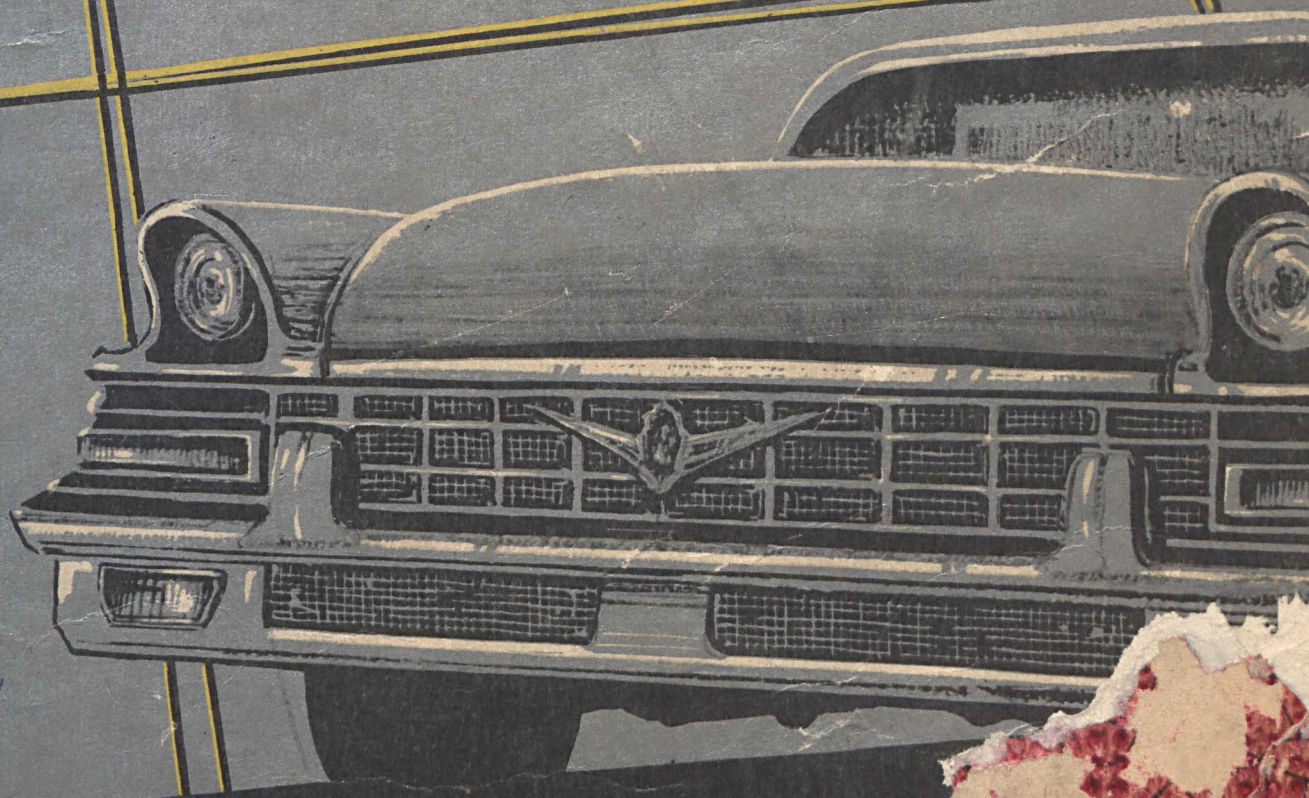


ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



7-12
1958

МАЯКОВСКИЙ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

К. БОНДАРЬЕВ

~~534480~~
546184

Как бы ни были своеобразны различные виды искусства — поэзия, музыка, архитектура, живопись, скульптура, кино, декоративное искусство и другие, — все они растут из единого корня — творческой способности человека преобразовывать мир. Не случайно поэтому подлинно творческий гений проявляет себя не только в «своем» особенном виде искусства. Так, Микель-анджело был не только живописцем и скульптором, но и поэтом. Создатель «Сикстинской мадонны» писал сонеты. Р. Вагнер был автором стихотворных либретто своих музыкальных драм, к которым сам же рисовал декорации и костюмы. В редкой рукописи Пушкина «среди неоконченных стихов» мы не находим его талантливых рисунков. Тарас Шевченко был не только поэтом, но и незаурядным живописцем. Лев Толстой сочинял музыку и проиллюстрировал для своих детей один из романов Жюль Верна.

Многообразно проявился творческий гений Маяковского. Поэт работал на театре, в кино (как драматург, сценарист и актер), на эстраде и больше всего и охотнее всего в живописи и декоративном искусстве.

Конечно, Маяковский был прежде всего поэтом. Но в отличие от многих других писателей, занимавшихся живописью, Маяковский не был в ней дилетантом. Не был он дилетантом и в декоративном искусстве. И все же для декоративного искусства самое важное значение имеет не собственный опыт Маяковского как художника-декоративиста, а его эстетические взгляды.

Единосущность различных видов искусства — основа того, что новые эстетические принципы, которые творческий гений осуществляет в каком-то одном, «своем», виде искусства, приобретают значение для всех других искусств, осознает это сам новатор или не осознает.

Маяковский осознал. Преобразователь поэзии, слившийся с революцией не только содержание, но и форму своих стихов, он делал все, чтобы октябрьское влияние охватило все искусство. С непререкаемым правом говорил он о своем желании «способствовать нахождению коммунистического пути для всех родов искусства» *. И это свое желание Маяковский неуклонно и успешно осуществлял. Для того чтобы по достоинству оценить меру воздействия Маяковского на ход развития мирового искусства, рассмотрим кратко, каковы некоторые основные тенденции исторического развития искусства и какое место в семье искусств принадлежит искусству декоративному.

Декоративное искусство долгое время оставалось на положении Золушки-замарашки. В капиталистическом мире искусства, как и люди, делились на «чистые» и «нечистые». Однако так было не всегда. Амфора и статуя бога Аполлона делались руками одного и того же античного мастера — ремесленника в гончарной мастерской. Это было тогда в порядке вещей. Грань, отделяющая искусство от неискусства, проходила не между теми видами деятельности, которые удовлетворяли только духовные потребности, и теми, которые

Иди, искусство,
из массы
и для масс!

* В. К а т а н я н, Маяковский. Литературная хроника, Госиздат художественной литературы, М., 1956, стр. 175.

Пока канителим, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» —
несется вопль по вещам.

удовлетворяли потребности материальные. Нет, эта грань проходила внутри всякой деятельности и проходила она таким образом, что на стороне искусства оказывалось все то, что несло на себе печать творчества, а на стороне неискусства все то, что этой печати не имело. Таким образом произведением искусства считалась амфора, если она была прекрасна, и не считалась статуя бога, если она была выполнена нетворчески, неудачно.

Так продолжалось до тех пор, пока в ходе развития капитализма искусство не отделилось от материального производства. Смысл этого отделения невозможно понять, если под искусством подразумевать только его современные виды. Отделение искусства от ремесла, завершившееся в развитом капиталистическом обществе (отделение, которое было одним из ярчайших проявлений доведенной до конца противоположности умственного и физического труда), выразилось в том, что производство материальных благ утратило характер искусства. Искусство сохранилось в основном лишь в сфере духовного производства, в силу чего оно перестало пониматься как деятельность трудовая. Грань, отделяющая искусство от неискусства, из вертикальной стала горизонтальной: наверху, в сфере духовной, — искусство; внизу, в сфере материальной, — просто полезная работа, лишенная эстетической ценности. Если же возникала потребность сделать продукт материального производства художественным, к нему внешним образом прикладывали «чистое» искусство, которое одевалось на материальный предмет, как рубаха. Так возник «низкий» вид искусства, сущность которого очень точно передается термином *прикладное**. Прикладное искусство создавало своеобразную «рабочую аристократию» среди предметов быта, которым предстояло войти в салоны богатых людей. Вся же основная масса предметов материальной необходимости, шедшая на удовлетворение потребностей рабочего люда, не имела отношения к искусству, даже прикладному. Подлинное искусство бытовых вещей сохранялось еще только в крестьянском полунатуральном хозяйстве в виде небольших островков художественного ремесла.

Капитализм, завершивший отделение искусства от материального производства, вместе с тем создал объективные предпосылки для их нового синтеза. Социалистическая революция и строительство коммунистического общества в нашей стране, устранив былую противоположность между умственным и физическим трудом, положили начало всемирно-историческому процессу ликвидации разрыва между искусством и материальной деятельностью людей.

Величие Маяковского состоит, между прочим, в том, что он всем своим творчеством содействовал этому процессу. Он стоял у его истоков. Эстетические принципы Маяковского, его понимание искусства и красоты потому оказались столь жизненными, что они в основном верно отражали объективный процесс развития мирового искусства. То огромное внимание, которое после Октябрьской революции Маяковский уделил декоративному искусству, — не прихоть гения, а важнейшее следствие его эстетической программы.

Понимание роли декоративного искусства к Маяковскому пришло не сразу. До революции у Маяковского было сильное ощущение кризиса искусства, необходимости его решительного преобразования, «ломки во всех областях красоты ради искусства будущего». Но ясного понимания, каким образом вывести искусство из тупика, в который завел его капитализм, у Маяковского тогда еще не было.

До революции перед Маяковским открывалась перспектива стать художником-прикладником. Некоторое время он учился в Московском Строгановском художественно-промышленном училище. Однако такая перспектива не удовлетворяла одаренного юношу. Когда в начале 1910 года Маяковский вышел из тюрьмы с твердым намерением «делать социалистическое искусство», он имел в виду не поэзию, но и не декоративное искусство, которым уже занимался, а живопись.

Когда отношение Маяковского к декоративному искусству изменилось — это произошло после Октябрьской революции, — он был уже прославленным поэтом. Тем более знаменательно, что Маяковский, засучив рукава, стал работать в декоративном искусстве, оставляя для него время от времени прочно обжитые им «небеса поэзии». Обращение Маяковского к декоративному искусству, наиболее массовому из искусств, было для него закономерно.

Работа Маяковского в декоративном искусстве явилась одним из выражений пришедшего к нему после революции понимания того, какими путями должно развиваться социалистическое искусство. Не все еще было додумано до конца, но главное направление было определено точно.

Вообще надо сказать, что ключ к пониманию ряда существенных особенностей творчества Маяковского состоит в уяснении того, что в нем впер-

* Ныне термин «прикладное» утратил первоначальный смысл. Под прикладным искусством мы подразумеваем теперь произведения художественной промышленности, удовлетворяющие одновременно материальные и эстетические потребности людей.

На карте Союза
из каждой клетки
встают
гиганты
на смотр пятилетки.
Сквозь облачный пар,
сквозь дымные клумбы
виденьем
встают
стадионы и клубы.

вые сильно, определенно и ярко заявил о себе начавшийся после Октябрьской революции процесс ликвидации разрыва между искусством и материальной деятельностью людей.

Собственная работа Маяковского в декоративном искусстве, может быть, и не очень велика по объему; возможно, что не все сделанное им в этой области сохранило свою художественную ценность до наших дней. Тем не менее эта работа не утратила своего принципиального значения, ибо она пример того, как подлинно народный великий художник должен в современных условиях относиться к декоративному искусству.

Работа Маяковского в РОСТА общеизвестна. Она беспримечна. Иногда говорят: тогда была гражданская война. Но Маяковский не прекращал работу и после.

Большинство рекламных плакатов Маяковского сделано художниками А. Родченко, В. Степановой, А. Лавинским, А. Левиным по эскизам Маяковского, которые компоновались им одновременно с текстом.

И сейчас еще иные думают: «Стоит ли вообще художникам обращать внимание на конфетные обертки!» Но Маяковский видел, «как искривленная старая красота даже через конфетную бумажку распространяется у нас в массах, опять отравляет наш мозг и наше понятие о красоте» (XII, 298)*. Вот почему с предельной творческой добросовестностью Маяковский писал тексты и делал рисунки для конфетных обертки.

Но самым важным для декоративного искусства во всем наследии Маяковского, как мы уже отметили, является не его собственный опыт как художника-декоративиста, а его эстетические принципы, его понимание искусства и красоты. Мы не имеем в виду дать в статье всесторонний анализ воззрений Маяковского на искусство. Возьмем из его эстетических взглядов только то, что имеет непосредственное отношение к нашей теме.

Маяковский понимал искусство, в том числе и поэзию, как художественный труд. После многих столетий мистического тумана, который нагородили вокруг искусства идеалисты всех мастей, после беспомощного лепета об искусстве как о боговдохновенном творчестве, как о пророчестве и жречестве, художник впервые заговорил о своем творчестве как мастеровой о своем ремесле:

«Скрывает
ученейший их богослов
в туман вдохновения радугу слов,
как чаши
скрывают
церковные.
А я
раскрываю
мое ремесло
как радость,
мастером кованную».
(VIII, 421)

Маяковский — первый поэт в истории, который сорвал с поэзии ореол исключительности, поставил поэзию в один ряд со всеми другими видами творческого труда.

«Труд мой
любому
труду
родствен»
(VIII, 54)

Понимание Маяковским поэзии как труда естественно дополняется у него пониманием промышленного труда как искусства.

Таким образом, Маяковский окончательно порвал с прежним делением искусств на «чистые» и «нечистые».

В полемической борьбе против обветшалых эстетических догм Маяковский допускал преувеличения, «перегибал палку» в другую сторону, противопоставляя понимание искусства как жизнестроения — пониманию искусства как отражения жизни. Это было ошибкой поэта.

Труд, преобразующий мир, невозможен без отражения, познания мира. Познание — есть необходимый внутренний момент процесса труда.

Понимание искусства как художественного труда органически связано у Маяковского с новым пониманием красоты, как функции целесообразности, удобства, экономичности, совершенства предмета в полезном отношении.

Красота, по Маяковскому, не внешний придаток вещи, не украшение ее. Красота — специфическая общественная характеристика самого предмета. Она возникает из процесса производства, если этот процесс носит творческий характер и если он успешен.

* В. Маяковский, Полное собрание сочинений под общей редакцией Л. Ю. Брик и И. Беспалова, Госиздат художественной литературы, М., 1937. В дальнейшем при цитировании по этому изданию: первая, римская цифра, — том, вторая, арабская, — страница.

Буржуи,
дивитесь
коммунистическому берегу
на работе,
в аэроplane,
в вагоне
вашу
быстроногую
знаменитую Америку
мы
и догоним
и перегоним.

Товарищ!
к вещам
пером прицелься.

Блести, общежитие,
цветником опоясано!
На месте
и урну
и книгу нашел.
Чтоб облегченно
сказала масса:
теперь
живем
культурно
и хорошо.

Это понимание красоты, так же как и понимание Маяковским искусства, имеет исключительно важное значение для декоративного искусства.

К сожалению, и в этом вопросе Маяковский не избежал заблуждений, впрочем, вполне объяснимых теми условиями острой полемики, в которых ему приходилось утверждать свои взгляды.

Порой Маяковский нацело сводил понятие красоты к понятию целесообразности, экономичности, функциональности, хотя поэт никогда функционалистом не был. Даже в предметах быта он считал необходимым воплощать определенное эмоциональное содержание, соответствующее коммунистическому мировоззрению.

Заблуждения Маяковского делали уязвимой его эстетическую позицию. Сторонники старого понимания искусства сознательно сводили все содержание эстетических взглядов Маяковского на искусство и на прекрасное к его ошибкам и на этом основании отвергали их целиком.

Успешному развитию декоративного искусства и искусства вообще будет содействовать дальнейшее развитие того главного, основного, что составляет сущность эстетических воззрений Маяковского.

Какие же выводы, важные для декоративного искусства, делал Маяковский из своих эстетических принципов?

Первый состоит в том, что художник должен идти в промышленность и принимать активное участие в создании массовой промышленной продукции. «Не к салонам надо прикладывать свои открытия, а к жизни, к производству, к массовой работе, украшающей жизнь миллионов» (VII, 285).

Мы знаем, что художники привлекаются для работы в промышленности капиталистических стран, и нам ведомы их успехи. Нам есть чему поучиться у них. И мы не скрываем этого. Но нам известно также, что прочное, длительное, глубокое, подлинное соединение промышленности и искусства — это не простое организационное мероприятие (пригласить на производство художника), а социальная характеристика общественного строя, покоящегося на общественной собственности. И потому мы твердо уверены, что, несмотря на известные недостатки, которые у нас имеются сегодня в деле внедрения художественного труда в промышленное производство, ближайшее будущее в этом деле за нами, за странами, строящими коммунизм.

Это превосходно понимал Маяковский. Только в стране, «вымытой рабочей революцией», говорил поэт, может найтись живописное применение, содержание всей формальной работе по изучению материалов, красок, форм предметов и т. д. «Не в стране буржуазной, — уточнял Маяковский, — где производство рассматривается только капиталистом как средство наживы, где нельзя руководить вкусом потребителя, а надо ему подчиняться. А в стране, где производят одновременно для себя и для всех, где человек, выпустивший какие-нибудь отвратительные обои, должен знать, что их некому всучить, что они будут драть его собственный глаз со стен клубов, рабочих домов, библиотек» (VII, 285).

Второй вывод. Художник индустрии не должен быть «прикладником» в старом значении этого слова, «прикладывающим» свое искусство к уже готовому изделию. Художник индустрии должен принимать участие в самом задумывании вещи, в ее конструировании, заботясь о том, чтобы из всех возможных и с точки зрения технической и утилитарной целесообразности равноценных вариантов был выбран такой вариант, который отвечает и эстетическим требованиям. Поэтому, обращаясь к художникам индустрии, Маяковский предупреждал: «Бойтесь стать прикладниками-кустарями. Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками. Ваша школа — завод» (XII, 59).

Третий вывод. Постепенно должна исчезнуть грань, отделяющая художественную промышленность от нехудожественной. Художественными могут и должны быть не только предметы, удовлетворяющие индивидуальные потребности людей — предметы быта: мебель, одежда, посуда, но и средства производства: машины, оборудование, технические сооружения и прежде всего средства транспорта: корабль, самолет, автомобиль.

Маяковский полемически противопоставлял автомобиль Венере Милосской в известном стихотворении «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» с тем, чтобы утвердить право автомобиля рассматриваться в ряду художественных произведений. Говоря без полемики (в которой почти всегда неизбежны чудовищные преувеличения), мы отвергаем противопоставление автомобиля скульптуре, но разделяем убеждение поэта, что прекрасная машина способна доставить полноценное эстетическое наслаждение.

Маяковский был прав, говоря о необходимости расширить сферу искусства до охвата фабрики и завода. Оно должно быть «повсюду, — говорил поэт, — на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах» (XII, 321).

Т. Бочарова,
О. Куранская.
В. В. Маяковский,
Витраж. 1957.



Когда слышишь безапелляционные заявления иных защитников советского декоративного искусства, что машина не имеет сегодня и принципиально не может иметь к нему никакого отношения, испытываешь горькое чувство удивления и досады. И хочется сказать этим защитникам: неужели вы забыли, что еще вчера декоративное искусство даже в его традиционных границах почитали искусством низшего сорта? Неужели вы не знаете, что и сегодня находятся люди (например, автор книги «Эстетическая сущность искусства» А. И. Буров), которые отказывают декоративному искусству в праве называться искусством?! Да, *сегодня* наши машины, наши фабрики еще не обрели художественный облик. Но разве нам жить только сегодня? Не пора ли подумать о завтрашнем дне?

Четвертый вывод. Этот вывод — следствие из трех предыдущих. Необходимо рецензировать изделия промышленности точно так же, как рецензируют поэмы, картины, фильмы. Этот вывод частный, но очень важный. Он ставит перед нами серьезную задачу создания, по существу, нового жанра художественной критики.

«Соберитесь и поговорите-ка
вровень
с критикой
писателя и художника,
почему
так много
сапожников-критиков
и нет
совершенно
критики на сапожников?» (IX, 67)

Нельзя умолчать о том, что наряду с глубокими, проверенными временем мыслями о художественном значении промышленного производства, о необходимости работы художника в индустрии Маяковский высказывал и ошибочные суждения, корень которых в недооценке культурного наследия, за что Маяковского критиковал В. И. Ленин.

Так Маяковский ошибочно утверждал, что станковая картина обречена, что, возникшая на заре капиталистического способа производства, она несет на себе печать своего рождения. И не только по содержанию, но вообще как таковая она чужда социализму.

Время не подтвердило эти ошибочные предположения поэта. Станковая живопись живет и будет жить. А для того чтобы утвердить сегодня художественное значение промышленных изделий, нет нужды противопоставлять их станковой картине.

Ошибочно отвергая станковую картину, Маяковский вместе с тем высоко ставил монументально-декоративную живопись и скульптуру. Высокая оценка Маяковским монументально-декоративного искусства закономерно вытекает из его принципиальных эстетических установок. Мы можем это обозначить как *пятый вывод*. Пятый по счету и едва ли не первый по значению.

Монументально-декоративное искусство — искусство больших общенародных идей. В наши дни оно возможно только как искусство революции. Это превосходство понимал Маяковский, с первых же дней Октября обратившийся к художникам и писателям с призывом: «иллюминировать, разрисовывать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов» (XII, 15). Этот призыв Маяковского перекликается с ленинской идеей монументальной пропаганды.

К монументально-декоративному искусству относил Маяковский оформление городов во время революционных праздников.

Это он призывал разгимнастировать силу художников до охвата городов: «Пусть улицы будут праздником искусства для всех» (XII, 15).

Художники городского ансамбля, праздничных демонстраций, народных гуляний могут сказать о себе словами поэта:

«Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры» (II, 37).

Таковы некоторые важнейшие положения эстетики Маяковского, касающиеся непосредственно декоративного искусства в его различных проявлениях.

Декоративное искусство СССР находится сейчас перед новым подъемом. Решения Коммунистической партии Советского Союза о расширении жилищного строительства, увеличении выпуска мебели, о развитии химической промышленности, изготовлении новых синтетических материалов — все эти решения, которые позволят в ближайшие годы удовлетворить потребность населения в мебели, одежде, обуви, посуде, — с новой силой ставят вопрос о работе художника в промышленности. Перед декоративным искусством открываются небывалые прежде возможности. Но декоративное искусство не сумеет выполнить свой долг перед народом, если оно замкнется в рамки только традиционных видов продукции, материалов и способов работы. Обращение к наследию Маяковского поможет выработке широкого государственного взгляда на задачи советского декоративного искусства.

Лозунг:

— В ногах у старья не ползай! —

Готов

ежедневно

твердить раз сто:

изящество —

это стопроцентная польза,

удобство одежд

и жилья простор.

Товарищи,

переезжая

в новые дома,

отречемся

от старого быта!



Место для работы и отдыха в двухкомнатной квартире. Мебель разработана НИИЖилища.
Автор — архитектор В. Делле.

ДЛЯ НОВЫХ КВАРТИР

Текст Л. КАМЕНСКОГО, А. СИПКО,
О. СВЕШНИКОВА.

Фото Л. Княжинского и К. Кушнарева.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 31 июля 1957 года «О развитии жилищного строительства в СССР» предусматривает ликвидацию в ближайшие десять-двенадцать лет недостатка в жилищах для трудящихся и ставит перед работниками строительной индустрии большие и ответственные задачи.

Все жилищное строительство в стране будет производиться по типовым проектам жилых домов с экономичными квартирами посемейного заселения.

Эти типовые проекты значительно отличаются от ранее созданных. Планировка квартир решена таким образом, чтобы максимально использовать каждый метр площади. Принимая во внимание, что квартира предназначена для одной семьи, уменьшилась ее подсобная площадь: коридоры, кухни и т. д. Передняя и кухня связаны открытым в жилую комнату пространством, которое увеличивает площадь комнаты, дает возможность устройства алькова для спального места и в то же время сохраняет достаточную изолированность кухни. Комнаты в квартирах решены в хороших пропорциях, что позволяет удобно разместить необходимую мебель. В каждой квартире предусмотрено встроенное оборудование: шкафы для платья и белья, хозяйственные шкафы, гардеробные комнаты. Встроенное оборудование позволяет наиболее полно использовать объем квартиры, увеличить свободную площадь комнаты.

Эти и ряд других особенностей сократили стоимость квартир на 30 проц., что позволит в ближайшем будущем предоставить каждой семье отдельную квартиру.

Современные планировочные решения требуют совершенно нового подхода к меблировке и декоративному оформлению комнат. Новая квартира будет по-настоящему благоустроенной и уютной только в том случае, если все элементы ее оборудования и убранства (мебель, ткани, обои, осветительная арматура) будут тщательно продуманы и органично увязаны с назначением комнат, их габаритами, общим стилем простой архитектуры жилого интерьера.

Архитекторы и художники должны сделать жилище советского человека удобным и красивым. В этой работе необходимо опираться на передовые достижения промышленности и использовать новые отделочные материалы.

Работы по оформлению современного интерьера уже ведутся проектными и научно-исследовательскими организациями.

Первые результаты этой работы демонстрируются на Постоянной Всесоюзной строительной выставке.

