помогает им в их отрицании станковизма в монументальном искусстве и тем более иллюзионизма, но и требует этого: изображение единого пространства, да еще по рецептам школьной перспективы, здесь просто безграмотно. Зато возникает необходимость делать композиции, в которых



А. Васнецов, В. Эльконин. Роспись в вестибюле почтамта Московско-Казанской железной дороги. Сграффито. Фрагмент.

соединяются разные сюжеты, разные масштабы, а также одновременные и разноразмерные эпизоды. Наличие дальних точек зрения требует, чтобы художник достигал ясного прочтения композиционно-силуэтной основы изображения. Все это мы находим в большинстве работ Васнецова и Эльконина, начиная с их наиболее раннего сграффито в клубе стекольного завода (Курлово, 1958) и кончая последней работой в строящемся сейчас почтамте Московско-Казанской ж. д.

Однако связь с архитектурой для них — аксиома творчества, не более. Путей к синтезу с архитектурой они ищут не просто через прямое увязывание своего произведения с ее условиями. Примирение противоречия конкретно-изобразительной, декоративной формы с архитектурно-абстрактной — вот в чем суть метода художников.

Берясь создавать изображение на плоской стене, они сознают, что вступают в конфликт с ее «призванием» быть плоской поверхностью, нерушимой границей, членящей реальное пространство. Причем для них важно не уйти от этого конфликта в область стилизации, а достичь на его основе пространственной цельности. Изображение — будь то живопись, мозаика, сграффито, — должно внести в архитектуру конкретное начало, композиционное повествование, которое не аккомпанирует ар-

хитектуре, а активно влияет на нее своим, особым масштабом, ритмом и изображенным пространством. Надо сказать, что в большинстве случаев архитектурные условия для решения подобной задачи изобилуют «дополнительными» трудностями, вытекающими из недостатков проекта. Наши архитекторы, как правило, не учитывают на практике конфликтной природы синтеза и не предусматривают в своих решениях условий для наиболее эффективного проявления этой природы. Художники в общем сами изыскивают возможности для «обыгрывания» этого конфликта. Естественно, что подобная односторонняя игра не может не сказываться на результатах синтеза. Быть может, мы имеем здесь такие же потери, какие бы ожидали нас, если бы в дуэте, написанном по принципу двуголосия, все исполнялось одним голосом. Вместе с тем художники нередко оказываются перед проблемами, по своей головоломности напоминающими сложные пространственные ребусы.

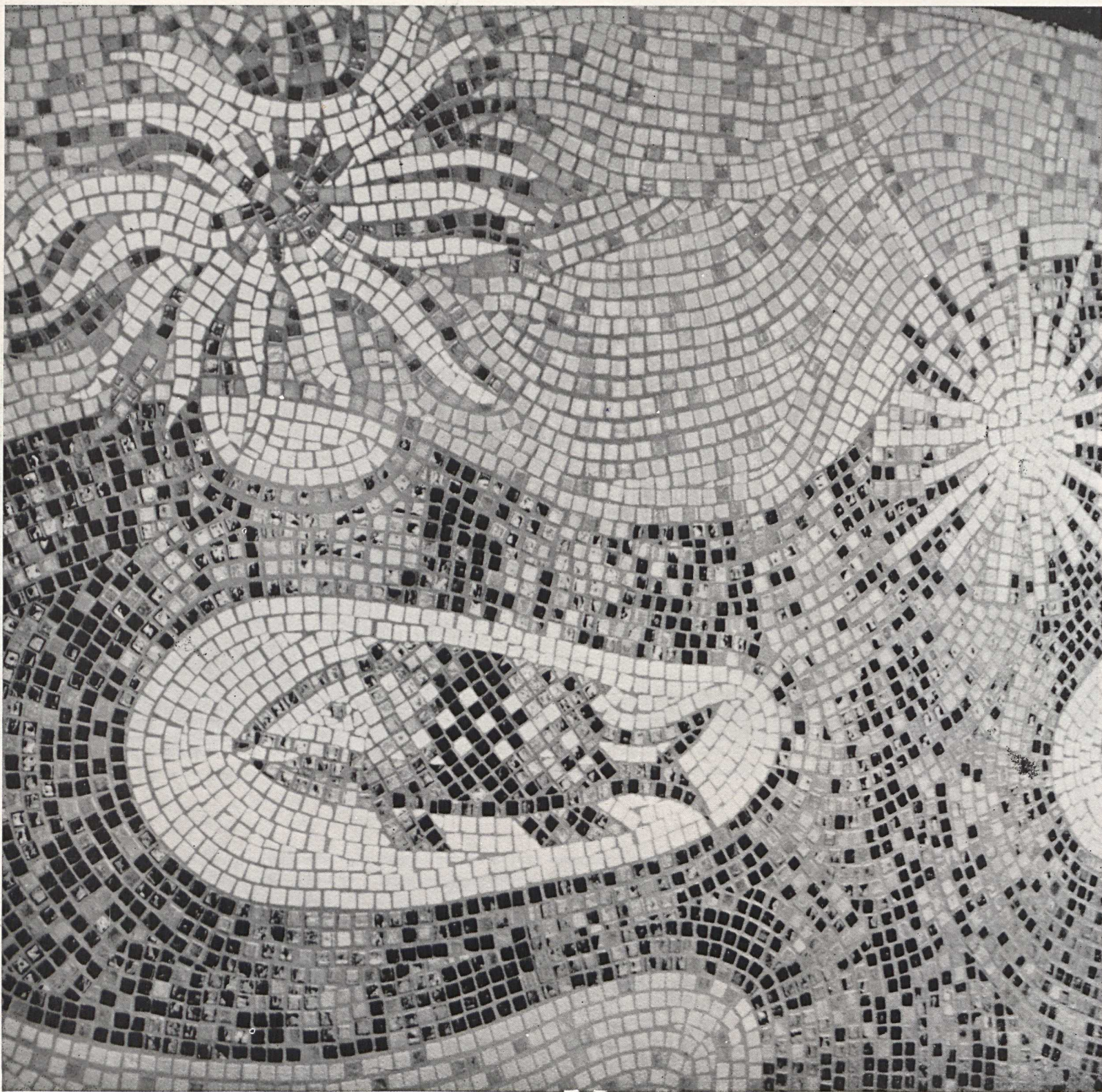
Здесь уж требуется не только воображение, но и остроумие.

Так, например, в сграффито вестибюля гостиницы «Варшава» (созданном в 1960 г. совместно с А. Гончаровым) художники предложили такие масштабы, пропорции и ритмы, которые как бы преобразовывали реальные масштабы и про-

порции интерьера. Большое, даже огромное — город Варшава, — будучи изображенным как бы измельченным на фрагменты, здания и улицы, сопоставленные в разных планах и дробных, чуть беспокойных ритмах, создает здесь у зрителя ощущение своеобразного масштабного парадокса. Благодаря ему приземистый интерьер кажется более просторным и протяженным.

Конечно, такой контраст, в чем-то вынужденный недостатками архитектуры, имеет несколько искусственный характер. Однако надо надеяться, что на пути Васнецова и Эльконина появится еще архитектор, который учтет в своем проекте не только их декоративные возможности, но и эту способность обогащать архитектуру контрастными масштабами и ритмами. Пока же их мастерство синтеза, опирающееся на установки, проверенные вековым опытом, на основательную культуру, нередко применяется все же для маскировки недостатков архитектуры. Особенно ярко это проявилось в кафе «Дружба», росписи которого при многих достоинствах, касающихся интерпретации национальных и народных мотивов искусства и орнаментов, превратились в самодовлеющую декорацию.

Характерно, что удаchi в разрешении проблемы синтеза возникают там, где художники не только не маскируют, а скорее



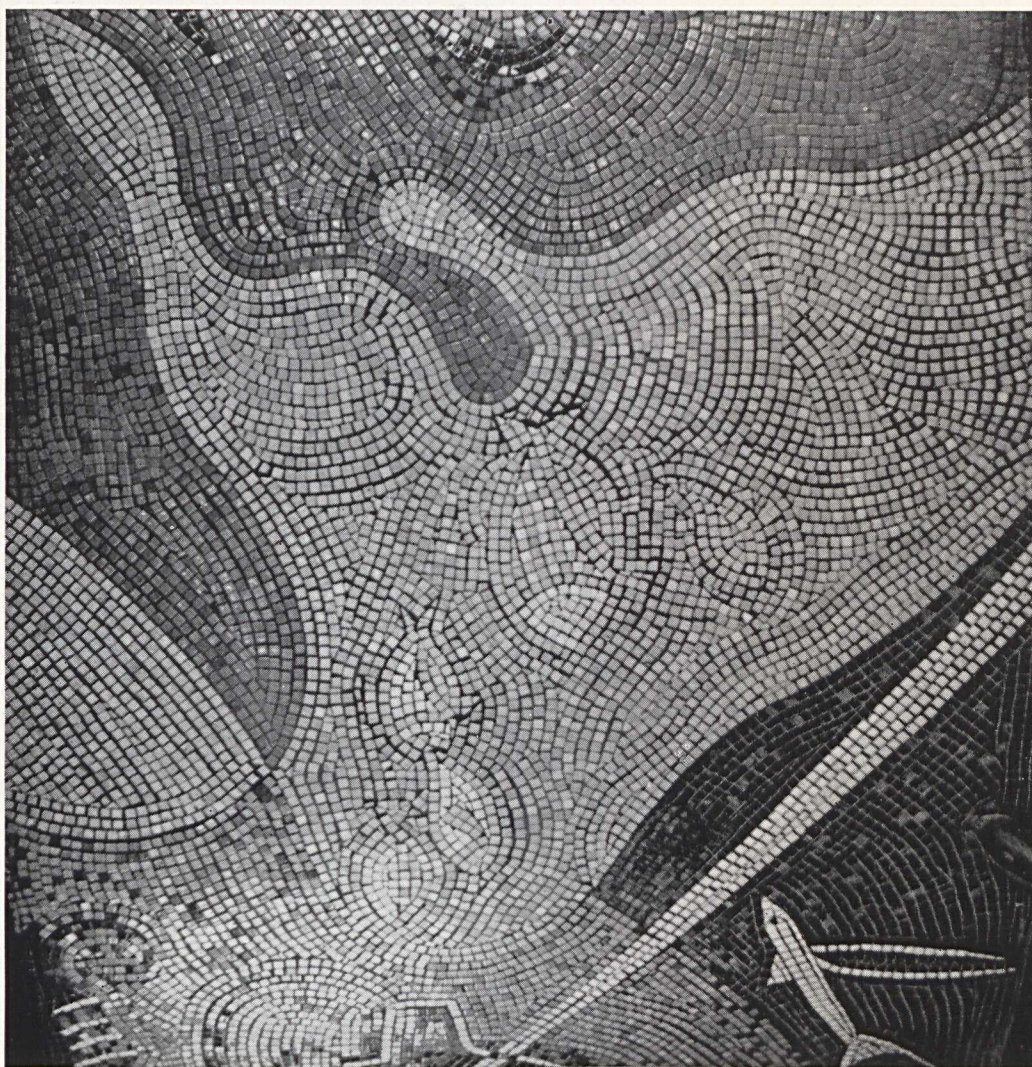
А. Васнецов, В. Эльконин, при участии Л. Сыркина. Панно в Центральном Морском клубе (Тушино). Мозаика. Фрагмент.

демаскируют функциональные особенности архитектуры. Так было в Центральном Морском клубе, где им было предложено облицевать мозаикой трубу, проходящую через все здание и служащую для подводного плавания. Своей мозаикой Васнецов и Эльконин подчеркнули ее конструктивно-функциональное назначение, обнаружив его через сюжет: изображенное ими подводное царство с его обитателями и чудесами делает явным назначение трубы. Как же соотносятся их изображения со стенами? В каждом отдельном случае

художники решают композицию как сложную пространственную систему, где одни изобразительные элементы создают впечатление глубины, а другие утверждают плоскость. Они прежде всего заняты пространственной организацией изображения, приводя к устойчивому равновесию объемные и плоские силуэты, заставляя зрителя, рассматривающего отдельные эпизоды, сцены и фигуры, все время колебаться между ощущением плоского и глубинного. Так возникает впечатление пространственности, не разрушающей сте-

ну,—то, что принято называть плоскостным рельефом.

