

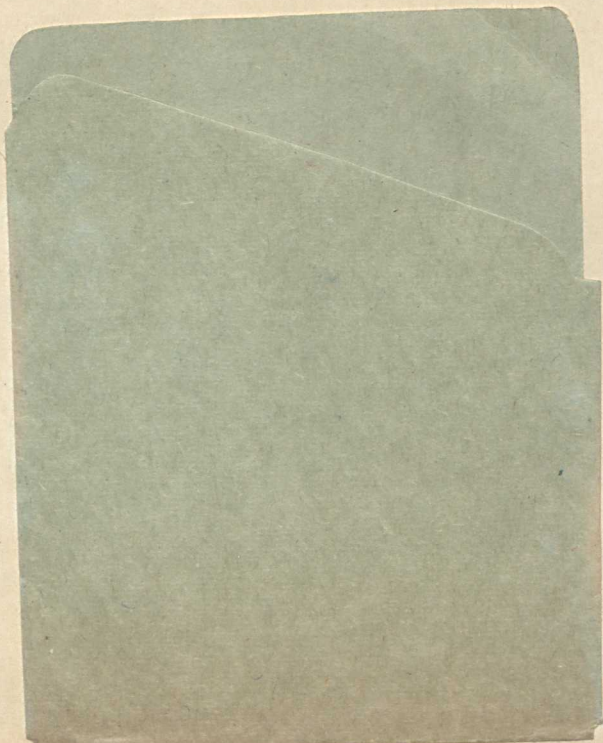
СКУССТВО СССР



С О Д Е Р Ж А Н И Е

За культуру и красоту родного города.	
На родине Чернышевского.	1
Е. Лазарев. Интерьер лаборато- рии.	6
Социалистическое искусство и действительность	8
Новый зеленый ансамбль столицы	
Н. В. Цицин.	9
И. Петров.	10
Н. Эйсмонт. Памятники в архи- тектурных ансамблях Ленин- града.	14
Ж. Мацулевич. Паркам — декора- тивную скульптуру.	17
И. Горин. Из обломков.	18
Творческая трибуна	
Ляtif Керимов. Заметки худож- ника-орнаменталиста.	19
Г. Карклинь. Своеобразие жанра.	20
М. Жукова. Украшения из янтаря.	25
П. Мусиенко. Народные мотивы в шелковых тканях.	28
Юрий Арбат. Каргопольские иг- рушки.	31
Н. Виноградов. Пряники.	34
И. Бибикова. Резной убор ста- ринных русских кораблей.	37
Обсуждая журнал.	41
Э. Берзин. Тайские росписи.	43
Советы художника.	
А. Черепатина. Кухня в новом доме.	46
Интересное издание.	48

На обложке: Корабль «Принц
Александр». Корма. 1716.



ЗА КУЛЬТУРУ И КРАСОТУ РОДНОГО ГОРОДА

НА РОДИНЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Человеку всегда дорог и мил город, в котором он родился, вырос, впервые приобщился к творческой созидательной жизни. Но как бы он ни был хорош, родной город, его граждане неустанно стремятся к тому, чтобы он стал еще краше и благоустроенней.

Движимые этим стремлением, трудящиеся Днепропетровска осенью минувшего года выступили в поход за культуру и красоту родного города. Обращение днепропетровцев, опубликованное в 11-м номере нашего журнала (1958), встретило всеобщее одобрение. Их инициативу под-

держали в Харькове и Запорожье. Полтаве и Кишиневе, Сталинабаде и Вильнюсе, Чернигове, Саратове и в некоторых других областных и республиканских центрах.

Зародившееся на берегах Днепра соревнование за культуру и красоту наших городов и сел становится массовым, всенародным движением.

В этом номере мы рассказываем о делах и планах общестественности Саратова в социалистическом соревновании за красивейший город на Волге.

Этот город связан с именем Николая Гавриловича Чернышевского. Здесь, в скромном доме на Большой Сергиевской улице, молодой Чернышевский мечтал о новых людях — людях будущего. Перу великого писателя-демократа принадлежат пророческие слова, полные веры в счастье своих соотечественников: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него...».

За советские годы Саратов стал одним из красивейших городов Поволжья. Его территория увеличилась в несколько раз, возникли новые районы — Ленинский и Сталинский с четко спланированными проспектами, по сторонам которых поднялись массивы жилых домов, школ, библиотек.

Саратовцы по праву гордятся своим городом. И все же в его оформлении есть еще немало досадных пробелов. Серьезные упреки раздаются в адрес местных отделений Союза художников и Художественного фонда, устранившихся от такого важного дела, как оформление торговой, театральной и кинорекламы. Вызывает нарекание работа отдела благоустройства, загромождившего улицы фанерными киосками, аляповатыми щитами, безвкусными гипсовыми скульптурами.

Об этих и многих других недостатках не раз говорилось на сессиях исполкома, рабочих собраниях, в кругах советской интеллигенции. Особое же внимание эти вопросы привлекли сейчас, в связи с вызовом днепропетровцев. На расширенном заседании правления Саратовского отделения Союза художников совместно с активом были внесены конкретные предложения по улучшению художе-

ственного оформления улиц, площадей, скверов. Несколько дней спустя эти вопросы обсуждались на совместном собрании художников и архитекторов. Это был деловой конкретный разговор, продиктованный чувством общей ответственности за архитектурно-художественное оформление города.

Оживленный обмен мнениями возник в этой связи и на общегородском собрании интеллигенции.

Было нечто символическое в том, что встреча ее представителей, посвященная культуре и красоте родного города, происходила в стенах Художественного музея, где сосредоточены замечательные произведения русского и мирового изобразительного и декоративного искусства. Этот музей, который здесь называют «Волжским Эрмитажем», был построен по проекту И. В. Штрома — друга известного русского художника-мариниста А. П. Боголюбова, основавшего музей в 1885 году в память своего деда — Александра Николаевича Радищева. Музей, к слову сказать, — одна из многих достопримечательностей Саратова, такая же, как бережно охраняющиеся памятники русского зодчества — собор, построенный в XVII веке неизвестным зодчим, здание семинарии, в которой учился Н. Г. Чернышевский, и другие уникальные сооружения.

За советские годы Саратов обогатился новыми художественными ценностями, в том числе замечательным памятником Н. Г. Чернышевскому, созданным скульптором А. Кибальниковым.

Собравшиеся в музее художники, архитекторы, писатели, инженеры, артисты обсуждали вопросы, волнующие



А. Кибальников. Памятник Н. Г. Чернышевскому. Саратов.

Н. Г. Чернышевского
Чернышевская
— На родине Николая
Гавриловича Чернышевско-
го хочется видеть и кра-
сивый дом, и высокохудож-
ственную скульптуру, и
красиво одетых людей.

Писатель Г. Боровиков.

— В плане благоустрой-
ства Саратова надо преду-
смотреть сооружение фон-
танов.

Художник Б. Миловидов.

— В художественном
оформлении Саратова нуж-
но ярко выразить черты
современности.

Архитектор Г. Вирич.

— Будем проводить ши-
рокое общественное обсуж-
дение проектов реконструк-
ции и благоустройства каж-
дой улицы, квартала, парка.



всех жителей города. Речь шла о витринах магазинов и парковой скульптуре, моделях мебели и окраске фасадов зданий, фасонах одежды и узорах оград, о сувенирах, декоративных клумбах и множестве других обыденных, казалось бы, вещей, которые своим внешним обликом незаметно, но ощутимо воздействуют на человека, на его художественный вкус, настроение.

Обращение днепропетровцев, которые в современных условиях по-новому поставили вопросы художественного оформления и благоустройства наших городов и сел, заставило серьезно призадуматься общественность Саратова.

Горячо одоббив идею соревнования, представители интеллигенции пришли к убеждению, что для достижения успеха, для того чтобы город выглядел нарядным, стал более благоустроенным, вовсе не требуется каких-либо дополнительных затрат. Достаточно тех средств, которые ежегодно ассигнуются на эти цели. Главное в том, чтобы по-хозяйски их расходовать, руководствуясь при этом высоким художественным вкусом, чувством меры и целесообразности.

Об этом убедительно говорил, ссылаясь на многочисленные примеры, депутат Саратовского городского Совета художник А. Чечнев, возглавляющий постоянную комиссию культуры и искусства горсовета.

Художник подверг острой критике оформление некоторых общественных зданий, парков, говорил о бесконтрольности в этой работе, что привело к засорению города антихудожественной скульптурой, безобразными киосками, урнами.

— Рассадником безвкусицы и пошлости в нашем городе, — заметил А. Чечнев, — является рынок. Правда, горисполком по настоянию депутатов принял недавно решение о запрещении продажи на рынках пресловутых «золотых» собак, настенных бумажных ковриков и прочих антихудожественных изделий, проникающих в жилища трудящихся. С халтурщиками можно справиться административными мерами. А вот как сделать, чтобы на эту продукцию не было спроса, чтобы люди не покупали антихудожественные вещи? Ведь никакими постановлениями добиться этого невозможно.

— Интеллигенция и в первую очередь художественная интеллигенция должна стать пропагандистом хорошего вкуса, — сказала директор музея имени Радищева искус-

ствовед В. Завьялова. — В эту работу должны включиться клубы и институты, театры и консерватория, музеи и школы—все, кому доверено ответственное и почетное дело формирования эстетического вкуса наших земляков.

В. Завьялова рассказала о некоторых начинаниях Художественного музея в этой области. При участии его коллектива Волжская студия кинохроники подготовила фильм, посвященный хранящимся в музее сокровищам изобразительного искусства. В музее, кроме того, были организованы выставки декоративного искусства, с которыми познакомились десятки тысяч саратовцев. Эти выставки между прочим показали и серьезный пробел в творчестве некоторых мастеров: большинство вышивок оказались копиями с живописных полотен, отсутствовали оригинальные работы, в которых звучали бы волжские народные мотивы. Отсюда В. Завьялова делает вывод о необходимости заняться воспитанием чувства красивого прежде всего у тех, кто создает вещи для быта. Этой цели, по ее мнению, в какой-то мере служит выставка русского и западного декоративного искусства, открытая недавно в музее.

Но этого, конечно, недостаточно. В эстетической пропаганде нельзя ограничиться отдельными мероприятиями, даже такими хорошими, как художественные выставки. Забота о красоте должна стать нормой нашей жизни. Красивыми должны быть не только улицы, но и жилища, места отдыха, вещи, которые нас окружают в быту. — Хотелось бы, — добавила В. Завьялова, — чтобы в облике города, в оформлении продукции, выпускаемой нашими предприятиями, наконец, в сувенирах были выражены характерные саратовские мотивы. Об этом и должны в первую очередь позаботиться наши художники.

Эту мысль поддержал писатель Г. Боровиков, остановившийся на задачах будущего художественного совета. По его мнению, следует в первую очередь заняться «расчисткой» города, то есть устранением безвкусных элементов его оформления.

— Наш город богат парками, — сказал Г. Боровиков, — но они производят впечатление дикорастущих рощ, не знающих руки художника и еще менее руки архитектора.

Для улучшения парков писатель предложил произвести не только дополнительную посадку разнообразных пород деревьев, установить художественно полноценные скульптуры, но и соорудить фонтаны, весьма нужные в условиях климата Саратова.

Директор Художественного музея имени А. Н. Радищева В. Завьялова.

— Художественная интеллигенция должна стать пропагандистом хорошего вкуса.



Главный инженер Управления благоустройства Саратова С. Липский.

— Мы ждем от саратовских художников более активной помощи в декоративном оформлении города.



Депутат Саратовского городского Совета художник А. Чечнев.

— Для того чтобы город выглядел красивым, нарядным, не требуется дополнительных затрат. Главное, руководствуясь высоким художественным вкусом, по-хозяйски расходовать ассигнования.



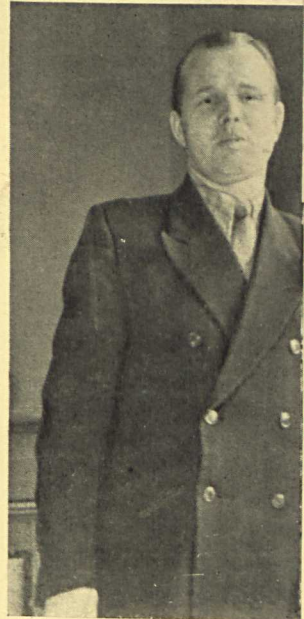
Заместитель председателя исполкома Саратовского городского Совета депутатов трудящихся В. Кучапин.

— В поход за культуру и красоту Саратова нужно вовлечь всех трудящихся города.



Председатель правления Саратовского отделения Союза художников П. Гришин.

— Принимая вызов днепрпетровцев, мы отдаем себе отчет в том, что борьба за культуру и красоту наших городов — дело государственной важности.



Директор научной библиотеки Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского В. Артисевич.

— Быть патриотом родного города—значит своим трудом участвовать в его развитии, украшении, благоустройстве.





И. Штром. Художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

— Быть патриотом родного города — значит своим трудом участвовать в его развитии, украшении, благоустройстве, — сказала директор научной библиотеки Саратовского университета В. Артисевич.

Она предложила издать серию популярных брошюр, посвященных убранству улиц и жилищ, выпустить для любителей-садоводов памятку по озеленению, пропагандировать работы по оформлению города в библиотеках и кинотеатрах, по радио и телевидению, словом, использовать все средства для того, чтобы соревнование за культуру и красоту города стало делом всего населения.

В. Артисевич высказала и такую интересную мысль: выпускать по образцу «окон сатиры» иллюстрированные бюллетени, нечто вроде «окон красоты», которые освещали бы положительный опыт отдельных коллективов в украшении своего города.

Проникновенным было выступление директора Дома-музея Н. Г. Чернышевского — внуки Николая Гавриловича Нины Михайловны Чернышевской. Горячо одобряя инициативу общественности по украшению родного города, она сказала:

— Я помню старый Саратов, и когда сравниваю его с нашим современным чудесным городом, — радостно становится на душе. Но в оформлении Саратова еще много недостатков. На родине Н. Г. Чернышевского, так много сделавшего в области материалистической эстетики, хочется видеть красивым весь город.

Вопросам озеленения посвятил свое выступление главный инженер Управления коммунальных предприятий и благоустройства города С. Липский.

— В минувшем году, — рассказал он, — площадь зеленых насаждений значительно расширилась: в городе посажено 260 тысяч деревьев и кустарников, заложены два сквера и два парка. На улицах и площадях, кроме того, высажено около двух с половиной тысяч декоративных растений. Характерно, что большая часть работ по озеленению выполнена при участии общественности.

Инженер привел любопытную цифру: сейчас на каждого жителя Саратова приходится четыре квадратных метра озелененной площади. — Но этого недостаточно, — сказал он, — зелень, источник здоровья и красоты, должна окружать человека всюду — не только на улице, в парке, но и на заводском дворе, на территориях, прилегающих к школам и институтам, театрам и клубам. — Включившись в соревнование за культуру и красоту своего города, саратовцы ставят своей задачей значительно увеличить площадь зеленых насаждений, сделав их важнейшим элементом убранства города. Более широкое применение получают такие декоративные формы озеленения, как ковровые вазы, зеленые партеры, тематически оформленные клумбы-фонтаны и т. д. Саратову, по мнению С. Липского, нужен свой ботанический сад, в создании которого могут принять участие преподаватели и студенты местных вузов.

Развивая мысль предшествующего оратора, главный художник Театра юного зрителя, заслуженный деятель искусств РСФСР Н. Архангельский добавил, что посадить дерево — это полдела, главное — вырастить его. Художник рекомендует использовать замечательный опыт днепропетровцев где каждое вновь посаженное дерево имеет своего «шефа», который заботливо растит молодые посадки.

Колорит города, его эстетика слагаются из множества элементов, в том числе и таких, как газетная витрина, объявление о наборе рабочей силы, театральная афиша, кинореклама и т. д. Критикуя безвкусицу в этой области, Н. Архангельский считает целесообразным заснять в специальном номере журнала кинохроники лучшие образцы оформления наших городов, пропагандировать средствами кино художественные достопримечательности Саратова.

Суммируя конкретные предложения участников совещания, заместитель председателя исполкома городского Совета В. Кучапин подчеркнул важнейшее условие, гарантирующее успех соревнования за культуру и красоту города, — живую творческую инициативу общественности. — Трудящиеся, — отметил он, — много сделали для украшения нашего города. Десятки тысяч граждан участвовали в массовых воскресниках по озеленению и благоустройству своих районов. Но сейчас, — замечает тов. Кучапин, — требуется иной подход к делу: одними воскресниками ограничиться нельзя, ведь поход за культуру и красоту города — не кампания, эта работа должна проводиться круглый год силами всей общественности при участии депутатов городского и районных Советов, профсоюзного, комсомольского актива, студенчества, школьников. Застрельщиками борьбы за красоту города, естественно, должны быть деятели культуры и в первую очередь художественная общественность.

Напомним, что исполком городского Совета совместно с общественными организациями Саратова объявил поход за культуру поведения граждан на улицах и в общественных местах, тов. Кучапин выразил пожелание, чтобы это начинание явилось одним из элементов социалистического соревнования за культуру и красоту родного города.

О том, что практически нужно сделать, говорили архитектор Г. Вирич, преподаватель художественного училища Б. Миловидов, режиссер Театра оперы и балета имени Чернышевского В. Левиновский, художница треста озеленения Е. Лузина и другие участники этого памятного собрания, которое наметило основные объекты соревнования за красивейший город на Волге.

Вот некоторые предложения, принятые интеллигенцией Саратова:

в целях установления постоянного контроля за оформлением города организовать при горисполкоме постоянный архитектурно-художественный совет. Такие же советы образовать при исполкомах районных Советов;

считать целесообразным введение при горисполкоме должности главного художника;

областным отделениям Союза художников и Союза архитекторов привлечь своих членов к осуществлению мероприятий, намечаемых архитектурно-художественным советом. Архитекторы и художники обязываются на общественных началах выполнять конкретные задания по оформлению районов, бульваров, отдельных сооружений и т. д.;

в целях повышения художественного уровня архитектуры малых форм Горпроекту совместно с отделами благоустройства и архитектуры горисполкома разработать типовые проекты досок почета, киосков, рекламных щитов, ограждений, декоративных ваз и т. д. Провести областной конкурс на лучший проект;

разработать семилетний план декоративного и монументального оформления города, предусмотрев в этом плане установку памятников;

считать необходимым на базе предприятий Саратова и области организовать производство отделочных материалов для художественного оформления общественных и жилых зданий;

Саратовскому отделению Художественного фонда организовать выпуск подлинно художественной декоративной скульптуры;

провести открытый конкурс на разработку проектов архитектурного оформления въездов в город;

вести решительную борьбу с безвкусицей и халтурой в рекламе зрелищных и торговых предприятий. Установку реклам, вывесок и т. д. проводить только по проектам, утвержденным архитектурно-художественным советом исполкома;

разработать перспективный план озеленения города, привлекая к его осуществлению широкие круги населения. Организовать социалистическое соревнование между районами, предприятиями, учебными заведениями на лучший по озеленению район, завод, квартал, двор.