Научно-исследовательским институтом жилища Академии строительства и архитектуры СССР осуществлены макеты (в натуральную величину), которые представляют собой образцы квартир типовых проектов жилых домов,



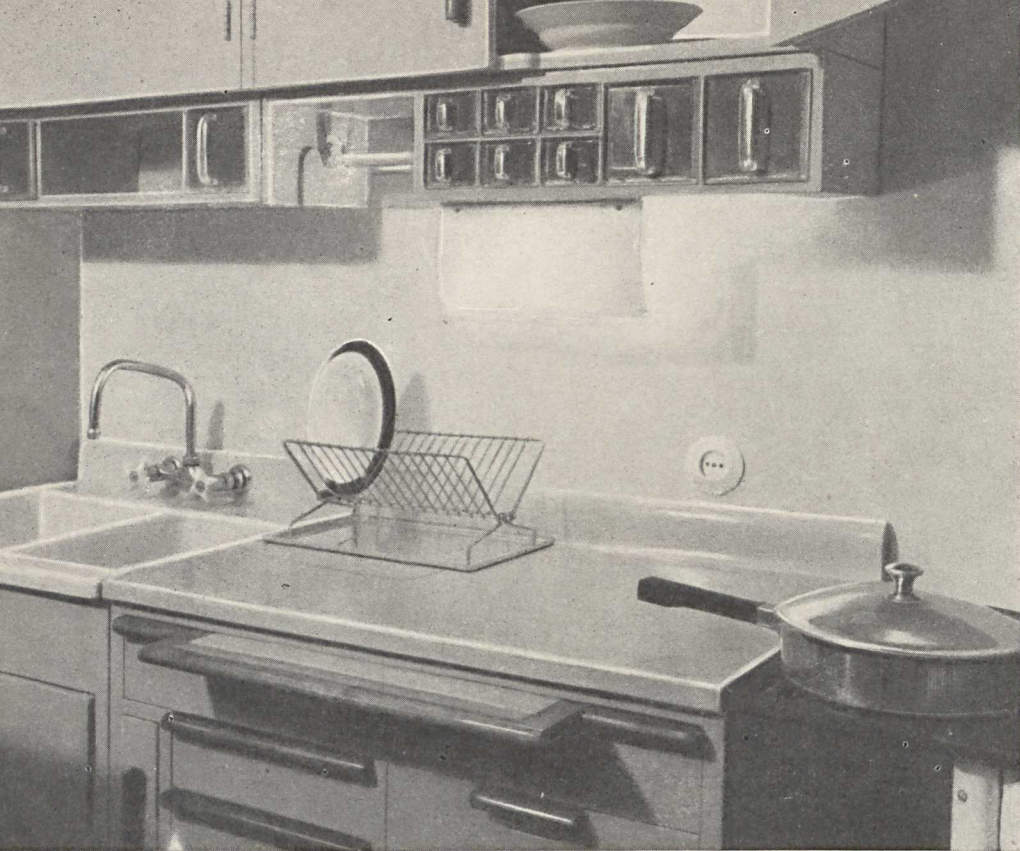
Детская комната в трехкомнатной квартире. Обстановка рассчитана для занятий и отдыха подростков. Рабочие места оборудованы задвигающимися в стеллаж столиками типа парт. Мебель разработана ЦМКБ. Автор — художник Е. Орлова.



Детский уголок спальни в двухкомнатной квартире. Мебель разработана ЦМКБ. Автор — художник Е. Устинов.



Уголок отдыха в однокомнатной квартире. Диван трансформируется в двухспальную кровать. Мебель разработана НИИЖилища. Автор — архитектор В. Делле.



Кухня трехкомнатной квартиры. Кухонное оборудование выполнено по предложениям Ленпроекта.

утвержденных для массового строительства. Все макеты квартир полностью оборудованы и благоустроены. В квартирах представлены наборы мебели на одну семью в два-три-четыре-пять человек и более.

Для художественного решения интерьера каждой квартиры были специально подобраны декоративные ткани, обои, электроосветительная арматура и другие предметы убранства из недорогих материалов массового произ-

водства отечественных фабрик. Все работы по убранству квартир выполнены сектором внутреннего оборудования НИИЖилища под руководством кандидата архитектуры О. Баяр.

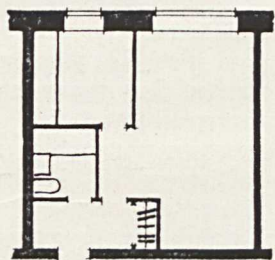
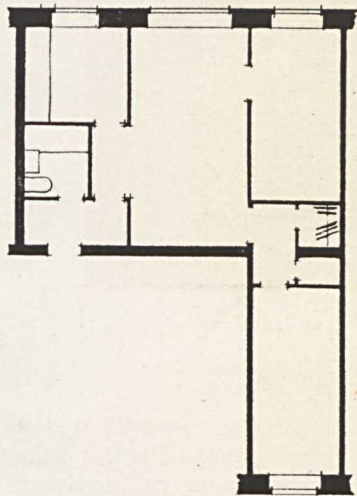
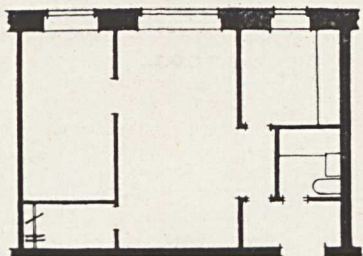
Макеты квартир с продуманными и подобранными предметами убранства дают представление об интерьере жилых комнат нового типа, который в ближайшее время будет осуществлен в массовом жилищном строительстве.

Секционная мебель стеллажного типа, на металлическом каркасе, в котором расположены полки и различные объемные секции. Ширина стеллажной стенки, количество и характер секций могут варьироваться в зависимости от потребностей семьи. Мебель разработана ЦМКБ. Авторы — художник Е. Орлова, конструкторы С. Кривусев, И. Елизаров.

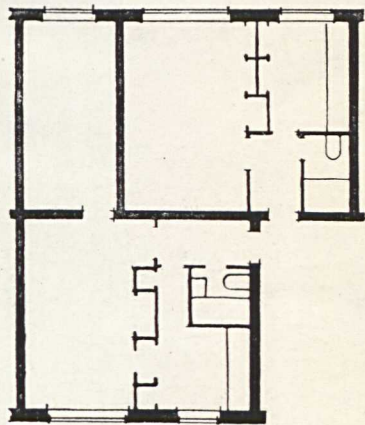
Гардеробная комната двухкомнатной квартиры.

Спальня в трехкомнатной квартире. Двухспальная кровать изготовлена на основе стандартного матраца с навесной спинкой, оборудованной шкафчиками. Мебель разработана ЦМКБ. Автор — художник Е. Устинов.





Планы типовых квартир, разработанные Академией строительства и архитектуры СССР.



План двухкомнатной и однокомнатной квартир, разработанный Академией строительства и архитектуры УССР.

Научно-исследовательским институтом архитектуры сооружений Академии строительства и архитектуры Украинской ССР разработан проект экспериментального крупнопанельного пятиэтажного жилого дома, в котором глубина комнат не превышает 4,8 метра. Некоторое уменьшение глубины помещений (на 0,8 м) по сравнению с принятыми типовыми проектами при одинаковой площади квартир позволило расширить комнаты. Благодаря этому стало возможным применить блок встроенных шкафов, который служит также перегородкой между одной из комнат и кухней.

Блок шкафов состоит из гардероба, буфета, книжного шкафа с секретером и ряда хозяйственных полок со стороны кухни; в этот же блок вмонтирована откидная доска, служащая обеденным столом в кухне.

В двухкомнатной квартире блок шкафов вместо отделения секретера имеет нишу, позволяющую передать из кухни в комнату посуду. Авторы — архитекторы В. Козюлин, Н. Манучарова, В. Савченко.

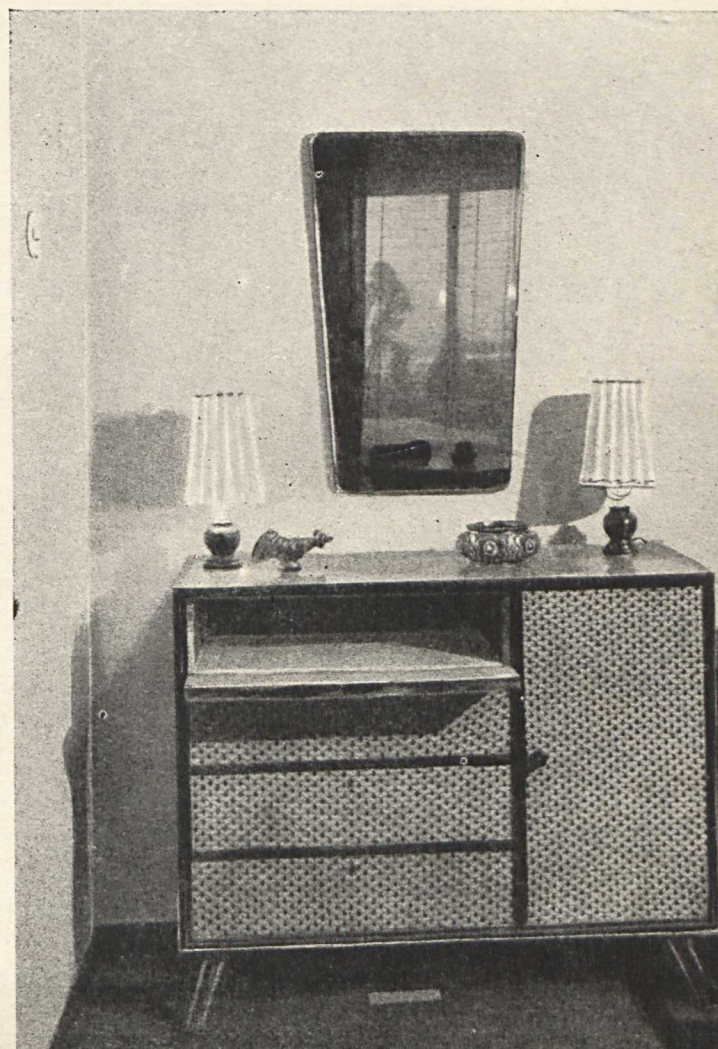
Институтом разработан также проект оформления интерьера с применением новых материалов. Каркасы мебели выполнены из труб алюминиевых сплавов с декоративной окраской. Для облицовки дверок шкафов применен слоистый пластик, отделка и орнаментация которого могут быть очень разнообразны и подобраны в соответствии с характером мебели и декоративных тканей.

Мебель в комнатах, кухонная мебель и встроенное оборудование разработаны Институтом архитектуры сооружений в творческом содружестве с Киевской мебельной фабрикой имени Боженко.

Балконные двери и переплеты окон выполнены из пластмассы. Для остекления применен стеклопакет.

Конструкции разработаны институтами — архитектур-

Комод-туалет — устройство верхнего ящика позволяет пользоваться изделием и как рабочим столиком. Передние стенки и дверки облицованы декоративной тканью, пропитанной синтетической смолой. Автор — архитектор О. Свешников.





Часть интерьера однокомнатной
квартиры. Автор — архитектор
О. Свешников.

ных сооружений (НИИАС) и строительных конструкций (НИИСК). Образцы изготовлены экспериментальной мастерской НИИСК. Авторы — архитектор В. Дзучаев, инженер В. Резниченко, технолог О. Кошевой.

Богатые декоративные возможности при хороших эксплуатационных качествах представляют плитки для полов, изготавливаемые Киевским заводом стройиндустрии на основе применения синтетических смол. Плитки эти могут быть различных цветов, что позволяет разнообразить рисунок полов в комнатах.

Для драпировки проемов балконных дверей применены декоративные ткани, выполненные украинскими художниками по народным мотивам. Эти ткани изготавливаются предприятиями Укрхудожпромсоюза.

По своим декоративным качествам и простоте производства представляют интерес абажуры из бумаги, выполненные художницей О. Грудзинской, которые могут изготавливаться типографским способом с последующей их пропиткой синтетическими смолами.

Часть интерьера двухкомнатной квартиры. Слева — блок встроенных шкафов.
Авторы — архитекторы В. Козюлин, Н. Манучарова, В. Савченко.





В. Филянская.

Кувшины.

Г. Альтерман.

Масленки и пепельница.

Фаянс. Фаянсовый завод имени М. И. Калинина.

ЧТО МЕШАЕТ ВЫПУСКУ КРАСИВОЙ ПОСУДЫ?

Л. КРАМАРЕНКО

На любой выставке декоративного искусства посетители задают один и тот же вопрос: где можно купить посуду, выполненную по образцам, представленным в экспозиции?

Нельзя сказать, что магазины наши бедны посудой. Однако, присмотревшись более внимательно, убеждаешься, что среди всей фарфоровой и фаянсовой посуды редко можно найти вещи, выполненные с подлинным художественным вкусом и мастерством, правильным использованием материала и возможностей техники. В магазинах почти нет посуды, сверкающей белизной фарфора, с простой, скромной отделкой, недорогой по цене, столь необходимой в повседневном быту каждой семьи.

Магазины предлагают сервизы и отдельные чашки с пышной аляповатой росписью, передающей различные виды цветов. Малогармоничные, чрезмерно яркие букеты покрывают почти сплошь все изделие, без учета его формы и назначения, и даже оставшаяся свободной от росписи белая поверхность фарфора кроется сплошным цветным тоном и обильно украшается золотом. Создается впечатление, что автор изделия преследует цель как можно больше разукрасить его, заполнить декоративными мотивами.

Ухудшают внешний вид изделий и неряшливость в нанесении росписи кистевым мазком. Пользуясь посудой, ее держат в руках, рассматривают вблизи. Поэтому тщательность наложения красок очень важна. Мазок живописца должен формировать изображение, создавать определенный ритм и гармонию росписи. Но во многих массовых изделиях мазок неряшлив, он не лепит форму, а лишь намечает цвет. В работе живописцев видна чрезмерная поспешность.

Но, несмотря на низкое художественное качество, подобные изделия дороги и предлагаются покупателям в большом количестве.

И, напротив, сервизы и отдельные предметы с более тонкой орнаментацией, на которых цветочные мотивы тактично разбросаны по белому полю фарфора, а золото лишь слегка оживляет рисунок, — редкие гости на прилавках магазинов, хотя они пользуются наибольшей популярностью.

Чем же объяснить недостаток нужной массовой посуды? Может быть, мало талантливых художников работает на фарфоровых и фаянсовых заводах над массовыми изделиями?

Конечно, нельзя сказать, что деятельность художест-



Чашки чайного сервиза.
Фарфор. Декалькомания.
Дмитровский фарфоровый завод.



венных коллективов наших заводов является безупречной. Мы часто и много говорим о недостатках и ошибках в их работе, но обвинять только художников в отсутствии красивой массовой продукции было бы несправедливо.

Над созданием эскизов и образцов посуды для промышленности работают многие талантливые художники и скульпторы, работают упорно и плодотворно. На всех крупных художественных выставках произведения мастеров фарфора Г. Альтермана, Т. Воскресенской, Э. Кримера, П. Леонова, М. Моха, Е. Смирнова, В. Филянской, В. Яснецова и многих других вызывают одобрение зрителей.

Выпуск красивых изящных вещей тормозит система расценок на изделия фарфоровой и фаянсовой массовой посуды. Действующим в настоящее время прейскурантом предусматривается цена на белое изделие и на роспись, причем расценки повышаются по мере заполнения изделия росписью, то есть, чем больше заполнена росписью, особенно золотом, чашка или ваза данной формы, тем она дороже. Такой механический подход в оценке предметов художественной промышленности ведет к тому, что предприятие, стремясь к выполнению плана, выпускает обильно расписанные и позолоченные изделия, имеющие «богатый товарный вид», и сводит к минимуму ассортимент скромных, слегка тронутых росписью изделий из фарфора.

В кабинете образцов можно любоваться единственным экземпляром нового чайного сервиза, созданного коллективом художников Дмитровского фарфорового завода. Большую пластичность форме этого сервиза придает тонкая рельефная разделка. Изделия красивы в белом материале даже без всякой росписи — рифленая поверхность создает игру световых бликов на глазурованной поверхности, придавая посуде радостный и нарядный вид. Чашка такого сервиза может быть украшена лишь небольшой росписью золотом или цветом, которая подчеркивала бы форму, но не скрывала ее и не соперничала с нею.

Г. Леонтьева. Чашки чайного сервиза.
Фарфор, розовая масса.
Первомайский фарфоровый завод.
Эти изделия с тонкой, сдержанной
росписью просты, красивы и недороги.

К сожалению, все эти несомненные художественные достоинства нельзя должным образом оценить существующим преискурантом и заводу экономически невыгодно налаживать массовый выпуск этого сервиза.

Среди новых образцов, созданных художниками Дмитровского завода, есть очень нужный нашим покупателям набор изделий, который, кроме обычных сервизных предметов — чашек, чайника и сахарницы, включает масленку, десертные тарелки, розетки для варенья, вазочки для конфет. Формы изделий этого комплекта отличаются геометрической четкостью и простотой. Небольшая золотая отводка составляет единственное скромное украшение предметов. Массовый выпуск комплектов посуды по этому образцу вызвал бы одобрение потребителей, но и он может не поступить в магазины в достаточном количестве.

Общее признание на выставках и в магазинах неизменно получает посуда фаянсового завода имени М. И. Калинина, в особенности изделия, покрытые цветными глазуриями. Но именно этих простых, современных и удобных изделий мало в продаже. На Всесоюзной юбилейной выставке не было посетителя, который не обратил бы внимания на сервиз из фаянса, покрытый коричневой глазурью, созданный художником В. Филянкой. Такой сервиз мог бы украсить стол каждого советского человека. Но он выпускается в очень ограниченном количестве.

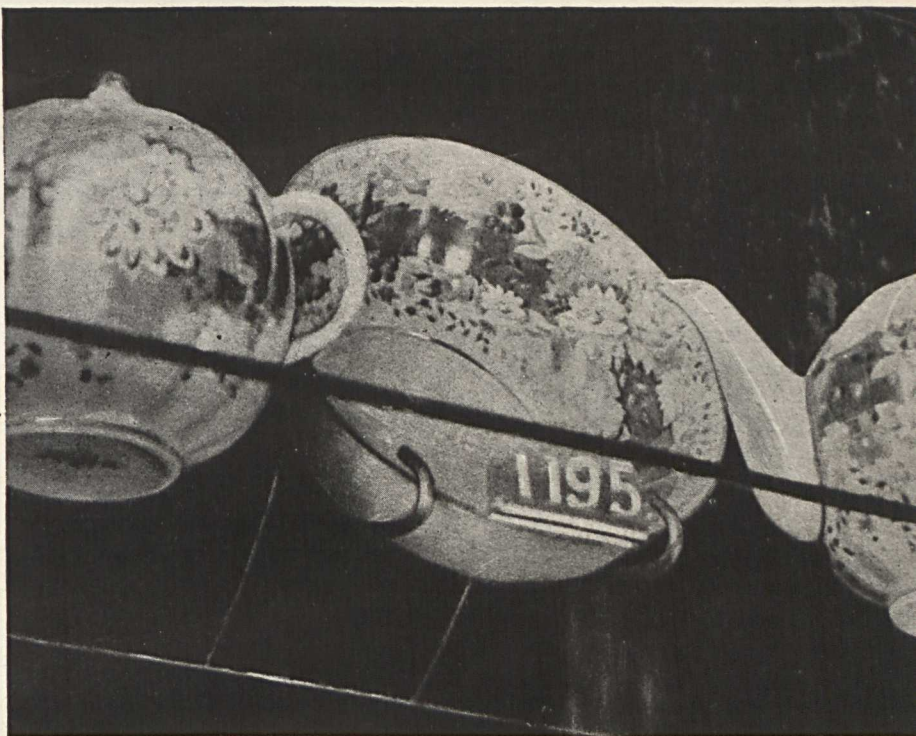
Художественный совет при Ассортиментном кабинете фарфоро-фаянсовой промышленности, который является по существу руководителем творческой деятельности коллективов предприятий, принимая и одобряя тот или иной образец, представленный художником, не имеет полномочий определять тираж его выпуска. Подчас члены совета вынуждены с горечью констатировать, что лучшие из одобренных изделий не смогут быть освоены массовым производством в том виде, в каком задумал их художник.

Решающая роль в определении тиража принадлежит представителям торгующих организаций, которые часто поощряют выпуск малохудожественных и дорогих изделий. Высокие цены сбивают с толку широкого потребителя, неправильно ориентируют его.

Существующая система расценок массовых изделий правильно учитывает лишь их техни-

ческие достоинства и условия производства, но неверно оценивает их со стороны художественного качества. Она поощряет украшательскую тенденцию в оформлении посуды, вместо того чтобы стимулировать выпуск простых, строгих и подлинно красивых и современных вещей. Художественный облик массовой продукции должен стать предметом внимания всех организаций, руководящих и направляющих советское промышленное производство. Для этого в помощь себе работники совнархозов, предприятий и торгующих организаций обязаны шире привлекать художественную общественность: устраивать просмотры и обсуждения предметов широкого потребления, советоваться с художниками и искусствоведами при составлении преискурантов. Могут быть расширены полномочия художественных советов, которые будут не только утверждать или отвергать образцы для промышленности, но и рекомендовать лучшие из них для массового выпуска, добиваясь и контролируя проведение в жизнь своего решения.

Только объединенные усилия всех людей и организаций, участвующих в выпуске массовой продукции, смогут реально помочь повысить общий художественный уровень промышленных изделий.



Предметы сервизов в витринах магазинов.
Фарфор. Дулевский фарфоровый завод.

Посуда перегружена грубо выполненной и неряшливой росписью, что делает изделия безвкусными и антихудожественными.

СПРАВЕДЛИВЫЕ ПРЕТЕНЗИИ

М. АМШИНСКИЙ

В магазинах Москвы, торгующих фарфоровой посудой, всегда многолюдно. Здесь можно встретить людей разных профессий — рабочих, инженеров, артистов, служащих. Среди покупателей много домашних хозяек, молодежи. Одних интересует фаянсовая посуда, других — фарфоровые чашки, третьих — фарфоровая скульптура. Как же удовлетворяются разносторонние запросы потребителей? Как они оценивают качество и ассортимент фарфоровых изделий?

В специализированном магазине № 14, что в Столешниковом переулке Москвы, мы услышали весьма характерный диалог между покупателем и продавцом.

— Мне нужна чашка.

— Все чашки перед вами. Выбирайте любую.

Покупатель быстро окинул взглядом прилавок и увидел десятка полтора чашек и кружек однообразных, всем надоевших форм, с безвкусными рисунками.

— Мне для подарка. Нужна красивая чашка.

— Других сейчас нет. Впрочем, — добавил продавец, — посмотрите на витрине. Там выставлены чашки, расписанные художниками, с их авторскими подписями.

Обрадованный покупатель направился к витрине, но и там не нашел ничего подходящего. Чашки с кобальтовым фоном, с натуралистическим изображением цветов стоят 300 рублей и выше...

Да, такую чашку не всякий купит.

Книга жалоб и предложений заполнена множеством требований. Большинство из них сводится к одному: нужна красивая штучная посуда. Но ответ на эти требования всегда один: такой посуды в магазине нет.

В. Филянская.

Кофейный сервиз.

Фаянс. Фаянсовый завод имени М. И. Калинина.



Б. Воробьев. Львенок.

Фарфор.

Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

— Виноваты не мы, а предприятия фарфоровой промышленности, — обычно отвечают продавцы.

Мы беседуем с директором магазина № 14 тов. Гурьевым.

— Начну с того, — сказал директор, — что наш магазин — единственный в столице, торгующий исключительно изделиями из фарфора, фаянса, майолики. От покупателей, как говорится, отбоя нет. Но их запросы далеко не всегда удовлетворяются. Дело в том, что нам ограничили ассортимент. Торгуем главным образом продукцией Дулевского и Дмитровского заводов Московской области. А изделия других предприятий получаем от случая к случаю. Изредка поступает продукция Первомайского завода Ярославской области, заводов «Пролетарий» и «Красный фарфорист» Новгородской области, изделия фаянсового завода имени М. И. Калинина.

Но этого мало. Наш специализированный магазин должен торговать изделиями всех заводов страны. Покупате-





М. Колчин (автор формы), К. Паникова (автор росписи).
Чайный сервиз.
Фарфор. Дмитровский фарфоровый завод.



И. Ризнич. Олененок.
Фарфор. Государственный фарфоровый завод имени
М. В. Ломоносова.



Н. Литвиненко, В. Филянская.
Десертные тарелки и ваза.
Фаянс.
Фаянсовый завод
имени М. И. Калинина.

лям, да и нам, продавцам, непонятно, почему в Москве нельзя купить посуду фарфорового завода имени Ломоносова, предприятий Прибалтики, Украины, Белоруссии? Было бы целесообразно, нам кажется, отгружать для Москвы ежеквартально хотя бы по одному вагону изделий этих заводов в обмен на фарфор московских предприятий. Благодаря этому ассортимент наших магазинов стал бы значительно богаче.

Справедливы нарекания покупателей на то, что в продаже мало дешевых сервизов и штучных товаров. Они раскупаются буквально в несколько дней, а ждать их приходится месяцами. По-видимому, предприятия предпочитают выполнить свою программу за счет наиболее дорогостоящих изделий. В результате на полках нашего, да и других магазинов дорогие сервизы, вазы, блюда, чашки, статуэтки всегда имеются в избытке, а посуда, на которую ощущается массовый спрос, на полках редкость.