Пространство, построенное таким образом, воспринимается как пластическая ценность, обогащающая архитектурную форму, а не как иллюзия. Очевидно, сознание этого освобождает Васнецова и Эльконина от целого ряда предрассудков относительно того, что присуще монументальной живописи, а что не присуще. Они не боятся «принизить» монументальную живопись и строят свои композиции по принципу повествования. Их росписи очень часто



А. Васнецов, В. Эльконин, при участии Л. Сыркина. Панно в Центральном Морском клубе (Тушино). Мозаика. Фрагмент.

представляют собой развернутый пространственный рассказ или, точнее, «историю вопроса», который служит темой произведения. Такой рассказ всегда изобилует жанровыми эпизодами, бытовыми подробностями, имеющими нередко познавательное значение. Это в высшей степени свойственно природе монументального искусства, всегда бывшего летописью жизни народов. Однако метод пространственного обобщения дает им возможность «поднимать» жанр до монументального союза с архитектурой. Благодаря этому союзу жанр существенно видоизменяется (он не имеет ничего общего со станковым). Такое же видоизменение претерпевают в работах Васнецова и Эльконина элементы национальных орнаментов или народного искусства. Разместившись на стене, эти отработанные народной фантазией до законченности формулы изображения приобретают еще новых авторов — Васнецова и Эльконина.

От кафе «Дружба», которое при общих его недостатках все же можно рассматривать как пример современной интерпретации национального и народного наследия, — актуальная проблема для монументального искусства — сам собой напрашивается переход к проблеме так называемой ус-

ловности в монументальном искусстве. Всем росписям Васнецова и Эльконина присуща декоративность, поскольку эффект декоративности определяет силу контраста изображения с архитектурой. В этой связи мне бы хотелось заметить, что декоративность монументального искусства отличает от декоративности других видов искусства отнюдь не степень условности, иначе говоря стилизованности, как нередко принято считать. Причем для одних это служит поводом упрекать монументалистов в превышении «нормы» условности (которую теперь, правда, несколько повысили), а для других — основанием провозглашать собственную непогрешимость против реализма. Декоративность вообще присуща всякому произведению искусства. В частности, в живописи, в том числе и в станковой, она достигается благодаря силуэтному выражению основных цветовых масс. Декоративность можно обнаружить даже у такого «чистого» станковиста и мастера валёра, как Коро. В монументальной росписи, воспринимаемой на большом расстоянии, действует, в сущности, тот же принцип декоративности. Но такая роспись представляет собой систему цветовых силуэтов (объемных и плоских) по преимуществу. Стало быть, по отноше-

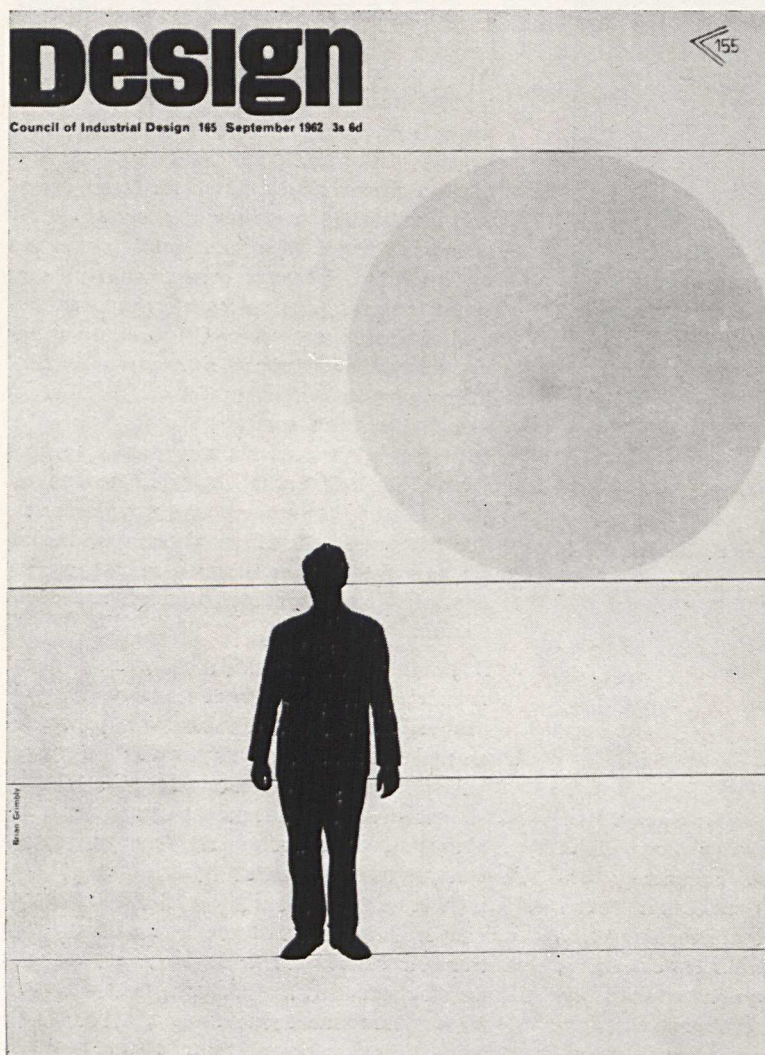
нию к декоративности настенной росписи речь должна идти не о степени стилизации, а о степени большей обобщенности цвето-силуэта. Мера этой обобщенности не может быть результатом произвола. Ее определяет характер материала, применяемого художником-монументалистом. Одна мера, когда речь идет о технике фрески, наиболее близкой к живописи, другая — когда художник сталкивается с такими твердыми материалами, как мозаика, и все те многочисленные новые техники, которые входят сейчас в обиход.

Изображение, получаемое в технике сграффито, В. А. Фаворский когда-то очень удачно назвал «монументальной гравюрой». Действительно, и по своей технологии (последовательное вырезывание рисунка из разных слоев штукатурки), и по ограниченности количества колеров сграффито приближается к гравюре. С этим связана своеобразная графичность стиля, утверждаемого Васнецовым и Элькониним, а также какое бы то ни было отсутствие иллюзионистических «пережитков», которые нет-нет да и дают себя почувствовать в работах самых «отъявленных» сторонников так называемой стилизованности. И это не случайно. Стилизация и иллюзионизм смыкаются в своем пассивно-равнодушном отношении к натуре. Васнецов и Эльконин много, каждый для себя, работают с натуры. Их интересует ее пространственный строй, логика, цельность. Свои знания они приносят в монументальное искусство. И это чувствуется, каким бы далеким «отклонением» от натуры ни казались их силуэтные и цветовые обобщения.

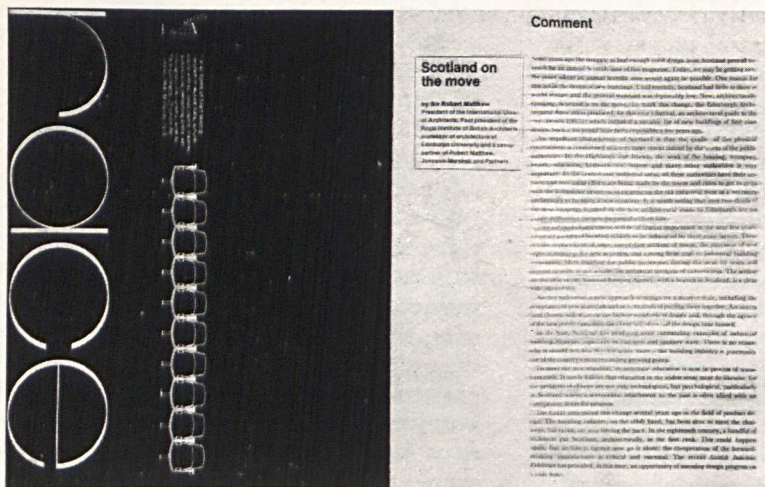
В результате путаницы понятий декоративное нередко противопоставляется образному, поскольку последнее определяется критериями, почерпнутыми по сути дела из станковой живописи. Образность монументальной росписи определяется характером ее влияния на архитектурную среду и тем самым на чувства людей, соприкасающихся с этой средой. Сила образного воздействия росписи находится в прямой зависимости от ее декоративной выразительности, от стиля пространственного мышления художника в первую очередь. Не случайно плоская, стилизованная живопись, не влияющая на стену пространственными средствами, всегда по сути дела лишена образного начала.

Работы Васнецова и Эльконина, как уже говорилось, активно преобразуют стену. Они вносят в архитектуру то представление об упорядоченном, ясном, целостном мире, которое является образным выражением их опыта, их отношения к задачам искусства. Они — художники интеллектуального, теоретического склада, их искусство основано на знаниях, на расчете, а метод их почти не оставляет места интуиции. И все же это их свойство, одна из особенностей их стиля. Рациональное отношение к задачам синтеза искусства, созидательная связь с имеющимися традициями, знания, культура, расчет — все эти качества нужны нашей монументальной живописи, особенно теперь, когда она находится в состоянии поисков.

журнал Design



1



2

«Design» — ежемесячный иллюстрированный журнал, посвященный вопросам художественного конструирования. Издается в Лондоне с января 1949 года по инициативе и под руководством Совета по художественному конструированию. Директор Совета Поль Райли является бессменным членом редакционной коллегии и активным сотрудником журнала со дня его основания. Как известно, Совет финансируется правительством и ежегодно представляет отчет в парламент.

Первым редактором был А. Дэвис, затем его сменил М. Фарр. В настоящее время главный редактор журнала — Д. Блэк.

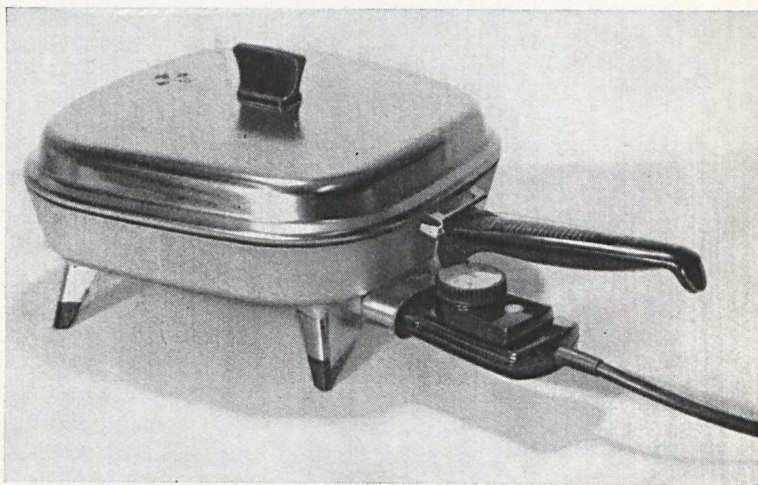
Главная задача, которую журнал поставил с первого номера, — «помочь промышленности в повышении уровня художественного конструирования». О значении, придаваемом дизайну английскими руководящими политическими и промышленными кругами, красноречиво свидетельствуют следующие факты. Совет по художественному конструированию учрежден Министерством торговли в декабре 1944 года, когда еще шла война и английские войска вели бои на Западном фронте. После войны, когда снова возобновилась острая борьба на мировом рынке и появились старые конкуренты английской промышленности, возникла потребность в журнале по вопросам художественного конструирования. Об этом свидетельствует рост подписки на журнал. По данным П. Райли¹, в 1949 году «Design» имел 1000 подписчиков, в 1950 — 2500, в 1951 — 4000, в 1952 — 5000, в 1953 — 5700, в 1954 — 6800, в 1955 — 8300, в 1956 — 10 000, в 1957 — 10 628. К сожалению, далее журнал не публикует данных о тираже и о составе своих подписчиков. Однако есть основания предполагать, что за последние восемь лет тираж увеличился примерно в три раза. О все возрастающем интересе к нему свидетельствуют прочные позиции, завоеванные дизайном в различных отраслях промышленности Англии, постоянно увеличивающийся спрос на дизайнеров, усиленное внимание к подготовке кадров.

Объем журнала колеблется от 90 до 130 страниц. В каждом номере печатается передовая, статьи, библиография, дневник событий, новости, письма. В своеобразном отделе «Points of view» («Точки зрения») всегда можно обнаружить интересные сообщения с комментариями редакции, мнения дизайнеров о различных мероприятиях, информации о деятельности различных учреждений и организаций, выдающихся новостях в области науки и техники и т. д.

Большое внимание уделяется оформлению журнала. Над макетом, как правило, работают высококвалифицированные дизайнеры, нередко хорошо известные не только в Англии, но и за ее пределами.