Эти предложения, дополненные в ходе обсуждения вызова днепрпетровцев, были переданы на рассмотрение исполкома городского Совета.

Обращение днепрпетровцев было обсуждено на специальном заседании исполкома городского Совета. Его участники выразили, в частности, пожелание, чтобы борьба за культуру и красоту города не ограничилась только художественным оформлением улиц, площадей и парков. Саратовцы решили бороться также за высокий художественный уровень изделий промышленного производства.

Заслуживает внимания предложение об учреждении герба города, внесенное председателем правления Саратовского отделения Союза художников П. Гришиным.

— В старину, — напомнил он, — Саратов, как и другие наши города, имел свой герб, на котором были изображены волжские стерляди. Сегодня, конечно, не стерлядями надо украсить герб нашего города. Назрела необходимость восстановить несправедливо забытую традицию и разработать для Саратова новый герб, который образно выражал бы черты нашей советской действительности.

Исполком городского Совета единодушно принял вызов днепрпетровцев. Было решено обобщить многочисленные предложения общественности, которые послужат основой социалистических обязательств трудящихся Саратова в соревновании за культуру и красоту родного города.

Саратовцы убеждены: кто бы ни победил в этом соревновании — в выигрыше будут все города!

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ГОРОДА

Общественность Саратова с большим интересом встретила обращение днепрпетровцев о социалистическом соревновании за культуру и красоту родного города. Вызов днепрпетровцев был принят на расширенном заседании исполкома Саратовского городского Совета.

По каждому району города разработаны конкретные мероприятия и определена программа работ по благоустройству, озеленению и художественному оформлению на 1959 год.

Исполком горсовета образовал художественный совет, в состав которого наряду с представителями партийных и советских организаций входят художники, скульпторы, архитекторы, писатели, научные работники, рабочие-строители и другие.

Под руководством художественного совета горисполкома осуществлен ряд практических мероприятий по улучшению внешнего облика города, в частности наведен порядок в торговой и кинорекламе, определены места для ее установки.

Большое внимание уделяется улучшению художественного уровня парковой скульптуры. По рекомендации художественного совета безвкусные скульптуры в городских садах и парках заменяются художественно полноценными.

Установлен постоянный контроль за изготовлением и продажей художественной продукции массового потребления. Устаревшие, плохо оформленные киоски на улицах заменяются новыми красивыми и добротными.

В обязательствах, взятых саратовцами, много внимания уделяется озеленению. Мы стремимся превратить Саратов в город-сад. Трудящиеся, участвующие в озеленении своих улиц, площадей и дворов, получили нынешним летом более широкий ассортимент посадочного материала для декоративных насаждений. Часть этого материала нам выделили в порядке взаимопомощи днепрпетровцы.

Приняв на себя высокие обязательства в соревновании с общественностью Днепрпетровска, трудящиеся Саратова будут добиваться, чтобы наш замечательный приволжский город в ближайшие годы стал еще более благоустроенным и красивым.

С. ОСИПОВ,

*председатель исполкома Саратовского городского
Совета депутатов трудящихся.*

Новое здание научной библиотеки

Государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. *Саратов.*



ИНТЕРЬЕР ЛАБОРАТОРИИ

Е. ЛАЗАРЕВ

Мощное развитие науки в нашей стране сопровождается созданием новых научно-исследовательских центров, научных институтов и лабораторий. Поэтому все более важное значение приобретает проблема художественного решения интерьера научно-исследовательского учреждения.

Чтобы правильно понять эту проблему, полезно предварительно рассмотреть ее исторически.

Средневековая примитивная лаборатория чаще всего размещалась в части дома, непригодной для жилья (чердак, подвал, кладовые и т. п.). Облик этого «интерьера», естественно, складывался стихийно.

Специфические черты ему придавали книги, аппараты и приборы, пока еще немногочисленные и технически несовершенные. Именно они — технические компоненты интерьера — и делали «жилище тайны бытия», как назвал поэт XVII века лабораторию ученого-алхимика, эстетически своеобразным и выразительным.

С исключительной красочностью показана обстановка лабораторий алхимиков в замечательных произведениях Рембрандта, в описаниях Гюго, Гёте.

С течением времени характер «жилища тайны бытия» значительно изменился, исчезла и своеобразная «экзотика» средневековой лабораторной обстановки.

Подъем промышленности в середине XVIII века вызвал бурное развитие науки. Процесс территориального отделения промышленности и науки от жилья, начавшийся при создании мануфактуры, продолжался и усугублялся. В 1749 году в Петербурге М. В. Ломоносовым была создана первая русская химическая лаборатория.

В отличие от прежних лабораторных помещений, она строилась по специально продуманному плану и состояла из трех комнат: для экспериментальной работы, для размещения точных приборов и чтения лекций, для хранения химических реактивов.

Отпечаток научной серьезности и деловитости лежит на всем интерьере. В лаборатории нет ничего, кроме необходимых для работы инструментов и оборудования. Только отдельные предметы, наиболее сложные инструменты и приборы обладали признаками стиля своего времени.

Сохранившиеся до настоящего времени инструменты из ломоносовской лаборатории являются характернейшими образцами «наивного украшения», типичным примером попытки придать непривычным формам привычный «домашний» вид.

Нужно отметить, что в то время ученые не стремились к художественному решению интерьера научной лаборатории. Они довольствовались соображениями удобства. Тем не менее определенный эстетический облик лаборатории возникал помимо их воли из утилитарных элементов обстановки.

Просторное, относительно светлое (большие окна и застекленные двери) и чистое (потолок и стены побелены) помещение лаборатории оставляло впечатление ясности, простоты, строгости.

К концу XIX века характер помещений для жилья и работы стал резко противоположным; в домашней обстановке человек всеми силами пытается отмежеваться от обстановки своей работы, ибо только дома он чувствовал себя свободным человеком.

Характерное для капиталистического общества конца XIX — начала XX века стремление «убежать от машины»,

спрятаться от нее дома становится, наконец, совершенно невозможным. Безмерное господство машины, чрезвычайно развившееся производство привели к парадоксу: обстановка жилья, места «спасения» человека от промышленности, стала приобретать черты производственной обстановки. Современная буржуазная жилая архитектура, вскормленная техникой, сама превратилась в машину. «Дом — это орудие, — утверждал Корбюзье, — квартира — механизм для жилья; меблировка — инструмент»¹.

А если даже жилье — механизм, то что же говорить о помещении научно-технического характера?

Запад зашел в архитектурный тупик. Американская архитектура, добившаяся огромных чисто технических успехов, бесчеловечна, безобразна. «В ней слишком много уродливого» — признает один из ведущих архитекторов США Э. Сааринен².

И в наибольшей степени это выразилось в экстерьере и интерьере сооружений промышленного и научно-исследовательского характера.

Нет слов, в наше время гигантского развития науки и техники, когда машины и приборы проникают во все области жизни, правильное решение эстетических вопросов, связанных с вопросами техническими, становится очень сложным.

Но оно возможно и возможно именно у нас. «Нашей культуре одинаково чужды и фетишизация машины, и реакционное «отрицание» современной машинной техники...

В условиях социализма впервые вырабатывается совершенно новое отношение к самой технике, ибо последняя является уже не средством эксплуатации, а мощным орудием освобождения человека. Впервые открывается реальная (не только теоретическая) возможность осуществить действительное единство техники и искусства, единство художественной и научно-технической мысли»³.

Но до последнего времени подлинно научному, творческому решению научно-исследовательского интерьера у нас не уделялось сколько-нибудь серьезного внимания. Институты 30-х — начала 50-х годов, как правило, размещались в зданиях, переделанных из построек иного назначения. Вновь же выстроенные институты, главными достоинствами которых являлись большая полезная площадь, кубатура и освещенность, страдали характерным для недавнего времени неоправданно обильным декором внутренней отделки, а меблировка не всегда была удачна как в отношении формы, так и по своим технико-эксплуатационным качествам⁴.

Расширившееся за последние пять лет строительство научно-исследовательских институтов демонстрирует значительно возросшее качество их внутренней отделки и оборудования. Но полноценное художественное решение советского научного учреждения еще не найдено.

¹ Л. Корбюзье, Планировка города, М., 1935, стр. 23.

² Журн. «Америка», 1957, № 9, стр. 60.

³ Д. Аркин, Предисловие к книге Л. Мумфорда «От бревенчатого дома до небоскреба», М., 1936, стр. 6.

⁴ Последнее не относится к приборам и аппаратам, оснащающим наши исследовательские институты. Советское научное приборостроение достигло огромных успехов, хотя приборы подчас еще несовершенны по внешней отделке.

Известные успехи достигнуты только в почти уникальных сооружениях, например, в лабораториях химического факультета МГУ и двух-трех научно-исследовательских институтах Академии наук СССР.

Здесь лаборатории решены скромнее и проще; в оборудовании использованы многие современные технические достижения. Однако по-прежнему сохранились устаревшая мебель, деревянные надстройки над столами и невыразительные по формам подвесы и плафоны.

Интерьеры специальных научно-исследовательских институтов, оснащенных новейшими, часто единственными в мире приборами и механизмами, стоят несколько особняком благодаря исключительно большому месту, которое занимает здесь собственно исследовательская аппаратура. Именно поэтому в них достигается определенная эстетическая выразительность, усиленная строгой тишиной, гулками ударами метронома и светом сигнальных ламп.

Но интерьеры и этих институтов не имеют единого по характеру решения: рядом с ультрасовременным щитом управления синхрофазотрона — банальные канцелярские стулья и люстры, подобные люстрам гастрономических магазинов.

Теперь, когда труд у нас все более становится главной потребностью жизни, необходимо особое внимание уделять улучшению производственного интерьера. При коммунизме неизбежно объединение процессов труда и быта в едином процессе человеческого творческого бытия. Конечно, это объединение не следует понимать в смысле территориального их слияния. Улучшение производственного интерьера должно происходить на основе всех достижений науки, техники и культуры.

Среди многочисленных новых исследовательских учреждений нашей страны в научном центре Сибирского отделения Академии наук СССР в связи с задачами развития химической промышленности возводятся три химических научно-исследовательских института.

При разработке их интерьеров проблема взаимоотношения технических и эстетических качеств ставится со всей остротой. Цель проектировщика лабораторий и вспомогательных помещений институтов одна: наряду с применением всех новейших технических достижений и усовершенствований добиться эстетической выразительности интерьера.

Наряду с дальнейшим улучшением технических, технологических, эксплуатационных и других качеств лабораторных помещений особое внимание уделяется декорировке.

Значительная роль в интерьере отводится пластическим массам. Их основные декоративные свойства — цвет и фактура, помноженные на долговечность и антихимическую стойкость, делают их незаменимыми в отделке лабораторного интерьера.

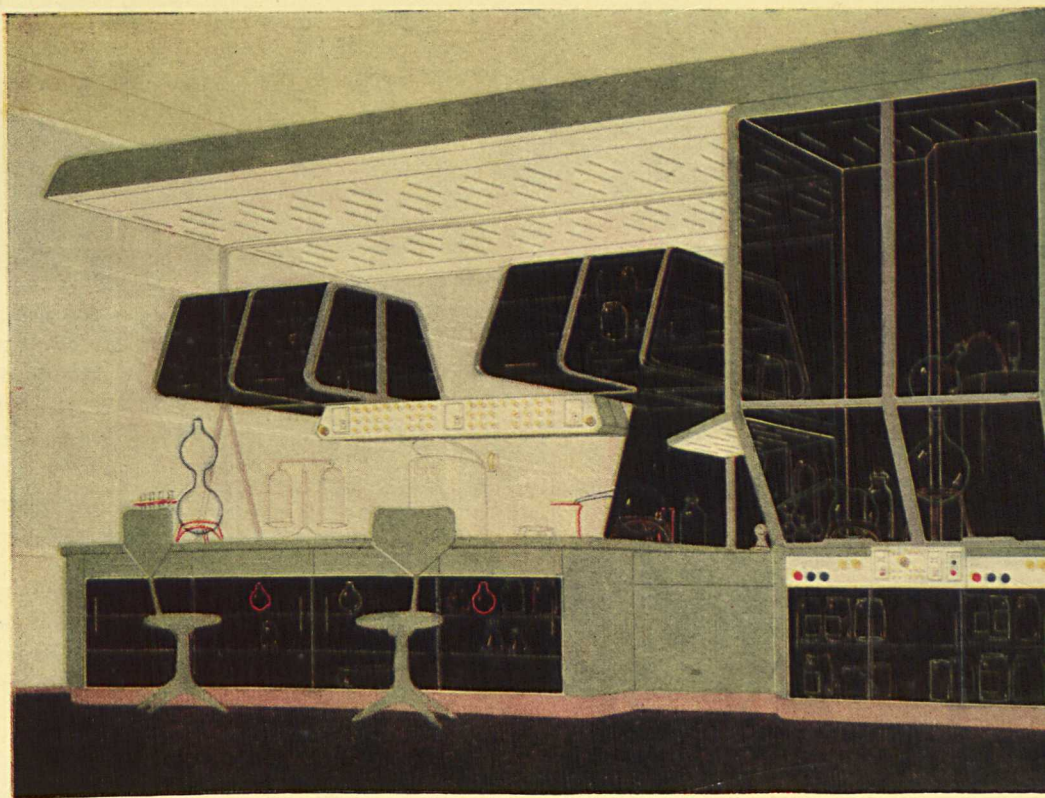
При проектировании научно-ис-

следовательского интерьера основное внимание будет обращено на создание хорошо оборудованных специальных мест отдыха и придание рабочему интерьеру выразительных эстетических черт.

Из этого не следует, что надо каким-то способом замаскировать, скрыть машины и аппараты. Наоборот, сохраняя «машинный», вернее «аппаратный», «приборный» характер интерьера, необходимо разумным использованием конструктивных и отделочных материалов, правильным применением цвета добиться ощущения «делового уюта», способствующего созданию уверенно спокойного, активного творческого настроения.

Конечно, при этом должен целиком сохраниться научный характер интерьера; этот «уют» ни в коей мере не может быть превращен в уют домашний — ведь и дома обстановка рабочего кабинета значительно отличается от обстановки других жилых помещений.

Полная неразрывность технической и эстетической сторон научно-исследовательского интерьера будет достигнута тогда, когда проектированием отделки и меблировки помещений займутся одновременно художник и инженер.



Е. Л а з а р е в. Проект современной химической лаборатории.



«Лаборатория» средневекового алхимика
Рис. Е. Лазарева.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

С 23 по 26 марта в Центральном Выставочном зале в Москве проходило обсуждение Первой международной выставки произведений изобразительного искусства социалистических стран, в котором активное участие приняли крупнейшие деятели искусства — художники и искусствоведы государств социалистического лагеря.

В течение четырех дней в дружеской обстановке шел разговор о путях развития современного изобразительного искусства, его задачах и роли, которую призвано оно играть в наших странах, строящих социализм и коммунизм.

И, несмотря на то, что на выставке были представлены в основном произведения станкового искусства, эта дискуссия имеет принципиальное значение и для декоративного искусства и вообще для всех видов искусства, ибо предметом обсуждения ее был вопрос об отношении социалистического искусства к действительности.

Все участники дискуссии с большой гордостью констатировали, что Выставка явилась яркой демонстрацией торжества прогрессивного реалистического искусства.

Человек — труженик и борец за торжество передовых идеалов, строитель коммунизма — вот главная тема выставки. Любовь художника к своему народу, исторические пути, по которым идет народ в строительстве социализма и коммунизма, — основное содержание и пафос подавляющего большинства экспонатов выставки. Главнейшей отличительной чертой искусства художников социалистических стран является борьба за новый, социалистический гуманизм, глубокая связь с народом, его чувствами, желаниями и борьбой.

Красной нитью через все выступления прошла мысль, что путь реализма, по которому идет социалистическое искусство, — единственно плодотворный путь, способный привести искусство к новому великому расцвету. И совершенно закономерно, что страны социализма оказались центром реалистического направления.

Огромное значение в современных условиях приобретают национальные традиции реалистического искусства. И то, что на этой выставке сознательно подчеркнуто богатство и разнообразие национальных традиций всех стран-участниц является большим достоинством.

На дискуссии обстоятельной критике было подвергнуто абстрактное искусство и его теория, и в частности ряд произведений польского раздела выставки и выступления некоторых польских делегатов, защищавших это искусство. Произведения абстрактного искусства, представленные в польском разделе выставки, были оценены участниками дискуссии как явления, принципиально противоречащие путям развития социалистического искусства.

Эти произведения показали всю беспомощность формализма. Стало очевидно, что даже те художники, которые субъективно хотят средствами абстрактного искусства выразить передовые идеи, объективно скатываются на позиции буржуазного искусства, с характерным для него распадом художественной формы, разрывом с нормами человеческого восприятия, с выработанным многовековым развитием искусства методом правдивого художественного отражения жизни.

Беспочвенными являются также попытки защитников формализма доказать ценность абстракционизма для декоративного искусства на том основании, что в декоративном искусстве широко применяются неизобразительные, отвлеченные средства выражения. Условность выразительного языка декоративного искусства всегда несла в себе художественный образ, всегда диктовалась целесообразностью,

внутренней логикой, материалом и функцией предмета декоративного искусства, и, наконец, всегда легко «читалась» народом. Корни декоративного искусства лежат в народном творчестве и условный язык декоративного искусства есть его подлинно реалистический язык. Поэтому абстрактное искусство чуждо самой сущности декоративного искусства. Время уже вынесло свой приговор абстракционизму. Абстракционизм — тупик искусства, из которого есть только один выход — на широкую, свободную дорогу реализма. Очень хорошо сказал об абстракционизме крупнейший художник-реалист Корнелиу Баба:

— Формалистическая живопись и скульптура нашего века исчерпали все свои возможности. Уже имитировано все, что можно было имитировать: первые царапины человека на стенах пещер, невинные рисунки детей, бред сумасшедших. Уже были состряпаны картинки путем наклеивания волос, картины из жести, мыльного порошка, картины, выполненные выстрелами в холст с передней или тыльной стороны. Но больше всех преуспел тот, кому пришла в голову гениальная идея не рисовать на картине ничего. — Таков бесславный конец этих кривляний.

Искусство стран социализма, реалистическое, здоровое, полное жизненной правды, одухотворенное идеями марксизма-ленинизма, самим фактом своего существования разоблачает пустоту, фальшь, уродливую, реакционную суть растленного буржуазного искусства. Оно показывает лучшим художникам зарубежных стран, находящимся под влиянием формализма, единственный правильный путь художественного творчества.

Лагерь социализма и в области искусства выступает как оплот мировой цивилизации и культуры.

Участники дискуссии отметили возрастающее значение декоративного искусства, произведения которого окружают человека постоянно и повсеместно, ежедневно влияют на его внутренний мир, формируют его эстетический вкус. Специально остановившись на проблемах монументального искусства, чехословацкий делегат Иржи Коталик отметил, что высокая общественная значимость, способность обращаться к широким массам народа — ценные качества монументального искусства, которые объясняют его большое значение для развития социалистической культуры.

Перед современным монументальным искусством стоит сейчас целый ряд общих нерешенных проблем. Например, вопрос синтеза искусства и постоянного сотрудничества художников, скульпторов, работников художественной промышленности с архитекторами. Специальным вопросам творчества монументалистов посвятил свое выступление крупнейший художник Венгрии — Эндре Домановски.