Вывод? Прежде всего, на наш взгляд, следует внести серьезные коррективы в систему планирования выпуска фарфоровой продукции. Производственные планы предприятий должны учитывать запросы потребителей.

— Как вы оцениваете качество продукции заводов-поставщиков?

— Мы, работники торговли, — отвечает директор магазина, — полагаем, что всякая посуда — дорогая и дешевая — должна быть добротной, красивой и разнообразной по форме и раскраске.

С формой дело обстоит явно неблагоприятно. Она однообразна. Часть посуды оформляется при помощи техники декалькомании. Узоры на протяжении многих лет не обновляются. Некоторые из них сделаны грубо, примитивно. А ведь на фарфоровых предприятиях, в Дулеве, например, есть отличные художники — П. Леонов, В. Яснецов. Почему бы им не сделать несколько хороших рисунков для деколи?

Несколько слов о фарфоровой скульптуре. К сожалению, работы скульпторов Дулевского завода Н. Малышевой («Девочка с курами», «Снегурочка», «Уральский перепляс»), А. Бржезицкой («Цыганка Земфира», «Лето»), и других художников выпускаются в ограниченном количестве.

Разнообразны по форме и расцветке изделия фаянсового завода имени М. И. Калинина. К нему ни у нас, работников торговли, ни у покупателей претензий нет. Завод быстро откликается на запросы покупателей и старается удовлетворить их как можно лучше. Однако и этих по-настоящему хороших изделий выпускается очень мало.

Серьезные нарекания вызывает продукция новгородских заводов «Пролетарий» и «Красный фарфорист». Качество их изделий за последний год заметно ухудшилось. Коллективы этих предприятий выпускают деформированную посуду, ухудшилась отделка фарфора, к тому же ограниченным стал и ассортимент. А покупатели помнят, что сравнительно недавно эти заводы вырабатывали добротные, недорогие, красивые по форме и по рисунку сервизы.

В магазине мы встретили инженера-механика И. Клепенева

— Я очень люблю животных, — рассказал он, — коллекционирую анималистическую скульптуру из фарфора производства отечественных заводов. Но ее, к сожалению, в продаже нет.

Инженеру особенно нравятся произведения Д. Горлова. Его зебра, жираф, бизон, выпущенные Дмитровским заводом, декоративны, радуют глаз своей раскраской, отличаются большой выразительностью.

— Однако, — вздыхает собеседник, — эти работы купить нелегко. Не продаются, например, такие превосходные вещи, показанные на Всесоюзной юбилейной художественной выставке, как рисунок Д. Горлова.

Так ли уж сложно наладить массовый выпуск? А ведь на такую декоративную скульптуру исключительно широкий спрос.

Необходимо увеличить тираж и ассортимент таких статуэток.

Домохозяйка М. Шаталова в беседе с нами пожаловалась на то, что в наших магазинах мало продается декоративных фарфоровых статуэток с изображениями артистов. Она недоумевает, почему исчезли гротескные статуэтки, изображающие Собакевича, Ноздрева, Плюшкина. Хотелось бы приобрести хорошие декоративные статуэтки, которые украсили бы туалетный или письменный стол.

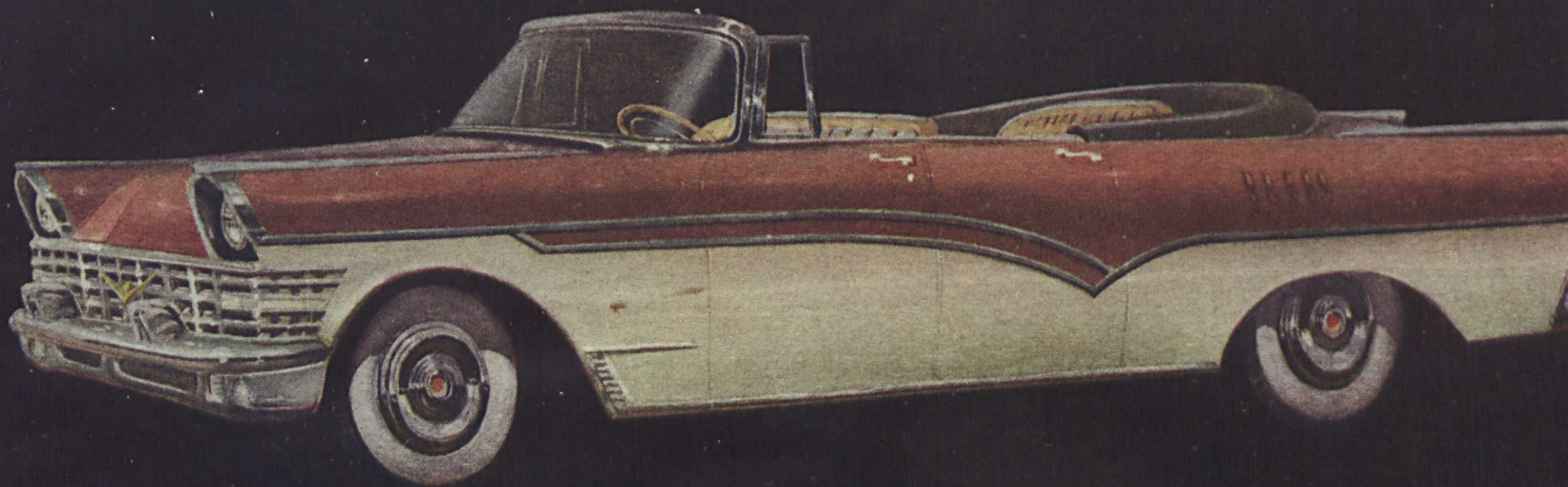
В Ленинграде на заводе имени Ломоносова выпускают из белого фарфора небольшие бюсты классиков русской литературы и великих композиторов. Следует расширить эту серию. Хотелось бы увидеть в продаже бюсты Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Шекспира, Бальзака, Диккенса, советских писателей Фурманова, Фадеева, Серафимовича, Есенина, композиторов Мусоргского, Римского-Корсакова, Бизе, Верди, художников Репина, Сурикова и других корифеев русской и мировой культуры.

О своих претензиях к фарфоровой промышленности рассказала нам врач А. Беляева.

— Мне кажется, — заметила она, — что руководители фарфоровых предприятий иногда забывают о том, что вкус у советских людей значительно вырос, стал тоньше. Спрашивается, почему в ассортименте все еще имеются устаревшие изделия низкого качества, выпускавшиеся пять и более лет назад? Почти невозможно найти подходящей посуды для детей, выдержанной в соответствующих пропорциях, с жизнерадостной, яркой росписью.

Полковник в отставке Б. Сергеев коснулся вопроса, интересующего большой круг потребителей.

— В комиссионных магазинах, — сказал он, — можно приобрести настольные лампы с подставками в виде красивых фарфоровых ваз. Это преимущественно работы зарубежных и русских дореволюционных фарфоровых заводов. Почему же наша отечественная фарфоровая промышленность не делает специальных подставок под настольные лампы? Что это, мелочь? По-видимому, так полагают производственники, исключившие из ассортимента своих предприятий эти изделия, необходимые для каждой квартиры. Следует, нам кажется, выпускать разнообразные подставки, сделанные в виде ваз, фигур животных. Эти изделия будут с благодарностью встречены потребителями.



Легковой автомобиль «ЗИЛ-111» со сдвижным верхом.
Проект художника Э. Сабо.

ХУДОЖНИКУ — ДОСТОЙНОЕ МЕСТО В ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Совещание художников, конструкторов и научных работников автомобильной промышленности в редакции журнала.

Советские люди заслуженно гордятся замечательными успехами отечественной индустрии, достижениями социалистической техники. Новые станки и машины, самолеты и автомобили, радиоприемники и телевизоры, холодильники и часы получили признание не только в нашей стране, но и за рубежом. Продукция советского производства, отражающая высокий уровень технической культуры нашей страны, воплощает в себе смелую конструкторскую мысль.

Радуюсь этим успехам, советские люди выражают вместе с тем справедливые претензии по поводу того, что художественный облик изделий еще нередко отстает от их технического совершенства и не отвечает современным эстетическим требованиям.

Такое положение сложилось, например, в нашей автомобильной промышленности. Как известно, автомобили советских марок отличаются высокими эксплуатационными достоинствами. Они экономичны, удобны, обладают большой проходимостью.

Однако форма их недостаточно красива, окраска одно-

образна, внутренняя отделка и детали часто выполнены неинтересно и безвкусно.

Главная причина неудовлетворительного оформления наших автомобилей заключается в том, что художник еще не занял в советской автомобильной промышленности подобающего места.

Какова же роль художника в создании новой модели? Какие наиболее эффективные формы творческого сотрудничества должны сложиться между художником и конструктором? Как должен выглядеть современный советский автомобиль? Что мешает художникам плодотворно творчески работать на автомобильных заводах?

Эти и многие другие злободневные вопросы были предметом серьезного и откровенного разговора на состоявшемся в редакции нашего журнала совещании художников и конструкторов автомобильных предприятий, работников Научно-исследовательского автомобильного и автомоторного института, искусствоведов и выпускников художественно-промышленных училищ.

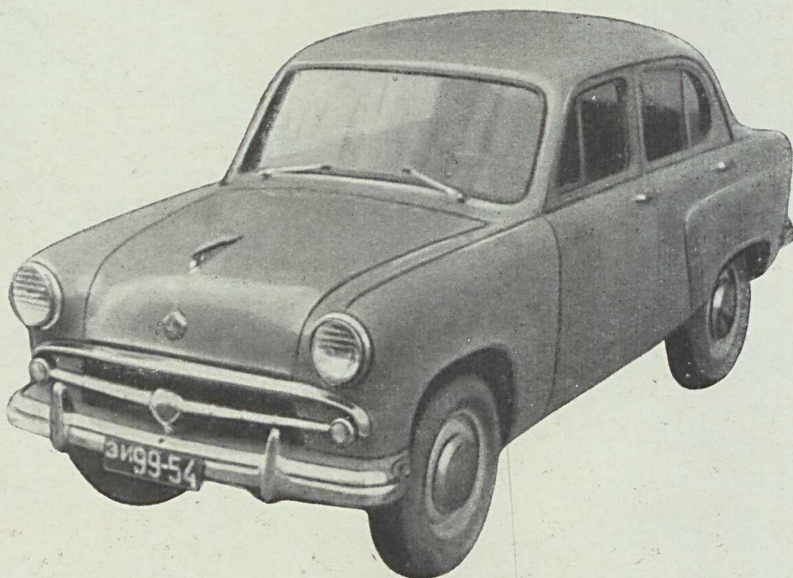
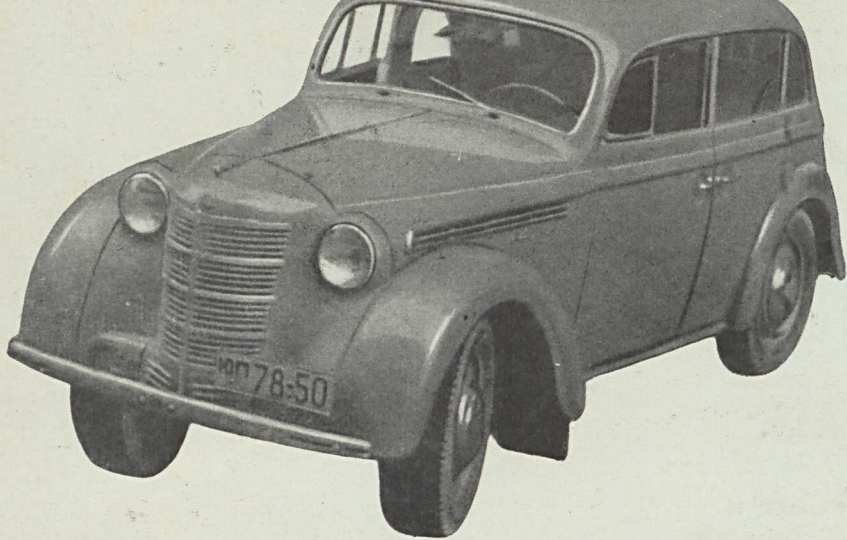
Ниже мы публикуем отчет об этом совещании.

Специалистов и энтузиастов автомобильного дела давно волнует проблема создания образа советского автомобиля. Некоторые склонны считать, что эта задача невыполнима, поскольку форме всех автомобилей, независимо

от страны, в которой они созданы, присущи единые принципы.

Так ли это?

Не отрицая общих для всех стран принципов модели-



ГОВОРЯТ



Б. ЛЕБЕДЕВ — художник Горьковского автозавода.

— Необходимо периодически устраивать выставки новых работ художников автомобиля с последующим их обсуждением.



Г. КОПТЕВА, начальник лаборатории тканей, кожаменителей и картона НАМИ.

— Наша промышленность очень мало выпускает красивых и добротных материалов для отделки автомашин.



Л. ЕРЕМЕЕВ, художник-конструктор Горьковского автозавода.

— Внешний облик автомобиля, все его линии и формы должны быть построены так, чтобы машина даже в статичном состоянии выражала стремительное движение.

Ю. НАУМОВ, студент Московского высшего художественно-промышленного училища.

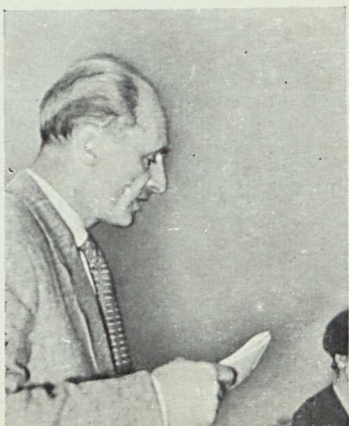
— Нам кажется, что учебная программа училища должна полнее учитывать требования завода к художнику.

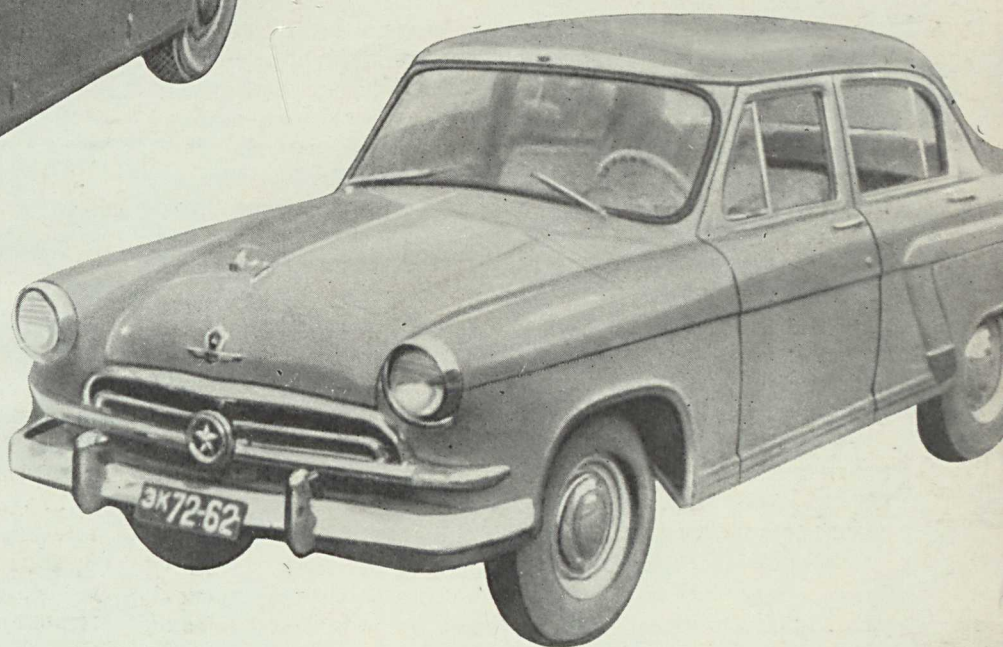
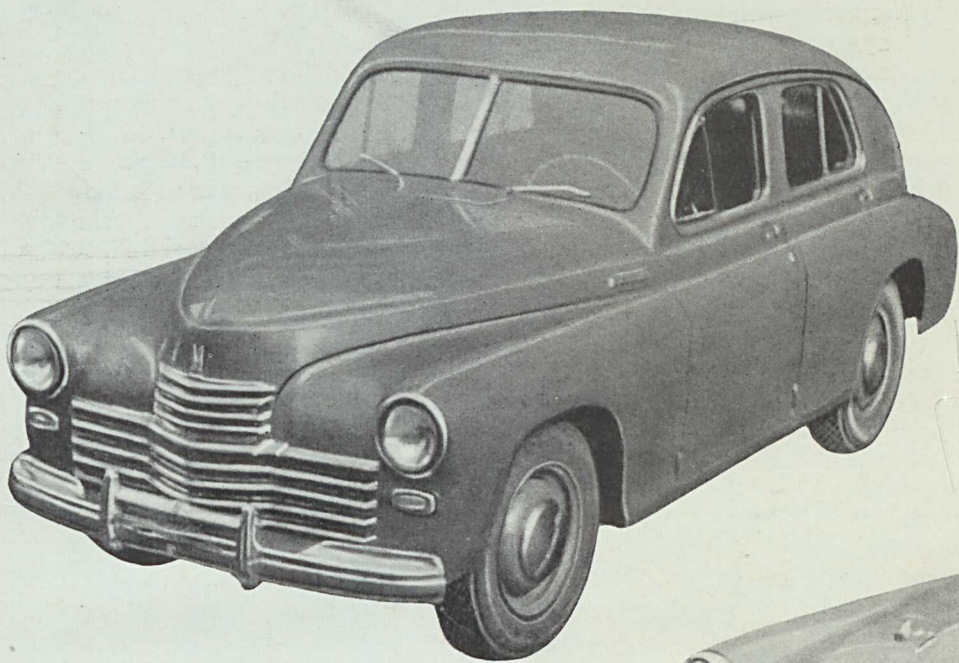
С. ЧУРАЗОВ, начальник конструкторского бюро кузовов Московского завода малолитражных автомобилей.

— В проектировании автомобиля художник, как и конструктор, должен быть озабочен тем, чтобы она была удобна в пользовании.

ДОЛМАТОВ-ИИ, главный конструктор Научно-исследовательского автомобильного и автомоторного института.

— Решив форму автомобиля, художник должен заглядывать в завтрашний день. Надо так продумать образ машины, чтобы она не старела в течение длительно-времени.





МАШИН...

Т. КИСЕЛЕВА, художник завода имени Лихачева.

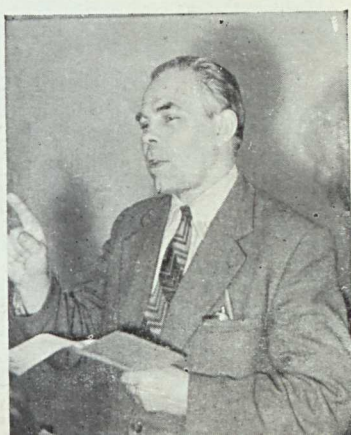
— Нам нравится работа на заводе. Мы полюбили автомобиль и, преодолевая трудности, стремимся овладеть своей новой профессией.

Р. ПИСКОПЕЛЬ, заместитель главного конструктора завода имени Лихачева.

— Нужно создать художникам-автомобилистам нормальные условия для работы.

Б. ОРЛОВ, конструктор завода имени Лихачева.

— Надо изучать достижения мировой техники автомобилестроения и добиваться своего, оригинального решения моделей автомашин.



Д. КАНОНЫКИН, руководитель художественной группы завода имени Лихачева.

— У нас художников, много претензий: ...Прежде всего мы хотим стать полноправными участниками в создании новых автомобилей.



рования современного автомобиля, выступивший на совещании главный конструктор НАМИ Ю. Долматовский сказал, что безусловно возможно советское решение конструкции и формы автомобиля.

— Советский стиль автомобиля, — говорит Ю. Долматовский, — должен прежде всего исходить из практической целесообразности, простоты и удобства в эксплуатации. Задача художника — воплотить это в современные художественные формы. При этом нужно учитывать, что наши модели меняются сравнительно редко, поэтому и в решении их формы художник должен заглядывать в завтрашний день, используя наиболее передовые приемы моделирования. Надо так продумать образ машины, чтобы она не старела в течение длительного периода.

Развивая свою мысль о создании советского стиля автомобиля, оратор сослался на автомобиль «Победа», являющийся, по его убеждению, примером удачного самостоятельного решения.

— Наши машины, — подчеркнул Ю. Долматовский, — должны быть просты и архитектурны в своей внешней форме. Они должны отличаться этим, например, от машин американских марок, которые бьют на эффект крикливым оформлением, или немецких, отличающихся внешне подчеркнутой солидностью. Важнейшим требованием, предъявляемым к создателям новых машин, является оригинальность общего замысла автомобиля, его творческое решение.

— Для того чтобы добиться успеха, художник должен работать в тесном контакте с конструктором уже на начальном этапе создания машины. В какой-то степени мы пытаемся идти по этому пути, но делаем пока еще только первые робкие шаги. Обычно конструктор самостоятельно komponует модель и затем предлагает ее художнику. Если художник пытается внести что-нибудь новое, стремится найти иные, с его точки зрения более совершенные пропорции, это «вмешательство» не получает поддержки или даже встречается в штыки.

— Для поисков и совершенствования форм автомобиля крайне важно создавать значительно больше экспериментальных образцов, независимо от того, когда новая модель будет запущена в серийное производство. Речь идет не о статичных макетах в мастерской, а о динамичных машинах, практические и эстетические качества которых всенародно проверялись бы на улицах наших городов.

Напомним, что эту мысль в свое время отстаивал крупнейший советский специалист в области автостроения академик Е. Чудаков. Ю. Долматовский подчеркнул, что такой опыт явился бы большим толчком для совершенствования форм советского автомобиля.

О специфике художественного оформления автомашин говорил в своем выступлении начальник бюро кузовов Московского завода малолитражных автомобилей С. Чуразов.

— В проектировании машины художник, как и конструктор, в первую очередь должен быть озабочен тем, чтобы она была удобна в пользовании. Недопустимо в угоду красоте поступаться практичностью машины. Для этого художнику требуется широкая эрудиция; он должен быть одновременно конструктором, скульптором и, конечно, водителем, а не только рисовальщиком.

Говоря об облике советского автомобиля, С. Чуразов напоминает, что важнейшим принципом оформления должна быть простота и лаконичность выразительных средств. Машина должна привлекать гармонией своих форм и пропорций, гладкой блестящей поверхностью и декоративной окраской. Недопустимы излишние украшения ни во внешней, ни во внутренней отделке машины. Е. Чуразов подчеркнул необходимость ансамблевого решения внешнего и внутреннего оформления автомобиля.

Лаконично и выразительно сформулировал основной принцип художественного проектирования легкового автомобиля конструктор Горьковского автозавода Л. Еремеев, создавший художественный облик широко известных моделей советских машин.

— Автомобиль, — сказал он, — даже в статичном состоянии должен выражать динамику, движение. Этому требованию должны быть подчинены все линии, формы — весь архитектурный комплекс автомашины. В его художественном облике должны полноценно воплотиться эстетические представления советского человека.

Конструктор завода имени Лихачева Б. Орлов в своем выступлении также уделил большое внимание формированию советского стиля в автомобилестроении.

— Главное в нашем стиле — целесообразность. Проектируя оформление моделей, надо прежде всего думать о технической и экономической целесообразности автомобиля.

Решительно отвергая слепое копирование иностранных образцов, Б. Орлов вместе с тем предостерегает от другой крайности:

— Нельзя, — говорит он, — отказываться от использования иностранного опыта. Наоборот, необходимо тщательно изучать новшества зарубежного автомобильного производства, и все прогрессивное, пригодное в наших условиях внедрять в жизнь.

— Надо иметь в виду, что ни одна страна, ни одна фирма не проектирует автомобилей без использования мирового опыта, не преломляя его через призму своих требований и возможностей. А ведь наши возможности велики. Поэтому, добиваясь своего стиля, мы должны создавать автомобили, максимально удовлетворяющие всем требованиям советского потребителя. Изучая достижения мировой техники, необходимо развивать свою базу для самостоятельного творчества.

Разделяя высказанную на совещании мысль о необходимости ежегодно создавать новые экспериментальные образцы по всем видам автомобилей, конструктор подчеркивает, что над этими образцами и их всесторонним испытанием нужно работать постоянно, независимо от периода смены моделей в производстве. Помимо всего это создаст благоприятные условия для воспитания кадров конструкторов и художников, которые должны использовать в решении формы автомобиля художественные традиции народов нашей страны.

Что же мешает художникам автомобильной промышленности развернуть свою творческую работу в масштабах, отвечающих современным требованиям?

Ответ на этот вопрос прозвучал в ряде выступлений участников совещания.

Заместитель главного конструктора завода имени Лихачева Р. Пископель говорил, что у нас еще недостаточно специалистов в этой важной области, в наших вузах до сих пор не готовят конструкторов и художников по созданию кузовов автомашин. Это — серьезный тормоз в работе по созданию новых оригинальных моделей автомашин. Недостаточное внимание уделяет научная общественность проблеме художественного облика автомобиля. Об этом свидетельствует тот факт, что до настоящего времени не подготовлено ни одной диссертации по форме автомобильного кузова.