Тематика журнала разносторонняя и актуальная: общие вопросы художественного конструирования, подготовка дизайнеров, психология и методология дизайнерского творчества, эргономика, кибернетика. Много места отводится анализу конкретных работ дизайнеров в области транспорта, промышленного и электронного оборудования, мебели, керамической промышленности, упаковки и пр. Наибольшее внимание «Design» уделяет бурно развивающимся отраслям промышленности. Это естественно и понятно, но вряд ли стимулирует выравнивание отстающих.

¹ «Design», 1957, № 100, стр. 25—27.



3



4



1. Обложка журнала.
2. Разворот журнала.
3. Электрическая сковорода с контрольным счетчиком. Группа дизайнеров. 1961
4. Обложка журнала.
5. Кухня с электрическим оборудованием. Дизайнер — Д. Спринг. 1961

Журнал дает содержательную информацию о художественном конструировании в разных странах. В освещении зарубежного дизайна активно участвуют квалифицированные корреспонденты и ведущие сотрудники журнала (статьи П. Райли, М. Фарра, Дж. Блэка, Миши Блэка о Брюссельской выставке, П. Райли о художественном конструировании в СССР и др.).

Выгодно отличает журнал интерес к технике безопасности, правда, пока что больше в плане предотвращения катастроф на транспорте, чем устранения причин промышленного травматизма.

Очень полезны практикуемые журналом публикации серии статей одного или группы авторов по определенному вопросу. Это помогает разработать поставленную проблему с достаточной полнотой и со многих точек зрения. Здесь в первую очередь следовало бы упомянуть о цикле статей (правда, в несколько одностороннем техническом аспекте) Кристофера Джонса об автоматизации дизайна¹, на который она оказывает большое влияние. Автор подчеркивает, что в автоматических установках основной интерес для дизайнера представляют не центральные механизмы, с которыми люди мало соприкасаются, а вводные и выводные устройства. Именно они с ростом автоматизации приближаются к бионике и требуют совместной деятельности специалиста по эргономике и дизайнера. Кроме того, такая совместная работа необходима, чтобы можно было сообща найти правильное решение, как ослабить чрезмерное нервно-психологическое напряжение, вызываемое автоматизацией производства.

Содержательны и деловиты небольшие серии статей П. Шарпа о панелях дистанционного управления², Мартина Вудхауза об информации и управлении станками³, Брюса Арчера о систематическом методе дизайна (детальный анализ творческого процесса художественного конструирования от начальной стадии создания моделей⁴). Очень интересна большая серия статей о роли и методах изучения спроса, психологии и вкусов потребителя⁵.

Журнал часто освещает подготовку дизайнеров, их профиль и положение в промышленности. Уже неодинаковое понимание термина «design» в разных отраслях производств указывает на неопределенность положения художника в промышленности. В моторостроительной промышленности говорят «style» (декорирование), в машиностроительной «appearance» (внешний вид, облик), в приборостроении «art» (художественное оформление). Каждый из этих терминов ограничивает деятельность дизайнера, мешает его переходу из одной отрасли промышленности в другую, «замыкает» дизайнера как птицу в клетке, препятствует солидарности и объединению представителей этой новой профессии. Поэтому, несмотря на неуклюжесть, предпочтительно сохранить термин «industrial design»⁶.

Долгое время дизайнеры, оканчивающие высшие художественные школы, не получали полноценного диплома. Недавно в Англии принято постановление о таких дипломах. В статье Д. Читхэма⁷

¹ «Design», 1957, №№ 103, 104, 106, 108; 1958, № 110.

² «Design», 1963, № 180; 1964, №№ 182, 184.

³ «Design», 1963, №№ 170, 172, 175.

⁴ «Design», 1963, №№ 172, 174, 176; 1964, № 185.

⁵ «Design», 1957, №№ 97, 99, 101, 102, 104, 105, 107, 108; 1958, №№ 111, 113, 117, 120.

⁶ «Design», 1958, № 120, стр. 25.

⁷ «Design», 1964, № 184.

6. Садовые грабли и мотыга. Сталь, алюминий. Дизайнер — Б. Асквит. 1962

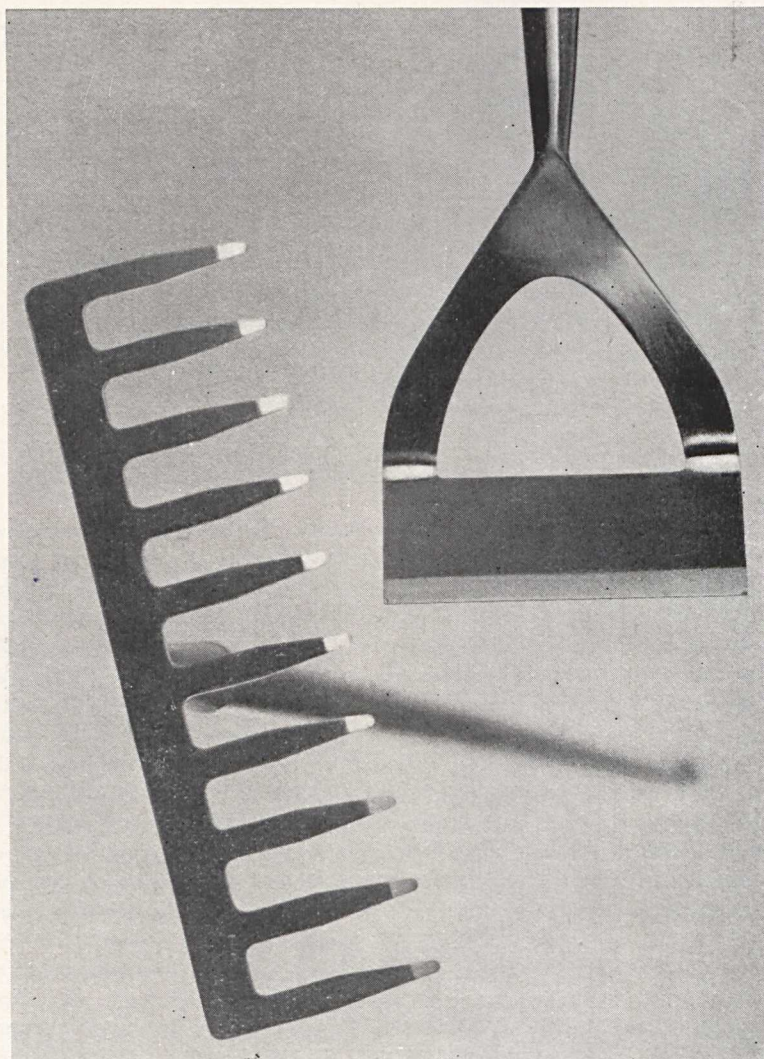
7. Диван и кресло. Дерево, латекс. Дизайнер — Р. Хорнби. 1960

излагается история и, по выражению редакции, «философия» этого постановления. Оно является результатом длительной борьбы за престиж и права дизайнеров и представляет поворотный пункт в этой борьбе. Однако оно отнюдь не решает все вопросы и не устраняет необходимости продолжения борьбы за урегулирование положения дизайнера. Во-первых, как с горечью отмечает автор статьи, из 175 высших художественных школ, готовящих дизайнеров, только 29 предоставлено право выдачи официальных дипломов. Во-вторых, диплом не определяет положения дизайнера в промышленности, не свидетельствует о соответствии его профиля и квалификации требованиям промышленности, а следовательно, и целесообразности программ и типа высших школ, готовящих дизайнеров. Необходимы гораздо более широкие и разносторонние мероприятия в этой области.

Журнал на протяжении ряда лет делает попытки вскрыть социологические корни дизайна. Он не отождествляет художественное конструирование с каким-нибудь одним направлением в искусстве, в том числе с абстрактным. На его страницах Рейнер Бэнхэм подверг резкой критике концепцию Герберта Рида, изложенную им в широко известной, пользующейся репутацией классической книге «Искусство и промышленность». Автор рецензии пишет: «Книга «Искусство и промышленность», по-видимому, последнее произведение первичной фазы оценки дизайна, в которой живое, динамичное, размашистое тело дизайна втиснуто в прокрустову схему эстетики изящного искусства. При этом 99 проц. не уместается в такую схему, а то, что уместается, неудачно, как в прославленном прошлом, когда обтекаемость выдвигалась в качестве критерия для положительной оценки абстрактной формы». Эстетика Рида академична, а весь его «apparatus criticus» — абсолютные ценности, пропорция, абстрактная форма, Парфенон — «давно, чуть ли не с эпохи Возрождения является краеугольным камнем академизма. Исходя из процесса демократизации спроса и производства, надо признать, что Рид с его стандартами для меньшинства — плохой руководитель в области вкуса в век, когда руководство в этих вопросах переходит от апологетов привилегированного меньшинства к профессиональным представителям большинства»¹.

Но другой, претендующей на строгую законченность, обобщенной программы и журнал не выдвигает. Зато он принимает активное участие в напряженных, полных драматизма поисках путей английского дизайна. Эти поиски сливаются со стремлениями определить перспективы социально-экономического развития Англии.

Уже с самого начала журнал стал уделять большое внимание проблеме «консервативности» английской промышленности и «отсталости» английского дизайна, о которых англичане говорят с горечью, а иностранцы — с претензией на превосходство. Вопрос о «консерватизме» английской промышленности, как известно, не новый. Он оживленно дискутировался в печати еще до первой мировой войны и не получил общепризнанного решения. Одни видели его в более солидном возрасте оборудования английской промышленности по сравнению с немецкой и американской, другие — в недостатках организации сбыта и т. п. После второй