Подчеркивая необходимость активного творческого отношения художников к действительности, выступавшие отмечали, что в эпоху социализма, а тем более коммунизма необходимо гармоническое развитие всех видов искусства, всех областей художественного творчества.

Первая выставка изобразительного искусства социалистических стран и ее обсуждение явились крупным событием в культурной жизни наших народов.

Это был первый смотр достижений искусства социалистического реализма, огромное значение которого заключается в мобилизации творческих сил художников для общей борьбы за передовое реалистическое искусство, исполненное любви и уважения к простому человеку, герою и труженику.



Сад непрерывного цветения.

НОВЫЙ ЗЕЛЕНЫЙ АНСАМБЛЬ СТОЛИЦЫ

Академик Н. В. ЦИЦИН

К ОТКРЫТИЮ ГЛАВНОГО БОТАНИЧЕСКОГО САДА
АКАДЕМИИ НАУК СССР

Главный ботанический сад Академии наук СССР, открытие которого состоится в июле 1959 года, является хотя и скромным, но достойным вкладом в дело коммунистического строительства в нашей стране.

Сад размещен в одном из живописных мест Москвы, в Останкино. Разнообразный, но довольно спокойный рельеф и благоприятный водный режим почв создают все необходимые условия для успешного выращивания растений — пришельцев из различных районов нашей необъятной Родины — с учетом экологических особенностей каждого представителя растительной флоры.

Одна из крупнейших задач, над которой трудится коллектив ГБС, — это разработка научных основ и практических способов озеленения городов-новостроек, колхозов, путей сообщения, специальных зданий и помещений, а также развитие декоративного садоводства и цветоводства. В Главном ботаническом саду сконцентрированы большие

коллекции декоративных и цветочных растений, созданы образцы садово-паркового искусства, организованы опытно-коллекционные участки для показа приемов озеленения.

В столь маленькой заметке нет возможности рассказать о различных вопросах работы в области теоретических исследований и практических достижений коллектива Сада. Поэтому я позволю себе остановиться главным образом на вопросах декоративного озеленения.

Главный ботанический сад в настоящее время является обладателем самой богатой коллекции растений отечественной и мировой флоры и методическим центром исследовательских работ в области интродукции растений. Экспозиции Сада имеют исключительно большое познавательное значение и могут быть использованы для распространения знаний о происхождении и развитии растительного мира, а также использования растительных богатств в народном хозяйстве и зеленом строительстве.

Создание ценных ботанических коллекций является одним из важнейших достижений Главного ботанического сада. Все собранные нами богатства исследовались в течение 10 лет. Выявлено большое количество растений, способных под влиянием акклиматизации произрастать в новых для них условиях.

Выделено много новых растений, имеющих и производственное значение.

Имеющиеся в нашем распоряжении около 90 тыс. образцов семян и огромное количество растений являются поистине зелеными сокровищами нашей Родины. Уникальная коллекция растений природной флоры Советского Союза состоит из 3 тыс. видов. Дендрологическая коллекция насчитывает в настоящее время 1800 видов и разновидностей деревьев и кустарников. Свыше 5 тыс. видов, разновидностей и сортов мы имеем в коллекции цветочно-декоративных растений и около 2 тыс. в экспозициях культурных растений.

Значительную ценность представляют коллекции тропических и субтропических растений, насчитывающие свыше 2500 видов и разновидностей. Среди этих коллекций особую ценность представляют изумительные по своей красоте и тонкому аромату орхидеи. Теперь нами полностью освоена эта капризная культура: разработана методика выращивания орхидей из собственных семян, получены первые гибридные растения. Нами разработана методика выращивания папоротников из спор (и, в частности, таких, как древовидный папоротник), а также индийской азалии и многих других замечательных растений.

Накопление и освоение таких богатых коллекций позволило ботаническому саду создать экспозиции на высоком научном уровне.

За период строительства Сада был уточнен ассортимент растений, были определены реальные возможности интродукции и созданы основы строительства постоянных экспозиций, оформление которых началось в 1952 году и продолжается до настоящего времени.

К концу 1958 года почти полностью завершены экспозиции открытого грунта, занимающие более 85 га. На этой площади высажено около 400 тыс. растений, насчитывающих 11 тыс. различных названий.

Закончена экспозиция сада непрерывного цветения

площадью около 6 га, на которой размещены декоративные растения преимущественно средней полосы Европейской части СССР. Здесь наши посетители увидят цветущие растения с ранней весны до глубокой осени.

Большое место в наших экспозициях занимают розы.

На коллекционном участке роз в одном большом массиве сосредоточено около 2 тыс. сортов роз всех классов. В нынешнем году закончится строительство основного розария. Это место будет одной из самых привлекательных экспозиций ботанического сада.

Помимо розария очень широко, в больших масштабах и с большим составом по видовому разнообразию будут представлены цветочно-декоративные травянистые многолетники: крокусы, сциллы, тюльпаны (свыше 400 сортов) нарциссы (120 сортов), большие коллекции ирисов (около 350 сортов), гладиолусы (335 сортов), георгины (450), пионы (до 200), флоксы (до 150 сортов) и другие.

По берегам искусственных озер созданы экспозиции прибрежных растений (около 500 видов).

Большое место в Главном ботаническом саду занимает дендрарий, размещенный на площади 75 га, на которой высажено более 22 тыс. древесных растений, представляющих собой до тысячи видов и форм. Отдельные экспозиции, например, туи, можжевельников, тиссов, елей, роз, лиственниц, полностью закончены.

Среди кустарников имеются большие коллекции сирени (более 100 сортов), жасмина, калины, бульденежа и других.

Большое место в экспозициях Сада занимают представители культурной флоры.

Эти и многие другие экспозиции убедительно демонстрируют преобразующую силу творческого труда человека.

Большой познавательный интерес представляет участок, на котором показана дикая растительность, использовавшаяся человеком в доземледельческий период.

Огромное значение мы придаем также вопросу изучения декоративных свойств растений и использования их в построении новых ландшафтов.

Главный ботанический сад является прекрасным местом приобщения широких масс к науке, искусству и развития у них любви к природе.

И. ПЕТРОВ

В июле текущего года в Москве открывается Главный ботанический сад Академии наук СССР. Наряду с научной деятельностью в Главном ботаническом саду будет производиться большая научно-просветительная работа среди посетителей.

Сад занимает обширную территорию площадью более трехсот гектаров и представляет собой сочетание многих разнообразных по содержанию и форме садов, заключенных в Останкинской дубраве, возникшей в XVII веке.

С запада на восток этот зеленый массив прорезан цепочкой полей, лужаек, ручьев и быстротоков, образующих запруды и озера. На полянах и под сенью рощ высажены молодые деревья и кустарники различных частей света. Это дендрарий, решенный в свободной пейзажной композиции. Он сменяется плодово-ягодными посадками.

Другой маршрут проходит через участки декоративного цветоводства — сад непрерывного цветения, розарий, георгинарий и сад прибрежных растений.

В восточной части Главного ботанического сада представлена флора Советского Союза с горными растениями

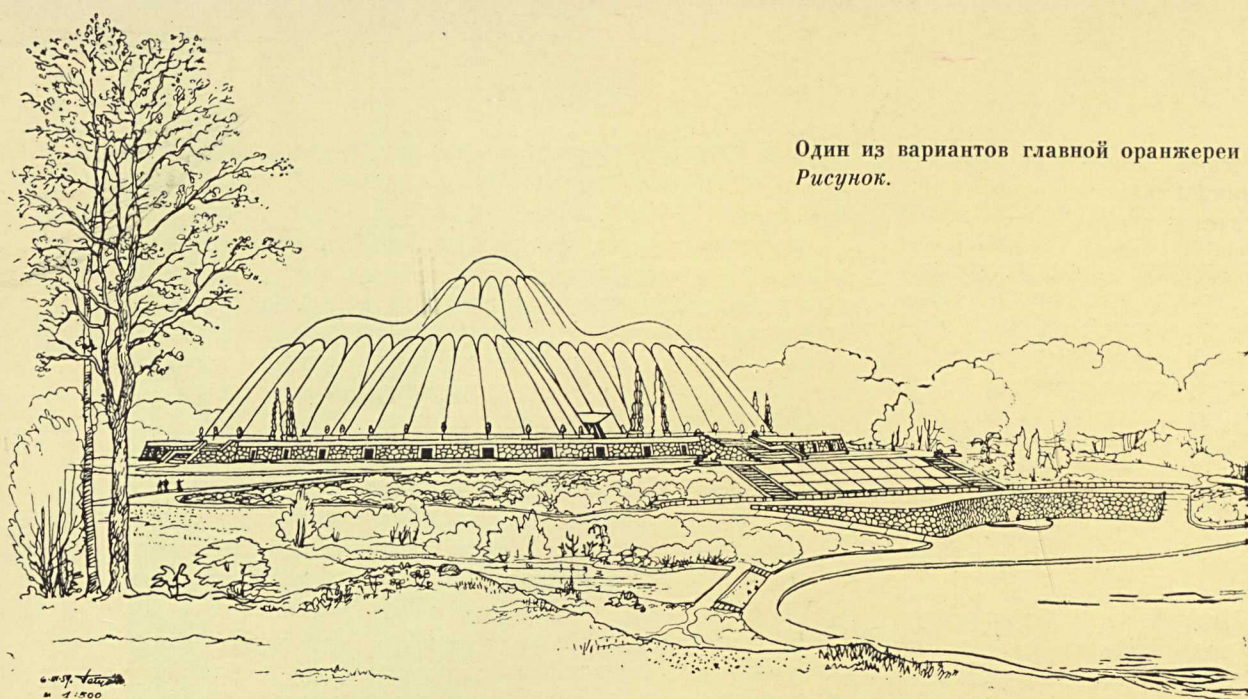
Средней Азии в начале маршрута. Вдоль западных границ разместились коллекционные участки роз, травянистых многолетников с оранжереей тропических растений в центре этих участков.

Над искусственным водоемом у западного входа возвышается лабораторный корпус. Этот водоем начинается собой цепочку прудов дендрария. Такова общая картина сада, которая откроется взорам посетителей летом этого года.

Но строительство сада на этом не закончилось: в долинах рек Яузы и Лихоборки будут созданы многоводное озеро с живописными берегами и островами и «Восточный вход» с небольшим регулярным парком и террасами, спускающимися к воде.

На противоположном от входа берегу озера создается альпинарий горной растительности Кавказа, Средней Азии и Алтая. Его отвесные склоны с водопадами нависнут над озером, а отроги гор закроют вершины соснового леса. В ущельях, долинах и на склонах альпинария появятся луга с высокогорной растительностью.

В центральной части сада будет построено здание глав-



Один из вариантов главной оранжереи (перспектива).
Рисунок.

ной экспозиционной оранжереи. Озеро явится основным ядром сада, его центральным водным пространством, по берегам которого разместятся различные экспонаты, образуя многообразный и в то же время единый ландшафт.

Своеобразна и необычайно интересна роль декоративного искусства в формировании облика сада, в создании ботанических и парковых ландшафтов.

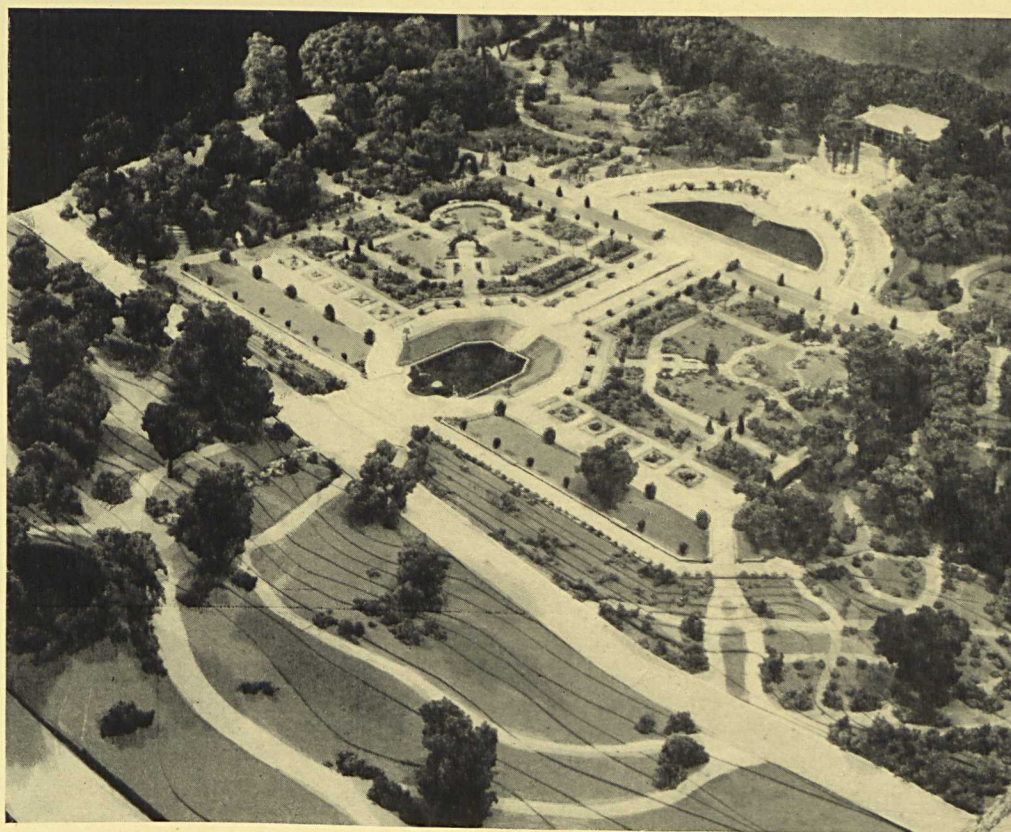
Первая и основная задача, стоящая перед авторами с самого начала проектирования, заключалась в целесообразном решении плана, последовательном размещении экспозиции и основных сооружений. Вторая задача состояла в том, чтобы придать саду, этому сложному и многообразному организму, композиционное единство и определенный художественный облик.

Ботанический сад мыслится как сумма различных взаимосвязанных пространств, внутри которых размещаются самые разнохарактерные элементы сада: архитектурные сооружения, озера, цветники, зеленые массивы. При этом авторы проекта считали необходимым выделить обширное водное пространство, сделав его композиционным центром.

Стремление поместить растения в наиболее благоприятную для них среду, схожую с естественными условиями, привело в большинстве случаев к свободной, или так называемой пейзажной, композиции. Лишь плодово-ягодный и другие специальные сады потребовали регулярного плана посадки растений.

Композиция сада в целом приняла «естественный» характер с отдельными вкраплениями регулярных участков. В силу этого основная работа архитектора была направлена на создание обобщенного ландшафта, типической картины природы определенного географического района или зоны.

Регулярные садово-парковые композиции, в которых возможен синтез растений, архитектуры, скульптуры, декоративных элементов (искусственных водоемов, скамей, ваз) и разнообразных форм ландшафта, являются неотъемлемой частью декоративного искусства. Эти архитектурные сады, заполненные формованными деревьями, кустарниками, рабатками цветов, по мнению древних римлян, были «лучше природы».



Розарий.
Макет.

Черты декоративности в решении садового ансамбля проявляются в гармонии ландшафта, в цветовом контрасте групп растений, в живописной композиции ближних и дальних планов, в светотени и условиях освещения и, наконец, во взаимосвязи основных и им подчиненных пространств.

Будущий альпинарий горной флоры Северного Кавказа, Средней Азии и Алтая мыслится в виде вершин горного массива, возвышающихся над озером.

После перехода через озеро по островам и мостикам посетитель попадет в заросли кавказского леса, путешествие по которому закончится на высокогорной поляне, окруженной скалами и горными вершинами.

Прообразом для создания этой поляны явилась одна из полян Теберды, однако скалы, складки рельефа и другие части пейзажа появились в результате обобщения ряда

аналогичных высокогорных ландшафтов горного Кавказа. Общее построение пространства, включающее скалы, поляну, озеро, опушку леса, учитывает место альпинария в композиции всего сада. Минувя кавказскую поляну, посетитель, пройдя через ущелье, окажется в среднеазиатской высокогорной долине. Русло пересохшего ручья, осыпи скал и уступы горных образований с характерными скальными и пустынными растениями образуют среднеазиатский пейзаж. Подъем по горной тропинке приведет к самой высокой точке альпинария, расположенной над озером на высоте сорока метров. Далее перед посетителем откроются пологие северные склоны горного Алтая, переходящие в таежную тропу Сибири. Таким образом, знакомство с высокогорной растительностью одновременно будет являться и увлекательным путешествием по ландшафтам Кавказа, Азии и Алтая.

Примером естественной свободной композиции могут служить и ландшафты средней полосы Европейской части СССР и законченный уже в этом году альпинарий Тянь-Шаня. Специально скомпонованные группы можжевельников, пионов, ирисов на фоне зеленых газонов и вековых дубов представляют второй тип композиции свободного, паркового характера. Строящийся в настоящее время розарий представляет собой объект регулярной парковой планировки, в котором синтез декоративных искусств найдет наибольшее применение. Розарий, обрам-

ленный опушкой дубравы, в силу регулярной планировки и насыщенности парковой скульптурой будет напоминать южные сады.

Верхняя терраса розария завершится металлической ротондой в виде распускающегося цветка, украшенной двумя декоративными скульптурами, и соединится с выставочным павильоном роз. Своеобразный живописный эффект производят дорожки из плит, расположенные на стриженном газоне, а также мозаичное из крупной гальки покрытие пандуса и террас розария.

Вазы, специальные скамьи без спинок, арки из стриженной зелени и выходящих роз, перголы по углам сада и фонтан украсят регулярную часть розария.

По обеим сторонам верхней террасы высаживаются две группы серебристых ив, образующие фон для красочных цветов.

Необходимо еще раз подчеркнуть общий принцип планировки сада. Лабораторный корпус, музей, розарий, входы и другие постройки располагаются или под углом к линии движения посетителей (не закрывая собой виды ландшафта), или являются рампой, передним планом в общем виде сада.

Для того чтобы композиционно связать с окружающим ландшафтом различные сооружения и постройки, их располагают на искусственных земляных террасах.

Уголок пейзажной части парка.





Дендрарий. Экспозиция можжевельника.

Наружные лестницы, перголы, трельяжи, портики, скамьи, вазы, скульптура и водоемы создают дополнительный декоративный эффект и связывают архитектурные сооружения с окружающей средой. Такие искусственные

террасы очень удобны для осмотра сада, а портики служат укрытием посетителей от дождя.

Главный ботанический сад станет не только центром научной работы советских ботаников, но и любимым местом отдыха трудящихся.

ВЫСТАВКА-ПРОДАЖА ЯНТАРЯ

Министерство торговли РСФСР и Калининградский совнархоз организовали в Москве выставку-продажу художественных изделий из янтаря, выпускаемых янтарным комбинатом в Калининграде.

Большая оживленная торговля шла в магазине художественных изделий в Петровском пассаже, где можно было выбрать изящные бусы, запонки, браслеты, броши, оправленные в серебро, мундштуки и трубки, подарочные коробки, шахматы.