— У нас мало художников-автомобилистов, но даже и те, кто посвятил себя этому делу, не имеют нормальных условий для работы. Достаточно сказать, что ни на одном заводе нет штатной должности художника. На заводах они именуются конструкторами, инженерами, им почему-то не присвоено звание, отвечающее характеру их деятельности.

— Существующие на наших автомобильных заводах группы художников, — подчеркивает Р. Пископель, — еще

очень малочисленны. Необходимо расширить и укрепить эти группы, с тем чтобы поднять и усилить их роль и влияние в процессе создания автомобиля. Художники автозаводов лишены пока что даже элементарных условий для работы, они не имеют отдельного удобного помещения, экспериментальных мастерских, лабораторий, нужных материалов и подсобной рабочей силы для создания моделей.

Современные автомобильные предприятия отличаются многообразием производства, что ставит на очередь вопрос о специализации и художественного труда: заводу нужны специалисты по оформлению легковых автомобилей, грузовиков, автобусов, разного типа спортивных автомашин. Нужны люди, знающие свойства и качества различных декоративных материалов, которые могут со вкусом оформить интерьер машины. Наконец, нужен художник для создания эмблем, кузовной арматуры и т. д.

Вынужденная универсальность художников, которая существует сейчас на наших заводах, снижает качество их работы.

Художник должен глядеть вперед. Он должен уже сегодня работать над образом автомобиля завтрашнего дня. К сожалению, такая система работы не применяется на наших автозаводах.

— Назрела необходимость, — сказал в заключение Р. Пископель, — создать на автомобильных предприятиях группы перспективного художественного проектирования, которые непрерывно работали бы над новыми моделями.

Общезвестно, что художественный облик автомобиля определяется не только его внешней формой, но и отделкой интерьера. Форма и размещение сидений, их обивка, общая цветовая гамма, оформление арматуры и приборов — все это требует художественного вкуса и мастерства.

На совещании отмечалось, что в последних моделях советских автомашин деталям интерьера уделяется больше внимания. Но все же и здесь есть недостатки, в которых часто повинны не столько художники-автомобилисты, сколько предприятия художественной промышленности.

Серьезные претензии по этому поводу высказала начальник лаборатории тканей, кожаных изделий и картона НАМИ Г. Коптева.

— Автомобильное производство, — напомнила она, — во многом зависит от смежных предприятий, вырабатывающих для автомашин ткани, кожаные изделия и другие отделочные материалы. В течение многих лет ассортимент этих материалов крайне ограничен, для обивки автомобилей выпускаются ткани неприятных темных тонов, картон грязных оттенков. Не удовлетворяет и качество красителей, вырабатываемых химическими заводами.

Особенно острый упрек прозвучал в адрес текстильных фабрик. Выпускаемые ими ткани не отвечают специфическим требованиям автомобильной промышленности.

По мнению Г. Коптевой, следует создать специальное предприятие по выработке обивочных тканей для автомашин. Думается, однако, что проблема может быть решена и при существующей организации текстильного производства, если предприятия всерьез, творчески отнесутся к этому важному делу.

В своем выступлении Г. Коптева затронула также вопрос о создании художественных советов на автомобильных предприятиях.

Как известно, такие советы издавна утвердились во многих отраслях промышленности: мебельной, текстильной, швейной и других. Пора организовать и на автозаводах авторитетные художественные советы, которые направляли бы творческую мысль на создание новых высокохудожественных моделей советского автомобиля.

Оживленный обмен мнениями возник по вопросу ис-

пользования в автомобильном производстве молодых художников.

Представитель Горьковского автозавода Л. Еремеев сетовал на то, что молодые специалисты, окончившие художественно-промышленные училища, не подготовлены для работы в автомобильном производстве.

— Заводу, — сказал он, — требуются не художники-прикладники в старом смысле этого слова, которые только украшали бы уже готовые изделия, а художники, хорошо знающие конструкцию автомобиля и технико-экономические требования производства. Встречаясь на первых порах с трудностями незнакомого дела, они нередко разочаровываются в своей профессии и уходят с предприятия.

Взволнованно прозвучало выступление художника ЗИЛа Т. Киселевой, отметившей неудовлетворительное использование молодых специалистов на автозаводах. Отвергнув упрек в адрес молодых художников в том, что они, пасуя перед трудностями, уходят с завода, она сказала:

— На ЗИЛе нас четыре молодых художника. От своего и от их имени я могу сказать: что нам работа на заводе нравится. Мы полюбили автомобиль и, преодолевая трудности, стремимся овладеть своей новой профессией. Справедливо говорят, что молодой художник, придя на завод из училища, не знает конструкции автомобиля. Отсюда вывод: надо ему помочь, чтобы он изучил ее, и тогда он станет полноценным специалистом автомобильного дела. Беда, однако, в том, что молодыми художниками на заводе не интересуются, им по-настоящему не помогают и поэтому кое у кого складывается впечатление, что они на заводе не нужны.

— Иногда нас упрекают в том, что наша работа на заводе малоэффективна. Но ведь для плодотворной творческой работы, — резонно замечает Т. Киселева, — требуется соответствующая обстановка, а у нас на заводе нет ни лаборатории, ни опытных руководителей, которые направляли бы дело художественного проектирования.

Вопрос об использовании молодых специалистов на производстве участники совещания, естественно, связали с проблемой воспитания кадров художников для автопромышленности. Выступавшие подвергли критике учебную программу художественно-промышленных училищ, отметив ее оторванность от современных требований индустрии.

Ю. Долматовский, например, сказал:

— Побывав на экзаменах в Ленинградском художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, я пришел к убеждению, что обучение здесь проводится в отрыве от жизни наших заводов, от современной техники. Студенты мало работают над промышленными изделиями.

По мнению конструктора, среди дипломных и курсовых заданий должны найти место и работы по художественному проектированию автомашин.

Эту же мысль развил в своем выступлении Л. Еремеев, который предложил ввести в учебную программу художественно-промышленных училищ специальный курс автомобилестроения, знакомить будущих художников декоративного искусства с особенностями конструкции и компоновки автомобиля. Работники автозаводов в этом отношении могут оказать вузам практическую помощь.

Развивая мысль о том, что художественное образование необходимо приблизить к нуждам производства, искусствовед Э. Соловьев считает нужным повысить общую эстетическую подготовку будущих художников декоративного искусства, вооружить их знаниями, которые помогут им на практике решать творческие проблемы не только в автомобилестроении, но и в любой другой области промышленного производства. Профессиональное обучение художников должно сочетаться с эстетическим

воспитанием в духе современных требований социалистической индустрии.

Своими мыслями о будущей профессии поделился студент-выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища Ю. Наумов.

— За последнее время, — сказал он, — в подготовке художников для промышленности наметился несомненный сдвиг, но я все же не решаюсь утверждать, что наш выпуск может дать хотя бы одного полноценного специалиста для работы в промышленности, особенно для автомобильного производства, где требования к художнику особенно высокие и сложные.

— При специализации в училище будущих художников, — продолжал Ю. Наумов, — требуется внимательный подход к ним, следует учитывать индивидуальные склонности и интересы студентов. Ведь от художника индустрии требуется широкий диапазон знаний и мастерства, он должен владеть искусством художника, скульптора, архитектора и, одновременно, знать особенности конструкции машины и технологии производства.

В словах молодого художника прозвучало горячее стремление, разделяемое всеми питомцами художественного училища, — посвятить свое творчество созданию красивых современных изделий промышленности.

Участники совещания уделили большое внимание вопросам обмена творческим опытом в области художественного проектирования автомобилей. До сих пор, к сожалению, не налажен контакт между автозаводами страны. Научно-исследовательский автомобильный и автомобильный институт не стал еще подлинным центром, который объединял бы творческие усилия конструкторов и художников. Художественные группы предприятий работают обособленно и не обмениваются опытом текущей работы.

На широкое обсуждение обычно выносятся уже законченная модель, но и при этом рассматривается главным образом конструкция будущей машины и редко становится предметом разговора форма кузова, декоративная отделка интерьера. На этих обсуждениях еще не звучит веское слово художника.

Об этом, в частности, говорил представитель завода имени Лихачева Р. Пископель:

— На технических советах, где обсуждаются компоновка, основные агрегаты машины, почти никогда не идет разговор о форме, словно это какая-то второстепенная деталь, которую можно обсудить между прочим, в кулуарах. Механики часами обсуждают какую-нибудь колесную шпильку, а формой машины техсовет не считает нужным заниматься.

Едва ли надо напоминать, что автомобиль не только плод конструкторской мысли, но и творение художника. Почему же тогда, справедливо недоумевают многие энтузиасты автомобильного дела, творчеству художника не уделяется должного внимания? Работы художников авто-

мобильной промышленности, эскизы будущих машин должны обсуждаться художественной общественностью столь же взыскательно и профессионально, как обычно обсуждаются произведения живописцев, скульпторов, художников и мастеров декоративного искусства.

Серьезного внимания заслуживает предложение представителя Горьковского автозавода Б. Лебедева, говорившего о необходимости устройства выставок новых работ художников автомобиля с последующим их обсуждением. Художникам важно было бы услышать квалифицированный искусствоведческий анализ решения автомобиля. Такого разбора, к слову сказать, ждут не только работники автомобильной промышленности, но и художники, работающие во многих отраслях нашей индустрии.

Нельзя мириться и с тем, говорили участники совещания, что поныне художники автомобилестроения, как и других отраслей промышленности, не являются членами Союза художников.

Все признают, что в наше время любое изделие промышленности требует приложения творческой мысли, вкуса и мастерства художника. Значит, нужно повысить роль художника в создании красивых вещей, которые будут служить действенным средством эстетического воспитания народа.

Проникновенно сказал об этом руководитель художественной группы завода имени Лихачева Д. Канонькин:

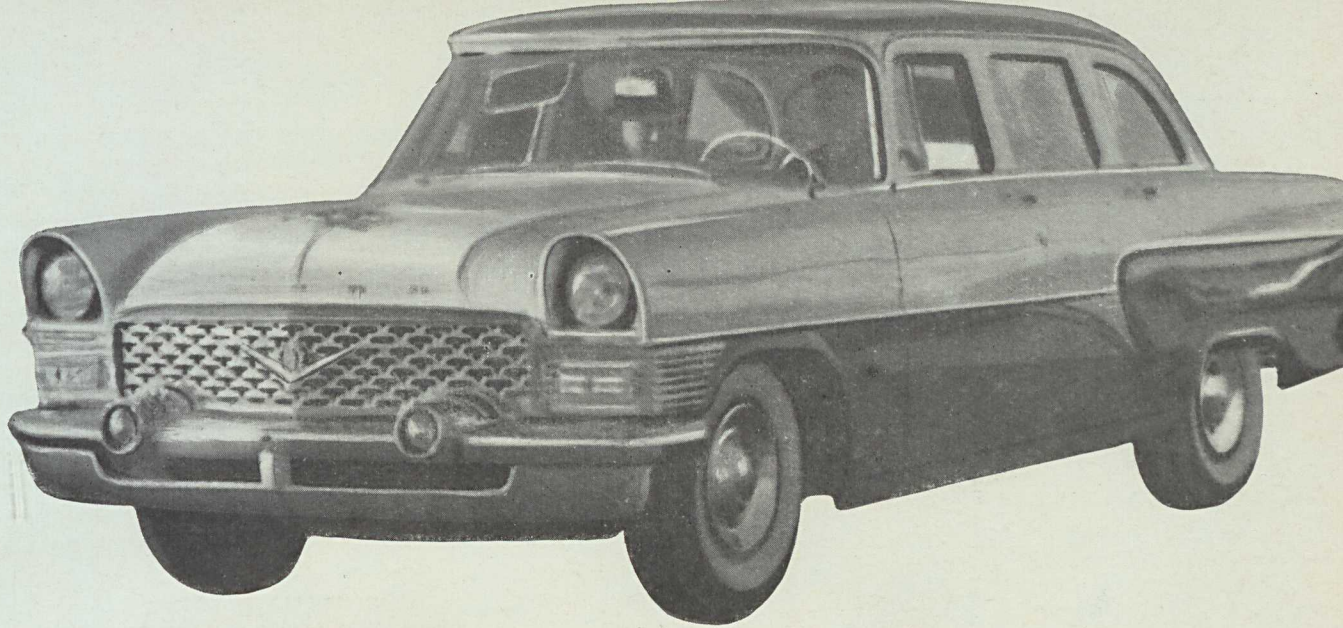
— Надо утвердить заводских художников в их творческих рабочих правах. Для этого руководители многих предприятий должны в корне изменить отношение к художнику в промышленности. Художники сознают важность и ответственность своего дела, они с радостью отдают ему свой талант и мастерство. Необходимо создать им благоприятные условия для плодотворной деятельности.

— Мы хотим, — сказал в заключение Д. Канонькин, — чувствовать себя полноправными создателями новых машин.

●

Совещание показало, что наша автомобильная промышленность обладает ценными художественными кадрами, подлинными энтузиастами своего дела. Однако их успешная творческая деятельность тормозится неправильной организацией работы, подчас непониманием роли художника в создании красивых изделий промышленного производства.

Вопросы, поднятые участниками совещания, — художниками и конструкторами автомобильной промышленности, — безусловно заслуживают пристального внимания. От быстрее решения этих вопросов во многом зависит повышение художественного уровня изделий, выпускаемых советской промышленностью.



Легковой автомобиль «Чайка». ГАЗ.
Опытный образец. Форма разработана коллективом
автозавода под руководством Л. Еремеева.

ФОРМА АВТОМОБИЛЯ

ВАЛЕНТИН БРОДСКИЙ

За годы Советской власти в нашей стране выросла и достигла зрелости мощная автомобильная промышленность. Отечественные заводы выпускают ряд современных конструкций различных типов автомобильных кузовов, обладающих значительными эстетическими достоинствами. Удачно решены, например, автобусы туристского типа завода имени Лихачева, автобусы Львовского завода и новый тип троллейбуса завода СВАРЗ с увеличенной световой поверхностью, появившийся недавно на улицах наших городов.

Все типы машин автомобильного транспорта являются объектом художественного проектирования. С наибольшей полнотой основные закономерности художественного решения проявляются в проектировании легковых автомобилей.

Первые проекты автомобилей для массового выпуска появились в нашей промышленности в начале 30-х годов. В это время зарубежная автомобильная промышленность уже накопила большой конструкторский опыт. Начиная производство отечественных автомобилей, наши заводы пытались освоить этот опыт путем копирования некоторых тщательно отобранных образцов. Самостоятельное проектирование автомобильных кузовов сочеталось с постепенным овладением искусством проектирования отдельных крупных узлов.

Так, в частности, создавалась конструкция кузова модели «М-1» Горьковского автомобильного завода. Инженерам, однако, длительное время не удавалось достигнуть эстетически удовлетворительного решения крыльев и некоторых других деталей кузова. Решение этой задачи было завершено только после привлечения художника в состав коллектива конструкторов. Опыт, полученный при

конструировании «М-1», впоследствии создал необходимые предпосылки для выработки приемов художественного проектирования и форм содружества инженеров и художников в автомобильном конструкторском бюро. Следует подчеркнуть, что Горьковский автомобильный завод и сейчас обладает наиболее крепким по сравнению с другими советскими автомобильными заводами художественным отделом. Одновременно такая же работа была начата на заводе имени Лихачева и в Научно-исследовательском автомобильном и автомоторном институте в Москве.

Первой оригинальной моделью советского легкового автомобиля, освоенной в массовом производстве, явилась «Победа». Художественное проектирование этой модели, сконструированной в 1943 году, было осуществлено молодым одаренным художником В. Самойловым. В рисунке кузова «Победы» были удачно использованы основные элементы, характеризующие прогрессивные тенденции тех лет в развитии автомобильного кузова.

Достоинство художественного облика «Победы» заключается в продуманности общего решения, в котором все детали соответствуют общему замыслу. Крупные обобщенные массы центральной продольной части кузова плавно идут от закругленных очертаний передней части до обтекаемого объема, опускающегося от крыши кабины до заднего буфера. Боковые продольные части также трактованы как единые массы — от округленного переднего края, охватывающего фары, до слияния с обтекаемой задней частью кузова. Цельность решения боковой поверхности достигнута путем отказа от крыльев или штампованных выпуклостей, отмечающих место размещения колес. Таким образом была достигнута простота и ясность отношений крупных пластических масс, что, в свою оче-



редь, позволило создать плавные и мягкие переходы между ними, подчеркнуло общую ритмическую организованность машины. Это впечатление усиливается лаконичностью выразительных приемов: в кузове «Победы» отсутствуют декоративные элементы, не связанные с техническими конструктивными требованиями.

Недочеты рисунка «Победы» относительно невелики. Общая компоновка ее кузова с увеличенным обтекаемым задним объемом создавала некоторые неиспользуемые пространства внутри кабины. Этот недостаток был равным образом присущ всем подобного типа моделям автомобилей тех лет. Неудовлетворительно была нарисована решетка радиатора из хромированных накладок, впоследствии замененная другой, более совершенной по рисунку. Неудачно был построен переход от средней части кузова к капоту.

Положительные качества внешнего вида «Победы» вместе с ее высокими техническими достоинствами обеспечили этой модели значительный успех и популярность в нашей стране и за рубежом.

Удачно, хотя и менее оригинально, художественное решение формы «ЗИМа» — другой модели Горьковского автозавода. Общие удлиненные пропорции машины создавали благоприятные возможности для решения ее внешнего облика. Художественное проектирование «ЗИМа», осуществленное художником Б. Лебедевым и скульптором Л. Еремеевым, не свободно, однако, от некоторой консервативности. В рисунке сохранены устаревшие штампованные выступы на боковых панелях кузова, имитирующие обтекатели над задними колесами. Эти выступы, иллюзорно сокращающие длину машины, вертикально пересекают боковую поверхность и зрительно мельчат общий объем основной массы автомобиля. Этот недостаток подчеркивает неорганично введенная горизонтальная хромированная накладка, являющаяся по существу абстрактным декоративным элементом. Несколько тяжел и чрезмерно сложен рисунок хромированных деталей решетки радиатора. Основные линии кузова кажутся недостаточно динамичными по сравнению с последующими моделями автомобилей. В целом, однако, «ЗИМ» явился наиболее удачным опытом художественного решения кузова большого автомобиля.

Бесспорными художественными качествами обладают новейшие типы советских легковых автомобилей — «Волга» Горьковского автозавода и «Москвич» Московского завода малолитражных автомобилей. Вполне современные по своему облику, они не уступают в этом отношении зарубежным моделям такого же класса машин, выпущенных в те же годы.

При оценке новой модели «Москвича» следует учесть трудности, обычно возникающие при художественном проектировании малолитражного автомобиля. Относительно короткое расстояние между передними и задними колесами, при невозможности уменьшения высоты кузова, и некоторые другие технические условия ограничили возможности конструктора и усложнили задачу художника. При проектировании «Москвича» возникли и другие затруднения. Диаметр колес, применяемых в машине, относительно велик для малолитражного автомобиля. Колеса «Москвича» заметно больше колес других машин аналогичного класса и размеров. Поэтому кузов «Москвича» оказывается высоко поднятым над землей, что, естественно, несколько ухудшает его внешний вид, ослабляя впечатление стремительности машины.

Сидения для автобусов.

Эскизы художника Т. Киселевой. ЗИЛ.

В целом же кузов «Москвича» хорошо нарисован и пластически сформирован конструкторским коллективом при участии художника О. Васильева и скульптора Е. Мастбаума. Можно, пожалуй, указать на несколько вычурно нарисованную хромированную переднюю решетку. Аляповато выглядит изображение заводской марки. Излишней кажется носовая накладка на капоте из хромированного металла и цветной пластмассы — своего рода пережиток уже ненужной пробки радиатора.

Подобными же частными недостатками рисунка деталей отмечен и кузов «Волги». Эстетически неоправдан, на наш взгляд, выступ над задним колесом. Пытаясь затушевать этот недостаток, авторы проекта «Волги» пошли, однако, неверным путем. Штампованная горизонтальная полоса пересекает поверхность боковой панели и создает острые углы с очертаниями выступа над задними колесами. Вместе с чрезмерной крутизной изгиба верхней и нижней горизонтальных линий профиля общей массы это неудачное украшение машины несколько снижает стройность ее бокового вида, нарушает плавность течения объемов.

Передняя часть «Волги» также перегружена декоративными деталями. Бегущий олень на месте пробки радиатора, крупная заводская марка с изображением оленя (к слову, гораздо лучше нарисованная, чем на «Москвиче») и слишком измельченный и нестройный рисунок решетки радиатора создают впечатление недоработанности художественного решения, несмотря на хорошо найденный ритм и пластическую лепку машины.

В целом же продуманно построенный силуэт машины определяет общий положительный эффект ее внешнего облика.

В художественной характеристике внешности автомобиля основными определяющими моментами являются общие пропорции и взаимосвязь отдельных частей кузова, система линий, способ разработки и отделки поверхности.

Общие пропорции тесно связаны с техническими свойствами автомобиля и подчас непосредственно передают конструктивные особенности модели. Отношения между отдельными объемами, их слитность или четкое отделение

друг от друга создают внутреннюю разработку массы автомобиля, определяя силуэт машины в целом

Система линий машины, подчеркивающая ритмическое членение объемов, может стать эффективным средством художественной разработки формы кузова. Трактовка поверхности завершает организацию внешности автомобиля. Покрытие лаком, внутренняя обивка и отделочные детали дополняют общее впечатление. Хромированная накладка буферов и декоративная решетка радиатора, рисунок дверной ручки и циферблатов приборов на контрольном щитке становятся декоративными штрихами, которые придают законченность художественному облику автомобиля.

При недостаточном внимании хотя бы к одному из этих элементов художественного решения весь комплекс окажется незавершенным.

Художник-конструктор при общей компоновке кузова по существу совершает работу архитектора, он определяет пространственное соотношение масс и приводит их к известному архитектурному единству.

Художник-конструктор на автомобильном производстве является в то же время и скульптором. Он создает пластическую разработку массы кузова, добиваясь гармонического сочетания отдельных форм и объемов, изящества и плавности переходов рельефа, моделирует объемные отделочные детали.

На последней стадии проектирования художник-конструктор становится, наконец, живописцем-декоратором, находя цветовые сочетания декоративных покрытий, подбирая к ним соответствующие тона и материалы обивки сидений и внутреннего помещения.

Решение этих разнородных творческих задач на производстве требует усилий коллектива, в котором достойное место должны занять художники и скульпторы.

Интересы социалистической промышленности требуют решительного улучшения дела художественного проектирования в автомобильной промышленности. На некоторых заводах это проектирование, к сожалению, носит еще случайный характер. Так как новые модели практически проектируются относительно редко, в промежутке между

Междугородный автобус.

Форма разработана коллективом художников и конструкторов ЗИЛа.





Городской автобус.
Форма разработана коллективом
художников и конструкторов ЗИЛа.



Туристский автобус.
Форма разработана коллективом художников и кон-
структоров Львовского автозавода.

их освоением работа по художественному проектированию, в сущности, прекращается. Это, естественно, препятствует систематическому накоплению опыта разработки новых моделей, творческому росту разрозненных художественно-проектировочных групп и, следовательно, затрудняет разработку новых, смелых и оригинальных художественных решений.

Наиболее крупная группа художественного проектирования сформировалась на Горьковском автозаводе. Она насчитывает в своем составе около двадцати человек. Небольшие коллективы занимаются художественным проектированием на Московском автозаводе имени Лихачева и на заводе малолитражных автомобилей. Недавно в художественно-промышленных училищах Москвы и Ленинграда начата подготовка специалистов для этой важной отрасли промышленности. Здесь по специальности художественной обработки металла, среди прочих заданий, готовятся курсовые и дипломные работы по художественному проектированию автомобилей.