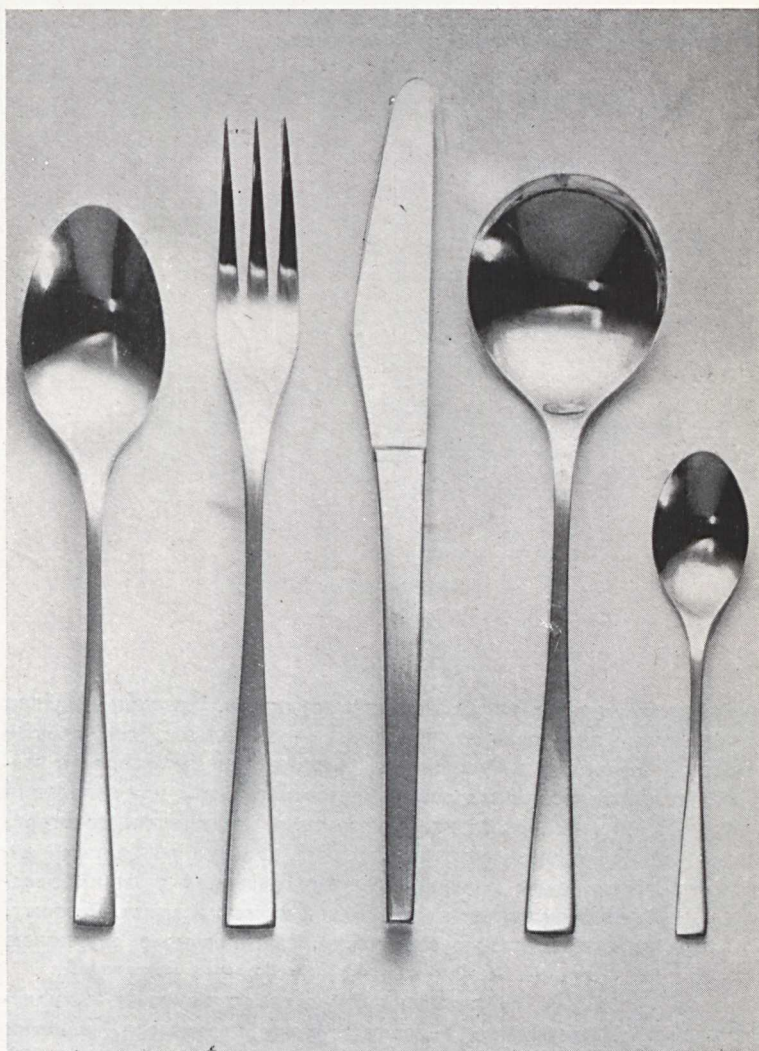


6



7

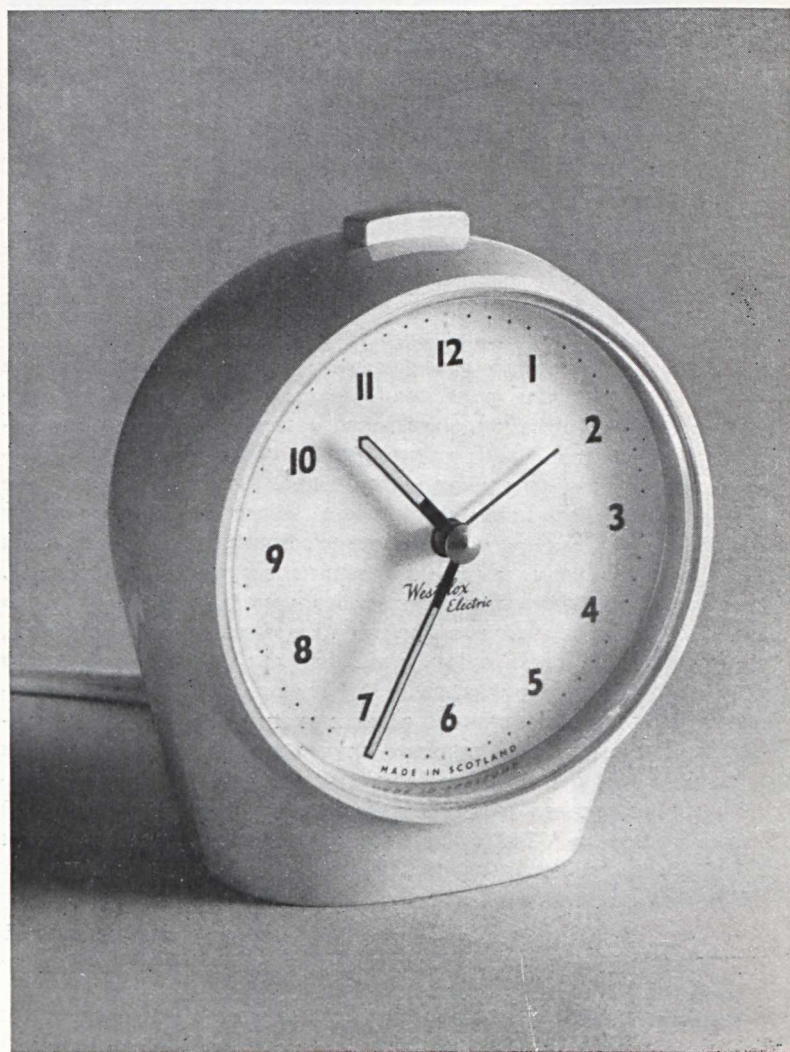
¹ «Design», 1957, № 100, стр. 75—77.



8. Столовый прибор. Серебро. Дизайнер — Д. Меллор. 1963

9. Электрический будильник в пластмассовом корпусе. Дизайнер — Р. Велч. 1962

8



мировой войны внимание к дизайну со стороны английских промышленников увеличилось, так как появились жалобы зарубежных покупателей на «несовременность» оформления некоторых английских товаров. В связи с этим в стране усилились пессимистические оценки. Примерно в 1957 году Г. Рид утверждал, что английский дизайн «почти во всех отраслях промышленности отстал на сорок—пятьдесят лет». Поль Райли энергично возражает на страницах журнала против такой оценки. «Сказать это в настоящее время (в 1957 г. — Н. К.) — значит игнорировать прогресс в ряде отраслей промышленности: хозяйственной утвари и кухонного оборудования, мебели, обоев, текстильной, осветительных приборов и др. За последние двадцать лет Англия заняла ведущее место в ряде производств: радарном, самолетостроении, градостроительстве, проектировании школ, коммерческих предприятий международного страхования. В обрабатывающей промышленности непрерывно ширится применение дизайна»¹. Несмотря на такую деловую аргументацию и бодрый тон, утверждения о консерватизме продолжают. В 1961 году известный итальянский искусствовед и автор работ о дизайне Д. Дорфлес пишет: «Англия — одна из самых консервативных стран в области архитектуры и дизайна. Ее промышленность удовлетворяет спрос неизменяющейся продукцией. Практически, даже после второй мировой войны лишь небольшое число английских товаров отличается отделкой повышенного качества»².

К сожалению, ни Рид, ни Дорфлес, ни «Design» не дают единого, научно обоснованного определения консерватизма и отсталости в области художественного конструирования. Для Рида решающим показателем является степень приближения к абстрактным формам, для Дорфлеса такой критерий — «старение» (obsolescence) продукции, для «Design» — «демократизация спроса и производства».

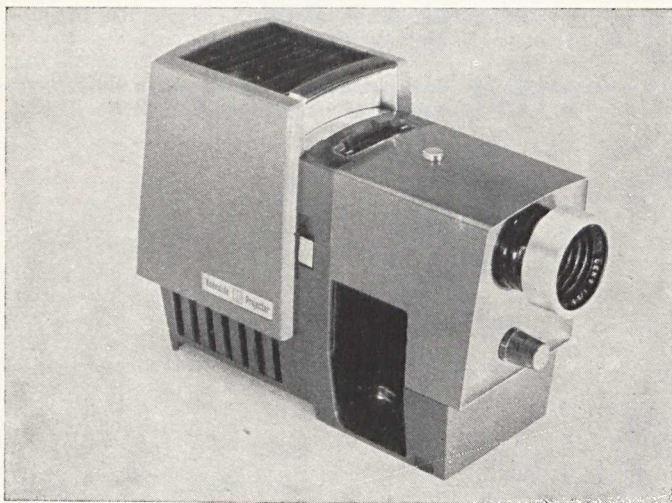
В журнале обсуждение вопроса консерватизма английского дизайна тесно соприкасается с вопросом о соотношении старого и нового в английской культуре и жизни. Особенно наглядно проявилось это при обсуждении в специальном номере журнала вопроса об отелях³.

Журнал отмечает, что быстрое развитие автотранспорта, значительный рост туризма привели к необходимости усиленного строительства новых и модернизации старых отелей. Вместе с тем журнал указывает на сложность и трудность возникшей проблемы: ведь многие старые отели представляют большую архитектурную и историческую ценность. В этом случае экономические и организационные интересы вступают в противоречие с необходимостью сохранять национальное наследие. В особенности это относится к так называемым «inns» (постоялые дворы), привлекающим большое число туристов. «Inns» — глубоко национальный институт, трудно поддающийся определению. Некоторые из них построены еще в XIV и XVI веках. Модернизация их, при непременном сохранении исторического характера и архитектурных

¹ «Design», 1957, № 100, цит. статья.

² Encyclopedia of World Art, New York—Toronto—London, 1961, V. VIII, стр. 102.

³ «Design», 1958, № 109.



10



10. Проектор. Дизайнер — К. Грендж. 1961

11. Газовая горелка. Дизайнер — К. Смит. 1962

особенностей, представляет большую трудность. Предприниматели это знают, но не понимают, что «inns» — уникальны, они требуют особого внимания к мебелировке и организации интерьера со стороны квалифицированных специалистов. При этом нет основания возражать против сочетания современной мебелировки со старинной и традиционными конструкциями. Проблема сохранения исторического наследия в период бурного развития техники представляет большое значение не для одной только Англии. Поэтому, несмотря на национальную специфику, поставленные журналом вопросы поучительны и для многих зарубежных читателей. В других отраслях промышленности журнал отмечает сохранение традиций (например, золотая окраска телевизора, решетки приемника, репродуктора и т. д.).

В мартовском номере 1951 года П. Райли предостерегает: «Путь современного дизайна преграждают опасности пропорционально скорости прогресса. Главную опасность представляет иллюзия, будто дизайн — это стиль, мода. Она ведет к реакционной самоуверенности и распространению подражательства». Такое предостережение он считает более актуальным, чем в 1957 году¹, когда распространилось оппортунистическое представление, будто современность оформления осуществляется ради коммерции и механического копирования.

Это проблема не столько эстетическая, сколько этическая. Подражание для современной промышленности, по мнению Райли, — это одновременно и болезнь, потому что выливается в механическое копирование, и бальзам, поскольку подражание экономит силы и время для оригинального творчества.

П. Райли считает, что консерватизму промышленного дизайна способствует ведущая роль архитектуры в искусстве. Для прогрессивного развития художественного конструирования необходимы: устранение «опеки архитектуры», самостоятельность представлений о дизайне у руководителей промышленности и упорное эстетическое воспитание английского общества. Консерватизму способствуют также длительная распространенность «ностальгии по прошлому» и национальное недоверие к визуальным символам². Но вообще проблема художественного конструирования гораздо шире. Напоминая, что вся Англия представляет искусственную, созданную человеком среду, редакционная статья ноябрьского номера за 1963 год утверждает: «В прошлом можно было удовлетвориться мышлением в рамках конструирования индивидуальных домов или в крайнем случае целых городов. Сегодня этого недостаточно. В настоящее время мы должны мыслить категориями среды в целом (в масштабе целых районов и всей страны) и в ее развитии»³. Без социально-экономической характеристики такой среды представление о ней остается неполным и неясным. Но в журнале мы пока такой характеристики не находим.

Н. Калужский

¹ «Design», 1957, № 100, цит. статья.

² «Design», 1958, № 113, стр. 23—27.

³ «Design», 1963, № 179, стр. 35.

пироманашвили — «глаза, не затуманенные предрассудками»

(Вместо рецензии)

М. Розанова

Летом 1912 года тифлисский маляр Нико Пироманашвили или просто Пиросмани стал великим художником. Именно стал вдруг, в один прекрасный день, ни с того ни с сего — в ту минуту, когда история столкнула последнего «вывесочника» Тифлиса с новейшим искусством в лице братьев Зданевичей.

Братья Зданевичи были футуристами. А футуристы, как известно, попытались расширить эстетический кругозор XX века. Гармонии Рафаэля, бытописательству Перова, менуэтам Бенуа они противопоставили в числе прочего красоту презируемых ранее «низких жанров» и, раздвинув рамки эстетики, ввели в сферу прекрасного паровоз, лубок и грубое слово. Творчество Пиросмани — одно из первых открытий на пути новой эстетики. Поэтому особенно уважительное и нежное отношение вызывают книги одного из первооткрывателей Пироманашвили — Кирилла Михайловича Зданевича, вышедшие недавно в Тбилиси и в Москве¹.

Эти книги пронизывает влюбленность. Она и в рассказах о быте Нико, и в описаниях его картин, и в тщательно составленном каталоге, и в горечи воспоминаний о том, как смеялись над Пиросмани многие художники-профессионалы. Но всего более ощущается она в невероятной почтительности, серьезности, с какой автор относится к своему герою.

Бережно цитируются записи пятидесятилетней давности, и мы как будто слышим голос влюбленной гимназистки, вносящей в девичий дневник все оттенки отношений с предметом обожания. В черной клеенчатой тетради, где записывались встречи с Нико, появляются слова: «Был у Николая утром, он был выпивши. У портрета пририсовано дерево, у оленя трава. Николай сказал, что он сердит на меня за опоздание...» и т. д. (стр. 69).



¹ К. М. Зданевич, Нико Пироманашвили, М., «Искусство», 1964. Кирилл Зданевич, Нико Пиросмани. Изд-во ССП Грузии «Литература и искусство», Тбилиси, 1963.

Н. Пиросманашвили. «Муша с бурдюком» и «Муша с бочкой». Диптих. Клеенка. 51×34. 1910—1912. Гос. музей искусств Грузинской ССР (стр. 40, 41).



Пиросмани заинтересовались, им увлеклись. «Да будет прославлена эта десница!» — написал про него Тициан Табидзе (стр. 104), и десница была прославлена на многочисленных выставках, в статьях, стихах, прозе и даже в драматургии. О триумфе Пиросмани подробно рассказывает книга Кирилла Зданевича, написанная живо, красочно и непринужденно. Это не научный трактат, а повесть о любви, и, возможно, некоторые читатели возразят: «А почему здесь не исследована роль Пиросманашвили в истории грузинской живописи, — скажут они, — хотим также знать о месте примитива в культуре XX века, и вообще, за что вы его полюбили?» А разве может истинно влюбленный рассудить — за что?

Между тем тифлисский люмпен (по социальному положению) и примитивист (по научному определению) поставил нас пе-

ред целым рядом проблем, каждая из которых — уже тема исследования.

Со страниц книги встает образ Пиросмани — последнего из могижан теряющейся где-то в глубине времен народной традиции. Зданевичи нашли Пиросманашвили по вывеске питейного заведения, а такие вывески писались всегда, и уже тот факт, что с Нико расплачивались ужином, а то и просто стаканом вина, говорит о заурядности, о привычности, о низменности этого жанра. Это был быт, как ложки или тарелки, и весьма возможно, что этот быт был населен талантами и до Пиросмани, только они до нас не дошли, и анонимные маляры анонимных вывесок умирали в неизвестности.