В магазине Ювелирторга № 1 в Столешниковом переулке посетители любовались не

только красиво оформленными витринами с оригинальными изделиями из янтаря всех оттенков, но могли познакомиться и с процессом технологической обработки этого камня, добываемого на берегу Балтийского моря. На специальных стендах были показаны различные породы янтаря, смолы, уникальные куски камня и прессованный янтарь.

Выставка-продажа привлекла много покупателей. В книге отзывов были сделаны записи, свидетельствующие о большом интересе москвичей к выставке.



А. Монферран.
Александровская колонна. 1834



ПАМЯТНИКИ В АРХИТЕКТУРНЫХ АНСАМБЛЯХ ЛЕНИНГРАДА

Н. ЭЙСМОНТ

Степень воздействия монумента в значительной мере зависит от места, которое он занимает в городе, от его архитектурного окружения.

Наиболее поучительным подтверждением этого положения могут служить памятники Ленинграда, воздвигнутые в конце XVIII — начале XIX века. Первым среди них должен быть назван памятник Петру I работы Э. М. Фальконе — знаменитый «Медный всадник» (1782), который украшает площадь Декабристов.

Эта площадь, в конце XVIII века называвшаяся Сенатской, была главной и наиболее посещаемой в столице. Такой площади соответствовал по значимости памятник, воплощающий идею преобразования русского государства.

Со времени сооружения монумента облик Сенатской площади существенно изменился. Однако и теперь все окружение памятника напоминает о созидательной деятельности Петра I. Здесь учрежденные им Адмиралтейство, Сенат и Синод; здесь посвященный ему Исаакиевский собор; здесь открытая его усилиями дорога в море — Нева с раскинувшимися на правом ее берегу старинными зданиями основанного им города и Петропавловской крепости. Поэтому именно здесь как идейный центр всего ансамбля воспринимается взлетающий на гребень гранитной волны «Медный всадник», торжествующий извечную победу нового, прогрессивного над старым, уходящим.

Тесная связь с окружением обогащает образ памятника множеством ассоциаций. Ни в каком другом окружении памятник Петру I не создавал бы того впечатления, какое он производит на площади Декабристов.

Место монумента на площади избрано так, что свободное пространство перед ним намного больше, чем за его спиной. Этим создается впечатление простора для движения всадника.

Относительно небольшой памятник не рассчитан на восприятие издали. В пределах площади впечатление от него, в зависимости от точки зрения, резко меняется.

В наиболее выразительном для конного монумента повороте, в профиль и в три четверти, темная скульптурная группа резко контрастирует с фоном неба или светлой архитектурой зданий. В этом ракурсе яснее всего виден стремительный бег коня, его могучее движение вперед и вверх.

При взгляде сзади отчетливо ощущается господство фигуры Петра I над Невой и над зданиями на противоположном берегу реки. Отсюда наиболее убедительно читается утверждающий жест правой руки основателя города.

И снова по-иному воспринимается памятник спереди, на фоне деревьев сада и Исаакиевского собора, когда грозный всадник устремляется прямо на зрителя. Так, в сочетании с окружением раскрываются разные стороны образа памятника.

Фото с литографии 40-х гг. XIX в.

Победоносное движение вперед выражено не только фигурой всадника, но и неповторимой формой пьедестала, замечательным единством всех частей композиции. В то же время точно найденные пропорции этих частей обеспечивают впечатление полного равновесия целого. «Медный всадник» может служить высоким образцом решения памятника скульптурного типа в широко раскрытом пространстве площади.

Не менее интересен и пример постановки другого монумента — Александровской колонны (1834), воздвигнутой по проекту А. А. Монферрана на Дворцовой площади. Это замечательный пример решения памятника архитектурного типа в замкнутом пространстве площади.

Другие соображения продиктовали расположение парных памятников Кутузову и Барклаю де Толли (1837), работы скульптора Б. Орловского, у Казанского собора. Этот храм, законченный в 1811 году, был вскоре же превращен в своеобразный пантеон славы. Сюда свозились захваченные русскими войсками вражеские знамена, ключи от капитулировавших крепостей и другие трофеи войны 1812 — 1814 годов.

Как герой этой войны в Казанском соборе был погребен Кутузов. Последнее обстоятельство и обусловило постановку памятников полководцам у собора, которому они идейно и композиционно подчинены. Соответственно такой роли были избраны места монументов на осях боковых порталов.

Памятники Кутузову и Барклаю де Толли могут служить образцом решения архитектурных задач, возникающих при постановке монументов у крупных общественных зданий.

Можно указать на ряд монументов, воздвигнутых в послереволюционные годы. К числу их несомненно относится памятник Жертвам Революции (1919), сооруженный по проекту известного советского архитектора Л. Руднева на Марсовом поле.

Единство ансамбля достигнуто путем полной реконструкции Марсова поля, где в течение 1919—1920 годов был разбит регулярный партерный сквер. Памятник стал его идейным и композиционным центром. В отличие от обычного вертикального объема гранитный квадрат монумента не противопоставляется плоскости сквера, а сливается с ней.

Образ памятника раскрыт в его скупых, лаконичных формах, уже при восприятии издали напоминающих о суровых днях революционных боев. Об этом же говорят предназначенные для чтения вблизи надписи на монолитных стелах по сторонам широких проходов к могилам. Здесь, в центре огражденного гранитными стенами пространства, с 1957 года горит неугасимый огонь Вечной Славы. Архитектурные формы и патетические тексты надписей объединены общим композиционным замыслом.

Прочно слился с образом социалистического Ленинграда памятник В. И. Ленину (1926), воздвигнутый у Финляндского вокзала скульптором С. Евсеевым по проекту архитекторов В. Щуко и В. Гельфрейха.

Расположение монумента в плане города продиктовано местом исторического события. Здесь, у здания вокзала, состоялось первое выступление вождя революции перед питерскими рабочими после его возвращения из эмиграции на Родину. В. И. Ленин произнес свою речь с башни броневомобиля.

Первоначально памятник был установлен на небольшой площадке против углового входа в здание вокзала. Его скромное месторасположение не соответствовало общенародному значению монумента. Поэтому вскоре после окончания Великой Отечественной войны памятник был перенесен на новое место и установлен по оси вновь созданной площади В. И. Ленина, занявшей всю территорию между Финляндским вокзалом и набережной Невы. Эта площадь стала административным центром большого промышленного района и крупным транспортным узлом города.

В результате переноса памятник не утратил связи с местом исторического события, а градообразующая роль его резко возросла. В пространстве площади он занимает центральное положение. Выраженное в нем движение вперед подчеркивает направление главной оси ансамбля.

На новом месте монумент виден издали, с левого берега Невы и Литейного моста. В открытом пространстве площади сравнительно небольшой памятник, первоначально рассчитанный на соседство с невысоким зданием вокзала, мог потеряться. Во избежание этого средняя часть

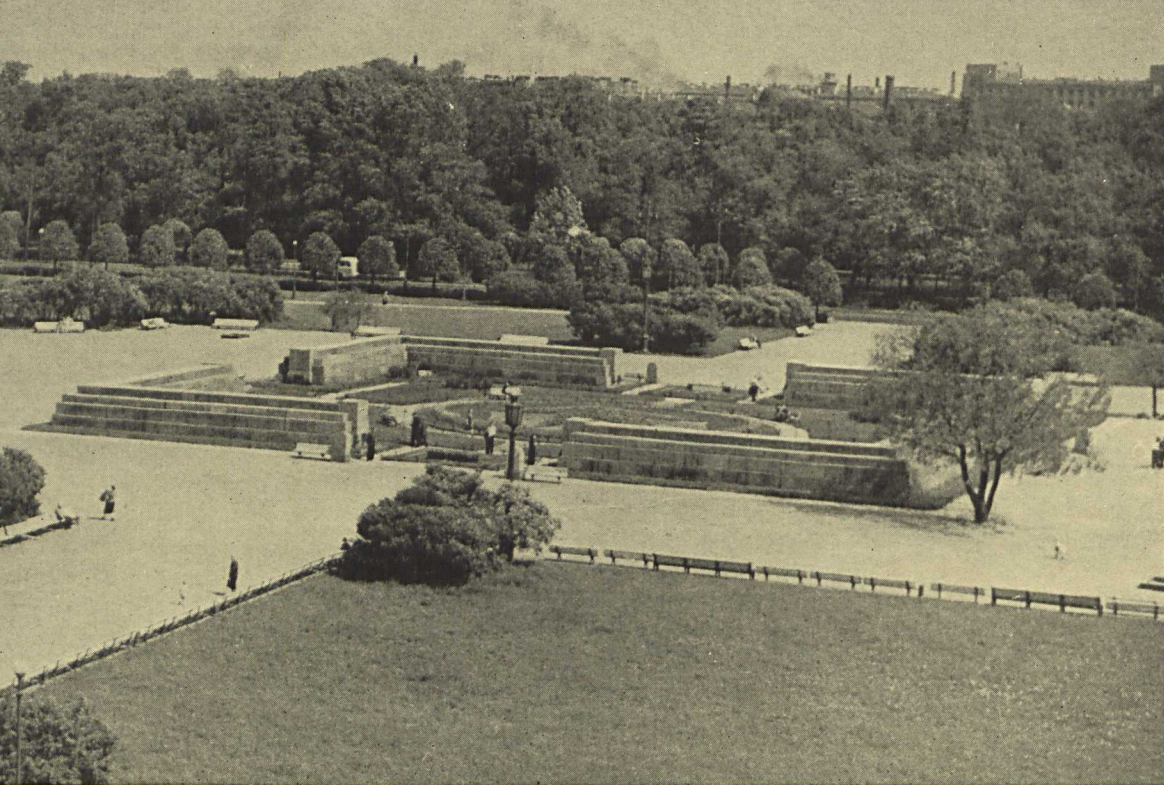
Э. М. Фальконе.

Памятник Петру I. 1782.



Фото с литографии первой четверти XIX в.





Л. Руднев.
Памятник жертвам революции. 1919.
Общий вид.

площади была подсыпана, а монумент, кроме того, поднят на пологий земляной холм.

Обе стороны площади решены в едином архитектурном плане. При восприятии в профиль фоном памятнику служат с одной стороны жилые дома и здание Калининского райсовета, а с другой — учебный корпус Военно-артиллерийской академии. В этом повороте хорошо читается энергичное движение фигуры и отвечающий ему наклон пьедестала.

Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала замечателен конкретностью образа и единством средств его выражения. Скульптурные и архитектурные части композиции тесно связаны воедино. Динамика наклонного пьедестала подчеркивает движение фигуры и жест правой руки В. И. Ленина. Перенос памятника на вновь созданную для него площадь — пример смелой реконструкции окружения монумента, воздвигнутого на историческом месте.

При сооружении других памятников такая реконструкция не требовалась. Примером может служить памятник С. М. Кирову (1938), работы Н. Томского, установленный на площади у Кировского райсовета. Не только окружающие эту площадь здания, но и вся новая застройка района, преобразившая лицо некогда заброшенной рабочей окраины, связана с жизнью и трудами С. М. Кирова.

Отличный пример того, как современный нам монумент может быть вписан в существующее окружение, — памятник Пушкину (1957) скульптора М. Аникушина.

Лучшие памятники Ленинграда, о которых шла речь, воздвигнуты в разные исторические периоды, установлены в несходном окружении и принадлежат к различным типам. Тем не менее всех их объединяет ряд общих особенностей.

Образ увековечиваемой личности или события неизменно связан с городом. Именно эта связь обуславливает конкретность и неповторимость решения всех лучших монументов Ленинграда.

Сказанное свидетельствует о недопустимости использования для памятников готовых скульптурных изображений, созданных без учета места их установки. В применении готовой скульптуры заключена главная причина возникновения безликих, повторяющих друг друга памятни-

ков, нередко профанирующих самую идею увековечивания.

Памятники размещаются в архитектурно-значимых местах города, широко посещаемых населением, — на центральных или районных площадях, вдоль въездных или главных магистралей у крупных общественных зданий или сооружений. Благодаря этому они привлекают к себе внимание, а значит, воздействуют на зрителей.

При размещении монументов на местах исторических событий, в маловыразительном или чуждом их образу окружении последнее подвергается кардинальной реконструкции. Памятники, установленные в случайном окружении, не привлекают к себе внимания и не выполняют ни декоративной, ни воспитательной роли.

Художественное впечатление усиливается размещением монумента в окружении общественных зданий, по назначению и образу близких его основной идее. В таком содействии памятник становится идейным центром ансамбля.

При выборе размера и типа монумента учитывается его восприятие с разных сторон и на различном расстоянии. Издалека наиболее выгодно читаются памятники архитектурных типов. В их композиции с успехом используются скульптурные изображения нескольких размеров. Эти изображения резко разнятся по масштабу.

Для воспринимаемых издали скульптурных памятников создается архитектурный фон. С этим фоном монументы четко контрастируют по рисунку и цвету.

Скульптурные и архитектурные элементы памятников образуют неразрывное целое. Единство их достигается подчинением всех частей композиции одной руководящей идее.

Таковы основные архитектурные особенности памятников Ленинграда.

Намеченное на ближайшие 10—12 лет широкое развитие жилищного строительства приведет не только к значительному расширению существующих, но и к образованию новых городов.

В этой новой застройке наряду с другими общественными сооружениями должны быть предусмотрены и монументы. При их создании могут быть творчески использованы архитектурные приемы, обеспечившие художественные достоинства памятников Ленинграда.

ПАРКАМ — ДЕКОРАТИВНУЮ СКУЛЬПТУРУ

Ж. МАЦУЛЕВИЧ

Монументально-декоративная скульптура развивается в тесной связи с архитектурой и градостроительством. Она дополняет и углубляет содержание архитектурного или паркового ансамбля. Совместными творческими усилиями архитектора и скульптора должен быть разработан план, которым намечалось бы идейно-образное содержание, место установки, масштаб статуи и материал для нее. Выбор места для скульптуры должен быть строго продуман, в противном случае она утрачивает свое значение и становится ненужным украшением. Даже форма и высота постамента, играющие очень важную роль, должны быть предусмотрены авторами.

Только ложно понятая защита индивидуальности художника может вызывать возражения против необходимости создания целостного тематического плана монументально-декоративной скульптуры для архитектурного или паркового ансамбля. Несомненно, что из собранных в одно место разнотипных и разномасштабных статуй никогда не может получиться скульптурный ансамбль.

Сложным представляется вопрос о месте современной скульптуры в уже сложившемся ансамбле города. Скульптура должна органически войти в существующую архитектуру улиц, площадей, садов, парков города и внести в них образное выражение мыслей и чувств советского человека. Этот трудный вопрос предстояло решить М. Аникушину.

Памятник А. С. Пушкину, установленный на одной из центральных площадей Ленинграда — площади Искусств, в окружении небольшого сквера и строгих фасадов классических зданий, прекрасно вошел в этот ансамбль и в то же время внес в него современные черты. В этом большая удача скульптора. Жизнеутверждающим, полным призыва к светлому будущему предстает перед нами образ Пушкина. Памятник хорошо организует пространство и согласуется с небольшими масштабами площади.

Иной была задача у А. Тимченко при создании декоративной композиции «Физкультурница с обручем», которая установлена на небольшой площади в конце Петровского острова. Эта статуя выглядит немасштабной при обозрении ее на площади. По-видимому, установка фигуры хрупкой девушки с поднятым в воздух обручем среди городской площади является неправильной. Поставленная среди зелени соседнего приморского парка Победы, она, вероятно, выглядела бы значительно лучше.

Несомненно, что место скульптуры в ансамбле города требует в каждом отдельном случае своего решения. Определение места для декоративной скульптуры должно быть мотивированным, и при этом следует учитывать не только особенности архитектурного окружения, но и связанные с данным местом исторические события.

Монументальная скульптура может быть организующим началом, идейным и декоративным центром площади, как мы это видели на примере памятника Пушкину, или она может оказаться случайно поставленной на данном месте без учета архитектурного окружения, и в таком случае ее художественный образ будет значительно обеднен.

В монументально-декоративной скульптуре можно дать развернутое повествование, если несколько статуй объединены тематически и композиционно в архитектурном или парковом ансамбле. Последнее очень важно для садово-парковой скульптуры, рассчитанной на зрителя, проходящего в парк для отдыха и имеющего достаточно времени, чтобы внимательно рассмотреть ее. Создание

скульптурных серий, которые бы направляли и вели зрителя от одного произведения к другому, расширяет возможности монументальной пропаганды.

Архитекторы И. Кирхоглани и Е. Катонин интересно задумали ансамбль парка Победы Московского района. Оформление этого парка посвящено в основном теме боевых и трудовых подвигов советского народа во время Великой Отечественной войны. Сооруженные у главного входа пропилеи украшены барельефами, посвященными героям-героям. Они выполнены бригадой молодых скульпторов: И. Сыроежкиным, В. Громовым, В. Безруковым, В. Машкаром, С. Кирсановой и И. Носковой. Эти произведения воскрешают ценную реалистическую традицию нашего классического монументально-декоративного рельефа начала XIX века.

Пропилеи парка Победы открывают главную аллею — аллею Героев Советского Союза. Вдоль нее расположены портретные бюсты героев Отечественной войны, уроженцев Ленинграда.

В создании этих реалистических портретов участвовали ленинградские скульпторы старшего поколения Т. Кирпичникова и Н. Соколов. Задача перед скульпторами стояла сложная. Надо было решительно отойти от станковых форм камерного портретного бюста, выполняемого обычно в виде пристенной композиции, и достигнуть обобщенности пластического языка и монументальности формы, разработанной всесторонне, как в круглой скульптуре. Шесть бюстов, поставленных по сторонам аллеи Героев, акцентируют начало главной композиционной линии парка и организуют пространство его средней части в строгом, торжественном стиле.

В этом парке декоративная скульптура решена в тесной связи с архитектурой.

Основная территория парка — направо и налево от центральной аллеи — решена в свободной пейзажной композиции. Здесь монументально-декоративная скульптура играет иную роль, чем в регулярной части парка. Тематически она посвящена все тем же образам молодых героев-патриотов, но размещение ее определяется в зависимости от пластического и декоративного решения отдельной фигуры. Так, подчеркнутая вертикаль статуи Зои Космодемьянской М. Манизера завершает широкую аллею.