На наш взгляд, необходимо создать такие условия, которые обеспечили бы постоянную, непрерывную работу над созданием новых кузовных моделей. Для этого, думается, следовало бы организовать центральное художественно-конструкторское бюро, в котором проектирова-

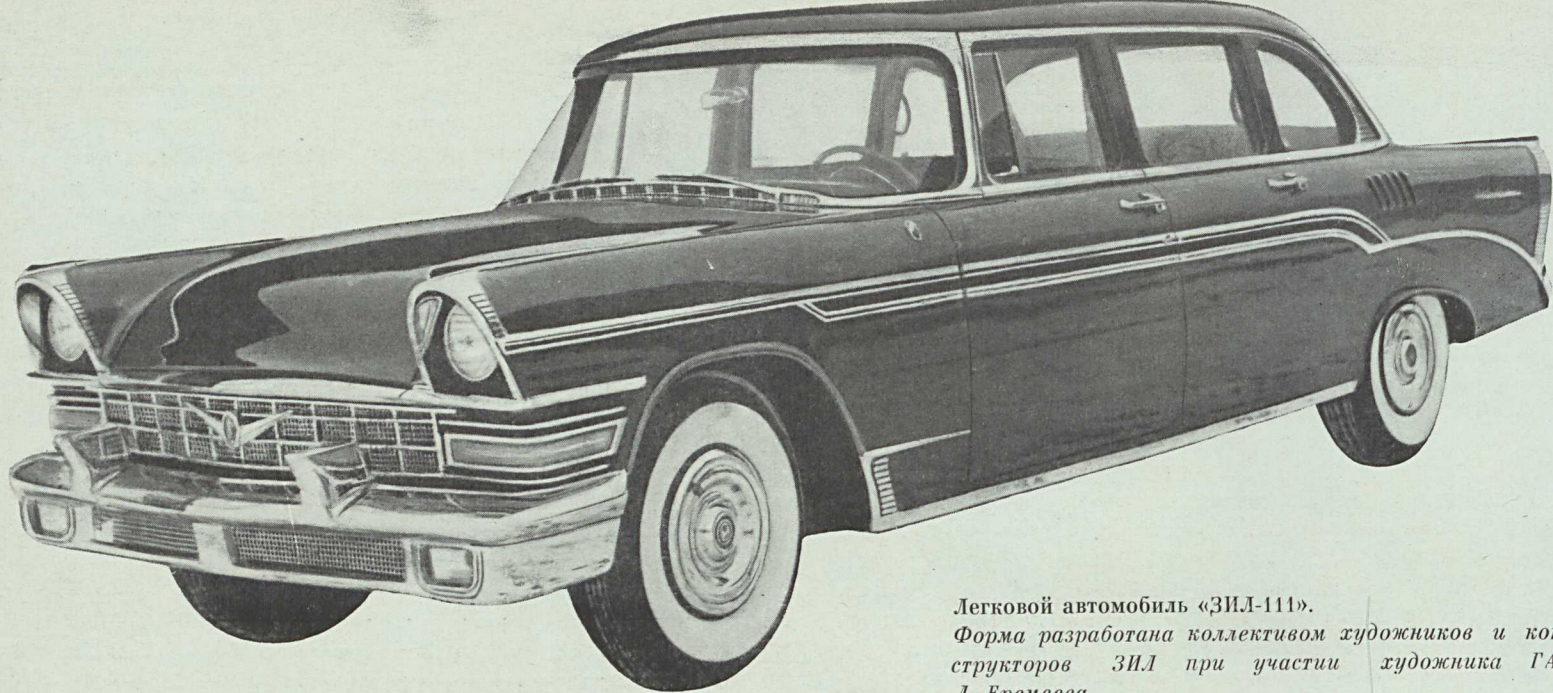
лись бы кузова для всех автомобильных заводов нашей страны. Разрабатывая новые модели, наблюдая за их выполнением на производстве в соответствии с проектом, это бюро несомненно получит постоянную творческую нагрузку. В нем могли бы объединиться ныне разрозненные немногочисленные специалисты в этой области. Здесь мог бы накапливаться значительно больший коллективный производственный опыт, чем при работе отдельных, оторванных друг от друга групп художественных проектировщиков. По мере роста потребностей нашей автомобильной промышленности в коллективе бюро воспитывались бы кадры молодых художников, приходящих в автомобильное производство. Наконец, концентрация в едином коллективе работы по художественному проектированию будет способствовать выработке более глубокого понимания задач и законов художественного проектирования автомобиля. Думается, что организация такого бюро принесет значительные, плодотворные результаты.

В художественном проектировании продукции социалистической промышленности требуются творческая смелость, дерзание, отвечающие высокому уровню технической культуры нашей индустрии. Советские автомобили должны стать лучшими в мире.

Грузовой автомобиль «ЗИЛ-130».

Опытный образец. Форма разработана коллективом художников и конструкторов ЗИЛа.





Легковой автомобиль «ЗИЛ-111».

Форма разработана коллективом художников и конструкторов ЗИЛ при участии художника ГАЗ Л. Еремеева.

КОНСТРУКТОР-ХУДОЖНИК

Ю. ЛИМАНОВ

На Московском автомобильном заводе имени Лихачева в настоящее время работает коллектив художников, состоящий из семи человек. Они выделены в особую группу при конструкторском отделе, которым руководит старый энтузиаст автостроения художник Д. Канонькин. В основном это молодежь, окончившая высшие художественные училища и работающая на заводе два-три года.

В чем же заключается их работа?

Отдел конструкторов-кузовщиков, к которому организационно относится группа художников, занимается проектированием кузовов легковых и грузовых автомашин и автобусов. Проекты разрабатываются в отделе на основании заданий, полученных от главного конструктора. Заданием определяется тип машины, ее класс и основные габариты, то есть размеры оси, объем капота, высота и ширина кузова и примерные размеры всех основных деталей. После этого к работе приступают художники. Исходя из полученных габаритов, они должны сделать серию эскизов будущей машины. Эскизы выполняются последовательно в карандаше и в туши. Эти первоначальные наброски обсуждают все члены группы художников и наиболее удачные из них выносятся на обсуждение в отдел инженеров-кузовщиков. Нередко бывает, что художникам приходится создать десятки вариантов, прежде чем один из них будет признан и принят за основной. По утвержденному образцу художники разрабатывают общий вид машины в цвете.

После обсуждения этого окончательного варианта на техническом совете и утверждения его главным конструктором начинается второй этап работ. Художники приступают к макетированию.

В экспериментальном цехе строят макет будущей машины из пластилина в одну пятую натуральной величины. Этот этап наиболее ответственный, так как при переводе модели с бумаги на макет многие детали оказываются некрасивыми, невыполнимыми или просто лишними. Наконец, группа приступает к макетированию в натуральную

величину. Этот макет также сооружается из пластилина, который наносится на деревянную болванку и затем раскрашивается.

Если такой макет сфотографировать, то получится полная иллюзия снимка с настоящей машины. У художников ЗИЛа немало таких фотоснимков, и о каждом они могут рассказать интересную историю. Ведь очень часто получается, к сожалению, так, что доведенная до макета в натуральную величину машина бракуется по тем или иным соображениям, и тогда вся работа начинается с самого начала. Но если макет утвержден на техническом совете, по нему исполняется из металла так называемая «мастер-модель», на которой разрабатывается технология производства, проектируются новые штампы и т. д.

На этом заканчивается второй и главный этап проектирования машины. Теперь художники могут заняться и интерьером и отделочными работами.

Из этого беглого обзора видно, какие большие требования предъявляет завод к художнику. Он обязан великолепно знать и чувствовать материал, уметь пространственно мыслить и видеть вещь в целом, как настоящий опытный конструктор; он должен владеть разнообразными видами отделки. Кроме этого, ему необходимо знать в общих чертах конструкцию, технические и эксплуатационные особенности автомобиля. Он должен обладать одновременно дарованием скульптора, художника и инженера. Художника можно сравнить с авиаконструктором, когда тот, задумав новый самолет, набрасывает его контуры, рисует воображаемый воздушный гигант в полете.

Авиаконструктором... При таком смелом сравнении сразу же бросается в глаза одна характерная особенность. Если в авиации генеральный конструктор, занимающийся аэродинамическими свойствами самолета или, грубо говоря, создающий его внешний вид, является ведущим лицом при конструировании, а двигатель разрабатывают в моторной группе в соответствии с его указаниями и требованиями, то в автомобилестроении дело обстоит со-

вершенно иначе. Художники-модельеры и конструкторы кузовов работают по совершенно определенным габаритам, полученным от главного конструктора. Зачастую при первоначальном обсуждении нового автомобиля они даже не присутствуют, а руководитель группы не решает будущее модели наравне с другими ведущими работниками конструкторского бюро. Художников просто ставят перед совершившимся фактом — нужны эскизы модели среднего класса примерно по таким-то габаритам. Другими словами, художники занимают подчиненное положение, и машина зарождается без учета их творческих замыслов.

Правильнее было бы, если бы художники сами создавали предварительные модели и отчасти предлагали свои условия конструкторскому бюро при разработке новой машины, а не оставались пассивными исполнителями указаний инженеров. Художники мечтают именно о такой работе; с этой целью большинство из них пришли на завод.

Мешает работе художников также и то, что они не имеют возможности специализироваться в определенном направлении, хотя каждый из них имеет ту или иную творческую склонность. Например, Э. Сабо работает над оформлением внешнего вида легковых автомобилей, А. Першин увлекается созданием спортивных и грузовых машин, Т. Киселева — внутренним убранством и отделкой автомашин и автобусов. Однако группа получает самые различные месячные задания, которые распределяются между ее членами без учета их индивидуальных особенностей и творческих устремлений. Поэтому-то и получилось так, что группа завалена текущими делами и буквально потонула в разовых, мало интересных заданиях. Никто не имеет возможности уделить хотя бы немного времени перспективному моделированию, серьезно заняться вопросом будущего генерального направления развития автомобильных форм, ознакомиться со всеми тенденциями в решении внешнего вида автомашины за рубежом. Именно поэтому художникам часто приходится довольствоваться ученическим копированием наиболее удачных иностранных моделей.

Хочется отметить еще один важный недостаток. В штатном расписании завода не предусмотрены должности художников. Те, кто сейчас работает в группе, оформлены как инженеры-конструкторы. И такое положение сохраняется не год и не два, а все годы существования завода. Казалось бы, это не так уж и страшно. Художники есть, свое дело они делают, а как их называют в платежных ведомостях и в штатном расписании — неважно.

Однако такая незначительная на первый взгляд деталь обуславливает целый ряд трудностей в работе художников. Группа не имеет специальных мастерских и ютится в уголке одной из комнат конструкторского бюро, где почти невозможно установить стол, не то что мольберт или, тем паче, натуру. Художники не могут вот уже сколько лет добиться предоставления им свободных творческих дней. Они не являются членами МОССХа, и заводской коллектив совершенно не связан с творческими организациями художников, выпал из их поля зрения.

В заводской группе четыре художника, окончивших

высшие художественные училища Москвы и Ленинграда. Они проходили курс на факультетах художественной обработки металлов. Их обучали гравировке по металлу, чеканке, они знакомы с целым рядом декоративных работ. Но с точки зрения требований, предъявляемых к автостроителю, факультет дал им только самый необходимый минимум знаний. Все остальное молодым художникам пришлось узнать здесь, на заводе, зачастую до простейших навыков осязательно, своим умом. Правда, в прошлом году на ЗИЛе проходил производственную практику один студент Московского художественно-промышленного училища и впоследствии защитил диплом по легковой машине. И в этом году будет защищаться один диплом по автобусу. Но ведь это капля в море...

Следует отметить и еще одну слабую сторону в работе художников-автостроителей. Они трудятся разобщенно. Зачастую в конструкторских бюро даже не знают о поисках и направлении исследований в области внешних форм на других заводах. Так произошло, например, с новым автобусом Львовского автозавода, который оказался приятным, конечно, но совершенно неожиданным сюрпризом для москвичей.

Министерство не проводит совещаний и творческих конференций художников различных заводов страны. Недостаточно помогает заводским коллективам художников и Научно-исследовательский автомобильный и автомоторный институт. Этим объясняется определенное кустарничество в деятельности художественных мастерских на автозаводах.

В заключение хочется подчеркнуть одну мысль. Ни в коем случае не следует обвинять во всех недостатках перспективного развития советского моделирования автомобиля только одних художников. Есть целый ряд других причин, о которых нужно говорить на страницах специальных технических изданий. Но очень многое зависит и от художников. Они проявляют еще мало творческой активности в своей деятельности: и в данных условиях можно было бы давать больше оригинальных решений художественного облика новых моделей автомашин и в известной мере повести за собой инженерную мысль. Вряд ли целесообразно гоняться за прихотливой модой зарубежных фирм. Пора серьезно поговорить о создании своих собственных, отечественных моделей автомобилей, отвечающих эстетическим требованиям современности, но принципиально отличных по своим внешним формам от зарубежных образцов.

Для этого в первую очередь необходимо освободить часть художников от текущей работы и выделить их в специальные мастерские при главном конструкторе. Такие мастерские могли бы совместно с частью конструкторов работать только на будущее, обмениваться опытом с другими заводами, выносить свои предложения на обсуждение в творческие организации художников, на суд автолюбителей и специалистов в других смежных областях.

Нет сомнения, что такая постановка вопроса во многом сможет серьезно способствовать улучшению отечественного автомобилестроения.

ЧТО ВОЛНУЕТ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ

Нам хотелось бы затронуть некоторые вопросы, волнующие многих выпускников специальных художественно-промышленных учебных заведений.

По окончании вузов мы пришли на предприятия, полные желания реализовать на практике полученные знания. Однако уже с первых шагов нас постигло разочарование. Оказалось, что на большинстве промышленных предприятий штатами не предусмотрена должность художника, несмотря на то, что их ежегодно выпускают высшие учебные заведения Москвы, Ленинграда и Львова.

Таким образом мы потеряли присвоенное нам по окончании института звание художника. В промышленности нас именуют инженерами, конструкторами, научными сотрудниками и т. д. Это наименование зачастую и определяет характер нашей деятельности, весьма далекой от специальности, которую мы изучали.

Само собой разумеется, художник, пришедший на завод, обязан основательно вникать в технологию производства, но в создании формы изделия его голос должен быть решающим. На практике это непереносимое условие, к сожалению, не всегда соблюдается.

Большинство молодых специалистов используется на производстве не по назначению. Работа художников по созданию новых изделий часто состоит в механическом копировании уже известных образцов. Это отрицательно сказывается на художественном облике вещи.

Наша промышленность может создавать прекрасные изделия, своими художественными достоинствами не только не уступающие лучшим иностранным образцам, но и превосходящие их. Для этого необходимо прежде всего повысить роль художника в создании вещи. Наш личный опыт свидетельствует о том, что на предприятиях, к сожалению, все еще недооценивают ценность труда художника в промышленности.

Сошлемся на некоторые примеры. На часовых заводах художники занимаются только разработкой общего вида циферблата. Выполняют его тушевой оригинал с соответствующими надписями. Общий вид часов (корпус, ремешок) не входит в компетенцию художника. Этим занимается конструктор, хотя именно художник должен решать облик изделия и уже впоследствии совместно с конструктором отработать возможную для изготовления форму.

На заводах осветительной арматуры ударились в другую крайность: здесь художник занимается не столько оформлением внешнего вида изделия, сколько выполнением рабочих чертежей. Следовательно, большую часть

времени он тратит на чертежно-конструкторскую работу, хотя для этого имеется специальный штат конструкторов-деталировщиков.

Надо ли говорить о том, что такая система отвлекает художников от их основных функций, что, в конечном счете, приводит к деградации.

Серьезные возражения вызывает и то обстоятельство, что на ведущих предприятиях отсутствуют художественные советы. В результате работу художников обычно рассматривают люди, некомпетентные в вопросах эстетики.

Общеизвестно, что выпускаемые промышленностью изделия массовой продукции призваны воспитывать художественный вкус народа. Эта непреложная истина, которую на словах никто не отрицает, подсказывает практический вывод: художник должен занять подобающее ему место в промышленности. Для этого необходимо прежде всего ввести на предприятиях, выпускающих массовую продукцию, штатную должность художника с четким определением его прав и обязанностей.

В этой связи нам хотелось бы сделать несколько замечаний по поводу организации художественного труда на заводе. Задания по оформлению изделий обычно включаются в месячную программу предприятий. При этом руководители завода не всегда учитывают специфику творческой работы художников. В результате художник не успевает выполнить задания или, подгоняемый графиком, торопится, нередко становясь на путь халтуры.

Мы, разумеется, не против планирования работы художника. Естественно, он должен подчинять свою творческую деятельность производственной программе. Однако нельзя механически распространять один и тот же принцип на производственную и художественную работу. Задания по оформлению изделий надо включать не в оперативный месячный, а в перспективный, скажем, кварталный план. Это, несомненно, будет способствовать повышению качества работы художника и, в конечном счете, положительно скажется на художественном облике вещи.

Осуществление этих и ряда других мероприятий бесспорно будет способствовать усилению роли художников в промышленности, повышению их творческой активности.

В. ИСАЕВА,
инженер-конструктор 2-го государственного часового завода.
Ю. ШУРАН,
инженер-конструктор завода «Электросвет» имени Яблочкова.
Э. ГУМБУРГ,
инженер-конструктор 1-го московского часового завода.

БЛИЖЕ К ЖИЗНИ, К НАРОДУ!

ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

В конце мая 1958 года в Москве состоялся V пленум правления Союза художников СССР. Пленум заслушал отчет о работе секретариата правления, доклады о дальнейшем развитии декоративно-прикладного искусства в системе Художественного фонда СССР и организации первого колхозного художественного музея.

С отчетным докладом о работе секретариата правления Союза художников СССР выступил секретарь правления тов. Суслов Д. С. Участники пленума заслушали доклад секретаря правления Союза художников СССР А. Салтыкова, посвященный основным вопросам развития декоративно-прикладного искусства.

В докладе отмечалось, что предпринимаемая правлением Союза художников СССР перестройка деятельности Художественного фонда в области декоративного искусства проводится в такое время, когда партия и правительство осуществляют широкие мероприятия, направленные на дальнейшее улучшение быта трудящихся. В нашей стране ведется грандиозное жилищное строительство, резко увеличивается производство высококачественной мебели, одежды, обуви и многих других изделий бытового и хозяйственного назначения. В речи на собрании избирателей Калининского района Москвы Н. С. Хрущев говорил, что «принимаемые партией и правительством меры позволят нам добиться серьезных изменений в этой области народнохозяйственной деятельности, двинуть еще быстрее вперед не только производство легкой промышленности и производство товаров личного потребления, но и решительно поднять качество изделий, призванных украсить быт народа». Эти слова Н. С. Хрущева имеют прямое отношение к деятельности художников и к работе Художественного фонда, возлагают на них большую ответственность.

Украсить быт народа — это значит наполнить вещи, окружающие людей, чувствами и мыслями, радующими их, возбуждающими в них любовь к Родине, к своему народу. Для того чтобы решить эту большую задачу, необходимо, в первую очередь, поднять идейно-художественное значение декоративного искусства, расширить и усилить его влияние в народе.

В связи с этим докладчик останавливается на вопросе содержания изобразительной стороны современного декоративного искусства, которое в своих специфических формах и приемах может воплощать различные стороны жизни советского человека.

Однако, обогащая содержание произведений декоративного искусства, следует всячески бороться с механическим перенесением в них станковых приемов, приводящих к эклектике, натурализму, профанации высоких образов, к резкому снижению художественного уровня.

Художники, работающие в керамике, текстиле, ковроткачестве, вышивке и т. д., должны владеть своей техникой так же, как живописец владеет кистью и красками. Только при этом условии художник декоративного искусства может извлечь из каждого материала все нужное для своего творчества, овладеть сокровенными художественными возможностями, свойственными только данному

материалу, только данной технике. Владение материалом позволит художнику сделать свое произведение технологичным, удобным для производства, для массового воспроизведения.

Борясь за сюжетность в произведениях декоративно-прикладного искусства, нельзя забывать и о совершенстве их форм, об экономичности, собранности и утилитарности. Высокое качество художественно оформленных предметов вызывает в нас любовь и уважение к тем, кто их создает и выпускает, кто несет художественную культуру народу.

Одна из важнейших особенностей советского декоративного искусства — его многонациональность. Развитие нашего декоративного искусства должно сочетать в себе особенности современной жизни и культурные традиции каждой союзной республики, каждого народа.

Союз художников, республиканские отделения Художественного фонда должны собирать вокруг себя все творческие силы своего народа — как художников, работающих в промышленности, так и народных мастеров, выявляя их в колхозах, совхозах, селах, кишлаках и аулах. Необходимо каждодневно черпать из сокровищницы народного искусства все лучшее, все прогрессивное. Смело включать в современный обиход творчески осмысленные народные художественные традиции.

Перед союзами художников и Художественным фондом стоит большая и важная задача установления тесного делового контакта с промышленностью, с совнархозами. Художники должны помочь промышленности производить вещи не только технически добротные, но и красивые, художественные.

В нашу жизнь непрерывно входят все новые и новые предметы быта — радиоприемники и телевизоры, холодильники и пылесосы, автомобили и мотороллеры, изделия из пластических масс и синтетических материалов и многое другое. Овладевая новыми материалами и техникой, художники должны охватывать своим творчеством все новые и новые предметы, окружающие современного человека.

Пора решать и сложные задачи создания гармонического интерьера, наладив творческую связь с архитекторами, пора вплотную поставить вопрос о синтезе искусств.

В заключение своего доклада А. Салтыков отметил, что для решения всех этих больших и важных вопросов необходима серьезная материальная база. Такой материальной базой творчества в области декоративного искусства должны стать комбинаты и мастерские Художественного фонда.

С докладом «О дальнейшем развитии творческой деятельности в области декоративно-прикладного искусства в системе Художественного фонда СССР» выступил секретарь правления Союза художников СССР, председатель правления Художественного фонда СССР Н. Осенев.

С момента образования Художественного фонда СССР в 1947 году до Первого всесоюзного съезда советских художников в 1957 году, отмечает тов. Осенев, вопросы

развития декоративно-прикладного искусства в нашей системе серьезно не ставились. После Первого съезда советских художников Художественный фонд СССР, учитывая важность задач, поставленных съездом перед художниками декоративного искусства, наметил ряд практических мероприятий, направленных на укрепление положения декоративного искусства в системе фонда.

В систему Художественного фонда СССР входит восемь комбинатов декоративно-прикладного искусства, наиболее крупные из них находятся в Москве, Ленинграде, Таллине, Риге, Вильнюсе и Каунасе.

Московский комбинат декоративно-прикладного искусства — один из крупнейших в стране, он объединяет основные творческие кадры художников, создающих эталоны художественных изделий для промышленности и для тиражирования на предприятиях Художественного фонда. Однако качество выпускаемых изделий еще недостаточно высокое. Особенно это заметно в работе Гжельского керамического завода — родоначальника русской керамики, славившегося своими замечательными традициями, в настоящее время в значительной мере утраченными.

— Сейчас уже началась, — замечает докладчик, — перестройка деятельности Московского комбината, улучшается работа существующих цехов, создан новый цех по изготовлению малотиражных художественных изделий из стекла, металла, дерева, кости, пластических масс и других материалов, а также ювелирно-филигранных изделий. Но для того чтобы этот комбинат мог хорошо работать, ему необходимо повседневное внимание и помощь со стороны Московского отделения Художественного фонда и Художественного фонда РСФСР.

В РСФСР имеются огромные возможности для развития декоративного искусства, но сделано здесь еще очень мало. Из 56 областных отделений Художественного фонда выпуском массовых художественных изделий занимаются только шесть.

Художники Украины, Белоруссии, Молдавии, Закавказья, Средней Азии и Казахстана требуют изменения отношения к декоративному искусству в системе республиканских художественных фондов. Эти требования совпадают с переводом наших фондов на хозрасчет. Перевод на хозрасчет активизировал и сами фонды и союзы художников. Все они стали более внимательно относиться к декоративному искусству, т. к. художественные изделия пользуются огромным спросом у народа.

Развитие декоративного искусства в республиках должно идти по линии тщательного сохранения народных традиций. И, пока не создана еще производственная база для развития всех видов национального декоративного искусства, союзы художников и художественные фонды должны взять на учет всех мастеров народного искусства и организовать через надомный труд цехи по выпуску художественных изделий. В этом плане уже начата работа в Узбекистане и Туркмении.

В докладе отмечалось, что наши крупные мастера изобразительного искусства мало уделяют внимания

декоративному искусству. Хорошо известно, что такие большие мастера русского искусства, как М. Врубель, В. Васнецов, П. Кончаловский, В. Мухомин и многие другие, с любовью работали в области художественной промышленности. Докладчик выразил уверенность в том, что вскоре комбинаты декоративного искусства увидят в своих стенах многих известных советских художников.

Много внимания уделено в своем докладе тов. Осенев вопросу улучшения качества изделий, выпускаемых предприятиями Художественного фонда. Докладчик рекомендовал установить авторский надзор над массовым выпуском этих изделий, предоставив автору право снимать с производства изделие, если оно не соответствует авторскому эталону. Одновременно необходимо повысить требовательность художественных советов к рекомендуемым в массовое производство произведениям.

Перед художественными фондами республик и областей стоит ряд неотложных задач, среди которых: строительство производственных предприятий; включение в систему Художественного фонда некоторых народных художественных промыслов и организация в них творческой работы; организация экспериментальных мастерских по изготовлению эталонов и образцов для предприятий фонда, государственной и кооперативной промышленности; подъем художественного качества всех изделий, выпускаемых предприятиями Художественного фонда; обеспечение непрерывного роста мастерства художников декоративного искусства путем создания им творческих условий работы.

В заключение своего доклада тов. Осенев отметил, что дело развития декоративного искусства требует не только улучшения снабжения материалами и оборудованием, улучшения согласованности творческой линии с экономической и т. д., но, главное, требует решительных изменений во взглядах на роль декоративного искусства в жизни нашей страны.

По докладам А. Салтыкова и Н. Осенева развернулись оживленные прения. Все выступавшие отмечали, что постановка секретариатом правления Союза художников СССР вопроса о дальнейшем развитии декоративного искусства является своевременной и нужной. Выступившие в прениях члены правления и приглашенные на пленум представители союзных республик высказали ряд практических предложений, направленных на улучшение положения и дальнейшее развитие декоративного искусства в системе Художественного фонда СССР.