А вот маляру Нико повезло — его шедевры собрали. Это были вывески трактиров, вывески увеселительных заведений, вывески всяческих продуктов, вывески звериные, вывески портретные и даже семейные, ибо Пиросмани любую вывеску писал как картину, а картину — чаще всего как вывеску.

Основной принцип вывески — это яркая наглядность предмета, ставшего эмблемой товара, любого товара — от шашлыка до красавицы из Ортачала. Вывеска пиктографична — она без слов (или ярче всяких слов, нагляднее любого текста) обозначит ассортимент магазина, харчевни, увеселительного сада и перечислит достоинства фруктов, рыбы, мяса, пива... Перечисление достоинств: глаза — обольстительны! брови — с ума сойти! грудь — во! волосы — ниже колена! а веер — так шире не расставишь, не распахнешь — вот что такое «Красавица Ортачала» (стр. 35).

Вопрос «что есть это?» присутствует во всех работах Пиросманашвили. И необходимость ответить на этот вопрос, дать понятие о предмете, показать «товар лицом» во многом определяет композицию лучших его произведений, пристрастие художника к переднему плану. Герой выводится на авансцену: «Идущая лань» (стр. 84) осторожно, как над пропастью, вышагивает по самому краю картины, «Актриса Маргарита» (стр. 33) стоит на просцениуме отведенной ей клеенки, «Семейная компания» (стр. 59) застыла перед самыми вашими очами, и в одной плоскости, самой близкой к зрителю, размести-

лось богатство большого «Натюрморта» (стр. 52).

Странный это натюрморт! Кажется, что Пиросмани задался целью просто перечислить, какие продукты есть в лавке, чем потчуют в трактире, — и вот на картине появляется рыба-сом, рядом — баранья туша, шашлык, еще шашлык, поросенок, еще одна рыба и еще одна, пучок зеленого лука, бутылка вина, огурчик... Но этот сугубо «практический», утилитарный натюрморт становится самым эстетическим. Очередной парадокс — простое механическое перечисление имущества, названия вещей становится самым красивым и самым подлинным — это как Слово, которое было в начале мира.

Пиросмани говорит «шашлык» — и тот появляется из тьмы клеенчатого небытия, а появившись, замирает в одиночестве на своем черном фоне. Это «прообраз» шашлыка, его идея, и, может быть, именно поэтому между составными натюрморта нет внешних контактов, бытовых, чисто житейских отношений, какие всегда есть в натюрморте голландском. Предметы подаются изолированно друг от друга и демонстрируются каждый сам по себе как таковые с объективностью и обстоятельностью эпического искусства.

В групповом портрете каждый сидит или стоит отдельно от соседа, каждая фигура исполнена такого монументального спокойствия, достоинства и даже величия, что наивное позирование этих персонажей (как перед рыночным фотографом) превращается в торжественную выставку великолепных моделей профессий, наций и сословий. Если это «Дворник» (стр. 57), то это как бы единственный дворник, универсальный и уникальный одновременно. Даже в изображении зверей — та же широта обобщения; поэтому «Свинья с поросятами» (стр. 100) — это не какая-нибудь хавронья из соседнего сарая, а свинья-медведь, свинья-мамонт, это — обобщенное понятие. Поэтому и занимает это семейство почти всю плоскость картины, поэтому такая в них серьезность, такая многозначительность.

Анималистика Пиросмани — это зоология, пейзаж — география, космогония. К его пейзажам скорее подходит обозначение «ландшафт», дающий суммарную картину целой страны, вселенной. Поэтому и коло-



рит художника тяготеет к выражению сущности мира. Цвета лаконичны, однозначны, символичны. «Вот белая корова — это символ нежности, спокойствия, любви... Белый цвет — это цвет любви... Черный бык — он дерется, орет, это война. Когда я пишу погибших ортачальских красавиц, я их помещаю на черном фоне черной жизни, но и у них есть любовь к жизни — это цветы, помещенные вокруг их фигур, и птички у плеча. Я пишу их в белых простынях, я их жалею, белым цветом я прощаю их грех», — так говорил Пирсмани (стр. 46).

Не напоминает ли это признание известную формулу Пикассо: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю»?

Итак, от примитива до новейших достижений современного искусства — такова проблематика творчества Пирсмани. Но



Н. Пирсманашвили. Вывеска «Чай-пиво». Жесть. 140×72. 1907.
Собрание В. А. Катаняна. (Москва).



Н. Пирсманашвили. «Кутеж у Датико Земель». Клеенка. 103×200. 1906. Гос. музей искусств Грузинской ССР.



так ли далеки эти явления — народный примитив, искусство лубка, рынка и балагана и художественные искания XX столетия?

Напомним стихи нашего века:

М а я к о в с к и й.

Влюбляйтесь под небом харчевен
в фаянсовых чайников маки!

Б а г р и ц к и й.

Там кисть широкая намалевала
Оранжевую сельдь на блюде синем,
Малиновую колбасу и чашки
Зеленые с разводом золотым.
И надпись неуклюжая гласит:
Заезжий двор — «Спокойствие
сердец».

О вечно восхваляемый трактир...

М а н д е л ь ш т а м.

Идем туда, где разные науки,
И ремесло — шашлык и чебуреки,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятие нам о человеке.

Поэты разных направлений, судеб, стилей вдруг обнаруживают некую связь, родство эстетических интересов и вкусов, они сходятся в любви к мудрой и праздничной красоте народного искусства, по-новому открывшегося художникам нашей эпохи. Именно здесь, в слиянии народной традиции с современной эстетикой, пролегал путь великого грузинского художника Нико Пирсmani.

Н. Пирсманашвили. Красавица Ортачала. Клеенка. Собрание Т. Александровой и И. Попова (Москва).

Наши юбиляры

ПАВЕЛ МИХАЙЛОВИЧ КОЖИН

Павел Михайлович Кожин — художник интересный и своеобразный, необычайно требовательный к себе.

«Взгляды мои сложились еще во время учебы во ВХУТЕМАСе. Не изменились они у меня и до сих пор», — говорит художник. Будучи студентом керамического факультета ВХУТЕМАСа, Павел Михайлович пришел к убеждению, что выпускать специалистов со званием художника-инженера, как это практиковалось тогда, нецелесообразно. «С группой студентов боролся за две профессии, — вспоминает Кожин, — художника-конструктора (70 проц. искусства и 30 — технологии) и технолога-художника (70 проц. технологии и 30 — искусства). Восторжествовала наша точка зрения, и в 1931 году я окончил институт со званием художника-конструктора керамиста».

Судьба Кожина-художника неразрывно связана с целой эпохой в развитии советского фарфора и фаянса.

В 1931 году, сразу после окончания ВХУТЕМАСа, переименованного к этому времени во ВХУТЕИН, П. М. Кожин начинает работать на бывшем Гарднеровском заводе в Вербилках — ныне Дмитровском фарфоровом заводе. Однако спустя год, в связи с изменением организации фарфоровой промышленности и созданием единого художественного центра на Ленинградском фарфоровом заводе, Павел Михайлович покидает Дмитровский завод и около двух лет заведует художественной лабораторией в Институте художественной промышленности. Возможно, именно в эти годы он приобрел вкус к народному искусству, и это пристрастие сказывается в лучших работах Кожина до сих пор.

В 1935 году Павел Михайлович работает по договорам. Растет мастерство, складывается и крепнет его творческая индивидуальность. Его приглашают работать на Конаковский фаянсовый завод имени М. И. Калинина. Вживаясь в работу этого интереснейшего производства, Кожин жадно впитывает его художественные традиции. В 1937 году он участвует на Парижской Всемирной выставке, где

получает за свои произведения золотую медаль.

В 1938 году Кожин был переведен на самый крупный фарфоровый завод Советского Союза — Дулевский имени газеты «Правда», где и работает до сих пор. Параллельно он создает образцы для Гжельского керамического завода Художественного фонда РСФСР и для Конаковского фаянсового завода. За тридцать с лишним лет творческой работы П. М. Кожин создал, вероятно, сотни произведений. Очень многие из них выпускались и выпускаются керамическими производствами до сих пор, пользуясь большой популярностью и любовью в самых различных слоях нашего общества.

Круг интересов и пристрастий Павла Михайловича очень обширен. Кожин известен как признанный мастер анималистической пластики: его декоративный дар с блеском раскрыл себя в скульптурах животных, птиц и в особенности — рыб. Их Павел Михайлович изображает с особой любовью и пониманием «характера». Не столь широко известна другая сторона творчества Павла Михайловича — образ человека в скульптуре. А между тем и здесь он сумел сказать свое, оригинальное слово, хотя этот жанр на протяжении многих лет и не был в его творчестве центральным.

Не раз привлекала художников, работавших в области камерной пластики, волшебная «Хозяйка Медной горы», но ни один из них, пожалуй, не создал образа такой проникновенной сказочности и поэтичности, как это удалось Павлу Михайловичу в 1940 году. Здесь со всей полнотой сказались его любовь и понимание русского народного искусства, его умение передать свое искреннее увлечение в оригинальном, лишенном всякой подражательности, произведении. Фигурка невелика по размеру, тем не менее она обладает подлинной монументальностью, цельностью образа. Скрамная и немногословная роспись говорит о бережном отношении к материалу, о тонком ощущении естественной красоты фарфора.

Тогда же Павел Михайлович выполнил



еще одну интересную работу, на этот раз жанрового характера — небольшую скульптурную группу «Литовский танец». Здесь та же непосредственная искренность восприятия и уверенность в своей правоте, что и в «Хозяйке». Художник нашел удачный прием решения трудной задачи — в пластике передать естественное «вихревое», «вращательное» движение человека в танце. Можно лишь пожалеть, что художник на протяжении многих лет сравнительно редко обращался к изображению человека в скульптуре.

Павел Михайлович по-прежнему остается ищущим художником-экспериментатором широкого профиля. Он неоднократно и с успехом обращается к созданию посудных форм, утилитарных и декоративных. На одной из недавних выставок привлекал внимание, например, созданный им оригинальной, очень характерной формы чайник «Город» (он особенно хорош в интересной росписи М. Кожинной). В последнее время художник пробует свои силы в работе над декоративными керамическими вазами и, что представляется нам весьма перспективным, — вновь возвращается к камерной пластике, посвященной созданию образа человека. Речь идет о его серии фигурок «Марийцы». Они хорошо найдены по масштабу, обобщенно, несколько по-народному условно трактованы, тактично и с вкусом расписаны (также М. Кожинной).

П. М. Кожин находится в расцвете творческих сил, хотя недавно он отметил свое шестидесятилетие. Желаем Павлу Михайловичу еще на многие годы сохранить творческую энергию и присущий ему боевой темперамент!

По выставочным залам

ФРИЦ КРЕМЕР В МОСКВЕ

Выставка Фрица Кремера в залах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве впервые с такой полнотой познакомила советского зрителя с работами выдающегося немецкого скульптора.

Творчество Фрица Кремера чрезвычайно многогранно, но, конечно, он прежде всего скульптор-монументалист, хотя не менее интересны и его малая пластика, и графика. Своим искусством Фриц Кремер утверждает идеи мира, идеи антифашизма. С первой своей крупной вещи — памятника жертвам фашизма в Вене (1947) — скульптор развивает тему борьбы против фашизма, против реваншистов и поджигателей войны. Последовательно проводя ее во всех монументальных работах, Кремер одновременно ищет разнообразия и выразительности своего художественного языка. В бухенвальдском монументе (1952—1958), принесшем ему всемирную известность, диапазон выразительных средств очень широк. Здесь и своеобразная символика, и убедительная конкретность; здесь доведенная до апогея экспрессия «Героя» рядом со статичной вялостью «Сомневающегося». Глубоко осмысленная пластич-

ность фигур сочетается с подчас нарочито сухой графичностью. Кремер умеет сделать фронтальную композицию предельно объемной, а профильные, остролинейные силуэты, предназначенные для определенных точек зрения, — предельно выразительными.

Интересен сам метод работы Кремера. Его бухенвальдский монумент создавался вместе с другим скульптора писателем Бертольтом Брехтом как подлинно синтетическое сооружение. Собственно, Кремер и Брехт разработали своеобразный сценарий памятника, очень тщательно продумав сюжетную нить. После этого началась работа над пластическим воплощением темы.