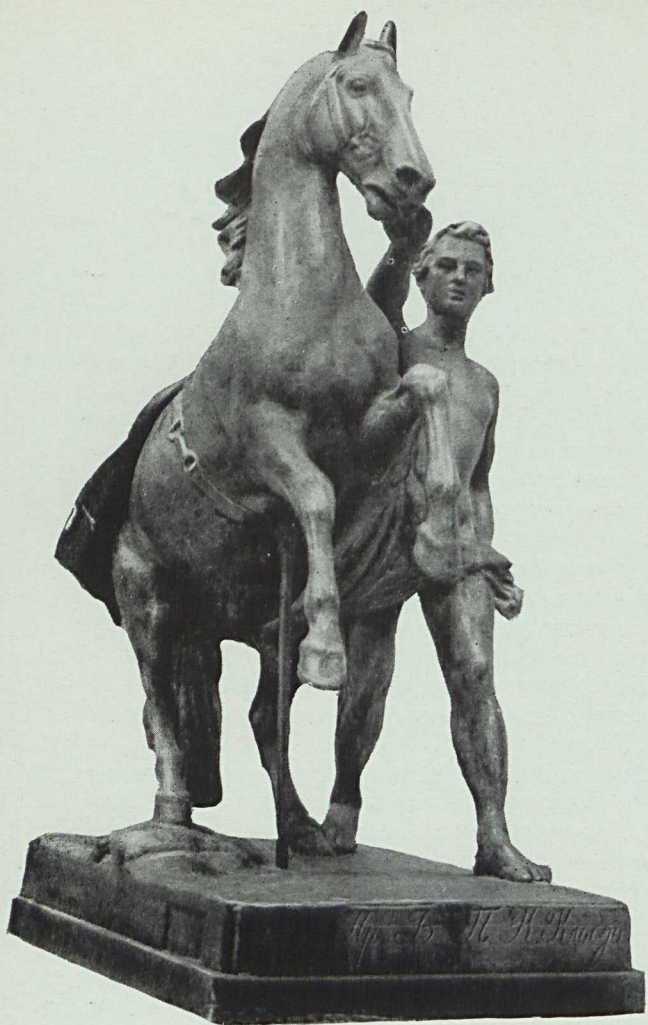
Столь же продумана и установка на берегу пруда статуи Раймонды Дьен работы В. Дивеевой. Скульптура неожиданно появляется перед зрителем за поворотом аллеи, и в силу этого ее стремительное движение приобретает еще большую убедительность. В самой статuae, к сожалению, не вполне преодолены черты станковизма.

Большинство декоративных скульптур Московского парка Победы органично включено в архитектурно-планировочную систему парка, но есть и исключения. Неизвестно, например, почему хорошая фонтанная композиция «Маленький рыбак» молодого скульптора А. Мотовиловой не использована для фонтана и поставлена не в детском городке, а посреди острова на Большом пруду.

Учитывая все это, необходимо до конца преодолеть тенденцию к случайному размещению монументально-декоративной скульптуры и создавать полноценные парковые ансамбли.

Лучшие, получившие мировую известность произведения монументально-декоративной скульптуры, такие, как группа «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной, должны служить образцом для всех молодых монументалистов.

ИЗ ОБЛОМКОВ



П. К. Клодт.
Эскиз скульптурной группы
«Укротители коней» после реставрации.

При взгляде на груды гипсовых обломков трудно представить, что некогда они составляли одну из первых моделей скульптурной группы П. К. Клодта «Укротители коней», установленной в 1850 году на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге.

Несколько лет назад находившаяся в экспозиции модель упала и разбилась.

250 кусков скульптуры поступили в Государственную Центральную художественно-реставрационную мастерскую. Надежда на восстановление была очень призрачной.

Тем не менее за ее восстановление под наблюдением реставрационной комиссии взялся старший реставратор отдела прикладного искусства Б. Онкель.

Реставрационные процессы требовали большого терпения, выдержки и мастерства.

Гипсовые куски в местах старых соединительных швов имели многочисленные трещины, куда забились гипсовая крошка и пыль. Это мешало реставратору вводить в них клеевой состав. Для тщательной чистки трещин и склеивания кусков пришлось прибегнуть к распариванию отдельных частей скульптуры. В результате их количество достигло 986 кусков. Процесс восстановления начался с каркаса. Затем по едва уловимым признакам — толщине и цвету гипса, сколам, следам тонировок отдельные фрагменты подбирались и склеивались специальным составом.

После полной сборки всех кусков и восстановления ряда утраченных частей эскиза скульптурная группа имела многочисленные царапины, потертости, осыпи тонировок, огромные швы и т. д. Перед реставратором встала сложная задача сохранения той обобщенности пластической формы, которая присуща творениям Клодта. Б. Онкель сумел сохранить приемы лепки, присущие скульптору.

Напряженная работа закончилась. Скульптура возвращена Государственному музею латышского и русского искусства в Риге. Придирчивый глаз посетителя с большим трудом может заметить кое-где тонкую нить шва, напоминающую о случившемся.

И. ГОРИН

Скульптура П. К. Клодта
в процессе реставрации.

Разбитый скульптурный эскиз
«Укротители коней» П. К. Клодта



ЗАМЕТКИ ХУДОЖНИКА-ОРНАМЕНТАЛИСТА

ЛЯТИФ КЕРИМОВ,

заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР

Орнаментальное творчество, самое древнее изобразительное искусство, распространено среди всех народов земного шара.

Во всемирно известных лионских тканях и архитектурном декоре дворца Ширваншахов, в вологодских кружевах и персидских коврах, индийских инкрустациях и китайской керамике отражена жизнь народов, ярко и ясно выражены художественно-эстетические идеалы различных эпох.

Рука художника-орнаменталиста, касаясь окружающих человека предметов, делает их более красивыми и ценными. От отпечатков пальцев на первобытной глиняной посуде до величайших творений архитектуры, в которой орнаментальное искусство достигло наивысшего развития, — таков громадный диапазон орнаментального искусства.

Особенности жизненного уклада, экономики и культуры каждого народа, а также традиции, окружающая природа определяют своеобразие орнаментального искусства разных народов.

Эстетические вкусы человека воспитываются в определенной мере окружающими его жизненно необходимыми вещами — одеждой, мебелью, посудой и домашней утварью, в художественном решении которых орнаменту принадлежит не последняя роль.

В нашем социалистическом обществе орнаментальное искусство служит благородным задачам удовлетворения эстетических потребностей широчайших масс трудящихся, воспитанию хорошего вкуса советских людей.

Для того чтобы сегодня принимать участие в развитии советского орнаментального искусства, необходимо знание его основ, азбуки орнамента, то есть знание каждого отдельного элемента, места, которое он занимает на поверхности предмета, понимание необходимости, соответствия каждого элемента орнамента форме декорируемого предмета. Художник должен предвидеть и учитывать, насколько изменятся формы орнамента при технологическом процессе, уметь найти общую композицию украшения, отдельные мотивы, их направление, пропорциональное соотношение между частями в зависимости от поверхности самого предмета.

Только исходя из формы и назначения украшаемого предмета, очертаний его поверхности, материала, техники изготовления, места, которое он займет в интерьере, можно правильно решить его декор. Эти положения, к сожалению, теоретически еще очень мало разработаны, и даже многие преподаватели учебных заведений лишены возможности с достаточной глубиной раскрыть их студентам.

Есть у нас художники, которые в своем творчестве используют орнаментальный материал из публикаций, «находя» в них то, что, по их мнению, наиболее подходит для украшения предмета. А между тем выбирать орнаментальное украшение из альбомов или книг очень вредное занятие, ибо в этом случае художник оказывается в плену у материала. Такой «подбор» материала нельзя считать творчеством.

Конечно, все художники должны осваивать художественное наследие, но не копировать его.

В любом виде искусства художник должен самостоятельно мыслить и создавать свои решения, свои композиции, свои цветовые сочетания.

Большое значение для орнаменталиста имеет умение масштабно увязать декор со всем произведением в целом. Надо помнить, что характер орнамента, например, кру-

жевых или ювелирных изделий резко отличается от характера орнамента крупных объектов.

Между тем у нас зачастую орнамент, характерный для кружев, встречается на базе колонны архитектурного сооружения, орнамент туркменских ковров — на лепных украшениях выставочного павильона, конструктивный архитектурный орнамент — на крепдешине, а тончайшие узоры кубачинских мастеров — на дагестанских коврах.

К наследию прошлого нужно относиться очень серьезно. В художественных вузах и училищах следует изучать орнаментальное наследие так же, как произведения живописи и скульптуры прошлых эпох.

Однако нельзя, как это делают многие, заучив несколько наиболее общеизвестных и простых мотивов, использовать их в разных вариациях, «склонять» их на разный лад. Так, к примеру, пользуясь мотивами лаврового или дубового листа, художники создают множество различных композиций и очень часто покрывают их переплетением довольно обширную плоскость. Знают ли эти товарищи, что этими излюбленными мотивами, имеющими только две детали — листочки и плоды, почти невозможно украсить большую плоскость, что это может противоречить законам орнаментального искусства?

Одновременно с этим возникает вопрос и о правильном использовании символов и аллегорий. Ведь нередко символ мощи — дубовый лист — встречается одновременно и на фасадах монументальных зданий и... на печенье.

Не пора ли нам оставить в покое символические мотивы античности, мотивы тысячелетней давности и создать свои, советские символы, выражающие нашу славу и нашу мощь?

Символы создаются в определенную историческую эпоху, и никакой символический мотив, скажем, искусства эпохи сасанидов, не может выразить современную идею.

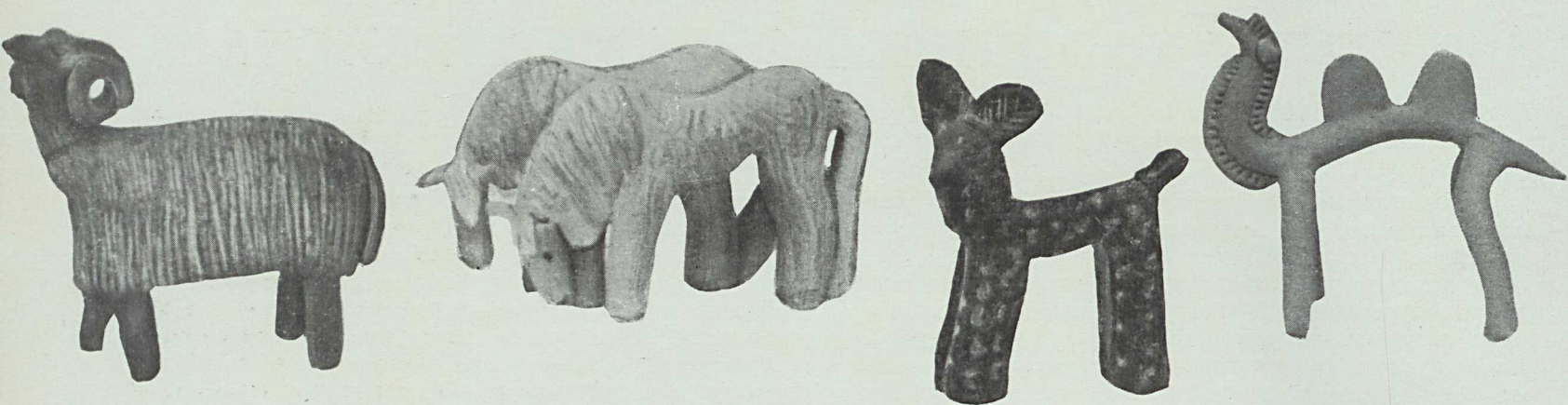
При применении же национального орнамента (например, закавказских или среднеазиатских республик) художникам следует быть особенно внимательным и строго учитывать назначение декорируемого объекта. Ведь часто символы печали и скорби используются ими на предметах, предназначенных для ежедневного пользования. Незнание и неумелое применение символических знаков может привести к недоразумениям и смешным казусам. Нередко случается, что отдельные мотивы помещаются как бы вниз головой.

За последние два-три года, несомненно, произошел определенный сдвиг в решении вопросов, связанных с декоративным искусством. Однако многое еще предстоит сделать. И руководящую роль в этом должны играть Союз художников СССР, Академия художеств СССР и организации, занимающиеся выпуском предметов прикладного искусства.

Большую помощь художникам в развитии прогрессивных традиций народного творчества могут оказать институты искусствознания республиканских академий наук.

Проявить инициативу в решении важных вопросов и направить научно-исследовательскую работу в этой области должна и Академия художеств СССР.

И нам кажется, что многие назревшие задачи могут быть скоро и успешно решены, если отчетливо осознать, какую важную роль в повседневной жизни советского человека, в его эстетическом воспитании играет декоративное искусство.



З. Звара.
Фигурки животных.
Терракота. 1957

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРА

И. КАРКЛИНЬ

В латвийской мелкой пластике работает много художников ярких творческих индивидуальностей. Используя богатые народные традиции, латышские мастера создают художественные произведения, созвучные нашему времени.

Повышенный интерес к скульптуре малой формы в последнее время вызван новыми тенденциями в решении советского жилого интерьера. Настало время, когда на смену банальной безделушке — этой характерной принадлежности мещанского быта, должны прийти высокохудожественные декоративные произведения.

В Латвийской республике имеются большие возможности для развития этого жанра искусства: сильный, постоянно растущий творческий коллектив, хорошо оборудованные фарфоровые и фаянсовые заводы, располагающие опытными мастерами. Хорошую производственную и экспериментальную базу имеют скульпторы-керамисты и в комбинате «Максела».

Наряду с бытовыми сценками и сатирическими фигурками в латвийской мелкой пластике все большее значение приобретает жанровый портрет и тематическая композиция. Особенно сказывается национальный характер латышской скульптуры в произведениях, непосредственно связанных с жизнью народа. В этом отношении очень показательны творчество скульпторов резчиков по дереву.

Выдающийся скульптор малой формы Лиза Дзегузе вошла в изобразительное искусство Латвии народным мастером-самоучкой (Академию художеств она закончила в 1943 г.). Ее первые юмористические сценки из народной жизни, удостоенные большой золотой медали на Парижской выставке 1937 года, созданы простым кухонным ножом. Тогда уже определилось ее творческое лицо как мастера народной темы.

Добродушный юмор, задушевность и яркая выразительность образа — вот те качества, которые сделали ее произведения популярными. И будь то сюжет, взятый из жизненных наблюдений или подсказанный народным эпосом, — в основе его всегда лежит интерес к внутреннему миру простого человека. Все работы Дзегузе очень декоративны и отличаются своеобразием пластики.

Изображая сатирические сцены, скульптор работает крупными плоскостями, избегая деталей. Все ее внимание сосредоточено на раскрытии главного конфликта в произведении и заостренных характеристиках действующих лиц. Таковы ее многофигурные композиции «Собаколовы», «Как в юности бывало», «Сватовство на лугу» (1936—1937).

Иначе трактует Дзегузе образ женщины-колхозницы.



И. Лачгаль-Каминска.
Медвежата.
Терракота. 1958.

занимающий центральное место в ее творчестве советского периода. Здесь все, начиная от тонко промоделированного лица, хорошо решенных пропорций и кончая складками одежды, помогает раскрытию жизненной сущности образа («Колхозница», «Богатый урожай», «Свинарка», 1950—1956).

Проникновенным лириком выступает Дзегузе в произведениях, посвященных детям. Здесь автор не скупится на детали и каждый нюанс доводит до полного звучания («Не дуйте, ветры буйные», 1954—1956; «С удочкой», «Маленькая плутовка», 1958).

Выразительны и декоративны образы животных, созданные Дзегузе. Игривый жеребенок, кокетливая козуля, подлиза и лакомка кошка, хитрый веселый лисенок — каждый из них нашел в скульптуре Дзегузе свое особое характерное пластическое выражение.

Перекликаются с творчеством Дзегузе работы талантливого мастера-самоучки Отто Думписа.

Старые латышские воины, олицетворяющие собой физическую и духовную силу народа, жизнерадостная современная молодежь во время народных празднеств «лиго», юмористические сцены из спортивной и театральной жизни республики, наконец, сатирические образы, обличающие обжорство, лень, хвастовство, — вот темы его произведений. И хотя молодому автору не хватает еще профессиональных навыков, в его произведениях есть основное: свежесть, непосредственность и реалистическая зоркость наблюдений.

К народным традициям обращаются в своем творчестве и скульпторы старшего поколения — Эдвард Сидраб и Артур Берниека. Так, среди работ последних лет Сидраба немало удачных образов, отличающихся яркой социальной характеристикой: «Рабочий» (1948) и «Хозяйка» (1951). Они безупречны по своим пластическим качествам. Своей нравная старуха собственница с палкой и молитвенником в руках — тип, ушедший в прошлое. Старуха обрисована с беспощадной обличительной силой. Хотелось бы, чтобы свой яркий сатирический талант Сидраб обратил и на создание образов, почерпнутых из нашей действительности.

В деревянной скульптуре Артура Берниека много произведений, созданных на мотивы латышского фольклора. И надо признать, что эти работы более удачны, чем ряд произведений Берниека на современную тему.

В своем творчестве Берниека широко использует также камень, кость, янтарь. Автор показал себя искусным ювелиром, умеющим сочетать пластику формы с цветом и особенностями материала.

Элементы народности ярко выражены и в керамической скульптуре Латвии. Здесь, как правило, использование традиций идет не по линии идеализации старины, слепого копирования древних образцов, а по линии творческого переосмысления художественных ценностей народного наследия.

Так, в жанровой скульптуре малой формы Александры Бриедис связь с народным искусством сказывается в ясности образов, в их связи с природой и в глубоком понимании декоративности.

Изображая детей с их обаятельной непосредственностью и жизнерадостностью, автор умеет подчеркнуть в каждом ребенке его индивидуальность. И вместе с тем ее герои — это члены коллектива советских детей. Они кормят птиц, ухаживают за растениями, дружат с животными («Птицевод», майолика, 1954; «Голубки», «Мичуринка», «Друзья», фарфор, 1954—1955). Любимый материал Бриедис — белый глазурованный фарфор.

Как в станковой скульптуре, так и в мелкой пластике у Александры Бриедис много последователей и талантливых учеников. Среди них — Лея Новоженец, молодой по возрасту, но вполне зрелый по своему мастерству скульптор. Новоженец не ограничивается уникальными авторски-

Э. Швальбе-Матвеева.
Друзья. Фаянс. 1957



М. Фурман.
Лама.
Гальванопластика. 1957



ми экземплярами, а стремится сделать свои произведения образцами для массового производства.

В осуществлении этой задачи ей помогает тесная связь с фарфоровым заводом. Начиная со снятия форм, обжига в печи и кончая росписью фарфора Новоженец делает все сама. Целый ряд детских статуэток молодого скульптора стал достоянием широких масс. Особенно удачны парные фигурки детей, танцующих латышские народные танцы «Земгале» и «Абрене» (фарфор, роспись, 1957).

Чувством народности проникнуты лучшие произведения Эльзы Швальбе-Матвеевой. Зрителю памятливы обаятельные, полные жизни образы «Юная планеристка» и «Спортсменка» (терракота), созданные автором в 1948—1949 годах, «Девушка с книгой», «Друзья» и «Житель тундры» (майолика, глазурированный фаянс, терракота, 1956—1958). Эти произведения отличаются мягкой моделировкой форм и ритмичностью построения. Над какой бы темой ни работала художница, она всегда стремится к декоративному решению композиции, придавая большое значение силуэту фигур, гармоническому созвучию линий и форм.

Своеобразно творчество Людии Жургиной. Персонажи ее произведений — люди труда: рыбачки, овцеводы. Очень любит изображать скульптор детей. В решениях образов чувствуется латышский национальный характер. Жургина много работает также в монументальной скульптуре, и это отражается на ее произведениях малых форм: они часто страдают излишней строгостью и холодностью образов.