По докладам А. Б. Салтыкова, Н. И. Осенева и выступлениям в прениях пленум правления Союза художников СССР принял специальное решение.

Участники пленума заслушали доклад заведующего клубом колхоза имени XX партсъезда Московской области А. Глебова об опыте организации первого колхозного художественного музея.

Пятый пленум правления Союза художников СССР избрал первым секретарем правления тов. Герасимова Сергея Васильевича и секретарем тов. Абдуллаева Михаила Гусейн-оглы.



Стенка сундука. Инкрустация по дереву. Слоновая кость и перламутр. XVIII—XIX вв.

ВЫСТАВКА ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА ОБЪЕДИНЕННОЙ АРАБСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Проф. В. ПАВЛОВ

Открытие выставки искусства Объединенной Арабской Республики в Государственном музее изобразительных искусств явилось одним из важных звеньев в сближении и взаимном ознакомлении культуры Советского Союза с культурой ОАР. Выставка, расположенная в четырех залах, охватывает материал с древнейшей поры до сегодняшнего дня.

К основному фонду памятников египетского и сирийского искусства, которым располагает ГМИИ, прибавлены также экспонаты из Эрмитажа, Государственного исторического музея, Третьяковской галереи, Музея восточных культур, Музея западного и восточного искусства в Киеве, Библиотеки имени Салтыкова-Щедрина, Центрального архива и других учреждений.

Художественная специфика египетского искусства, начиная с древнейших эпох и кончая современностью, определяется в первую очередь понятием декоративности. Больше того: в этом искусстве, по существу, не улавливается разделения на отдельные виды искусства, ибо мелкая скульптура является иногда и собственно пластикой малых форм и одновременно памятником прикладного искусства (например, всем известная туалетная ложечка с ручкой в форме плывущей девушки с лотосом в руках). Архитектура порой только размерами и масштабом отличается от памятников прикладного искусства, ибо и тут и там лежит в основе принцип декоративно воспринятой формы (например, лес папирусообразных колонн в храмах Луксора и Карнака), а с другой стороны —

фаянсовые или алебастровые кубки в форме монументализированных цветов лотоса. Эту исключительную декоративность египетского искусства воспринимаешь уже в первом зале выставки, являющемся постоянной экспозицией древнеегипетского искусства Музея изобразительных искусств. Основу собрания памятников древнеегипетского искусства составляет получившая всемирную известность коллекция крупнейшего египтолога начала нашего века В. С. Голенищева. Здесь собраны не просто ценные вещи, а показана история египетского искусства. Даже древнейшие памятники архитектуры и прикладного искусства отмечены печатью декоративности. Это вырезанные из зеленовато-черного шифера палетки для растирания красок в форме животных, рыб и птиц. Они относятся к додинастическому периоду, то есть восходят к V тысячелетию до н. э. Любопытно отметить, что в ювелирных украшениях того же периода — бусах и браслетах — мы тоже увидим не только художественные особенности, переходящие по традиции из тысячелетия в тысячелетие, но встретимся и с некоторой канонизацией материала. Уже с самой ранней поры в ювелирных вещах употреблялись гематиты и камни кварцевой группы: халцедон, сердолик, аметист. Те же камни мы встретим и в украшениях эллинистической эпохи.

Разнообразно представлена керамика и каменные сосуды того же древнейшего периода и раннего древнего царства (IV тысячелетие до н. э.). Здесь уже в полной мере созрели принципы декоративной трактовки формы.

Даже сюжетные изображения, выполненные сургучно-красной краской на глиняных вазах, трактуются в декоративном плане, зачастую превращаясь в орнаментальные композиции. Расписные вазы кажутся покрытыми узором, а сам силуэт вазы монументализируется, приближаясь к форме конуса, пирамиды, шара или же к комбинации этих форм. Именно с этой точки зрения воспринимаются и деревянные расписные сосуды, входившие в числе других вещей в погребальный инвентарь. Сколько благородной простоты, предельного лаконизма и ясной силуэтности заключено в этих сосудах и в то же время до какой степени они декоративны. Узор ярок по цвету и иногда очень дробен, но он не пестрит, а сводится к единой тональности. И позднее, вплоть до эллинизма, мы встречаемся с тем же подходом. Художественное ремесло эпохи Нового царства (с середины II до I тысячелетия до н. э.) показано на выставке полно и многообразно (изделия из фаянса, дерева, металла, камня, слоновой кости). Причем особенно интересно, что многие произведения, сделанные египетскими мастерами, сопоставляются и комбинируются из различных материалов с неиссякаемой художественной изобретательностью. Как гармонично звучит, например, теплый цвет слоновой кости в соединении с деревом в той же ложечке с плывущей девушкой, несущей на вытянутых руках розовый цветок лотоса.

Стиль египетского искусства эпохи эллинизма принимает иной облик. Посетители Государственного музея изобразительных искусств никогда еще не видели картину развития египетского декоративного искусства эпохи эллинизма в такой его многогранности и поистине дивной красоте. Памятники этого раздела показаны в просторном и светлом зале. Ярким светом освещены здесь фаюмские портреты (I—III вв. н. э.) и в особенности коптские ткани (IV—VIII вв.), загорающиеся всей полнотой и многообразием их чудесных красок. Эпоха эллинизма сплавила две великие культуры: древнего Египта и античной Греции. Искусство в этом сплаве приняло иной характер, оно резко повернуло в сторону реализма, продолжая разви-



Фрагмент коптской ткани.
Лен, шерсть. IV в. н. э.

вать при этом свою декоративную основу. Свидетельством тому является мелкая пластика из терракоты и бронзы, резная кость и дерево, в особенности же — живопись (фаюмские портреты, расписные маски) и коптские ткани. Две последние группы памятников занимают центральное место во всем зале. Воспроизведенные здесь маски от саркофагов полностью еще продолжают традицию древнеегипетской живописи с ее плоскостной манерой яркой

Погребальные маски.
Эпоха эллинизма. IV—V вв.



раскраски цветных силуэтов; напротив, коптские ткани показывают принцип позднеэллинистической декоративной живописи (IV—VIII вв.). Взгляните с этой точки зрения на кусочек льняной ткани с вытканной на ней цветной шерстью чудесной композицией корзины с виноградом. Гроздья винограда здесь яркие и сочные, предметы объемны. Форма трактуется введением цветных теней. Так одна часть корзины высветляется, кажется точно освещенной солнцем, а другая, напротив, затемняется. Декоративное чутье ткача подсказывает ему удивительное цветовое решение. Одну кисть винограда он окрашивает в фиолетовый тон, а другую в розовый. Красно-розовый рефлекс брошен и в густую зелень листьев, он точно загорается огнем в драгоценном александристе. Таковы законы колористического строя коптских тканей, в своем раннем периоде (IV—V вв.) стремившихся к реалистическому, ярко-декоративному воплощению мира, позднее же (VI—VIII вв.) к более условным, орнаментальным формам. Имеющее мировое значение собрание коптских тканей из фондов ГМИИ впервые выставлено на данной выставке с такой полнотой.

В третьем зале показаны египетские и сирийские памятники эпохи средневековья (VII—XVIII вв.). Начиная с середины VIII века, Египет входит в состав Арабского Халифата, подчинившего себе также Сирию, Месопотамию, Иран, Среднюю Азию и Закавказье. Арабское искусство всех этих стран имело локальные отличия и в то же время обладало неким единством, прежде всего определяемым орнаментальностью. Декоративность лежит в основе архитектурных резных и фаянсовых орнаментов, в основе всех изделий из стекла и дерева, бронзы и камня. Мусульманские богословы, начиная с IX века, разрабатывают доктрину, направленную против изображений живых существ. Однако античная традиция не утрачивается этим искусством, а «переплавляется» в мире других образов, в орнаменте растительного и геометрического характера, в безудержном стремлении к декорировке

больших и крошечных площадей в архитектуре и вещах прикладного искусства. Свойственное и Древнему Востоку умение сочетать в единой композиции изобразительные мотивы с надписью превращается в специфическую основу всего арабского искусства. Условно-узорная надпись украшает сердоликовые геммы и монеты, тончайший гравиро-



Фрагменты ларцов. Кость. III в. н. э.

Деревянные расписные сосуды.

Новое царство. Середина II тысячелетия до н. э.



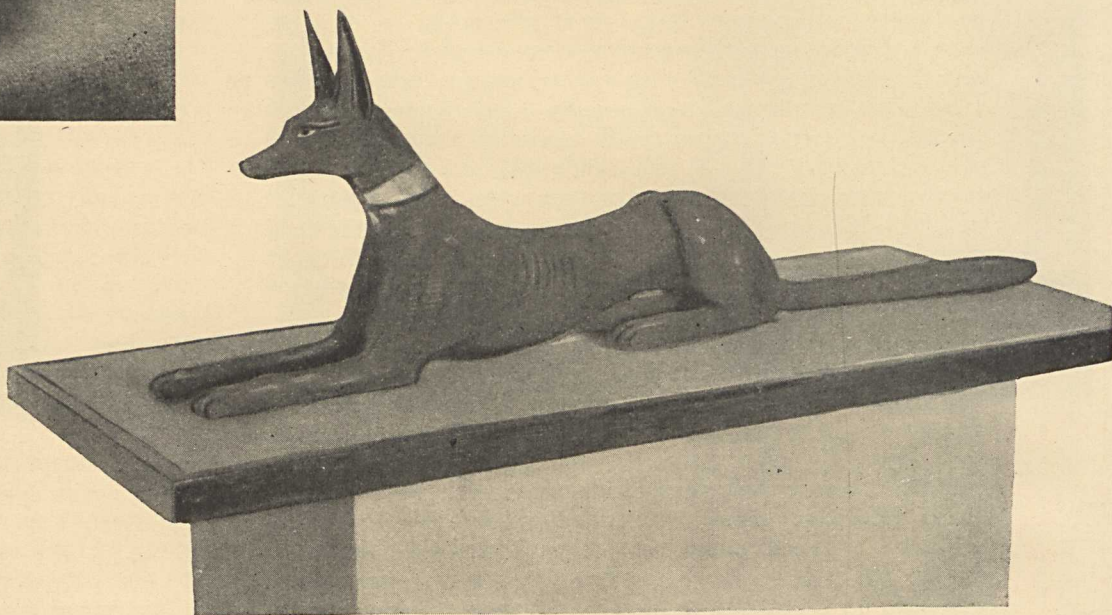


Современные сосуды.
Алебастр.

Шакал.

Священное животное бога Анубиса.

Дерево. Новое царство. Середина II тысячелетия до н. э.



ванный и чеканный рисунок завивается на бронзовых сосудах. Мы воспроизводим здесь великолепно орнаментированную костью и перламутром доску от сундука конца XVIII — начала XIX века. Узор выполнен техникой инкрустации, приобретающей исключительное значение в этом искусстве.

Выставка заканчивается показом образцов современного искусства Египта и Сирии. Самое сильное в этом искусстве то, что оно продолжает жить и развиваться вместе со своим народом, творящим свою новую культуру. Как и в былое время, ведущую роль играет декоративное искусство и начало декоративности, в особенности в скульптуре и в яркой по цвету, жизнерадостной живописи. Прежде всего декоративностью определяется как «профессиональное» искусство (например, пластика малых форм Г. Сагини; на выставке показаны его кошка из дерева и бронзовая медаль), так и все народно-прикладное искусство. Большой расцвет этого искусства, работу бесчисленного вида кустарей я видел на улицах и базарах Каира, Александрии и Дамаска. На набережной Луксора я заходил во все лавочки с чудесными алебастровыми вазами и ювелирными изделиями из белого металла, украшенными скарабеями из яркой глазури. В современном декоративном искусстве Египта и Сирии намечаются,

как мне кажется, три линии. В бесчисленных по материалу сувенирах проявляется прежде всего интерес к воспроизведению и копированию всякого вида старых образцов. В этом виде изделия кустарей часто настолько имитируют старые образцы, что фактически превращаются в подделки. Это наиболее отрицательная сторона, в основе которой лежит механически-натуралистический подход к искусству. Группа подобных изделий сравнительно малочисленна.

Ко второй группе относится тот обширный круг вещей, в которых творчески воплощены традиции классического наследия. Мастера этой группы только исходят из старых образцов. Вводя новые мотивы, они создают чудесные инкрустированные перламутром и белой пастой шкатулки, чеканные и гравированные блюда, чеканные из белого металла браслеты и перстни с ярко-голубыми фаянсовыми скарабеями, алебастровые вазы и многое другое. Наконец, в «профессиональном» искусстве, в особенности в скульптуре, расцветает декоративность в самых ее разнообразных проявлениях.

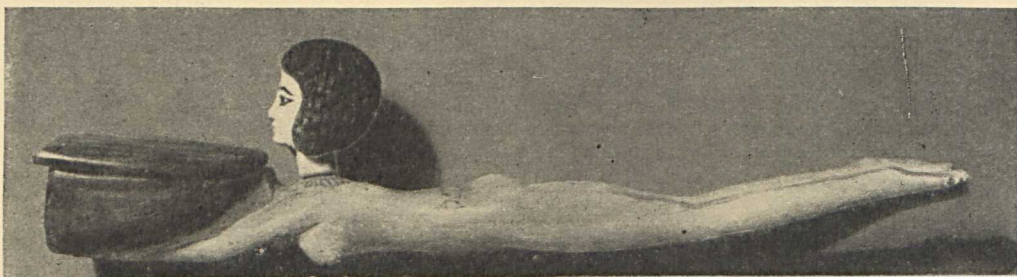
Выставка памятников искусства Объединенной Арабской Республики, построенная на первоклассных вещах, во многом поможет оценить одно из замечательных искусств в мировой истории культуры.

Туалетная ложечка.

Слоновая кость, дерево.

Эпоха Нового царства.

Середина II тысячелетия до н. э.



ПЕРВОБЫТНАЯ ЖИВОПИСЬ САХАРЫ

М. ТОЛМАЧЕВ

С ноября 1957 по январь 1958 года в Парижском музее декоративного искусства при Лувре была открыта выставка, посвященная первобытной живописи Сахары. На выставке экспонировались материалы экспедиции, работавшей в 1956—1957 годах в Тассилийском массиве, расположенном между оазисами Джане и Ра, недалеко от ливийской границы. Руководитель экспедиции Анри Лот издал к выставке книгу, в которой он рассказал о сделанных им открытиях.

Исследованиями последних тридцати лет установлено, что Сахара не всегда была пустыней. В прошлом ее географические условия были более благоприятны для жизни человека. Тассилийский массив населял тогда ряд племен.

Первые изображения на скалах в Тассили были обнаружены в одной из пещер в 1909 году. Следующая группа наскальных изображений была открыта в 1912 году и затем обследована в 1925 году. В конце 20-х и в 30-х годах в Сахаре было сделано еще несколько открытий первобытной живописи.

В 1954 году известный археолог Анри Брейль, открывший знаменитые росписи в пещере Алтамира в Испании, издал совместно с А. Лотом каталог живописи, обнаруженной в 30-х годах в Тассили. Для дальнейшего изучения росписей, уточнения времени их создания и выяснения ряда проблем А. Лот решил продолжить на месте свои изыскания. В феврале 1956 года руководимая им экспедиция начала работу в массиве Тассили.

Находки превзошли самые смелые ожидания. Было обнаружено несколько тысяч живописных изображений. Открытия следовали одно за другим, и работа экспедиции, рассчитанная на восемь месяцев, растянулась на шестнадцать. Участники экспедиции вернулись в Париж в июле 1957 года с 800 копиями фресок, в совокупности образующих поверхность в 1500 кв. метров.

Можно с уверенностью сказать, что массив Тассили является в настоящее время самым богатым центром первобытного искусства. Это объясняется исключительно благоприятными условиями для их возникновения в ту эпоху. Многочисленные укрытия в скалах были пригодны для росписей, красящие вещества имелись в изобилии, а усилившаяся сухость климата способствовала их сохранности.

Обработка всех материалов, собранных экспедицией, потребует нескольких лет. Пока А. Лот выпустил лишь краткое предварительное сообщение, излагающее историю наскальных изображений, относящихся к различным эпохам первобытного общества.

Самыми древними изображениями являются фигурки, написанные лиловой охрой с крайне схематично трактованным телом и круглой, преувеличенно большой головой. Этот необычный круглоголовый тип человека с набедренной повязкой со свешивающимися концами очень характерен для первобытной тассилийской живо-



Многослойная наскальная роспись в Аджефу.

писи; он встречается в нескольких слоях. Первые слои с изображениями круглоголовых людей соответствуют очень раннему неолиту, не знавшему еще ни жернова, ни глиняной посуды. Главным орудием этой эпохи, датируемой приблизительно IX тысячелетием до н. э., являлся грубо обтесанный топор. Живопись, относящаяся к этим слоям, почти всегда монохромна, за исключением нескольких случаев, где кроме лиловой употребляется и желтая охра. Среди древнейших изображений самым интересным является роспись из Аджефу, в которой насчитывается шесть слоев; пять из них, в том числе слой с изображениями жирафа,—раннего происхождения; последний, шестой, с изображениями антилоп и охотника, принадлежит уже к более позднему периоду.

С появлением полихромной живописи характер изображений меняется. Постепенно исчезает прежняя условность передачи фигур, сводившая их изображение к нитевидным линиям. Теперь размер туловища увеличивается, причем конечности удлиняются; формы их тяжеловесны, руки, предплечья, ноги четко не отграничены, пальцы не обозначены. Общепринятой становится техника обводки. Изображение, как правило, закрашивается желтой, желто-зеленоватой или светло-красной охрой и обводится ярко-красным контуром.

К следующему периоду относится ряд мастерских изображений. Таково изображение танцовщицы из Ауанрета с украшениями на руках, поясе и ногах, состоящими из длинных тонких тесемок или кожаных ремешков. На руках у «Танцовщицы» надето что-то вроде рукавиц,

заканчивающихся ремешками. На голове у нее рога, как бы поддерживающие хлебное поле, зерна с него уносятся вдаль ветром. Не исключена возможность, что это одна из богинь земледелия, связанная с культом плодородия. К «Танцовщице» из Ауанрета близко по своей манере изображение сидящей женщины из Джаббарена.

К этой же эпохе, археологические границы которой Лот пока затрудняется точно определить, относятся еще некоторые другие группы изображений, весьма важные для уточнения вопросов происхождения и области распространения негров к северу. Это прежде всего роспись в Ауанрете, представляющая человеческую фигуру с расставленными полусогнутыми ногами, в стилизованной анималистической маске, типичной для народностей Западной Африки, встречающейся и в наше время у негров Берега Слоновой Кости.

Краски росписей этого периода поражают своим разнообразием. Обычно палитра первобытных живописцев сводилась к красной охре, белой каолиновой краске и коричневой из окиси марганца. Но в Тассили изобилуют сланцы, часто выходящие на поверхность. Под действием солнца они получают различные оттенки, от темно-шоколадных и красно-кирпичных охр до светло-красных, желтых и даже желто-зеленоватых. Растертые в порошок сланцы, смешанные с каолином, также широко распространены в Тассили, служили первобытным художникам обильным материалом для красок. Куски их часто находили на полу у росписей в укрытиях. Связующим веществом этих красок был, как показали анализы, казеин или молоко и, возможно, камедь акации.

Поздний слой изображений круглоголовых людей в художественном отношении явно уступает предыдущим: рисунок груб, формы тяжелы, детали не разработаны. Изображение сводится к контуру, проведенному красной линией. Характерным для этого периода является шестиметровое изображение «чудовища» с головой, похожей на скафандр.

Следующий период наскальной живописи отражает большие перемены, происшедшие в жизни населения Тассили. На несколько тысячелетий страну наводнили народности, кочевавшие с большими стадами быков. Это произошло приблизительно в конце V тысячелетия до н. э. Стены тассилийских укрытий покрываются живописью нового содержания, выполненной в новой манере. Это небольшие изображения человека и животных, передан-

ные значительно более реалистично и свидетельствующие о большой наблюдательности художников. Чаще всего встречаются изображения быков — прекрасных подвижных животных, с гармоничными и легкими формами. Они обычно изображаются большими стадами, идущими в сопровождении пастухов. Особенно интересно изображение стада быков, открытое в Джаббарене, замечательное по композиции и красочной гармонии. Выделяется также прекрасное изображение группы остановившихся антилоп, отмеченное грациозностью силуэтов.

Наскальная живопись этого периода не имеет религиозно-магического характера. Художники просто воспроизводили повседневную жизнь: пастушеские сцены, сцены охоты, войны, танца. Встречаются изображения женщин с посудой, мужчин с топором в руке, спящих детей, собравшихся в кружок мужчин, женщин, работающих в поле. Распространены сцены, изображающие нападение противника на стадо и сопротивление людей, охраняющих его.

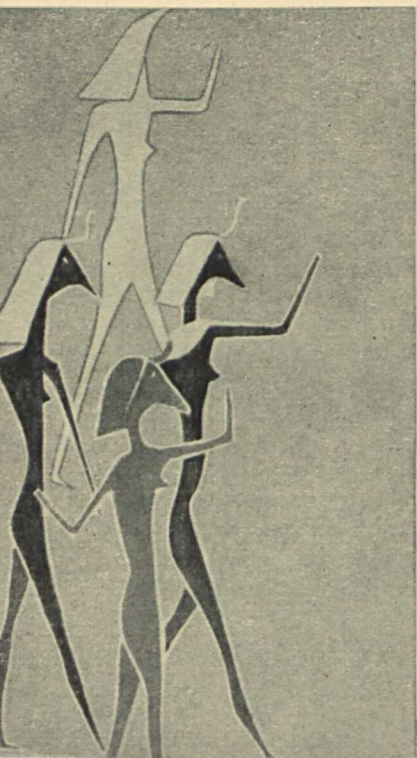
Художники этого времени нередко вырезали контур изображения, а затем уже закрашивали его. Об этом свидетельствуют обнаруженные наброски с начатой раскраской, а на законченных росписях иногда заметна тонкая, предварительно проведенная линия контура.

Хотя художники периода «пастушеского скотоводства» чаще выполняли изображения небольшого размера, иногда встречаются и фигуры почти в натуральную величину. Произведением исключительного мастерства является «Сидящая женщина», найденная в одном из укрытий Сефара. Это одно из самых совершенных изображений человеческого тела в первобытном искусстве.

Неожиданной находкой является открытие в Джаббарене двух композиций, отмеченных влиянием египетского искусства. Одна из композиций, представляющая четырех богинь с птичьими головами, по мнению А. Лота, соответствует периоду XVIII династии в Египте, — то есть относится к середине II тысячелетия до н. э. Находка позволяет думать, что египтяне проникли на запад от Нила гораздо дальше, чем это ранее предполагалось. Возможно, однако, что роспись была сделана ливийцем, знакомым с египетской культурой, или же пленными египтянами.

Находки в Тассилийском массиве имеют большое значение для изучения прошлого Сахары и всего первобытного искусства в целом.

Наскальная роспись в Джаббарте.
Середина II тысячелетия до н. э.



Наскальная роспись в Тамрите.



Наскальная роспись в Джаббарене.



Ф. Леже.
Панно «Птицы в лесу».
Керамика. 1953.



В ДОМЕ ЛЕЖЕ

Л. ЖАДОВА

В январе этого года нам довелось побывать в доме одного из самых известных художников Франции — Фернана Леже, в Бьоте, маленьком прибрежном местечке Средиземноморья. Вдова недавно умершего художника, художница и его ученица, Н. П. Петрова пригласила нас посмотреть строительство музея Фернана Леже.

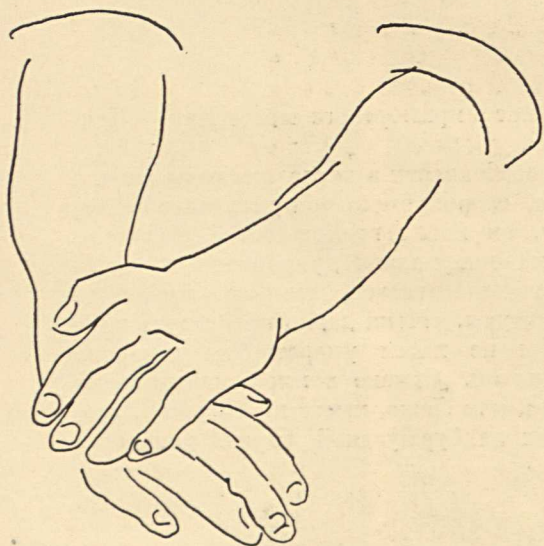
Здание галереи музея воздвигается тут же в Бьоте, рядом с домиком Леже. (В январе была уже закончена кладка стен и началась сборка фасадной мозаики). Место для музея выбрано исключительное; купаясь в солнечных лучах, он стоит на одном из тех красивейших холмов, которые сразу бросаются в глаза всякому, кто хотя бы

на километр-два свернет с приморского шоссе Кан — Ницца в глубь побережья.