В памятнике «Жертвам Равенсбрюка» (1959—1960) автор прибегает к предельной конкретизации сюжета для того, чтобы выразить в наиболее лаконичной форме сложные и емкие понятия. Здесь нет динамики и экспрессии такого накала, как в бухенвальдском монументе, однако человеческая трагедия здесь передана с меньшей силой.

Казалось бы, что сама поставленная художником задача должна была заста-

вить Кремера ограничиться показом ужасов прошлого и таким образом предостеречь от повторения прошлого. Но он пошел по иному пути — в Кремере столь же активно проявляется и огромная жизнеутверждающая сила, позволяющая художнику воспевать красоту, здоровье и счастье людей.

Фриц Кремер прежде всего — художник-борец; таков он в жизни, таким мы видим его и в искусстве. Поэтому естественно, что и сейчас скульптор занят работой над проектом памятника в Маутхаузене, который он условно называет «О, Германия, скорбная мать» (1961—1965). Фигура этого памятника воплощает немецкую мать, скорбящую и укоряющую. В лице боль и страдание, жест руки устремлен в землю. Там погребены тысячи и тысячи безвинных жертв фашизма. Там позор и печаль Германии.

Выставка Кремера в Москве познакомила зрителя не только с монументальными произведениями Кремера. На ней были широко представлены графические листы скульптора, портреты и малая пластика.

С. Базазьянц

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

КЕРАМИКА ОКСАНЫ ГРУДЗИНСКОЙ

Выставка керамики Оксаны Грудзинской, организованная Союзом художников Украины, вызвала многочисленные отклики.

Творчество Оксаны Аркадьевны Грудзинской — это вечный поиск, постоянное активное вторжение художника в жизнь и постоянное неудовлетворение сделанным. Мы привыкли видеть художницу на строительстве общественных зданий, будь то киевская гостиница «Днипро» или магазин «Кулинария», станция метро «Крещатик» или автовокзал, павильон животноводства на Республиканской. Выставка достижений народного хозяйства или детские ясли; видели ее и на автотрассах Украины, там, где строятся новые автобусные станции, и на улицах города Рудного, где в соавторстве с художниками И. Апполоновым и И. Левиц-

кой ею выполнены декоративно-монументальные мозаичные панно.

Всего этого выставка, естественно, не могла показать. Она познакомила посетителей с другой, не менее существенной частью творчества художницы — ее работами в области декоративной керамики для жилого интерьера. О. Грудзинская стремится открыть в глине, извечном и любимом Украиной материале новые возможности. И в этом ей помогает небольшой, но поистине замечательный коллектив керамической мастерской бывшей Академии строительства и архитектуры УССР, с которым она начала работу сразу же после окончания Московского института прикладного и декоративного искусства в 1947 году.

Цветные глазури, разработанные технологом и художником Н. Федоровой, во многом обогатили палитру Грудзинской, придали ее произве-

дениям ту неповторимо звенящую красочность и изысканность цветовых сочетаний, которые позволяют безошибочно узнавать ее работы. Ассортимент изделий, представленных на выставке, очень широк — вазы, декоративные блюда, приборы для вина и воды, кашпо, кахли, женские украшения. Обаяние творчества О. Грудзинской заключается в том, что она ищет свой язык в искусстве, национальный и современный. Ее поиски идут по двум направлениям. С одной стороны, она добивается предельной обобщенности и выразительности пластики формы, с другой стороны, стремится к наиболее полному выявлению возможностей цвета и природных свойств материала как декоративных элементов. Правда, иногда декор становится излишне изобразительным, переходя даже в имитацию станкового искусства. Это значительно снижает декоративные

качества некоторых настенных блюд. Художница сама знает об этом и, надо полагать, постарается избежать этого в своих новых работах. Очевидно, большую помощь в этом окажет ей изучение народной керамики: из ее последних работ наиболее удачны как раз те, которые связаны с традициями украинского народного декоративного искусства. Киевляне впервые получили возможность посетить персональную выставку художника-керамиста. Правда, на обсуждении выяснилось, что некоторые скептики были склонны отнести искусство керамики к чему-то второстепенному. Ответом им было выступление народной художницы Украины Т. Яблонской: «Пока не столкнешься с этим делом, не узнаешь его, — оно кажется легким, а на самом деле часто такую тарелку труднее скомпоновать, чем картины, которые мы пишем».

Н. Велигоцкая

ЮБИЛЕЙ ХУДОЖНИКА

В Ташкентском выставочном зале Союза художников Узбекистана в марте этого года показывал свою новую керамику Рубен Агабекович Акбальян, которому недавно исполнилось шестьдесят лет. Тридцать пять из них он отдал искусству.

Прежде чем обратиться к керамике, Р. Акбальян продолжительное время работал в области станковой и монументальной живописи, преподавал рисунок и живопись в Ташкентском художественном училище, занимался научно-исследовательской работой в Узбекском институте искусствознания.

К бытовой керамике он обратился лишь лет шесть назад. Вначале в творчестве художника было явно заметно подражание различным образцам современной керамики, преимущественно прибалтийской и зарубежной. В последние же годы художник все чаще обращается к народному фольклору, к традициям национальной керамики.

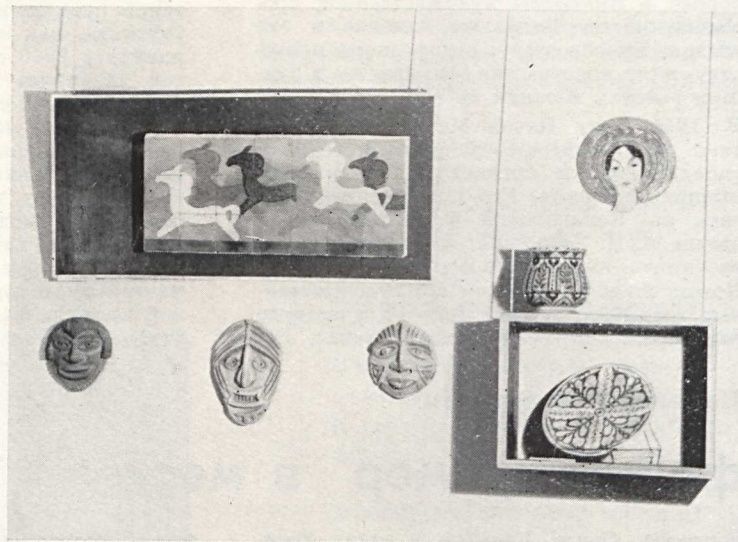
На выставке была широко представлена бытовая посуда, декоративные тарелки и плакетки, кашпо, в формах и росписи которых художник стре-

мится использовать традиции национальной узбекской посуды. Сосуды часто напоминают фантастических животных и птиц типа самаркандских «афтоб» или «урдак». Роспись близка убинским и гиждуванским свистулькам.

Наряду с этим опытом художник пробует найти решение различных сюжетных композиций в керамике, созвучное современному интерьеру.

У Рубена Акбальяна, как и у многих керамистов Узбекистана, есть попытки перенести графический язык на оформление бытовых керамических изделий. Сейчас некоторые росписи керамики, созданные Акбальяном, по технике напоминают цветную линогравюру. Но в его работах еще не найден переход от станковой гравюры к декоративным росписям ангобами. В отдельных декоративных росписях тарелок художник, изображая пейзаж или жанровую композицию, старается применить для них какие-то условные, порой чуждые для керамики, формы. Выставка Р. Акбальяна тем и поучительна, что наглядно показывает, как художник в своих работах ищет новые средства выражения современной темы в керамике.

О. Апухтин



Фрагмент выставки Р. Акбальяна

ФАРФОР И ФАЯНС НА ЛЬВОВСКОЙ ВЫСТАВКЕ

В Украинском государственном музее этнографии и художественного промысла во Львове открылась выставка западноевропейского фарфора и фаянса XVII—начала XX века из фондов музея.

Многотысячная коллекция фарфора и фаянса этого музея достаточно известна. Основу ее составило фондовое собрание бывшего Львовского городского музея художественной промышленности, в послевоенное время значительно пополнившееся из частных коллекций.

На выставке экспонируется свыше 400 изделий заводов разных стран: Германии, Австрии, Франции, Голландии, Англии, Дании. Наиболее полно представлен фарфор Мейсенской мануфактуры XVIII века. Выставка показывает большое разнообразие фарфора и фаянса разных стран, развитие форм и декора на протяжении веков. Удачно дополнили экспозицию французские гобелены и мебель XVIII века.

Ф. Петрякова

говорят республики

что нас беспокоит

КИЕВ

На ярмарке продукции пищевой промышленности Украины комиссия Союза художников обследовала художественное оформление представленных товаров.

За последние годы на Украине многое сделано в области улучшения эстетического облика продукции. Но общий уровень его, как отметила комиссия, оставляет желать много лучшего. Наряду с хорошими работами художников Торговой палаты и комбината «Продоформление» Киевского совнархоза часто встречаются этикетки и упаковки низкого художественного качества, на многом лежит печать серости и безвкусицы, многое устарело и требует замены.

До недавнего времени вопросам художественного оформления товаров в республике не уделялось должного внимания. В системе художественного образования не воспитывались кадры специалистов промышленной графики. Ею часто занимались люди низкой квалификации, с узким творческим кругозором. Погоня за слящавой красотой, стремление для любого товара сделать «богатое» и «пышное» оформление приводили и часто до сих пор приводят к украшательству, ориентирующемуся на мешанские вкусы.

Многое зависит здесь и от состава художественных советов. Комиссия обратила внимание на то, что они не везде находятся на должной высоте. Например, в художественном совете Киевского совнархоза иногда участвуют до 20 административных и технических работников и лишь 3—4 специалиста-художника. А многие производства считают возможным обходиться художественными советами, в которых нет ни одного художника. Естественно, что такие советы не могут вполне компетентно решать вопросы художественного качества.

Эстетический облик товаров страдает от низкого качества полиграфии. Этикетки печатают небрежно, на плохой бумаге. Хорошие оригиналы иногда искажаются до неузнаваемости.

В оформлении продукции много однообразия. Нет настоящей рекламы, выявляющей индивидуальное лицо производства. Это особенно заметно в консервной промышленности, где десятки заводов пользуются одинаковыми, часто неудачными этикетками.

Комиссия Союза художников дала развернутые рецензии на продукцию всех пищевых предприятий Украины, отметила хорошие работы и забраковала устаревшие, антихудожественные, которые потребовала заменить новыми.

Проверка показала, что лучшим оформлением кондитерских изделий отличается киевская фабрика имени Карла Маркса и харьковская фабрика «Жовтень». У них есть удачные поиски, свежие решения конфетных коробок и оберток, используются новые способы печати. Однако и здесь встречаются неприемлемые образцы.

На особенно низком уровне находится внешний вид продукции симферопольской фабрики. Ее конфетные коробки с крымской тематикой («Ласточкино гнездо», «Гурзуф» и др.) антихудожественны. Почти не бывает интересным оформление изделий кондитерских фабрик имени Розы Люксембург (Одесса) и имени Войкова (Херсон).

Целый ряд производств до сих пор не может отказаться от аляповатых натуралистических цветов, воспроизведенных с ботанической точностью. Ими «украшают» полки магазинов харьковская фабрика «Жовтень», ивано-франковская фабрика имени Комсомолы, кременчугская кондитерская фабрика.

Особое внимание следует уделить решению упаковок, посвященных праздникам, торжественным и юбилейным датам. Большие темы иногда дискредитируются плохим ремесленным оформлением. Так сделаны, например, коробки с портретами космонавтов — слящавые картинки, подражающие фотографии (киевская фабрика имени Карла Маркса, одесская фабрика имени Розы Люксембург, кременчугская кондитерская фабрика). Не лучше выглядят и коробки-книжки с портретами украинских писателей, которые выпускает кременчугская фабрика.

Очень однообразно оформлены ликеро-водочные товары. На винных этикетках, особенно на массандровских и других марочных винах, бесконечно повторяются натуралистические пейзажи, обрамленные гроздьями винограда. Плохо оформлены винные изделия Черноморского совнархоза, Сумского, Ровенского и Закарпатского трестов продтоваров. Некоторые этикетки, как, например, «Белое плодоягодное» Дубновского пищекомбината, больше напоминают этикетки химических товаров. Оставляют желать лучшего фарфоровые бутылки для ликеров. Много унылости и тоскливого однообразия в упаковках баклейных товаров и табачных изделий. Особенно плохо решены подарочные коробки — помпезные, перенасыщенные рисунками и орнаментом. Много лучше оформлены дешевые сорта папирос.