Мартын Заур — скульптор широкого творческого диапазона. Он одновременно работает в монументальной и станковой скульптуре и в мелкой пластике. Материалы его произведений самые разнообразные — бронза, дерево, фарфор. Но ни в чем так ярко не проявляется увлекающаяся натура этого художника-экспериментатора, как в керамической скульптуре малой формы.

С 1956 года скульптор работает на Рижском фарфоровом заводе, изучает технологические процессы, технику росписи фарфора. Ряд серьезных неудач постиг автора в связи с недооценкой специфики фарфора. Например статичная, тяжеловатая по форме композиция «Снайпер Мейкшан» (фарфор, 1956) больше подходит для монументальной скульптуры, требующей воплощения в граните, бронзе. Жанрово решенная статуэтка «Латышский стрелок



Э. Сидрабэ.
Хозяйка.
Дерево. 1951.



З. Звара.
Полдень.
Терракота. 1958

на отдыхе» (1957) вполне отвечает природе фарфора, но неглубокое раскрытие образа и натуралистическое правдоподобие помешали автору создать полноценное художественное произведение. Увлечение декоративными задачами сказалось в работах Заура «Пламя» и «Девушки на солнце» (фарфор, 1956).

Более успешно использует Заур в керамике сказочный сюжет — «Пастух и черт» (фарфор с росписью, 1957). Здесь чувство народного юмора сочетается с богатой творческой фантазией автора. Интересно колористическое решение вещи.

Правильное понимание своеобразия мелкой пластики показал в своих работах Леон Томашицкий. Еще с академических лет тяготея к жанру малых форм, скульптор создает серию типов из произведений Н. В. Гоголя. Уже в первых работах на эту тему главное внимание Томашицкий сосредоточил на раскрытии внутреннего содержания образа. Выбору материала в это время он уделяет значительно меньше внимания. К более широкому использованию возможностей керамики скульптор приходит позже — в 1954—1955 годах. Тогда же в массовое производство поступают его статуэтки «Солоха» и «Дьяк» (фарфор с росписью), удостоенные первой премии на конкурсе скульптуры малых форм 1954 года.

Стремление к индивидуализации образа наиболее ярко выражено в произведениях Томашицкого на театральные темы. Это не только портреты известных артистов республики, но вместе с тем и созданные ими сценические образы, схваченные скульптором в самые характерные моменты театрального действия.

Один из наиболее интересных образов, созданных скульптором — король Лир в исполнении Ю. Юровского (терракота, 1957). В умело схваченных движениях рук, тонко проработанном лице, тяжелых складках одежды чувствуется большой драматизм переживаний шекспировского героя. И вместе с тем это портрет артиста Юровского, с его характерным наклоном головы, богатой мимикой лица и большим творческим темпераментом. Сейчас То-



Л. Дзегузе.
С удочкой.
Дерево. 1958.



Р. Брузите.
Девушка.
Фарфор. 1958

машицкий работает над портретами артистов латышского драматического театра, занятых в спектакле Р. Блаумана «Дни портных в Силмачах». Объединенные сюжетно-смысловой линией пьесы и общим ритмическим строем композиции, сценические образы сохраняют свою индивидуальность. Новый цикл портретов подкупает народным юмором и выразительностью характеров.

Неисчерпаемым источником для творчества латышских керамистов являются народная поэзия и театр. Э. Пиннис, Э. Поле-Аболиня, З. Улсте, М. Силиня, Б. Карлиня-Шане, Р. Брузите и В. Зевальде — вот имена авторов, создавших целый ряд лирических, проникновенных образов из народных песен и сказок.

Среди молодых мастеров скульптуры малых форм выделяется группа художников ярко выраженного декоративного направления. К ним в первую очередь следует отнести Римму Панцеховскую, молодого керамиста, обладающего большим технологическим опытом. Панцеховская умеет подчеркнуть особенность материала, его фактуру, блестяще владеет техникой подглазурной росписи фарфора. Излюбленными персонажами ее произведений являются сказочные герои («Аленушка», 1954; «Невеста Ужа», 1956; «Принцесса Гундега», 1957; фарфор) и танцовщицы всех стран в эффектных театральных костюмах и позах («Индийская танцовщица», фаянс, майолика; «Аргентинская танцовщица», майолика; «Негритянский танец», «Молитва о дожде», фарфор; «Танцовщица с острова Бали», терракота, майолика, 1957, и многие другие).

Живая модель в этих произведениях играет самую незначительную роль — в основном автор работает по иллюстрациям, дополняя их своей богатой фантазией. Динамика человеческого тела, ритм танца, красота форм — все здесь исходит из условностей театра и балета.

В ином декоративном плане работает молодая скульптор керамист Зента Звара.

Работ у Звары еще пока мало: стилизованные фигурки зверей (1950), парные статуэтки «Анцис и Гретьинь» (1957) и барельеф «Полдень» (1958), изображающий обедающую у стола семью, — вот и весь перечень ее произведений. Но суть не в количестве. Как только появились



Л. Новоженец.
Народный танец земгале.
Фарфор. 1955.

на выставке работы Звары, зритель их запомнил. Они привлекают лирической теплотой образов и своеобразием обобщенной декоративной формы. Хотелось бы только предостеречь молодую талантливую художницу, чтобы она в своем стремлении к обобщению и выразительности формы не перешла границы, отделяющей их от формалистической стилизации.

Особое место в декоративной мелкой пластике Латвии занимает анималистический жанр. С ним связан целый ряд ярких творческих индивидуальностей, таких, как М. Фурман, И. Лачгалв-Каминска. У каждого из них свои любимцы в мире животных и зверей, и каждый из них трактует их по-своему.

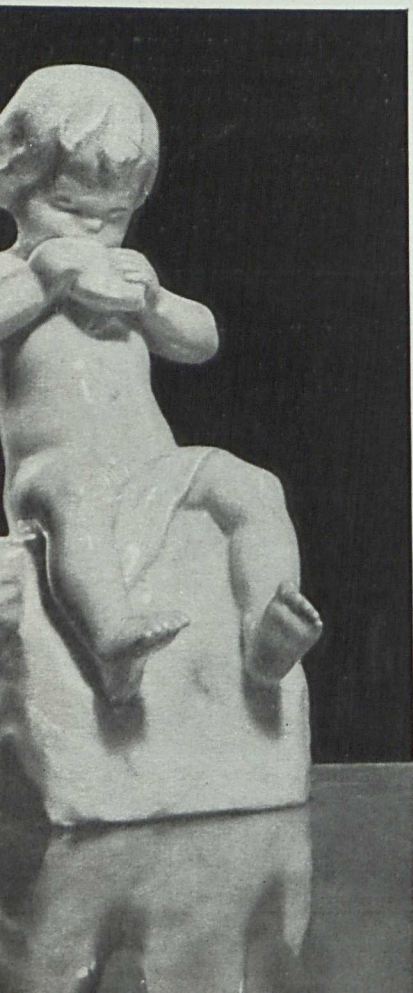
Майер Фурман широко использует в своем творчестве все виды керамических материалов. Его ценным началом было применение гальванопластики в скульптуре малых форм («Белка», «Лама», 1957). Сейчас автор работает над освоением нового для него материала — стекла.

Ирма Лачгалв-Каминска — опытный скульптор-анималист, известна как автор «больших и малых медвежат». Лачгалв-Каминска — один из немногих скульпторов, который без ущерба для художественной стороны произведения умеет менять его размеры.

Например «Дерущиеся медвежата» и «Медведь-лакомка» в одной и той же композиции и материале использованы автором и в мелкой декоративной пластике, и в садовой скульптуре.

Успешно работает в анималистическом жанре и ряд других мастеров малых форм.

Можно с уверенностью сказать, что талантливый творческий коллектив латышских скульпторов будет и в дальнейшем создавать высокохудожественные произведения малой пластики, нужные народу.



А. Бриедис.
Хлебушек.
Фарфор. 1954.

УКРАШЕНИЯ ИЗ ЯНТАРЯ

М. ЖУКОВА

С давних времен знают и любят люди янтарь. Оценив его красоту и декоративные качества, издавна делали они из янтаря различные украшения.

Действительно, янтарь обладает ценными декоративными качествами: богатством цветовых оттенков, разнообразием и неповторимостью рисунка и формы. Кроме того, янтарь сравнительно с другими самоцветами недорог. Естественно поэтому, что янтарь имеет все права на широкое применение его в ювелирных изделиях.

Как же используется янтарь в нашей художественной промышленности? Какие изделия из янтаря предлагаются покупателю?

Ассортимент янтарных изделий довольно широк. Из янтаря делают женские украшения: бусы, броши, кулоны, закладки, предметы мужского обихода: запонки, мундштуки, а также мелкую настольную скульптуру.

Правда, янтарные броши, которые можно увидеть в продаже, как правило, представляют собой или вишенки, или листочки, или, наконец, виноград. Бусы же бывают непременно круглыми и отличаются друг от друга только размером. А настольная скульптура ограничивается натуралистическим изображением собак, лягушек и белок. От большинства изделий веет дурным вкусом, штампом.

Работают ли художники над поисками новых современных форм?

Да, конечно, работают и создают интересные, оригинальные вещи. Об этом свидетельствуют работы, присланные на Всесоюзный конкурс ювелирных изделий из янтаря, организованный Художественным фондом СССР в январе этого года. Конкурс ставил своей задачей выявить лучшие образцы и внедрить их в производство.

Лучшие, отмеченные премиями ювелирные изделия отличаются новизной формы, искусным использованием специфических особенностей янтаря.

Одно из лучших изделий — гарнитур «Современность» (брошь, кулон, кольцо, клипсы) литовской художницы Т. Вайвадене — является тому хорошим примером.

Возьмем брошь. Ее форма проста — несколько вогнутый прямоугольник из оксидированного серебра с чуть округленными углами. На фоне его, точно повторяя форму оправы, четко выделяется янтарь красивого необычного цвета: светло-палевый, с едва заметными белыми прожилками. Удачно найденная оправка не только не мешает камню, но, являясь одновременно и фоном, оттеняет его красоту. Крупный янтарь светлого тона выигрывает от контраста с темно-серой оправой. Это тонкое цветовое звучание в сочетании с предельно простой, лаконичной формой представляется очень удачным и придает броши и гарнитуру в целом оттенок простоты и благородства.

Гарнитур «Современность» обладает и другим важным достоинством: он хорошо гармонирует с современной женской одеждой, в которой преобладают четкие линии, не скрытые деталями, и локальный цвет.

В связи с гарнитуром «Современность» возникает вопрос о том, не являются ли оправка-фон или оправка в виде металлических лапок единственно возможными и удачными формами оправы для янтаря? Не забьет ли богато орнаментированная оправка неяркую красоту янтаря? Думается, нет.

Успех будет зависеть от того, во-первых, насколько правильно найдено художником соотношение размера камня и оправы, и, во-вторых, от того, насколько гармонирует рисунок оправы с рисунком самого камня.



Т. Вайвадене. Брошь «Река».

Б. и Е. Микелевичусы. Кулон «Капля воды». Брошь.

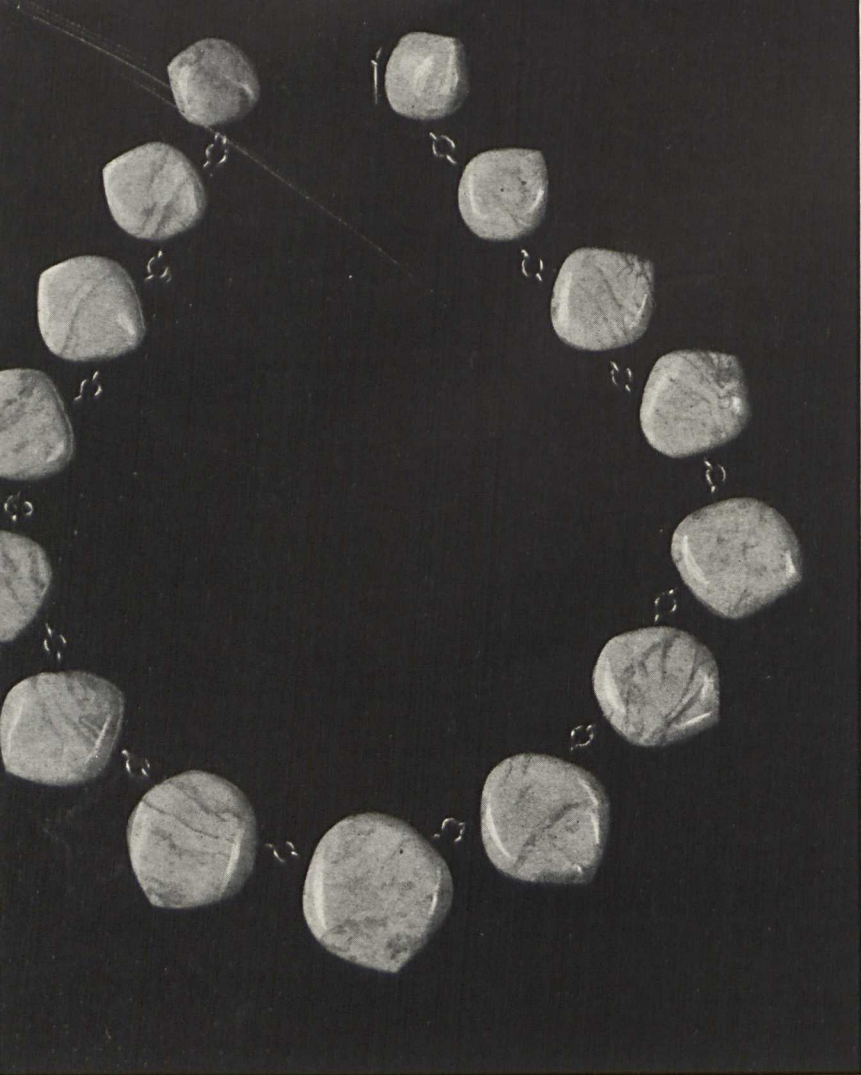
Т. Вайвадене. Гарнитур «Современность». Литва. 1958

В этом плане интересно остановиться на гарнитуре (браслет, брошь, клипсы) А. Гуджюнаса (Литва), в котором художник использовал янтарь неяркого желтого цвета. Оправка браслета этого гарнитура, являясь существенной частью украшения, интересна сама по себе. Используя затейливый орнаментальный узор, художник создает легкое кружевное обрамление. Янтарь, которому придана круглая форма, охватывается металлом как зубчиками кружев. При всем своем богатстве оправка не забивает янтаря, потому что художник удачно нашел соотношение размера камня и оправы и потому также, что рисунок янтаря, напоминающий перистые облака, перекликается с орнаментальным узором оправы. Размер янтаря в броши по сравнению с янтарем в браслете значительно увеличивается. Художник правильно почувствовал, что украшения к современному женскому платью не должны быть мелкими и дробными.

Тонкая ажурная оправка придает этим украшениям оттенок нарядности и праздничности. Поэтому естественно, что они будут хорошо смотреться в ансамбле с выходным платьем.

Художники, о которых выше шла речь, идут разными путями: один стремится к простоте, лаконизму, другой — к богатству орнаментального узора. Оба эти пути плодотворны потому, что это пути поисков мастеров, знающих и любящих материал, с которым они работают.

Несколько безвкусной и бесконечно устаревшей кажется рядом с этими изделиями также присланная на конкурс закладка для шарфика «Зонтик» (автор Н. Николаева). Кстати сказать, закладка эта весьма типична для художественного уровня тех ювелирных изделий из янтаря, которые часто можно встретить в продаже. Форма этой броши старая, не побоимся сказать, избитая, знакомая нам



Г. Гунтене.
Ожерелье «Листочки».
Литва. 1958

по изделиям из пластмассы. Да и янтарь в этой броши по существу ничем не отличается от пластмассы, потому что мастер чисто механически использует камень, насильственно «гофрирует» его, стремясь придать ему форму сложенного зонтика.

Кроме того, сочетание янтаря с позолоченным металлом вообще представляется неудачным. Блеск позолоты не оттеняет, а забивает янтарь, в данном случае очень светлый.

Вдумчивый художник видит в необработанном куске янтаря красоту, которая скрыта от глаз неискушенного человека. Он ни в коем случае не отнесется к рисунку в янтаре как к браку, стремясь использовать только гладкий, без рисунка камень, а тем более не станет плавить и прессовать его или, еще того хуже, окрашивать в различ-

ные цвета, что совершенно лишило бы янтарь его своеобразной красоты.

Настоящими художниками янтаря показали себя Б. и Е. Микулевичусы, авторы броши. Брошь эта без оправы, и форму ее трудно определить геометрическим термином. Художники увидели красоту в природном строении камня и не стали придавать ему иную геометрическую форму. Они лишь подчеркнули своеобразие природной формы янтаря. Интересно использовали художники особенности цветового строения камня. Темные, красновато-коричневые полосы на светло-желтом поле янтаря стали краями броши, ее естественной цветовой оправой.

Брошь Микулевичусов — удачный пример использования природной формы янтаря в ювелирном изделии. Удачный прежде всего потому, что художники, сохранив форму камня, придали законченность изделию в целом. Нарушение этого счастливого сочетания неизменно приводит к неудаче.

Так, значительно менее интересной кажется нам другая брошь Микулевичусов. Чрезмерное увлечение естественным строением куска янтаря привело к тому, что художники ограничили свою деятельность только шлифовкой камня, оставив нетронутой его природную форму. В результате брошь воспринимается как интересный, небольшой кусок янтаря — и только. Неровность краев броши с большим количеством шербагин создает впечатление незавершенности.

Трудно согласиться с автором статьи «Мысли о прекрасном камне» (журнал «Декоративное искусство СССР», юбилейный номер, 1957) Ф. Даукантасом, который утверждает, что «только одной полировкой... кусков янтаря соответствующей величины... можно получить брошки, шпильки и другие предметы украшения». Только одной полировки для создания ювелирного изделия совершенно недостаточно. Можно согласиться с тем, что отдельные большие куски прозрачного янтаря с интересным рисунком достаточно отполировать, чтобы получить красивое настольное украшение. Но как раз в данном случае Даукантас предлагает художнику вмешательство другого рода: он считает необходимым, чтобы едва намеченный природой фантастический рисунок камня был определен сюжетно и затем дополнен путем негативного гравирования соответствующими сюжету «недостающими» деталями.

Очевидно, что такого рода вмешательство не нужно, потому что природный рисунок янтаря так своеобразен и

ПЕРВАЯ В МОСКВЕ

Перестройка художественного образования на основе «Закона об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» создает широкие возможности для подготовки творческих кадров декоративного искусства.

Открывшаяся в Москве средняя художественно-декоративная школа — это первый опыт сочетания общеобразовательного обучения с профессиональной художественной подготовкой.

В школу принято шестьдесят человек.

Приемная комиссия отбирала молодежь, проявившую способность к самостоятельному творческому труду. Кроме экзаменов по рисунку и живописи, поступающие представляли и свои самостоятельные работы.

В беседе с нашим корреспондентом директор школы А. Клушин рассказал: — Задача нашей школы — дать общее образование в объеме средней школы и практически подготовить их для профессиональной деятельности в области декоративного искусства.

В учебном плане предусмотрен широкий круг специальных дисциплин. В программу входит изучение рисунка, живописи, специальной композиции, истории искусств.