Фернан Леже, в особенности в последние годы жизни, горел идеями нового, современного монументально-декоративного искусства, он искал возможностей построить величественное общественное здание, украшение которого основывалось бы на классическом синтезе живописи, скульптуры и архитектуры. «Меня давно преследует идея такого здания, я бы не хотел умереть, не построив его», — не раз говорил он. Однако в мире капитализма даже такой художник, как Леже, имевший большой, долгий и прочный успех на буржуазной бирже ценностей



Ф. Леже.
Оборона Сталинграда.
Эскиз монументальной росписи. 1955.



искусства, не мог при жизни осуществить своей мечты. Более того, претворение мечты художника в действительность после его смерти — теперь уже в виде мемориального здания, — пожалуй, настолько же незакономерно для современной Франции, насколько исключительно использование наследия художника для финансирования строительства музея. Музей Леже воздвигается для благородных целей показа всего творческого пути этого яркого, сложного и противоречивого мастера, одного из основателей и столпов кубизма и в то же время человека, еще в 1936 году вставшего на поддержку Народного фронта, а в последние годы жизни вступившего во Французскую компартию.

Дом Леже в Бьоте полон живописными и графическими работами мастера, коврами и образцами декоративной

керамики, сделанными по его рисункам. Там же стоит небольшая модель здания музея. Это двухэтажный вытянутый прямоугольник строгих геометрических форм. Две трети фасада, от крыши и до нижней ленты входных дверей, покрыты громадной сорокаметровой мозаикой с двумя вкомпонованными в нее многоцветными рельефами из керамики. Противоположная сторона здания состоит из сплошных стеклянных окон, дающих свет в два огромных экспозиционных зала — в них предполагается разместить около трехсот различных работ Леже. Сбоку, против лестницы, ведущей на второй этаж, прозрачное стекло комбинируется с двухъярусным цветным витражом. Мозаика, керамика, витраж — все это сделано по собственным эскизам Фернана Леже.

Парк вокруг музея будет украшен живописной скульптурой из цветной керамики. Леже много размышлял над тем, как приспособить технику цветной керамики для са-

мых различных целей современного монументально-декоративного искусства: для монументальных рельефов, для садовой скульптуры, для пластического украшения архитектурных интерьеров.

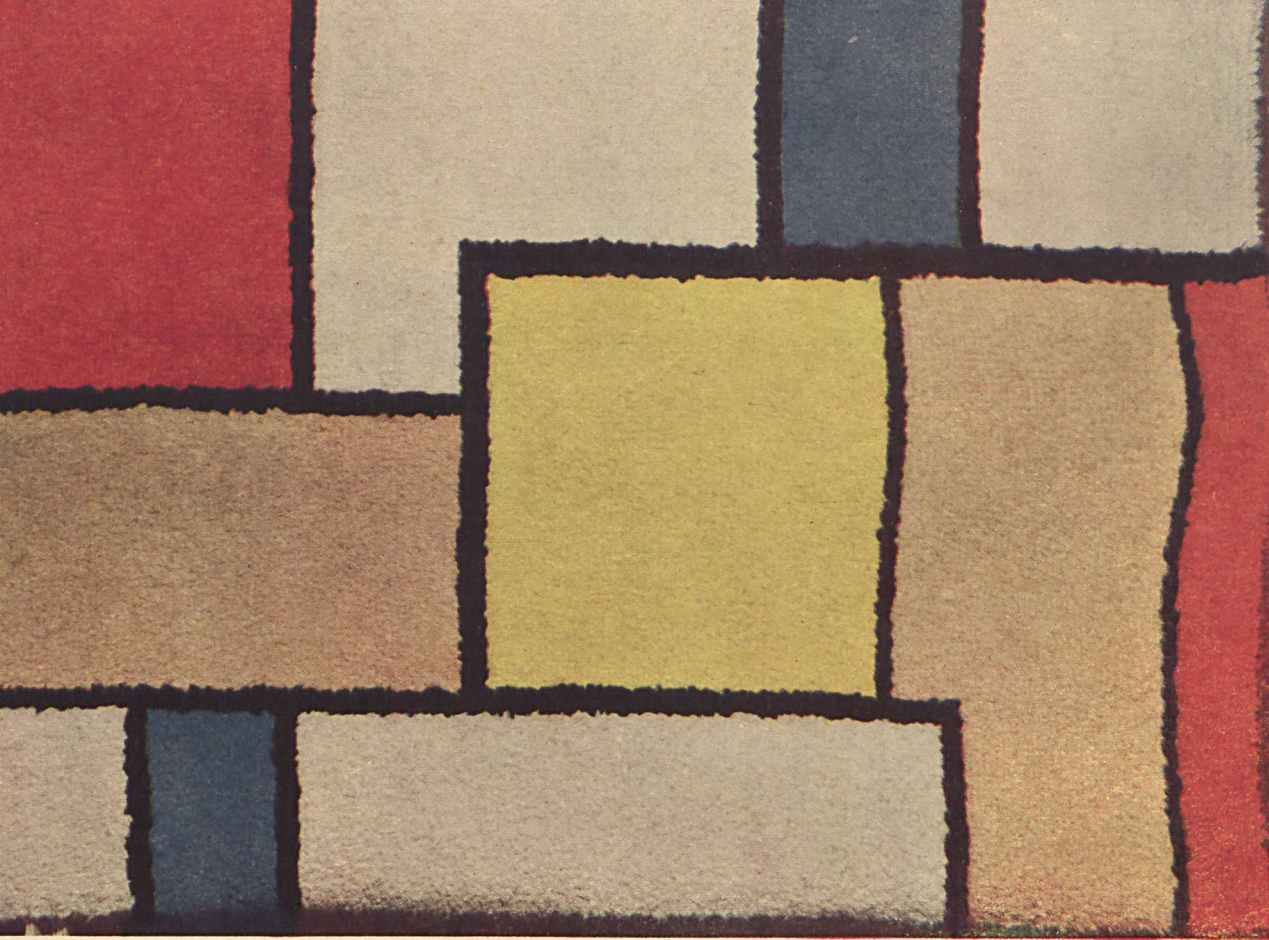
«Божественный закон контрастов проникает все мое творчество», — говорил Леже. Он искал контрастов форм, ритмов, пространства, цвета, контрастов всему эклектичному, пошлому, выдыхающемуся в буржуазном искусстве. Однако поиски контрастов и необычности зачастую приводили Леже к отрицанию законов и принципов изобразительного искусства вообще. Можно понимать стимулы, но трудно принимать результаты. Художник стремился создать величественное, здоровое искусство, отмеченное печатью грандиозности новой эпохи, но, думается, что конкретная положительная программа такого искусства была неясна ему самому.

Путь Леже — художника и человека — сложен и тру-



Ф. Леже.
Конструкторы. 1950.

Ф. Леже.
Ковер.
Шерсть.



ден, но связь с прогрессивным лагерем культуры для него традиционна. Еще в 20-х годах он подружился с Маяковским и Эйзенштейном. В. Маяковский в своем очерке «Семидневный смотр французской живописи», рассказывая о ряде встреч с французскими художниками, говорил, что Ф. Леже произвел на него «самое большое, самое приятное впечатление». В главе, специально посвященной Леже, Маяковский писал: «Радует, что он не выставляет вперед свои достижения и достижения, не старается художественно втереть вам очки своей революционностью, а как-то, отбросив в сторону живопись, расспрашивает о революции русской, о русской жизни... Как только я заикнулся о том, что товарищей моих может заинтересовать его живопись, то увидел не дрожащего над своими сокровищами купца-художника, а простое:

— Берите все. Если что через дверь не пролезет, я вам через окно спущу».

В 1936 году сын нормандского крестьянина, солдат-фронтовик первой мировой войны — Фернан Леже в числе многих выдающихся представителей французской культуры, таких, как Пикассо, Корбюзье, резко протестовал против активизации фашистов во Франции. По свидетельству советского писателя Вс. Вишневского, не раз встречавшегося в то бурное время с Леже, художник, занимая прогрессивные политические позиции, ощущал себя на стороне нового мира реалистического искусства.

«Я утверждаю, что рабочие массы поймут и полюбят мою работу... Я считаю себя реалистом, я изучаю вещи, предметы... Мой мир — мир ритма и изучения законов строения вещей»...

При всей этой крайней субъективности представления художника о реализме и о своем искусстве знаменательно его желание ощутить общественную необходимость своего искусства.

Примечателен последний период в творчестве художника. В эти годы он работает над несколькими сюжетными композициями. Около пяти вариантов картин «Конструк-



торы» и «Пикник на траве», эскиз монументальной росписи «Оборона Сталинграда»... Леже и раньше много писал людей. Однако человеческие фигуры в его картинах выглядели огромными, неуклюжими роботами. В последних сюжетных картинах Леже отнюдь не освободился от нарочитого геометривания человеческих фигур, но люди все больше приобретали для него самостоятельную человеческую значимость, он подходил к необходимости создания индивидуальных человеческих характеров.

Эту проблему он не решил в картинах, но успешно начал осуществлять в портретах. В последние годы художник написал ряд портретов друзей и близких. Среди них

наиболее примечательны живописный и графический портреты жены и набросок двойного начатого им перед смертью портрета В. Маяковского и Л. Брик. Противоположностью было бы изображать людей, которых художник знал и любил, в виде безликих механических роботов. Создание этих портретов закономерно направляло Леже к новым реалистическим решениям.

В портретах Леже нет тонкости психологических нюансов. Он лепит сочно и крупно. Как в увеличительное стекло художник приближает к зрителю изображаемое. Человеческий и художественный смысл этого укрупнения пластических форм и обобщения контуров убедительно передан в точной и выразительной графической манере. Нельзя не отметить, что Леже был прекрасным рисовальщиком.

Фернан Леже много и успешно работал над созданием эскизов для ковров. Гостиная, в которой стоял стол с моделью будущего музея, была устлана веселым праздничным ковром, вытканым по эскизу художника. Узор ковра напоминал фантастический пушисто-мягкий паркет, составленный из желтых, зеленых, черных, красных, белых крупных пятен причудливой формы. Цветастые сплетения геометрических форм (так любимые Леже) обрели в узорах ковров большую художественную убедительность. Их жизнерадостная декоративность, не требующая в прикладном искусстве обязательной, определенной сюжетно-смысловой мотивировки, оказалась здесь как нельзя на месте.

Праздничные в своей декоративной простоте ковры Леже пользуются большой любовью во Франции.

Трудно сказать, как дальше развивалось бы творчество Леже, однако известные реалистические сдвиги в последний период его творчества, думается, знаменательны.

Творческое наследие Фернана Леже — обширно и противоречиво. Но его ученики, с которыми нам пришлось встречаться, — и Н. Петрова и художник Жорж Бокье, в прошлом директор школы-мастерской Леже, — говорят о том, что его наследие направляет их на реалистические поиски.

Художественные тенденции в творчестве Н. Петровой напоминают некоторые явления в советском искусстве 20-х годов. Ее портреты Ф. Леже, матери, дочери с маленькими детьми плакатны, празднично-красочны, декоративны по общему решению. Большое впечатление производит рисунок Н. Петровой — «Зоя Космодемьянская». Красивая, пышноволосая голова девушки дана сильным, крупным планом, как в кино. Вокруг шеи — петля насильственной смерти. Рисунок насыщен высокотрагической патетикой.

Жорж Бокье — человек гораздо больше любящий узнавать, чем рассказывать, живой, жадно интересующийся всем советским — советским искусством, культурой, жизнью, бытом, — показал нам свои последние работы: ряд натюрмортов и незаконченную картину «Художник в мастерской». Ученик Леже — Бокье энергичный и предельно точный рисовальщик. Его мастерская буквально полна подготовительных рисунков. Бокье работает над своими картинами долго, тщательно и целеустремленно. Стараясь быть точным и правдивым, он любовно выверяет каждую деталь. Его натюрморты состоят из самых простых вещей. Соломенный стул, стол, печка, скромная посуда — все так, как в доме рабочего. Простоте вещей соответствует простота изобразительного решения. В нем все лаконично и крупно. Натюрморты Бокье открывают перед зрителем особую красоту простоты, заключающуюся в обыденных, не бросающихся в глаза предметах быта. Бокье в своем творчестве отталкивается от Леже и вместе с тем изучает Курбе и старых мастеров. Сейчас Бокье мечтает написать картину «Материнство», по его выражению, такую нежно-нежно-розовую, чтобы сам этот цвет был насыщен содержанием великой и вечной темы человеческой любви. Сейчас Н. Петрова и Ж. Бокье относительно мало занимаются собственной творческой работой. Все силы и энергию они отдают строительству музея своего знаменитого учителя и друга Фернана Леже. Строительство музея идет успешно, и его торжественное открытие предполагается нынешней осенью.

Строительство музея Ф. Леже в Бьоте.



О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ПРОМЫШЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Э. СОЛОВЬЕВ.

Все более и более очевидным становится тот факт, что современная промышленность наряду с другими требованиями реализует и требования эстетические, что красивая, выразительная форма является необходимым качеством современного индустриального продукта. Модели современных самолетов и автомобилей, арматурных изделий и т. п. приобретают ныне значение подлинных художественных открытий, богатых последствиями для всей эстетической культуры. В современной промышленности развился совершенно новый тип художника. Тем не менее эта область явлений не стала еще предметом пристального внимания эстетической теории.

Мы почти не имеем книг, рассматривающих работу художников современной индустрии, художников, от которых зависит самая массовая продукция.

В данной статье мы намерены поставить ряд общих проблем эстетики утилитарных форм. Их понимание мы попытаемся изложить в ходе обсуждения и критики новой работы западногерманского автора В. Браун-Фельдвега «Оформленный внешний мир». Несмотря на ошибочность общей концепции автора, его книга представляет известный интерес в отношении затронутой нами темы.

Говоря об эстетическом значении продуктов, сделанных руками человека, различают обычно изобразительное искусство (скульптура, живопись, графика) и искусство «прикладное». Последний термин очень выразителен. Он выдает характерное для старой эстетики убеждение, будто материальные продукты человеческого труда приобретают эстетическое значение тогда и только тогда, когда они становятся своего рода придатком изобразительного искусства, когда искусство к ним «прикладывается», когда живописец или скульптор, пользуясь специфическими средствами своего искусства, «украшают» сам по себе неприглядный утилитарный предмет.

Браун-Фельдвег показывает, что как это разграничение, так и это господство изобразительного искусства над всей сферой эстетической материальной культуры складываются лишь на очень поздней ступени художественного развития и в настоящее время постепенно утрачивают свое значение.

Действительно, отделение искусства в специфическом смысле слова от остальной сферы художественной культуры есть одна из частных форм более общего процесса, процесса обособления духовного и физического труда. Как показал Маркс, это обособление достигает своей завершенной формы лишь в буржуазном обществе. Выделение искусства в специфическую отрасль духовной деятельности отчетливо заявляет о себе поэтому только в эпоху Возрождения.

В изобразительном искусстве его довольно точно можно датировать от того периода, когда было осознано значение линейной и воздушной перспективы для живописи. Именно ясное понимание законов перспективы отграничило «свободную» живопись (станковую картину) от живописи прикладной, например от фрески. Оно позволяло воссоздать на плоскости полную иллюзию реального пространства и тем самым высвободить изобразительные возможности живописи из-под опеки тех прикладных и декоративных целей, которым она прежде служила. Перспектива как средство воссоздания пространственной иллюзии была внутренним механизмом этого ведущего искусства эпохи Возрождения, механизмом, ставившим его в соответствие с новыми культурными запросами и, в частности, с требованием всегда оставаться верным природе. Не удивительно, что бок о бок с этим завоеванием возникли и развились натурная студия, пейзаж, исследование «природных канонов красоты» (симметрия и пропорциональность). Прежде изобразительное искусство в своем развитии постоянно получало импульсы от ремесла, которому органически были присущи художественные потенции. Теперь изобразительное искусство отрывается от ремесла и, оставляя его далеко позади, добивается колоссальных успехов. Особенно быстро развивается рисунок и способность к точному эскизу.

Не исследуя причин всех этих процессов, В. Браун-Фельдвег обращает внимание на один замечательный факт. Уже в эпоху Дюрера художник становится в самостоятельное отношение к ремеслу и противостоит последнему как создатель графического наброска. «...В конце средневековья ремесло попало под влияние эскиза, сделанного грифелем... декоративный набросок начинает перекрывать целесообразную форму продукта в собственном ее значении». При этом методы «свободного» рисунка начинают переноситься на оформление утилитарных продуктов. Так, «дюреровские графические изображения гербов повлияли в новом натуралистическом смысле на строгую средневековую геральдику». Средневековый мастер ремесленник, эстетически оформляя свой продукт, всегда исходил из ясного понимания его материала и практического назначения: утилитарная и эстетическая задачи не отделялись здесь друг от друга. Теперь же эскиз, преследующий чисто эстетические цели и выполненный в соответствии со всеми требованиями нового рисунка (правила перспективы, естественные пропорции и т. д.), оказывается все более и более равнодушным как к материалу, так и к утилитарному назначению продукта.

Этот разрыв, еще не явный в гармоническую эпоху Ренессанса, потрясающим образом обнаружил себя в ба-

рокко и рококо. Искусство как духовная деятельность полностью абстрагируется в своих успехах от собственных интересов материальной практики, так что его обратное воздействие сказывается разрушительно в этой области. Так, «живопись барокко разрушила своими иллюзионистскими рисунками плоскую целостность гобеленов. В период рококо среди фарфоровых изделий появляется наряду с посудой сублинная роскошь малой пластики... Забавляющаяся фантазия подчиняет себе целесообразную форму и обращается с ней совершенно бесцеремонно».

Сфера материального производства начинает восприниматься художниками как придаток искусства в собственном смысле слова. К дереву, камню, фарфору, фаянсу и металлу пытаются относиться так же, как относятся к краске в живописи, пытаются придать им условное значение, превратить их в средство чистой изобразительности, вызвать с их помощью художественную иллюзию реальности. «Имитация,— пишет В. Браун-Фельдвег,— была сущностью искусства барокко: «мраморные» колонны делались из выкрашенного дерева... лепные изделия выдавались за каменные изваяния... В потолковой живописи праздновал свой триумф абсолютный иллюзионизм, так что подчас удавалось даже создать впечатление небесного свода...»

С одной стороны, если рассматривать проблему в аспекте развития так называемых «изяжных искусств», этот процесс знаменовал собой величайшее завоевание. Художники всесторонне овладели законами эстетической видимости: они научились «изображать» любой материал при помощи любого другого материала, «изображать» формы природных предметов через формы утилитарных продуктов (пепельницы в виде кошачьей головы). Материал и формы предметов как никогда были подчинены художественной фантазии. Но этому условному владению материалом и формой противостояло непонимание реальных требований материала и практической функции вещи.

Это состояние стало совершенно невыносимым после того, как осуществилась промышленная революция. Индустрия была подлинной лабораторией реальных материалов и действительно целесообразных форм. Но именно поэтому она и осталась совершенно вне поля зрения тогдашних художников, работающих над формами утилитарных предметов.

Прозаические, возникшие стихийно, независимо от художественного сознания формы предметов пытаются смягчить и облагородить, эклектически приравнивая к ним старые художественные мотивы. «Цель бессовестно искажалась: вокзалы выглядели как дворцы». Возникает «стилизованная» форма, например, фабричные станки, покрытые растительным орнаментом, или первые электроприборы, отдаленно напоминающие по своим очертаниям средневековые замки. Ее чудовищная карикатурность наглядно продемонстрировала, что век «прикладного» искусства остался позади. Никакие ухищрения по части избрания новых декоративных стилей не могли уже спасти положение. Становится все более ясным, что дело упирается в принципиальное изменение общих взаимоотношений искусства и промышленности.

Первой реакцией на бессмысленную имитацию стилей был функционализм, быстро овладевший позициями в 20—30-х годах нашего века. По своему содержанию он явился прямой противоположностью тем художественным устремлениям, которые получили свое зрелое выражение в эпоху барокко и были последовательно доведены до карикатурности в течение XIX столетия. Уже в начале XX века венский архитектор А. Лоос объявил орнамент преступлением и заявил, что вся новая архитектура находится на чертежной доске.

Складывалось впечатление, что достаточно очистить предмет от декоративных напластований, соскабливая их

как ракушки с корабельного днища, и вычленился внутренняя форма, которая будет сама по себе хороша, поскольку она станет отвечать требованиям удобства и респектабельности. Эта форма, заявляли многие, вечна, она существовала всегда, но была искажена вмешательством художников. Ее соразмерность подчиняется законам математики, а не искусства. Принцип «прикладного искусства» заменяется принципом «прикладной геометрии».

Однако уже в скором времени функционалисты натолкнулись на целый ряд трудностей, изнутри подрывавших их теорию.

Функциональные формы никогда не могли удовлетворить требованиям целостного ансамбля, внутренне слаженной системы.

Правильно поняв, что современная эстетическая проблема может быть решена лишь на пути преодоления острых противоречий, возникших в художественной культуре, В. Браун-Фельдвег оказывается, однако, не в состоянии дать положительного ответа на верно поставленный вопрос. Он ограничивается поэтому лишь исторической критикой функционализма, не вдаваясь в принципиальную конструктивную критику этого направления.

Функционализм видел решение проблемы в том, чтобы вообще устранить художественную фантазию из сферы современного материального производства, замещая ее аскетически строгим расчетом техника. Действительное же решение проблемы состоит в том, чтобы по-новому ориентировать фантазию художника.

Ведь задача состоит не только в том, чтобы непосредственно осуществить практическую функцию, но и в том, чтобы выразить ее в форме предмета. Между функцией и формой устанавливается поэтому не только техническое, но и эстетическое взаимоотношение. Когда мы говорим, что автомобиль должен иметь обтекаемую поверхность, мы формулируем техническое требование. Когда же мы утверждаем, что он должен обладать динамичной формой, что хорошо скомпонованная легковая машина «движется даже тогда, когда она стоит», — мы формулируем наиболее элементарное эстетическое требование, требование предметной выразительности.

Квалифицированный художник современного промышленного производства — совершенно новая фигура в истории эстетической культуры, фигура, неизвестная традиционной эстетике.

В отличие от художников, воспитанных в традициях чистого декоративизма, современный модельер не пытается навязать материальной сфере чуждое ей «живописное» отношение к материалу, краске и функции предмета.

В отличие от функционалистов он не ограничивается, однако, и односторонним вниманием к полезности и удобству.

Чем же, коротко говоря, определяется теперь его специфическая задача?

Правильно ответить на этот вопрос мешает В. Браун-Фельдвегу его понимание современности.

Присоединяясь к представителям наиболее модного в современной Западной Германии философского течения — экзистенциализма, Браун-Фельдвег усматривает источник всех окружающих его социальных бедствий в технике, в машинном характере современного производства, которое, по его словам, грозит человечеству «опасностью полного духовного опустошения».

Исходя из этого, Браун-Фельдвег и развертывает основные принципы своей художественной программы.

Поскольку техника образовала «брешь» между «природным», «созерцательным» человеком и миром промышленных продуктов, постольку художник должен преодолеть этот разрыв своими эскизами, придавая «человече-

ский темперамент» всем предметам, выходящим из лона индустрии.

Разрешение этой задачи В. Браун-Фельдвег видит в следующем примере: «...Иногда мертвая вещь вдруг разбивается и оживает. Так случилось, когда Пикассо сделал... руль велосипеда в виде бычьей головы... В кусках мертвого материала он увидел сходство с живым обликом, и это имело решающее значение.

Превращение утилитарной вещи в аллегорическую, «антропоморфизация» промышленных продуктов — такова, в конечном итоге, суть эстетической программы В. Браун-Фельдвега. Да и вряд ли могло получиться что-либо более содержательное из концепции, разрывающей человека и производство, противопоставляющей эстетическое восприятие как достояние чистой созерцательности — активным, созидательным, практическим способностям.

Аллегорические формы имеют, разумеется, право на существование. Так, очень желательно, чтобы они широко использовались в предметах, которые предназначаются детям. Но было бы глубоким заблуждением видеть в этом принципе правильное решение вопроса об общих задачах современного художника промышленности. Пропагандируя аллегорическую форму, автор стремится выдать за нее нечто большее, чем есть на самом деле: иррациональность за специфические признаки творческого отношения к предмету. Между тем вершиной творческих возможностей человека является его способность встать в объективное отношение к практически изменяемой вещи.

В 1844 году К. Маркс, возражая приверженцам той абстрактно-антропологической точки зрения, к которой исторически может быть сведена общая позиция В. Браун-Фельдвега, заметил: «в своей практике человек всюду умеет прилагать к предмету его собственную мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 566).

Не навязывать продукту ограниченную мерку житейского восприятия, а найти способы для всестороннего выявления объективных значений оформляемой вещи!

Г. Экснер (ГДР) справедливо отмечает, что для современного художника-модельера его искусство выступает как эстетическое решение взаимной координации функции, материала и краски (см. «Bildende Kunst», 1957, № 3, стр. 188). При этом в отличие от функционалиста, который был рабом утилитарной вещи, модельер-художник относится к ней как к объективной программе своей творческой работы, находит в ней «тему» своих пластических замыслов. Непосредственно же он создает предмет, который должен доставить радость и наслаждение человеческому глазу.