Комиссия, указав на вред украшательских и натуралистических тенденций, рекомендо-

вала обратить внимание на поиски новых декоративных решений упаковок, более широко использовать новые материалы.

При республиканском совнархозе предложено организовать экспертно-контрольную комиссию, которая будет ежеквартально просматривать новые образцы оформления, оценивать их и давать рекомендации.

Рекомендации комиссии будут доведены до сведения работников, занимающихся вопросами художественного оформления продукции пищевой промышленности, художественных советов и художников соответствующих предприятий и учреждений.

ЛЬВОВ

Совет народного хозяйства Львовского экономического района провел 25 и 26 марта первый межотраслевой семинар на тему «Художественное конструирование промышленной продукции». Целью его было изучение опыта современного художественного конструирования. Для участия в семинаре были приглашены представители предприятий общего машиностроения, электротехнической и радиоэлектронной, пищевой, лесной, текстильной, мебельной промышленности, управления производства культтоваров — всего 245 человек.

Кроме докладов по теоретическим вопросам промышленной эстетики были сделаны сообщения об опыте художественного конструирования на предприятиях Ленинградского и Латвийского совнархозов, об итогах выставки художников-конструкторов в Москве летом 1964 года.

Участниками семинара были подвергнуты резкой критике недостатки в подготовке на Украине специалистов по художественному конструированию. Затем были приняты конкретные рекомендации по обсуждавшимся вопросам.

ТАЛЛИН

Совнархоз Эстонской ССР провел конкурс товаров народного потребления и сувениров для массового производства в честь 25-й годовщины Советской Эстонии и певческого праздника. Поступило 370 работ и эскизов — керамика, изделия из кожи, стекла, пластмассы и дерева, ткани, трикотаж и т. д.

В конкурсе принимали активное участие художники-прикладники И. Вахер, Э. Тартлан, А. Иваск, Л. Вильмс, А. Пылдра, А. Ансманн, получившие первые премии. Все премированные работы и эскизы рекомендованы в производство.

НЕЗАСЛУЖЕННОЕ ПРЕНЕБРЕЖЕНИЕ

Лучшие образцы золотых украшений, хранящиеся в крупнейших музеях страны, создали славу ювелирному искусству России. Требования, предъявляемые сегодня к художникам, работающим над созданием изделий из золота, очень высоки. Золотые украшения должны быть современными и в то же время не подвержены быстро сменяющейся моде, сложными по оформлению и в то же время технологичными в производстве.

Над созданием золотых украшений работают художники и мастера многих ювелирных производств страны — Ленинградская, Рижская, Киевская, Тбилисская, Свердловская и другие фабрики. Московская ювелирная фабрика целиком специализируется на производстве золотых изделий с корундами и бриллиантами собственной огранки. Ряд изделий фабрики с неизменным успехом демонстрировался на международных выставках во многих странах мира.

Однако лучшие ювелирные изделия из золота с драгоценными камнями почти не экспонируются на всесоюзных и республиканских выставках, как правило, уходя в продажу безыменными. Их авторы и мастера-исполнители остаются неизвестными широкой публике.

На второй выставке декоративно-прикладного искусства «Советская Россия» изделия из золота с драгоценными камнями, как и на предшествующей выставке, отсутствовали. Организаторы выставки — Министерство культуры РСФСР и Союз художников РСФСР — не сочли нужным показать посетителям ювелирные изделия из золота. А между тем новые изделия, созданные художниками и ювелирами, смогли бы обновить ассортимент наших производств.

Ювелирные изделия из золота и драгоценных камней, созданные советскими художниками и мастерами, плохо представлены в собраниях музеев, даже в крупнейших, таких, как Государственный Исторический музей или Оружейная палата.

Современные изделия из золота и драгоценных камней должны найти себе место и в коллекциях наших музеев и на выставках декоративно-прикладного искусства.

С. Иванова, художник Росювелирторга, Н. Ростовцева, художник Московской ювелирной фабрики.

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

НАУЧНАЯ РАБОТА В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЯХ.

Сборник статей. Сост. и ред. — Н. В. Минц. М., 1965. 250 стр.

Семнадцатый выпуск трудов научно-исследовательского института музееведения Министерства культуры РСФСР посвящен вопросам организации научной работы художественных музеев. До сих пор деятельность художественных музеев нашей страны освещалась весьма неполно и отрывочно, и издание первого сборника статей, рассказывающих об их творческих буднях, — явление несомненно радостное.

Так как этот сборник — первый такого рода, естественно, что в нем нашли отражение прежде всего наиболее существенные стороны музейной работы. В сборнике помещены статьи об изучении и описании музейных фондов, об организации экспозиции, исследовании творчества местных художников. Наконец, большое внимание уделено методике сбора материала, в частности по народному и прикладному искусству.

Сборник должен содействовать обмену опытом между отдельными художественными музеями, т. к. до настоящего времени они еще слабо осведомлены о работе друг друга. С этой целью в сборник включено несколько статей о на-

правлениях и характере научной работы в различных музеях нашей страны.

Можно надеяться, что этот выпуск положит начало постоянной исчерпывающей информации о деятельности наших художественных музеев, об их научно-исследовательской и научно-просветительской работе.

М. ИЛЬИН. ПОДМОСКОВЬЕ. М., «Искусство», 1965, 336 стр. с илл.

Новая книга М. Ильина — как бы продолжение прерванного рассказа о выдающихся русских зодчих, строивших на протяжении многих веков в Москве и ее окрестностях. Этот разговор был начат в 1947 году, когда вышла книга Н. Воронина и М. Ильина о памятниках Подмосковья. Таким образом, автор снова обратился к материалу, который ему хорошо известен и глубоко симпатичен.

В своей книге «Подмосковье» М. Ильин предлагает несколько близких и дальних маршрутов по различным направлениям — к Ростову Великому, Ярославлю, Рязани, Можайску и т. д. Путешествуя по ним, читатель познакомится с древними селами и городами, старинными усадьбами и соборами, узнает много интересного о творчестве русских зодчих, живописцев, скульпторов, резчиков. В кни-

гу включены не только популярные памятники, но и малоизвестные или незаслуженно забытые — и это одно из больших ее достоинств.

Читатель с благодарностью встретит продуманный справочно-библиографический аппарат: алфавитный указатель памятников, карты-схемы маршрутов и основную библиографию. Все это не только облегчает общение с книгой, но и невольно заставляет читателя углубляться в материал, вместе с тем не лишая инициативы и возможности свободного выбора.

Эту очень полезную и нужную книгу, сделанную на высоком полиграфическом уровне, следовало бы переиздать значительно большим тиражом, т. к. десяти тысячный тираж первого издания оказался настолько мал, что не смог удовлетворить потребности всех желающих иметь эту книгу.

Г. ОСТРОВСКИЙ. ЛЬВОВ. М.-Л., «Искусство», 1965. 240 стр. с илл.

Древний Львов издавна привлекал к себе внимание знатоков и любителей архитектуры. И это понятно: у него богатая и интересная судьба. Из маленького поселения, основанного в XIII веке князем Даниилом Галицким, Львов вырос в «город ста народов». Здесь рядом с православными церквями Параскевы Пятни-

цы и св. Онуфрия, где похоронен первопечатник Иван Федоров, уживаются и Армянский собор, и католические костелы и т. д. Каждая историческая эпоха, каждый народ оставил след в архитектуре Львова. Г. Островский располагает материал по историческим циклам. Однако наложение различных эпох и стилей затрудняет повествование по такому принципу, и поэтому автор в главе «Вокруг старой ратуши» переходит к топографическому описанию памятников.

Рассказывая о контрастах, характерных для современного облика города, автор подчеркивает, что новое не конкурирует со старым, а дополняет его комплексами современных домов, зеленью парков, скверов и общественных сооружений, создавая единый ансамбль.

Издание книги Г. Островского, несомненно, своевременно, тем более что последняя книга о Львове на русском языке, изданная в 1956 году (автор — С. Земцов), стала библиографической редкостью. Но все же приходится пожалеть, что автору не удалось по-новому, свежо и непосредственно рассказать об архитектурной летописи города. В книге в основном дается лишь изложение многих разноязычных источников по истории города.

НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ

РЕСТОРАН «ВАСАРА» В ПАЛАНГЕ

В вестибюле ресторана «Васара» — пилоны с витражами, изображающими морское дно, стены и потолок обшиты светлым деревом. Прямо напротив входа — большой витраж. Это — Паланга, олицетворенный в сказочном образе город моря, свежего ветра, янтаря и светлых песчаных дюн.

Миновав ажурную решетку, мы попадаем в зал первого этажа, в кафе. Справа — керамическое панно «Рыбы» (художница Л. Бредикене), слева, на глухой стене, скрывающей служебные помещения, — композиция из латуни (скульптор К. Валайтис). Мерцание чеканных плоскостей металла обогащает стену, напоминающую по фактуре камня песчаное дно моря.

С большим тактом и художественным вкусом использовал автор проекта А. Эйгидрас давние народные традиции в обработке дерева, переложив их на язык современных форм. Светлые деревянные столы, легкой конструкции стулья и диваны с зелеными поролоновыми спинками и сиденьями удачно сочетаются с прозрачным стекляннным помещением и живописными альпинариумами. Здесь впервые пол сделан из темно-зеленого пластобетона¹. В ресторане

«Васара» во всем преобладают сдержанные, несколько приглушенные зеленоватые тона.

Поднимаемся на второй этаж. Именно здесь становится понятным и назначение центрального столба. Проходя через все здание (около 11 м), он является единственной конструктивной опорой крыши. С наружной стороны наверху отверстие столба не перекрыто, и он является воронкой — стоком для воды.

Оригинальное художественное решение здания на втором этаже выявлено особенно ярко. Находясь внутри помещения, совершенно не ощущаешь стен.

Невозможно было бы представить себе этот сотканный из света и цветных пятен зал без большого витража «Морское дно», украшающего стену против лестницы¹. Он скрывает служебные подходы к залу и является фоном для оркестровой эстрады. Ее практически нет, пол не приподнят, как обычно, и музыканты располагаются за своими пультами из оргстекла здесь же, у витража. По замыслу автора, земля у стен здания была взрыта. Здесь было создано несколько невысоких искусственных холмов, среди которых разместились небольшие альпинариумы. Так была достигнута связь необычного по форме здания и окружающей его природы.

А. Буракова

¹ Этот состав пластобетона изобретен начальником лаборатории Вильнюсского института новых строительных материалов К. Эйдукавичусом.

¹ Как и все витражи ресторана, витраж «Морское дно» создан художницей А. Мацкелайте. Исполнители — З. и В. Лауринайтис.

митра и кирка

«За семью горами, за семью реками»... так начинается неисчислимое количество сказок. Эти слова стали синонимом чего-то легендарного, несуществующего. Однако происхождение этой сказочной формулы очень реально и связано с историей древнего государства Митаннии, которое существовало в XVII—XV веках до н. э. в бассейне Верхнего Евфрата.

В этом государстве был силен культ Митры — бога чистоты, света и правды. Жрецы этого культа составляли замкнутый клан, имели большие храмы-крепости и огромные по тем временам ремесленные мастерские. Когда в XVI веке до н. э. государство стало подвергаться набегами соседних племен, жрецы Митры перебрались на восток, на территорию нынешнего Западного Кашмира. Однако и новая родина не стала спокойной пристанью для жрецов Митры. Когда на них напало воинственное племя гуджеров, им пришлось бросить обжитые места и отправиться в далекое путешествие на северо-запад, по дороге, которая еще раньше была известна кочевым племенам, устремлявшимся в сторону Европы.

Индийские исторические источники упоминают о путешествии жрецов Митры «за семь гор, за семь рек». Именно после перехода через седьмую реку они основали поселение, которому суждено было просуществовать долгие века. Подобные же сведения можно найти в переписке фараона Тутмоса III с правителями государства Митаннии, а также в хрониках ассирийского царя Салманасара I (покинувшего окончательно государство Митаннию), где говорится прежде всего о бегстве жрецов Митры на восток, а затем о путешествии за семь гор и семь рек в холодную страну, где несколько месяцев в году не текут воды, а земля становится белой.