Школа располагает произведениями художников, среди которых есть и подлинники великих мастеров изобразительного искусства. Вместе с тем намечено широкое ознакомление учащихся с сокровищами художественной культуры, имеющимися в фондах и экспозициях музеев нашей страны.

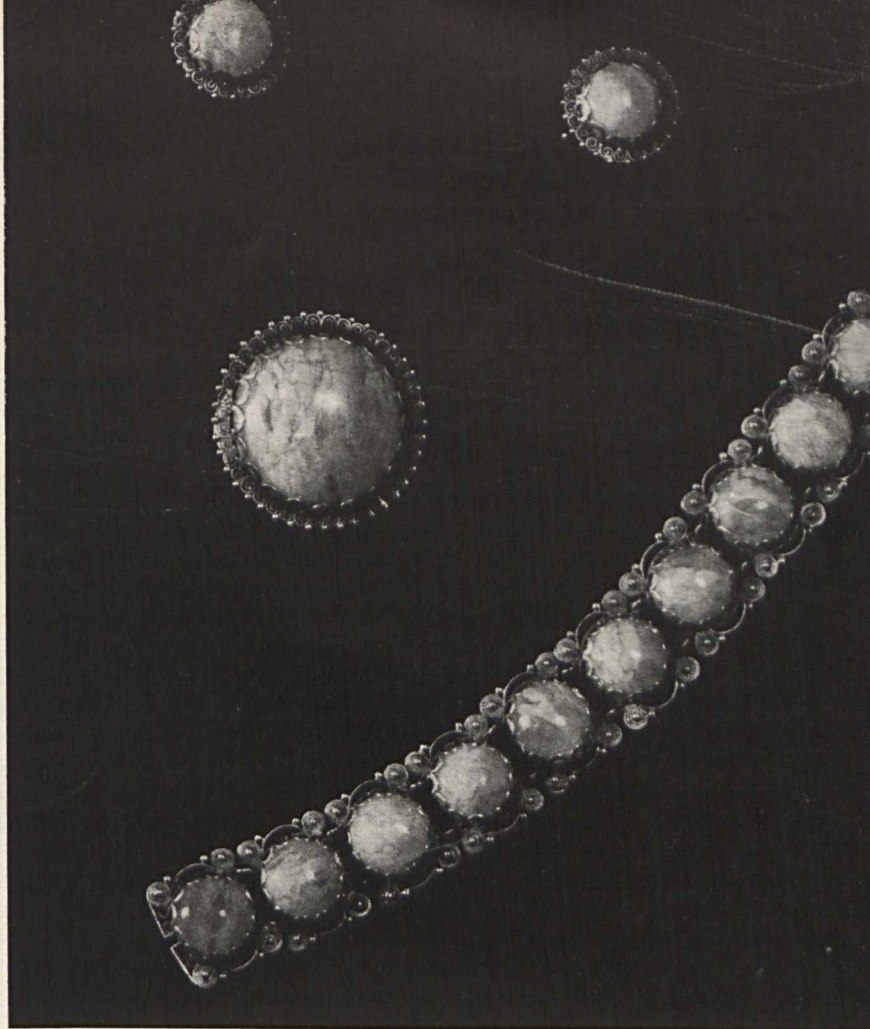
богат, что всякие дополнения способны только испортить его. Кстати сказать, легко обнаружить противоречия и в самой статье Даукантаса. Ратуя за сохранение природной естественной красоты янтаря и восхищаясь богатством мотивов, созданных природой, он затем предлагает их... дополнить.

Прекрасным примером того, как должен быть использован природный рисунок янтаря в украшении, может служить медальон «Капля воды» (авторы Б. и Е. Микулевичусы). Медальон без оправы. Все внимание сосредоточивается на прозрачном куске камня с фантастическим рисунком, слегка напоминающим горы и облака над ними. Янтарь замечательно красив по цвету: на светло-желтом фоне рельефно выделяется огненно-красный левый нижний край, который контрастирует с легкими, воздушными белыми завихрениями-прожилками, заполняющими почти все остальное поле медальона. Трудно представить себе, что можно что-либо «добавить» к этому удивительному созданию природы.

Микулевичусы показали себя мастерами, хорошо знающими янтарь и умеющими с ним работать. Однако далеко не все художники, принимавшие участие в конкурсе, выступили столь же успешно.

Никак нельзя сказать этого о Ю. Толокнове — авторе круглой броши. Прежде всего плавленный янтарь так обработан и использован в этой броши, что трудно, почти невозможно на глаз отличить его от желтого цветного стекла. Далее. Брошь, приколотая к одежде, благодаря тому, что янтарь здесь совершенно прозрачный, становится чем-то вроде увеличительного стекла, что позволяет детально рассмотреть фактуру ткани, но не позволяет полюбоваться камнем. Принимая цвет одежды, янтарь приобретает вообще трудно определяемый оттенок, ничего общего не имеющий с его природным цветом. Позолоченная оправа в виде подсолнуха кажется грубой, безвкусной. Такую брошь трудно назвать украшением.

Янтарное ожерелье «Листочки», присланное на конкурс литовской художницей Г. Гунтене, свидетельствует о том, что бусы из янтаря могут быть не только круглыми. Небольшим кусочкам янтаря светло-желтого, почти белого цвета с красивыми желтыми прожилками придана форма миниатюрных листочков. Благодаря удачно найденной форме это янтарное ожерелье может хорошо украсить гладкое черное женское платье.



В этом ожерелье, правда, имеется одна явно не найденная деталь: связующие звенья между янтарем. Очень простые маленькие колечки, составляющие цепь, явно не соответствуют изящной форме янтарных листочков.

Заканчивая разговор о хороших и плохих янтарных изделиях, хочется верить, что в будущем художники, работающие в этой области декоративного искусства, будут еще настойчивее искать новые, современные формы и беспоощадно бороться с безвкусицей, мешающей и штампом. Художественным предприятиям, выпускающим ювелирные изделия из янтаря, пожелаем как можно скорее расстаться с устаревшими образцами и смело и широко внедрять в производство новые, лучшие изделия, чтобы интересные художественные произведения можно было видеть не только на выставке, но и в продаже.

Главным в учебно-воспитательной работе является обучение трудовым навыкам. В школьных художественно-производственных мастерских наряду с учебными заданиями учащиеся будут также выполнять и производственные заказы. Доходы, получаемые школой от этих заказов, мы намеряем выплачивать исполнителям в виде ученической заработной платы. Получению профессиональных навыков будут способствовать и практические занятия в художественно-декоративных мастерских Мос-

ковского отделения Художественного фонда.

Окончившие школу получают аттестат зрелости и удостоверение о присвоении специальности исполнителя художественно-декоративных работ.

Выпускники нашей школы будут специалистами по оформлению городских площадей, парков, стадионов, выставок, декоративному убранству домов культуры, клубов, санаториев, оформлению торговой и театральной рекламы

и по другим видам декоративных работ.

— Наша школа, — говорит в заключение беседы А. Клушин, — делает только первые шаги в осуществлении новых форм обучения и подготовки молодых кадров для декоративного искусства.

Вся деятельность нашего педагогического коллектива направлена к тому, чтобы успешно выполнить поставленную Коммунистической партией важную задачу укрепления связи школы с жизнью.

НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ШЕЛКОВЫХ ТКАНЯХ

П. МУСИЕНКО

В наши дни в украинском шелкоткачестве продолжают развиваться национальные художественные традиции, заложенные первой украинской фабрикой шелковых тканей, которая была основана в 1769 году в городе Нежине. На пяти станках здесь вырабатывали шелковые платки и тафту. В рисунках, нанесенных способом набойки, мастера творчески использовали орнаментальные мотивы украинского народного искусства. Платки нежинской фабрики, вошедшие в ансамбль национальных девичьих костюмов, прекрасно сочетались с белыми свитами, плахтами и вышитыми белыми рубашками. Примеру нежинской фабрики последовали в начале XIX века мастера Нововодолажских шелковых фабрик. Ткани, вырабатывавшиеся на этих фабриках, пользовались большой популярностью у населения.

О развитии традиций украинского шелкоткачества в наши дни убедительно свидетельствует продукция Киевского шелкового комбината. Комбинат работает на местном сырье и до последнего времени выпускал широкий ассортимент гладкокрашенных тканей.

Однако коллектив комбината не хотел ограничиться выпуском только одноцветных тканей. Возникла мысль о создании оригинального узорного киевского шелка. Осуществить ее удалось с организацией цеха набивных рисунков, исполняемых способом фотофильмпечати.

К работе на комбинате была привлечена группа художников, преимущественно молодых, недавно окончивших специальные учебные заведения. Им не сразу удалось найти свой творческий почерк. Но сейчас работа налаживается, и ткани предприятия начинают приобретать популярность.

Одной из первых пришла в комбинат художница З. Вишневская, активно участвовавшая в организации цеха фотофильмпечати. Ее работы проникнуты радостным мироощущением. Так, в одном случае — это ажурный белый узор на бледно-розовом крепдешине, отличающийся легкостью и изяществом построения. В основе другого рисунка, нанесенного одним изумрудным цветом, лежат мотивы украинской народной набойки. В нем привлекает непринужденность в расположении орнамента. Ни один цветок, лист, стебель точно не повторяются. Из наследия взяты не столько мотивы, сколько творческие приемы народных мастеров. Художница нашла масштаб рисунка и учла особенности полупрозрачного шелкового материала.

На основе изучения форм живых цветов — пионов, георгинов — Вишневская приходит к оригинальному решению крупномасштабного рисунка для платьев. По розовому фону она тесно группирует цветы, исполненные графиче-



А. Пашенко.

Рисунок для декоративной ткани.
Гуашь. 1958

чески четкими черными и белыми линиями. Белые круглые пятна серединок кажутся нанесенными пальцами. Даже в таких деталях сказалась любовь художника к приемам народных росписей!

Украинское народное искусство подсказало ряд интересных решений и художнику комбината А. Пашенко. Его рисунки для текстиля были отмечены еще в 1936 году на 1-й республиканской выставке народного творчества в Киеве.

Ранние рисунки Пашенко для шелка в две-три краски выглядели просто и строго. Для художника характерно стремление к предельной завершенности композиции, когда в рисунке уже ничего нельзя ни прибавить, ни отнять. Четкие изображения цветов, словно исполненные мазками мягкой остроконечной кисти, хорошо гармонируют с фактурой шелка. При виде этих рисунков невольно вспоминаются росписи мастеров села Петриковки.

Новые работы художника — шаг вперед в использовании народных мотивов геометрического орнамента. Цветные орнаментальные полосы, повторяясь через определенные интервалы, придают композиции ритмичность и стройность. Размеры полос невелики, поэтому несколько не противоречат легкости шелка.

В работах Пашенко, предназначенных для шарфов, платков, скатертей, чувствуется пристрастие к чистому цвету и простым графическим орнаментальным рисункам.



З. Вишневская, Л. Волкова, М. Грибанова, К. Шуцкая.
Ткани для платьев. Креп-дешин, креп-жоржет. 1958

Свежестью мысли, тонким художественным вкусом отличаются работы Л. Волковой. Прямые и ломаные линии орнамента, цветовые контрасты, основанные на чередовании ярких красок на спокойном серо-фиолетовом фоне, придают праздничный вид шелковой ткани.

Растительные орнаменты художницы очень разнообразны. Одни цветы трактованы почти силуэтно, другие решены живописными пятнами. Цветовые нюансы придают легкость всей композиции.

Л. Волкова хорошо использует специфические возможности фотофильмепечати, интересно решая силуэты и тонкие линии контурного очертания цветов, листьев, растений, а также элементов геометрического орнамента. Однако художница не всегда умеет найти собственный творческий почерк в рисунках.

Заслуживают внимания работы А. Вовченко, отмеченные глубоким пониманием специфики оформления текстиля. Мотивы растений и цветов художник перерабатывает в фантастические узоры. Его рисунок «Изморозь» выполнен с учетом фактуры материала креп-шифона. Свободная манера и чистый колорит соответствуют прозрачной легкости ткани.

Воспитанница Львовского института декоративного и прикладного искусства М. Грибанова в своих рисунках для шелка удачно использует мотивы росписей, бытующих в западных областях Украины. Например ее рисунки узорных полос живо напоминают яркие гудульские ткани.

Из работ Н. Шапран оригинальны полосатые и каймовые рисунки для платьев и шарфов из крепдешина. Она пылливо изучает народные ткани и вышивки, отдавая много внимания ритмам в орнаментах и тональной расцветке.

К. Щуцкая работает преимущественно как художник-дессинатор. Ею разработаны цветные фактурные ткани и штучные изделия из шелка: шарфы, платочки, косынки.

Все чаще бывает на шелкокомбинате художница В. Лимаренко. Она разрабатывает рисунки декоративных панно на шелке. Несколько ее произведений, показанных на выставке в Киеве, — «Танец», «Салют», «Цветы» — раскрывают интересные стороны ее творчества. Она постепенно отходит от станковых решений и переходит к более декоративным.

Графически четкий линейный рисунок роднит ее работы с народными настенными росписями. Она разрабатывает украинскую советскую национальную форму декоративной живописи в том же направлении, как и народные мастера Петриковки и Дегтярей. Для верного успеха в работе ей нужно избегать перегруженности в композиции рисунков.

Как показали последние республиканские выставки, художники Киевского комбината добиваются определенно-го стилового единства в декорировании тканей. Творчески используя в рисунках отдельные элементы украинского орнамента, цветовые и тоновые решения народного искусства, они вдумчиво перерабатывают их в своих композициях. Благодаря этому в украинском шелке хорошо сочетаются прогрессивные традиции народного искусства с живым чувством современности.

Можно, пожалуй, упрекнуть художников в том, что создаваемые ими рисунки не учитывают запросов людей разного возраста. Неправомерным нам кажется также выпуск большого количества шелка с крупномасштабными рисунками пестрых расцветок. Большее разнообразие хотелось бы увидеть в рисунках и расцветках тканей, выпускаемых специально для блузок, платков и косынок. Ассортимент изделий тканей ежегодно необходимо расширять.

Шелк издавна пользуется популярностью на Украине. Поэтический характер рисунков шелка хорошо удается украинским художникам.

ШИРЕ ДОРОГУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ!

В МОСХ состоялось совещание архитекторов и художников-монументалистов, посвященное вопросам развития монументальной живописи в свете современных задач архитектуры и строительства в СССР.

Все выступавшие единодушно отмечали, что отсутствие элементов образительного искусства в архитектурных сооружениях крайне обедняет художественный облик современного города. Осуществление монументальных работ — острая необходимость сегодняшнего дня, требующая координации творческих усилий архитекторов и художников.

А. Гончаров отметил, что именно современная архитектура дает все основания для достижения синтеза искусств, так как она имеет большие, незаполненные плоскости, необходимые для монументальной живописи.

Однако монументальная живопись не единственное средство обогащения архитектурного образа. Важным выразительным средством является также цвет, который, к сожалению, мало применяется в условиях нашего строительства.

Остановившись на проблемах монументальной живописи, Гончаров подчеркнул значение глубокой разработки содержания произведения, поисков по-

вой лаконичной формы, звучности цвета. А. Гончаров обратил внимание на необходимость организации государственных мастерских, которые могли бы стать творческой базой для художников-монументалистов.

Представитель Союза архитекторов П. Ревякин в своем выступлении отметил, что поставленную перед архитекторами задачу экономического строительства следует решать не за счет сокращения средств на монументальное искусство, а за счет ликвидации планировочных излишеств и нелепого украшения.

Но для того, чтобы монументальная живопись и скульптура были практически осуществлены в условиях современного промышленного строительства, они должны быть рассчитаны на заводское производство. Об этих очень серьезных вопросах практики монументального искусства говорил и архитектор В. Бутузов.

Г. Рублев остановился на воспитательной роли монументального искусства. Он напомнил, что даже в трудные годы разрухи и гражданской войны В. И. Ленин считал возможным и необходимым организацию пропаганды коммунистических идей средствами мону-

ментального искусства. Тем более это необходимо делать сейчас, когда наша страна стала могучей державой. Монументальное искусство обращено к самой широкой аудитории. Ему необходимо уделять сегодня максимум внимания.

Вопросу планировки и организации труда художников-монументалистов посвятили свои выступления Б. Иофан, Б. Уитц, Г. Градов.

Один из старейших художников — В. Фаворский предложил создать межсоюзную комиссию из архитекторов и художников монументального искусства, что должно послужить более тесному их сплочению. В. Фаворского поддержал В. Эльконин, подчеркнувший доминирующее значение архитектуры в создании синтетических произведений искусства. Вопросы организации экспериментальной базы для овладения новыми техниками посвятил свое выступление С. Павловский.

Конференция образовала межсоюзную комиссию, в состав которой вошли от Союза художников: Г. Рублев, А. Гончаров, С. Павловский, В. Эльконин, Б. Иорданский, А. Васнецов, А. Штейман; от Союза архитекторов: В. Бутузов, И. Рожин, П. Ревякин, Н. Гайгаров, Б. Иофан, Н. Покровский.

КАРГОПОЛЬСКИЕ ИГРУШКИ

ЮРИЙ АРБАТ

Каргополье...

Мало кому за пределами Архангельской области знаком расположенный вдали от железных дорог небольшой городок Каргополь, центр лесозаготовительного района. Пожалуй, только историки и археологи знают, что за две тысячи лет до нашей эры на землях нынешнего Каргополя уже существовали поселения с довольно высоким уровнем культуры и что при раскопках находят черепки глиняной посуды, украшенной своеобразным орнаментом из ромбов, кружков и полосок. И уж совсем небольшому числу любителей русского народного искусства известно, что деревни недалеко от Каргополя некогда славились производством глиняных игрушек.

Что же это за каргопольские игрушки и кто их творцы?

Сохранилась ли эта художественная традиция до наших дней?

* *
*

На берегу широкой реки Онеги, несущей свои свинцовые воды из озера Лача, стоит древний Каргополь со старинными земляными валами и каменными церквями XVI—XVII веков. Можно часами любоваться наличниками окон и входов у этих зданий, — каждый наличник на особицу, со своим неповторимым узором. А если отъехать на десять-двенадцать километров от города, — вдруг из-за леса возникает деревянная шатровая колокольня с чешуйчатой крышей или дома колхозников, по северному обычаю двух- или трехэтажные, с такими сказочно чудесными резными колоннами крылец, что московские архитекторы, попадая сюда, разводят руками от удивления и восторга и хватаются за альбом и карандаш. Как много здесь вещей, в которых чувствуется давняя и неистребимая любовь мастера к красоте!



Барыня.

Глина. Каргопольская игрушка.

Конец XIX в. Автор неизвестен.