Как мы уже отметили, корень непоследовательностей и заблуждений В. Браун-Фельдвега — в оценке современной техники.

В машине, технике он видит вслед за ходячими социологическими теориями причину обезчеловечивания современного мира труда, причину обезличенности и художественной опустошенности современной промышленной продукции.

Стремление переложить на технику ответственность за все язвы буржуазной системы труда родилось сразу же после промышленной революции в Англии и, что особенно показательно и очень важно для нас, уже в то время развивалось рука об руку с убеждением, что техника антиэстетична по природе.

В начале XIX столетия ручной труд — в противовес машинному труду — считался «гуманным» и единственно продуктивным в художественном отношении. Художники, работавшие над тканями, мебелью, посудой и т. п., предпочитали иметь дело с объединенными в мануфактуру ремесленниками, а не с индустриальными предприятиями.

Труд средневекового ремесленника и мануфактурного рабочего противопоставлялся фабричному труду, как ручной — технически оснащенному.

Но реальное противоречие было совсем иным: подлинному народному ремеслу противостоял мануфактурный и фабричный, то есть капиталистически кооперированный труд.

Совершенно отсутствовало понимание того, что суть дела вовсе не в технической оснащенности, что уже ремесленник, каким он выступает внутри капиталистической мануфактуры, — это совсем другой персонаж в истории производства, нежели классический ремесленник средневековья.

В мануфактуре он «всею лишь частичный работник, носитель односторонней технической функции» (К. Маркс), который исполняет свою работу все более и более механически, все более и более машинально.

Он наследовал от прежнего ремесла его веками накопленную сноровку, но отнюдь не целостное, самостоятельное, творческое отношение к труду, роднившее народное ремесло и искусство.

Буржуазное производство сделало из работника живую машину раньше, чем появились машины в собственном смысле слова. И если на ранней стадии развития индустриальной техники ремесленник справлялся со своей задачей лучше и качественнее первых машин, то речь шла о легко преодолимом техническом преимуществе, а отнюдь не о художественной самобытности, внутренне присущей его работе. Ремесленник уже превратился в пассивного исполнителя чужих замыслов (в том числе и замыслов художника-декоратора), а из всех пассивных технических исполнителей машина, несомненно, является самым совершенным.

Лишь на этой почве мог разворачиваться последующий процесс замещения определенных человеческих функций машинными операциями, выдвинутый на передний план нашей современностью в связи с проблемой широкого применения автоматизации.

Как в момент своего возникновения, так и в течение всего дальнейшего существования машина замещала лишь такого производителя, работа которого под воздействием существующей системы разделения труда уже превратилась в пассивную, бессодержательную и машинальную сноровку.

Лишь в условиях наемного труда это замещение может приводить к действительному вытеснению из производства той или иной группы рабочих.

В сугубо же техническом аспекте данный процесс может обозначать лишь одно: машина принимает на себя односторонние функции человека, чтобы освободить его для более содержательной деятельности. Если окружающая Браун-Фельдвега экономическая действительность превратила узкую профессиональную функцию в пожизненное «призвание» производителя, то в этом меньше всего повинны механизмы и автоматы.

Ответственность за это падает на капиталистический способ использования рабочей силы, на экономическую форму ее применения.

Так, уже в 1858 году К. Маркс отметил в «Очерках критики политической экономии», что буржуазная форма труда «развивается тем чаще и адекватнее, чем больше труд утрачивает характер искусства».

Вопрос «можно ли творить красоту при помощи машины?» есть прежде всего вопрос социальный.

Но В. Браун-Фельдвег отказывается от сколько-нибудь последовательного социологического анализа.

Колоссальная по своему объему и значению социальная проблема выдается им за проблему эстетическую.

Эта неправомерная гипертрофия художественных задач встречается во многих буржуазных эстетических теориях.

В одних случаях от художника требуют, чтобы своими эскизами он приноровил «индустриальный мир» к «естественному», «созерцательному» человеку (мы уже познакомились с этой точкой зрения на примере художественной программы В. Браун-Фельдвега).

В других, — чтобы он переделал этого созерцательно-го человека сообразно требованиям капиталистически примененной техники. К данному решению чаще всего склоняются представители конструктивистских течений в современном абстракционизме. Они считают, что все искусство должно быть подчинено запросам, исходящим от современной индустрии. Оно призвано «геометризировать» человеческое восприятие своими произведениями, — приспособить наш глаз к техническим конструкциям и соразмерностям.

Характеризуя современные абстракционистские работы, Хорст Янер (ГДР) справедливо отмечает: «...Эти сооружения из металла и проволоки подчас совершенно идентичны демонстрационным объектам математики и

очень напоминают по своему виду машины без цели. Часто, подобно машинам, они включают в себя момент подвижности частей...»

Гуманистическим и эстетическим требованиям противостоит не техника как таковая, а техника капиталистически примененная. Это антагонизм, покоящийся на почве экономики.

Социалистическая организация труда с самого начала устраняет его коренные экономические основы, хотя фактическое овладение всей технической системой современного производства есть длительный процесс, еще и теперь не получивший своего полного завершения.

Искусство перестает быть «прикладным», извне навязанным производству. Художник все чаще видит свою задачу в том, чтобы выявить собственные эстетические потенции производства, реализовать то богатое культурное содержание, которое при господстве капиталистических отношений было скрыто за фетишем техники.

ХУДОЖНИК ПРОМЫШЛЕННОСТИ ЗДЕНЕК КОВАРЖ

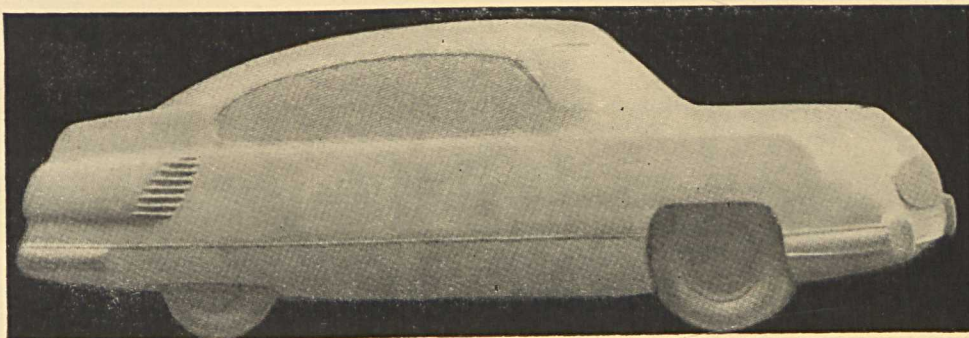
На заводе «ZPS» в гор. Готвальдове (Чехословакия) большую творческую работу ведет видный чехословацкий скульптор, профессор Зденек Коварж. Созданный при его участии фрезерный станок «MAS» является образцом скульптурного решения машины.

Интересны работы скульптора, связанные с поисками формы автомобиля. Зденек Коварж решил кабину грузовой машины марки «Татра-137-138», которая использована на семи- и двенадцатитонных машинах общего типа и в специальных машинах — автоцистернах,

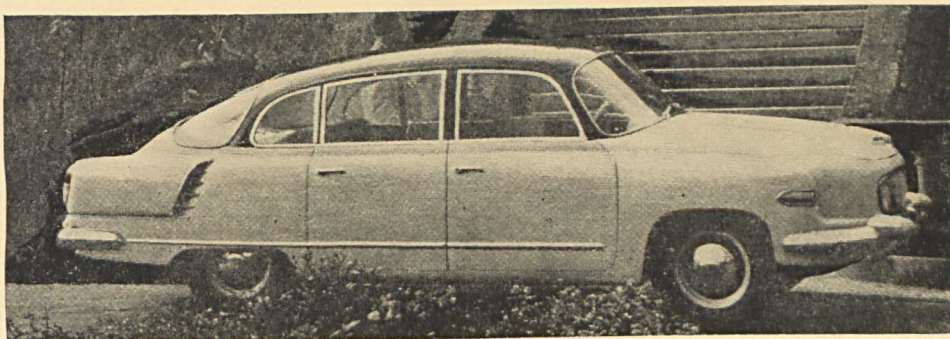
автобурах для нефтяных скважин и автопоездах междугородных грузовых перевозок.

Скульптор участвовал также в разработке формы легковой машины «Татра-603».

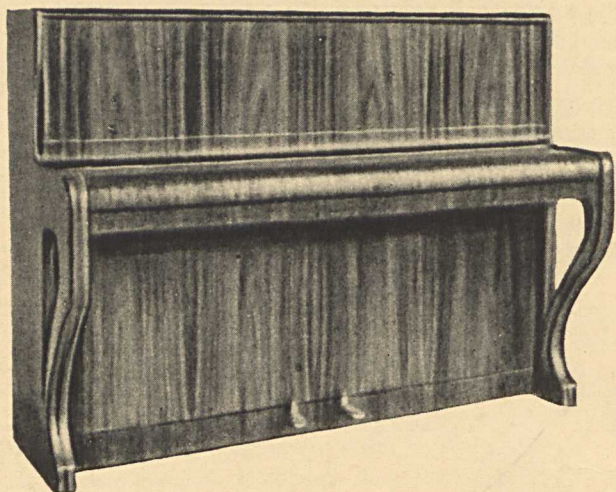
От гипсовой модели...



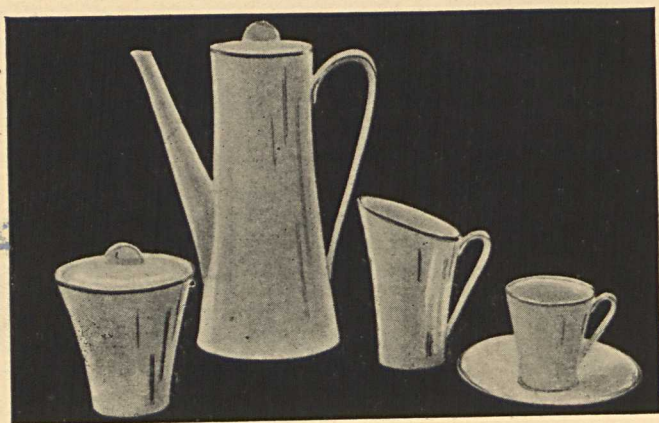
...к оригиналу.



ОФОРМЛЕНИЕ ПРОМЫШЛЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ ГДР



Пианино. ГДР.



Кофейный сервиз.

Народное предприятие «Порцеланверк Веймар-Порцелан». Бланкенхайн-Веймар.

В Германской Демократической Республике уделяется большое внимание декоративному оформлению промышленных изделий. Этим делом занимается многочисленный коллектив художников. Специалистов по оформлению промышленных изделий готовит институт изобразительного и прикладного искусства в Берлине.

Над проблемами художественного оформления массовой продукции работает ряд научно-исследовательских учреждений, в том числе институт внутреннего оформления в Веймаре, институт внутренней архитектуры Германской Академии архитектуры и институт прикладного искусства в Берлине. Научные работники этих учреждений разрабатывают эскизы и чертежи новых изделий, консультируют работников промышленности. Этим в значительной мере объясняются успехи, достигнутые за последние годы промышленностью ГДР в производстве и оформлении фарфора, фаянса, мебели, спортивных принадлежностей, игрушек, тканей и других предметов бытового обихода.

В оформлении жилого интерьера широкое применение здесь получили декоративные и мебельные ткани, ковры, гардины и дорожки разнообразных рисунков и расцветок.

Мебель в больших гарнитурах изготавливается в ограниченном количестве. Наибольшим спросом в стране пользуется негарнитурная мебель, отделанная пластмассами или фанерой; комбинированная кухонная мебель оклеивается твердой поливинилхлоридной фольгой, защищающей от царапин и прожогов. Следует отметить также большой выбор декоративной фурнитуры для мебели из металлов и пластмассы, изготавливаемой на специальных мебельных фабриках в Дебельне и Луккенвальде.

Промышленность республики выпускает большой ассортимент пианино и роялей. Одна только фабрика «Циммерман» освоила производство шестнадцати моделей и восьмидесяти вариантов внешнего оформления инструментов. Разнообразен ассортимент телевизоров, радиоприемников. Предприятия выпускают также швейные складные машины, оформленные в виде столика (механизм опускается в стол) с тремя выдвижными ящиками на деревянной или стальной станине. В продажу поступает складная малогабаритная машина со столиком уменьшенных размеров на деревянной станине, складные машинешкафы, а также швейные машины-лари. К стандартным видам относятся ручные швейные машины с цоколем в запирающемся ящике, цокольные машины с приставным столом в чемодане из искусственной кожи как для ручного, так и для моторного привода. Футляры некоторых машин по желанию заказчика выполняются из дерева различных пород.

Широк выбор художественного фарфора, фаянса, керамики. Разнообразен также ассортимент осветительной арматуры из дерева, металла и керамики — торшеров, люстр, бра, настольных ламп и ночников.

Б. Нешумов.
И. Гильтер.



Предметы типового набора мебели, изготавливаемой народным предприятием «Хольциндустри Мюльхаузен». Тюрингия.

ХРОНИКА

КОМБИНАТ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

Художественные промыслы западных областей Украины располагают замечательными кадрами мастеров. Их самобытное искусство, уходящее корнями в далекое прошлое, обогатилось за годы Советской власти новыми приемами и сюжетами.

Однако до последнего времени народные мастера недостаточно привлекались для массового выпуска изделий народного искусства, некоторые традиционные промыслы пришли в упадок.

По решению правительства Украинской ССР в республике осуществлен ряд мер, направленных к развитию народных художественных промыслов, улучшению условий труда народных умельцев.

В мае во Львове проходило выездное совещание правления Художественного фонда УССР, на котором были обсуждены организационные вопросы, связанные с развитием народных промыслов. В целях объединения творческих кадров народного искусства западных областей Украины решено создать во Львове комбинат художественных промыслов.

Этому вопросу было также посвящено проведенное недавно во Львове совещание народных мастеров, профессиональных художников, искусствоведов совместно с работниками областного отделения Художественного фонда. Участники совещания обменялись мнениями по поводу производственной структуры нового комбината, уточнили перспективы развития наиболее важных отраслей народного творчества.

В западных областях Украины живут и работают замечательные мастера т. н. лемковской резьбы по дереву, творчество которых широко известно в нашей стране. Достаточно сказать, что в этом году лишь от торгующих организаций Москвы и Ленинграда поступили заказы на изделия лемковской резьбы на сумму, превышающую полмиллиона рублей.

Перспективным является и производство изделий из алебастра, запасы которого в западных областях Украины обширны.

В системе нового комбината решено организовать ряд цехов, которые объединят мастеров традиционных народных промыслов. Создаются цехи лемковской резьбы по дереву, художественного ткачества, художественной вышивки, гутного стекла, обработки металла и другие.

К выпуску изделий намечено широко привлечь народных умельцев западных областей Украины. Многие из них будут работать в своих родных селах.

Художественная продукция нового комбината будет распространяться сетью художественных салонов, а также специализированными магазинами по продаже сувениров, открывающимися во всех областных центрах республики.

КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ ЭСКИЗЫ КОВРОВ

Совет промысловой кооперации Туркменской ССР совместно с Министерством культуры и Союзом художников республики проводит конкурс на лучшие эскизы ковров-панно. Тема конкурсных работ «Ленин в Октябре».

Как сообщает газета «Туркменская искра», в соответствии с утвержденными условиями конкурса, в нем могут принять участие все граждане СССР. Авторы эскизов должны предусмотреть производство ковров-панно размером до 24 квадратных метров плотностью 400 тысяч узлов на один квадратный метр. В числе требований, предъявляемых к присылаемым на конкурс эскизам, указывается, в частности, что в них должен найти воплощение традиционный туркменский орнамент.

За лучшие эскизы установлены премии: одна первая — 7 тысяч рублей, две вторые — по 4 тысячи рублей, две третьи — по 2 тысячи рублей.

Интересно решенные эскизы, не удостоенные премий, могут быть приобретены Туркменпромсоветом.

Совет Министров Туркменской ССР утвердил жюри, в составе которого — представители республиканского Министерства культуры, Союза художников Туркмении, Туркменпромсовета.

НАРОДНЫЕ МАСТЕРА БУРЯТ-МОНГОЛИИ

Нынешней осенью в Улан-Удэ намечено организовать выставку народного искусства республики. Лучшие произведения, созданные народными мастерами, будут отобраны для показа в Москве, во время декады бурят-монгольского искусства и литературы.

За годы, минувшие после первой декады в столице, народное искусство республики достигло значительных успехов. Газета «Бурят-Монгольская правда» опубликовала статью директора художественного музея Ф. Балдаева, рассказавшего о новых произведениях народных умельцев-чеканщиков, резчиков, лепщиков.

В республике проводится большая работа по выявлению мастеров народного творчества. С этой целью в аймаки направляются экспедиции. В Улан-Удэ проведен семинар, на котором съехавшиеся из аймаков народные мастера обменялись опытом творческой работы.

Художники республики оказывают творческую помощь народным мастерам, они разработали эскизы, по которым будет создан ряд новых произведений национального декоративного искусства.

В МУЗЕЕ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР

Отдел советского Востока Государственного музея восточных культур за последнее время обогатился многими ценными экспонатами народного искусства Средней Азии и Кавказа.

Древнее искусство Средней Азии до сих пор было представлено в музее прекрасными парфянскими ритонами из слоновой кости II в. до н. э., раскопанными в древней Нисе близ Ашхабада, и скульптурой II—III веков н. э., найденной на городищах древнего Хорезма в пустыне Кызыл-Кум. Ныне, помимо этих произведений, в экспозиции появились детали алебастровой скульптурной декорации дворца VII века н. э. в Варахше (близ Бухары). Среди скульптур — фигурка крылатой птицы-женщины, живо трактованная голова барана, мотивы виноградной лозы.

Показ этих памятников дает более полное представление о древней культуре народов Средней Азии.

Из многочисленных приобретенных музеем предметов народного искусства XIX—XX веков наибольший интерес представляет обширная коллекция каракалпакских художественных изделий, собранных в 1957 году в Кегейлинском районе Кара-Калпакской АССР московским художником И. Савицким. Коллекция состоит из 53 ковровых изделий, 20 вышивок и 80 серебристых украшений XIX—XX веков.

Каракалпакский народ создал чрезвычайно богатое и интересное декоративное искусство, которое известно пока лишь узкому кругу специалистов. Имея общие черты с произведениями туркмен, казахов и народов Поволжья, изделия каракалпаков сохраняют свое яркое национальное своеобразие. Получение этой коллекции позволяет создать в музее новый интересный раздел каракалпакского народного творчества.

Экспозиция декоративного искусства Средней Азии дополнена также ценной коллекцией таджикской керамики XIX века, в которой имеются сосуды и чаши, покрытые необыкновенно красивой росписью глубоких синих тонов.

Помимо старинных изделий в отдел поступили также многочисленные произведения современных художников и народных мастеров, в том числе Армении и Грузии, которые свидетельствуют о больших успехах декоративного искусства в республиках советского Востока. В своем творчестве художники опираются на лучшие национальные традиции, стараясь вместе с тем создать современные вещи, нужные народу.

Изучение собранных в музее лучших образцов народного искусства помогает советским художникам и народным мастерам в их повседневной творческой деятельности. В Музее восточных культур постоянно можно встретить художников различных областей декоративного искусства за зарисовками народного орнамента.

Недавно здесь проводились занятия с ювелирами, приехавшими в Москву из различных республик и областей Советского Союза для повышения своей квалификации.

Экспозиция музея пополнилась также большим количеством экспонатов — образцами искусства народов зарубежного Востока, в частности китайского и индийского. Более двухсот подарков — изделия китайского прикладного искусства XVII—XX веков — получено из Пекина.

Среди подарков особенно много изделий из фарфора.

Блюда и вазы, расписанные подглазурным кобальтом, тонкостенные чашечки «яичная скорлупа», украшенные росписью «борьба цветов», чаша с изображением пионов и бабочек, блюдо с подглазурным тиснением, изображающим дракона среди облаков, два блюдечка, украшенные синей глазурью («небо, прояснившееся после грозы»), — изделия периода «Канси» (XVII—XVIII вв.) — эти экспонаты неизменно привлекают внимание посетителей музея.

Интересны изделия последующих периодов — чаша с изображением бамбука, стопка для кистей с изображением «трех друзей холодной зимы» (бамбук, сосна и дерево мэйхуа), чаша с изображением «восьми, бессмертных гениев», фарфор с монохромной росписью, вазы, украшенные глазурью и сеткой «кракле», пиалы, имитирующие дерево, свадебные блюда и другие произведения китайского народного искусства.

Разнообразием цветов и оттенков отличаются изделия из нефрита: украшение в виде скалы с изображением божества долголетия Шоу Сина с двумя учениками, подсвечник в виде птицы, стоящей на черепашке, и некоторые другие.

Среди даров китайских друзей много тканых изделий. Здесь можно увидеть образцы нанкинской парчи (XIX в.) с разнообразными орнаментами, образцы вышивок, украшения для одежды с изображением цветов и бабочек, образцы одежды, украшенной вышивкой и ткаными узорами, выполненными техникой «кэсы».

В зале современного искусства Китая экспонируются также изделия из фарфора, керамического стекла, резного и расписного лака, слоновой кости, полудрагоценных камней.

Интересны образцы вышивок, присланных из Сучжоу (работы мастериц показательной артели вышивальщиц). Вышивки выполнены самыми разнообразными приемами: особой китайской гладью, узелковым швом и другими. Всего в Китае известно более сорока приемов вышивки. Поражает мастерством работа мастерицы Чжу Фын «весенние ласточки и персики», выполненная приемом «точечные удары иглой».

Экспозиция музея обогатилась также замечательными произведениями индийского декоративного искусства. Их в музее более полутора тысяч. Среди экспонатов — изделия из слоновой кости, металла, рога буйвола.

Особенно широко здесь представлены ткани и тканые работы. Сюжеты рисунков взяты в основном из жизни индийской деревни. Прекрасны изделия из парчи, свадебные шарфы, кашмирские ковры «нанду».

Великолепны изделия из слоновой кости — миниатюрные скульптуры, жанровые сценки.

В МОСКОВСКОМ ОБЛАСТНОМ СОВНАРХОЗЕ

По инициативе работников Московского областного совнархоза и художников Комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда состоялось совещание, на котором рассматривался вопрос о работе художников на производстве.

Участники совещания в своих выступлениях отметили, что до последнего времени лишь отдельные предприятия текстильной, фарфоровой промышленности привлекали художников для разработки образцов массовой продукции. В других отраслях промышленности — химической, трикотажной и т. д. — художники не участвуют в работе по оформлению изделий. В результате многие предметы широкого потребления, выпускаемые предприятиями совнархоза, еще выглядят непривлекательно.

Первый заместитель председателя совнархоза Ф. Холостов, резюмируя работу совещания, подчеркнул важность творческого содружества художников и работников промышленности. Такое содружество, несомненно, будет плодотворным и для предприятий и для художников.

На совещании была выделена рабочая группа, состоящая из представителей совнархоза и Комбината прикладного искусства, которой поручена разработка конкретных предложений, связанных с привлечением художников к работе на предприятиях.

ФРАНЦИЯ. В журнале «Ар э декорасьон» публикуются фотографии и краткое описание жесткой мебели из слоистых пластических материалов, получивших за последние годы широкое распространение во Франции. Материал изготавливается из отдельных листов специальной бумаги, пропитываемых синтетической термостойкой смолой, затем листы накладываются друг на друга и прессуются под высоким давлением при температуре около 140°. На верхнем листе предварительно делается оттиск рисунка, который защищают пленкой меламина — прозрачного, гладкого материала, отличающегося большой прочностью.

Первоначально такой материал применялся для отделки кухонь, ваннных комнат, но, как отмечает журнал, разнообразная и яркая окраска, прочность и привлекательный вид слоистого материала способствовали его распространению и использованию в изготовлении мебели.

АНГЛИЯ. В этом году отмечается 50-летний юбилей выставки «Идеальный дом», впервые состоявшейся в 1908 году в Лондоне. Если бы эту выставку можно было восстановить, пишет журнал «Прэтинг э декорайшинг», то многих сильно удивили бы изменения, происшедшие за этот период.

В 1908 году демонстрировались газовые и ацетиленовые приборы, конкурировавшие с электрическими, а на многих стендах были выставлены более «надежные» керосиновые лампы.

Как отмечает журнал, из изделий английских фирм наибольший интерес представляют модели трех меблированных, хорошо декорированных комнат.

На выставке 1958 года демонстрируются красители, эмульсионные краски для наружных стен и интерьеров, более 200 образцов обоев кустарного и фабричного производства.

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, Д. В. Горлов, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. Б. Салтыков.

Художественный редактор С. С. Гусева
Обложка художника Я. Б. Лернера
Технический редактор Л. М. Штейнер
Корректор Т. В. Кудрявцева
Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9.
6-й подъезд. Телефон Б 9-19-10.

Ш 04919 2.VII. 1958 г. Зак. № 662. Тираж 5000.
Бум. л. 3,250. Печ. л. 8,9. Формат 72×108¹/₈
Типография издательства «Советский художник».
Москва, Мало-Московская, 42.