Рассказы о далеком путешествии жрецов Митры в Европу, уже известные из древних греческих источников и из более поздних арабских, подкрепленных заметками путешественников о неисчислимых горах золота и драгоценных камней в этой стране, сделали свое дело: поисками сокровищ жрецов Митры занялись предприимчивые авантюристы. Установить семь горных цепей на пути жрецов не представляло никакого труда, а семью реками считали Инд, Урал, Волгу, Дон, Днепр, Вислу и Одер. Известно, однако, что поиски эти, особенно интенсивные в середине XVII века, были безрезультатны.

В начале XVIII века, когда европейские страны более близко соприкоснулись с жителями обширных территорий между Памиром и Каспийским морем, в Европе стала известна история Аму-Дарьи, которая когда-то впадала не в Аральское озеро, а в Каспийское море. Итак, жрецы Митры должны были после перехода через Инд перебраться и через Аму-Дарью. А тогда седьмая река, которую должны были преодолеть путешественники, — не Одер, а Висла...

Во время шведской интервенции в начале XVIII века вражеские войска некоторое время оккупировали Варшаву. За это время шведы составили очень точные планы города с описанием фортификационных укреплений и прочих объектов военного значения. В описаниях их, очевидно, была какая-то особенно интересная деталь, которая полвека спустя привлекла внимание нескольких смельчаков, среди которых были три офицера из штаба шведского генерала Левенгаупта — Видберг, Солленстьерн и Арвин.

Их фамилии точно известны, так как повторяются в архивах городских властей о том, что упомянутым офицерам выданы веревочные и деревянные лестницы, кирки, кайла, факелы. Другой документ — это приказ о розыске пропавших офицеров и, наконец, третий — переписка с генералом Левенгауптом об ответственности за их таинственное исчезновение. Все дело, которое грозило превратиться в международный конфликт, утихло лишь после поражения шведов под Полтавой.

В памятный апрельский день 1965 года, когда экскаватор, рывший котлован для фундамента многоэтажного дома в восточном районе Варшавы, вынул очередную порцию земли, перед изумленными рабочими и прохожими появился широкий проем. Работа была прервана, несколько человек строителей и добровольцев спустились на дно не очень глубокой, хорошо сохранившейся штольни. На глубине 800 метров начинался горизонтальный коридор. В течение часа были вынуты мусор и земля. Показались остатки одежды, обломки старинного оружия, кирки — и несколько человеческих скелетов. Поясные пряжки, типичные для начала XVIII века, не оставляли никаких сомнений, что это останки столь загадочно исчезнувших шведов. Далее коридор раздвоился. В поиски включились саперы. Оба коридора, прекрасной сохранности, исследовали на значительном отрезке. Менее длинный, поворачивавшийся на юг, заканчивался глухой стеной, однако хватило нескольких ударов киркой, чтобы открыть вход в обширный, полукруглый зал. Здесь была найдена прекрасная выполненная из лазурита женская голова.

Другой коридор заканчивался чем-то вроде небольшой ротонды, стены которой были покрыты горельефами. В центре ее — глубокая, 11-метровая шахта. Все говорит о том, что за скульптурами на стенах ротонды могут скрываться входы в следующие коридоры и помещения.

Сейчас работы временно прерваны, так как необходима хотя бы предварительная реставрация находок подземного города. Действительно ли открытые подземелья являются последним пристанищем жрецов Митры? Удается ли узнать, какова их дальнейшая судьба?

Из журнала «Swiat», 1965, № 14.

Н. Г. ЭЙСМОНТ



Скончался Николай Гелиодорович ЭЙСМОНТ. Многогранной была творческая деятельность покойного. Образованный архитектор, главный специалист института Ленпроект по планировке новых районов застройки Ленинграда, Николай Гелиодорович постоянно и много работал в самых разнообразных областях монументально-декоративного и прикладного искусства. Обладая тонким вкусом и изобретательностью, он творил в керамике, в камнях-самоцветах и особенно много в наиболее любимом им стекле, которому специально посвятил несколько лет, работая главным художником Ленинградского завода художественного стекла.

Николай Гелиодорович был участником многих советских и зарубежных выставок, в том числе и выставки «Советская Россия», где его произведения неизменно пользовались заслуженным успехом.

Художник-архитектор Н. Г. Эйсмонт был большим знатоком и исследователем монументальной городской скульптуры. Он был также автором архитектурной части ряда памятников, построенных в Ленинграде.

Творческий портрет Николая Гелиодоровича можно дополнить его страстной любовью к коллекционированию старинной керамики — им собрана и собственноручно искусно реставрирована великолепная коллекция гуцульских печных изразцов.

Ушел от нас хороший, страстный художник, и добрая память о нем навсегда останется в наших сердцах.

Группа ленинградских художников
и архитекторов.

памяти максуда касымова

Умер один из старейших народных мастеров резьбы по дереву, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Максуд Касымов.

Максуд Касымов прожил шестьдесят один год. Он был одним из крупнейших представителей ташкентской школы резьбы по дереву. В отличие от многих своих предшественников Касымов первоначальное художественное образование получил не в семье, а в Ташкентском учебно-художественном производственном комбинате. Его учителями были прославленные художники прикладного искусства Алимджан Касымджанов, Ташпулат Арсланкулов и Якубджон Рауфов.

Максуд Касымов в 1937 году принимал участие в работах по оформлению Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Позднее, когда в Ташкенте строился театр имени Мукими, мастеру было поручено сделать две резные двери главного входа в театр. Резцу Максуда Касымова принадлежат различные уникальные предметы прикладного искусства — резные многогранные столики, шка-тулки, рамки и другие изделия, хранящиеся ныне в крупнейших музеях Узбекской республики и за ее пределами.

Особое место в творчестве Максуда Касымова занимало создание многостворчатых решеток типа «панджара». Деревянные решетки «панджара» часто встречаются в народной архитектуре Хивы и Шахрисябза. Тончайшие элементы решетки «панджара», искусно собранные Максудом Касымовым из отдельных кусочков дерева и соединенные друг с другом на шипах без клея и гвоздей, используются им на ножках многогранных столиков, на рамах и на других изделиях.

Максуд Касымов был человеком щедрого таланта, бескорыстно преданным своему делу, необыкновенно скромным и душевным. Прославленный резчик оставил много своих учеников — специалистов по художественной обработке дерева. Он навсегда останется в памяти тех, кто учился у него, кто работал с ним и знал его.

ИСКУССТВО И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕ



Восковая мадонна. Италия. XVI в.

Эта коллекция началась с библиотеки. В далекие уже двадцатые годы студентка-ботаник почти ежедневно обходила московских букинистов. Выбор был очень строг — естественная история. И вот через несколько десятилетий Евгения Владимировна Полосатова вынимает из книжного шкафа фолиант (из чувства уважения хочется назвать его даже «манускриптом»). Это «Травник» — книга о растениях, напечатанная в Германии в середине XVI века, громадная книга с большими картинками, расцвеченными вручную акварелью. Разномасштабные черные печатные буквы чужого алфавита обрамляют и рисунок полевой ромашки, и пальмы, и лютика едкого, ядовитого...

Но вот перед нами тарелка с цветком. На обороте, там, где обычно стоит заводское клеймо, выведено: «Centauera anberboi», Lam., что означает «Семейство васильковых», впервые описанное и систематизированное Ламарком. Так небольшой столовый сервиз начала XIX века Барановского завода знакомит с популярным курсом ботаники.

Коллекция Е. Полосатовой особенно привлекательна тем, что она имеет сугубо тематический профиль — флора и фауна, «Травники» и Брем во всех видах прикладного искусства. Поэтому такое почетное место здесь занимает маленькая вазочка, на которой изображен желтый цветок купавницы — это копенгагенский фарфор XVIII века. Когда-то Фридрих хотел преподнести Екатерине II сервиз, посвященный флоре Дании, и за росписью этого сервиза наблюдал один из учеников Карла Линнея.

Фаянсовые тарелки так называемого «Помпейского сервиза», хотя и сделаны в Англии (Веджвуд, начало XIX в.), посвящены итальянской флоре, а цветочный мир Голландии представлен знаменитым черным тюльпаном на пивной кружке 1686 года. Итальянский кувшинчик XV века, который заинтересовал собирательницу изображением льва, птичек, ручкой в виде саламандры не менее, чем древней формой или датой изготовления, соседствует с фаянсовой чашкой из «Гипюрового сервиза», сделанной, как свидетельствует надпись, в июне 1832 года в Киеве и покрытой сплошным рельефным цветочным кружевом.

С миром реальных образов флоры и фауны в этом собрании уживаются сказочные мотивы — от античного Пегаса до средневекового дракона. Но не только декоративность морских коньков, крылатых химер и всяческих подобных существ привлекает Евгению Владимировну; она и здесь верна себе: метаморфозы интересуют ее в первую очередь как отражение философских течений.

Глаз биолога угадывает морскую каракатицу, служащую фоном герба в старинной итальянской фляге. В искрящейся вазе венецианского стекла мифические крылатые кони братаются с анатомически точными, правдоподобными дельфинами. Вероятно, в таком подходе сказались профессиональные устремления — Е. В. Полосатова ныне директор мемориального музея К. А. Тимирязева. Много лет своей жизни она посвятила экспозиции научного собрания. Всегда старалась соединить науку с искусством, стремясь проиллюстрировать научные положения, чтобы повысить эмоциональную выразительность строго биологической экспозиции.

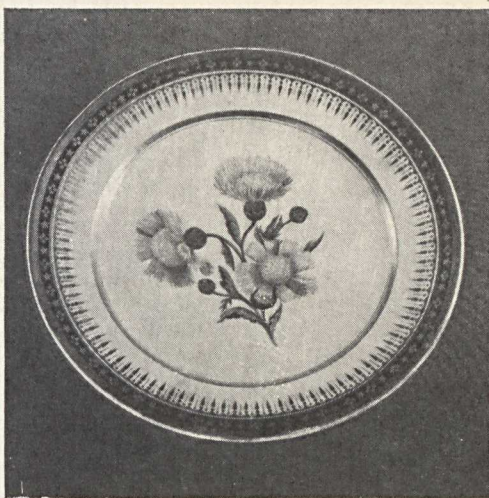
Но при всей целенаправленности этой коллекции, при всей, казалось бы, беспристрастности отбора чувствуется, что собиратель ее отдает предпочтение Италии XV—XVIII веков. Большинство вещей здесь — майолика, мебель, живопись, стекло — итальянские. Предметы этого частного собрания можно было бы представить в залах интереснейшего музея, посвященного истории естественных наук.

М. С.

1. Кружка с тюльпанами. Майолика. Голландия. 1686
2. Тарелка с полевым васильком. Барановский завод. Россия. Начало XIX в.
3. Химера (деталь мебели). Дерево. Италия. XVI в.
4. Кувшинчик. Майолика. Италия. XV в.
5. Тарелка. Майолика. Италия. XVI в.
6. Горшочек. Майолика. Италия. XVII в.
7. Фляга с коньками. Майолика. Италия. XVI—XVII вв.
8. Тарелка из «Помпейского сервиза». Веджвуд. Англия. 1-я четверть. XIX в.
9. Ваза с коньками и дельфинами. Венеция. Конец XVI в.
10. Чашка с блюдцем из «Гипюрового сервиза». Киев. 1832
11. Тарелка. Майолика. Италия. XVI в.
12. Вазочка из сервиза «Флора Дании». Фарфор. Копенгаген. XVIII в. Роспись делалась под наблюдением ученика Карла Линнея.



1



2



3



4



5



6



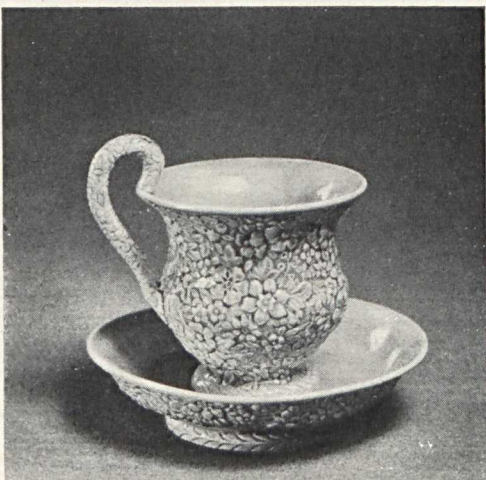
7



8



9



10



11



12

ДЛХ 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОС. БИБЛИОТЕКА
ИМ. ПЕРЕСВА
А 1 12 3 ИСК 2

ИНДЕКС
70240