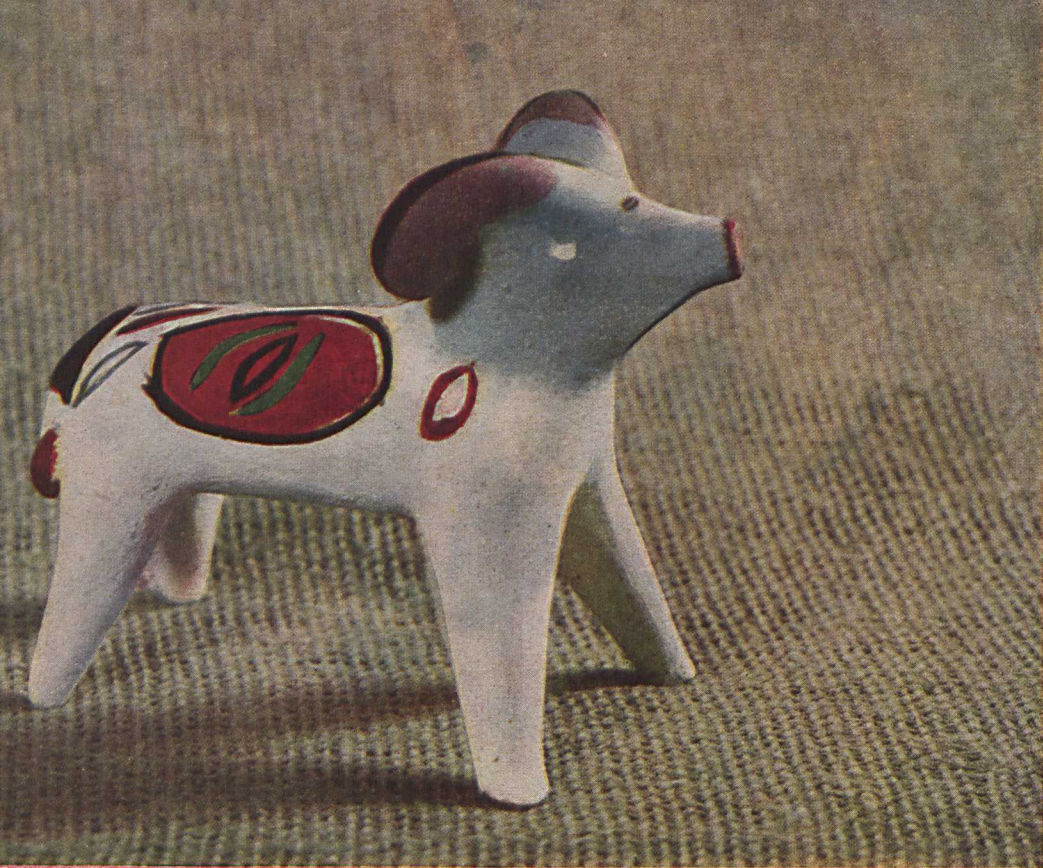
И. Дружинин.

Дровосек.

Глина. Каргопольская игрушка.

До деревни Гринево Печниковского сельсовета от Каргополя нет и двух десятков километров. Здесь долго жил и работал замечательный мастер каргопольских глиняных игрушек Иван Васильевич Дружинин. От кого он перенял свое мастерство, как работал — никто в свое время не удосужился узнать и записать. Восемь лет назад И. В. Дружинин умер. А теперь в Каргопольском краеведческом музее его работы выставлены без указания фамилии автора. В документах Музея народного искусства НИИХП Роспромсовета в Москве искажены фамилия творца игрушек и название деревни, где он жил.

Между тем сын местного гончара Василия Дружинина, мастеровитый глиняную посуду для окрестных деревень, Иван Дружинин, исключительно талантливый народный художник, и его творчество заслуживает другого отношения. Многие в каргопольских игрушках сближает их со



И. Дружинин.
Баран.
Глина. Каргопольская игрушка.

знаменитыми дымковскими изделиями. То же композиционное решение женской фигуры с юбкой-колоколом, та же обобщенность и условность; примерно те же и размеры. Но тематика каргопольских игрушек ближе к народной жизни во всем ее разнообразии: показе людей и в труде, и на отдыхе, и в веселье.

Среди игрушек Дружинина можно встретить и борода-того гармониста в кресле, и парня в лодке, и парня с трубкой или чашей, и двух танцующих мужчин в строгих черных костюмах с белыми пуговицами. Исключительный интерес представляют фигурки, изображающие крестьян за обычными их деревенскими работами. Вот мужичок рубит топором дерево. Другой мужичок устраивает городьбу у своего дома. Еще одна фигурка воспроизводит представителя весьма уважаемой в деревне профессии — кузнеца.

«Барынь» Дружинин изображал с явной иронией. Вот, например, барыня с птицей. Шляпа у нее — настоящее гнездо с четырьмя хвостами или рогами. У «барыни с медвежонком» жакет по моде конца XIX века — узкий в талии — и широкополая шляпа с пышными страусовыми перьями. Как-то вылепил мастер и барыню с собакой и птицей. Смешная шляпа ее напоминает цилиндр, а юбка — широкая, кричаще-розовая, с серебряной росписью. Расцветку одежды в своих игрушках Дружинин давал либо пеструю, либо (если хотел выделить какую-либо скульптурную деталь) — блеклую. Для ярких экземпляров он любил применять краску розовую или желтую и почти обязательно с серебром и с черным. Орнаменты в росписях Дружинина очень просты, и в них почти непременно присутствует большой сравнительно с масштабом фигурки круг.

Изредка можно встретить у мастера и изображение женщины-крестьянки: мать с ребенком или девушку с прялкой.

И. Дружинин.
Медведь и олень.
Глина. Каргопольская игрушка.

Излюбленным персонажем Дружинина являлся медведь. Но это не простое копирование натуры; медведь «очеловечивался», как бы вводился в круг обычных крестьянских представлений. То он весельчак с гармошкой в лапах, наряженный в длинную розовую рубаху; то играющий на рожке; то бражник с чашей, одетый в серую рубаху и желтые штаны с черно-красно-серебряными разводами; то медведица в пестрой одежде, с желтым медвежонком.

Так же забавно очеловечены и другие звери и животные, обитатели дремучих архангельских лесов и скотных дворов. Среди изделий Дружинина можно видеть и «обедающего» оленя в желтой курточке, с ложкой и чашей в передних ногах, и барана с птицей, и козла с собакой. Особенно много оленей и баранов, раскраска которых очень оригинальна и резко отличается

от дымковской. Морда у животного бывает голубая, рога — фиолетовые, хвост расписан красной краской, а на боках по большому — чаще всего красному с черной отводкой — кругу и маленькие красные колечки. Все эти элементы — наиболее характерный признак каргопольской росписи глиняных игрушек.

Обычный размер игрушек — 12-13 сантиметров, хотя отдельные игрушки бывают и крупнее (бараны и олени) и меньше (свистульки-«утицы»).

И. В. Дружинин — самый яркий и талантливый, но не единственный представитель уже ушедшего поколения каргопольских игрушечников. Почти во всех деревнях, соседствующих с деревней Гринево, нам рассказывали о



И. Дружинин.
Музыканты.
Глина. Каргопольская игрушка.

живших там мастерах, и у каждого из них были свои особенности.

В деревне Олеховской делал глиняные, или, как их здесь называют, «гниляные», игрушки маляр и живописец Петр Иванович Черепанов, более известный по прозвищу Пеша Каличев. Он расписывал ставни на избах, прялки и традиционные в этих местах «двойные» шкафы, ящики которых выдвигаются на две стороны — и из одной и из другой — соседней — горниц. Мотив росписи по дереву тоже традиционный: белый вазон с четырьмя пунцовыми розами и двумя десятками зеленых листьев, расположенных в особом порядке.

В семье Черепановых лепили игрушки женщины, а сам он лишь раскрашивал, придерживаясь на этот раз традиций, существовавших у местных игрушечников. Умер мастер в 1932 году, и никто из близких его искусство не унаследовал.

В деревне Огнево игрушками занимались трое. Умерший в 1946 году инвалид Александр Прокопьевич Давыдов делал крынки и лепил петушков, волков и «барышень». Алексей Григорьевич Часовиков (ум. в 1938 г.) мастерил не только баранов, оленей и «барынь», но известен был и двумя необычными сюжетами. Первый сюжет — тройка. Второй — примерно тридцатисантиметровая глазурированная часовенка с куполом-полушарием и витыми колоннами. Наверное, от этих излюбленных мастером игрушек-часовенок и возникла его фамилия. Третий здешний мастер — И. Д. Черепанов был менее известен.

Вдова мастера Давыдова рассказывала нам, что местные мастера сушили игрушки на «воронцах» (полках вдоль стен и посреди избы), потом обмазывали дегтем, обсыпали свинцовой крошкой и везли обжигать в помещение, которое называется «красильней».

Сейчас во всем Каргополье живет только одна мастерица глиняных игрушек — Ульяна Ивановна Бабкина (в Гриневе). Родилась она в 1888 году, здесь же; изготовлению игрушек научилась от отца крестьянина и трех своих сестер — Марьи, Паладьи (Пелагеи) и Ольги. Все ее родные умерли, и с 15 лет она работает самостоятельно.

Ульяна Ивановна лепит игрушки из местной красной глины. Излюбленные ее темы — «барыни», барашки, лошадки, медведи в сапогах и рукавицах, свистульки-«утушки». Размером они были меньше обычных каргопольских — 8—9 сантиметров, но в последнее время она стала делать их и крупнее.

Обжигает Бабкина «по-домашнему»: после того как в течение двух-трех дней игрушки подсохнут на «воронцах», укладывает их в русскую печь вокруг поленьев. Едва дрова прогорят, Ульяна Ивановна засыпает своих



медведей и «утушек» углями и держит их так, пока игрушки не прокалятся. Потом вынимает на шесток, где фигурки постепенно охлаждаются.

Раскраска из-за нехватки красок довольно простая — красным, черным и вяло-зелеными тонами. Краски сейчас разводятся на молоке или на льняном масле. Традиционный каргопольский круг встречается у Бабкиной далеко не на всех игрушках, и об этом, так же как и о потерянном колорите, приходится только пожалеть. Но можно полагать, что в более благоприятных условиях мастерица вернулась бы к излюбленным каргопольским мотивам росписи.

В последнее время стал лепить игрушки и живущий в Гриневе молодой мастер Сергей Егорович Дружинин.

К сожалению, Архангельское отделение Союза художников заинтересовалось каргопольской игрушкой только тогда, когда мы рассказали об У. И. Бабкиной — «последней из могикан» — руководителям Союза художников СССР, и из столицы в Архангельск и Каргополь полетели укоризненные письма.

Ну что ж, лучше поздно, чем никогда.

Некоторый сдвиг уже наметился. Колорит раскраски игрушек Бабкиной стал ярче, тематика разнообразнее. И, что особенно ценно, соблюдая традиции каргопольской глиняной игрушки, Ульяна Ивановна лепит теперь также вещи, отображающие труд. Так появились «Охота на белку», «Пастух», «Баба с прялкой».

Хорошо, если бы Художественный фонд позаботился о сбыте каргопольских игрушек в Москве и других городах. Успех им обеспечен. И тогда любители русского народного искусства смогут порадоваться возрождению еще одного художественного промысла.

ПРЯНИКИ

Н. ВИНОГРАДОВ

Декоративность пронизывала весь быт русского народа. Резьба по дереву украшала избы и ворота, сани и телеги, столы и лавки, солонки, чашки, ложки и другие бытовые предметы из дерева. Декоративные рисунки помещались на тканях, печных изразцах, глиняных горшках и чашках. Декоративность выражалась и в том, что пеклось и подавалось на стол, в том числе в русском народном прянике. С сожалением приходится отметить, что о народном искусстве пекарей-пряничников ничего не написано, кроме весьма кратких замечаний да описания пряничных досок — деревянных форм для изготовления пряников. Но пряничные доски — это произведения резчиков по дереву, а не творчество пряничников. Не собирают пряников и в музеях.

Лично я пряниками заинтересовался в 1913 году при следующих обстоятельствах. Устраивая в Училище живописи, ваяния и зодчества, где я тогда учился, «первую выставку лубков», я выставил несколько штук купленных в соседней булочной сдобных булочек, сделанных в форме птиц, зверей и рыб. Выставка вызвала большой интерес и споры, что такое лубок и что можно относить к лубкам. Остановились на формуле: «все из области искусства, выполненное мастерами, не имеющими специального художественного образования, и есть лубок», — резьба по дереву и кости, чеканка по металлу, ручное ткачество и вышивки, изразцы и гончарные изделия; сюда же следует отнести и народные пряники.

Летом того же 1913 года я попал в Керчь, где приобрел целый комплект пряников. Возвращаясь осенью в Москву, во время стоянки поезда в Харькове, я успел сбежать на рынок и приобрести местные пряники, которые были совсем непохожи на керченские. Приехав в Москву, я обошел ближайшие бани, около которых продавались пряники. Таким образом, я собрал около 100 штук различных



Архангельская козуля.

пряников. Это были первые мои приобретения, положившие начало образованию коллекции пряников. К собиранию пряников я привлек товарищей по училищу, знакомых и родных. Все знавшие о моей коллекции, куда бы и по какому делу не ехали, старались ее пополнить. К 1915 году, когда я кончил училище, у меня собралось несколько сот пряников из Москвы, Керчи, Харькова, Калуги, Рязани, Белгорода, Михайлова (быв. Черниговской губернии),



Архангельские козули.



Холмогорская козуля.

Путивля (быв. Курской губернии) и других мест и городов.

В послеоктябрьский период, с восстановлением народного хозяйства, возобновляется и изготовление пряников. Пряники пекут повсюду. Как и в былые годы, в них вновь отражается время. Появились пряники с надписями: «Ленин», «Комсомол», «Смычка», «Комиссарский» и т. п. Вновь начинается и пополнение коллекции, уцелевшей при

всех невзгодах; опять я привлекаю к этому делу своих друзей и знакомых.

Архитектор Н. А. Всевожский руководит строительством памятника В. И. Ленину в Калинин (Твери); отыскав приличную пекарню, в которой сохранились старые формы, он делает для коллекции заказ на тверские пряники и привозит 25 штук разнообразных по форме пряников. Художник-северянин С. Г. Писахов, просмотрев коллекцию, воскликнул: «А где же архангельские козули?». Заявив, что берет шефство над коллекцией, он в течение ряда лет прислал свыше 300 штук архангельских, холмогорских и мезенских козуль. Инспектор железнодорожных училищ, учительница А. А. Канарская, исколесившая весь Советский Союз, из своих инспекторских поездок привозила пряники, которые изготовлялись в различных городах и селах на всем пути от Минска до Владивостока и от Мурманска до Баку. Так, объединенными усилиями энтузиастов была собрана коллекция пряников в количестве свыше двух тысяч экземпляров.

Весь собранный материал разделяется мною на три основные группы: силуэтные пряники, печатные пряники и пряники, выполненные из теста вручную.

Самая распространенная группа пряников — силуэтные. Силуэтный пряник, будучи испеченным, часто подвергается дополнительной декоративной обработке: либо покрывается слоем жидкого сахара, нередко подкрашенного, либо по его силуэту делаются различные сахарные разводы, либо пряник раскрашивается яркими красками.

Вторая группа, известная под названием «печатных» пряников, представляет собой те или иные фигуры, выдавленные из теста формами, вырезанными из дерева. В большинстве случаев печатные пряники никакой дальнейшей обработке не подвергались, оставаясь в том виде, в каком они выходили из печи.

И, наконец, третья группа пряничных изделий — фигуры, выполненные вручную, без применения каких-либо форм. Это своего рода объемная скульптура из теста.

Из группы силуэтных пряников наиболее декоративными являются архангельские козули. Готовятся они из темного теста, которое в старину замешивалось на сусле. Сусло — это темно-коричневая сладкая жидкость, получаемая при изготовлении русского напитка — браги. Тесто раскатывается в большую лепешку и жестяной формой из него вырезается силуэт животного, птицы, человека и т. п.



Путивльские пряники.

Вырезанные фигуры запекаются в печке на противне и украшаются цветным сахаром. Сахарным раствором покрывают либо всю козулю, либо палочкой наносят на нее рисунок. Иногда по сахару пряник посыпают цветным сахарным пшеном или же наклеивают кусочки сусального золота. Архангельские козули пеклись в Архангельске и его окрестностях к рождественским праздникам и зимним ученическим каникулам. В свое время на них был огромный спрос, говорилось даже, что «без козули и праздник не в праздник». Лучшие козульницы славились, и их козули предпочитались другим. Такими лучшими козульниками в Архангельске были Подъячева, Шесточиха (Шестакова), Беданиха, Мишуков, Беркуль и другие. Обычного размера козули резались железной формой, а большие — подарочные козули искусные мастера изготовляли ножом вручную. Особенно славились козули, которые резал муж Шесточихи — ломовой извозчик; в октябре он ставил своих лошадей в стойло, а сам, засучив рукава, становился к столу и начинал резать козули. Так же поступал и известный козульник Мишуков, в обычное время работавший сторожем в порту.

Силуэтные пряники можно найти в любом месте, где только они пекутся. Очень красочны пряники из города Путивля (Курская область), известного по «Слову о полку Игореве». Они изготовлены из белого теста с ярко-красной расцветкой и наклеенными кусочками сусального золота. Своеобразно делались силуэтные пряники в Михайлове Рязанской области. Не менее интересны пряники и в особенности кони из ярко-красного теста с сахарными разводами из Коломны Московской области.

Из печатных пряников наиболее известны тверские мятные фигуры. По полученным мною в 1926 году от директора Тверского музея И. И. Виноградова сведениям, эти пряники известны с начала XVIII века. Среди тверских пряничников были семьи, в течение 150 лет непрерывно занимавшиеся изготовлением пряников. И. И. Виноградов называл, например, семью Уткиных, которая из рода в род пекла пряники, сохраняя старые деревянные формы. Один из Уткиных в 1876 году на выставке в Филадельфии (США) получил бронзовую медаль «за разнообразие сортов пряника и оригинальность его пошиба». Предприимчивый тверитянин пряничник Иван Баранов имел свои магазины пряников в Берлине, Париже и Лондоне. Его пряники широко продавались в Москве на «Вербе», проходившей на Красной площади; на грибном рынке, на набережной против Кремля; на масляничном гулянье на Новоде-

вичьем поле и в других местах. Их можно было встретить на всех больших ярмарках. Отличительная черта тверских фигурных пряников — их абсолютная белизна. Следов поджаривания или поджаривания на них не было.

Печатные пряники из Городца-на-Волге, прославленные А. Ф. Писемским, получали совершенно иное оформление. Приготовленные на меду из круто замешенного теста, они имели светло-коричневую окраску, с поджаренными выпуклостями рисунка. Очень близко к ним подходили по своему виду пряники с национальными украинскими чертами рисунка из Михайлова Черниговской губернии. Простейшие же печатные мятные пряники, так называемые «жамки», в виде небольшой круглой вздутой лепешки с неясным отпечатком букв или чего-то похожего на цветок, имели повсеместное распространение. Эти жамки можно встретить и теперь в булочных и кондитерских.

К третьей, малочисленной группе пряников, как уже указывалось, относятся фигуры, вылепленные из теста вручную, без применения каких-либо форм. К этому виду пряников относятся холмогорские и мезенские козули.

Холмогорские козули представляют собой те же изображения животных, но сделаны они объемно и стоят на четырех ногах. Изготавливаются эти козули из серого теста с очень скупыми украшениями из белого теста.

Мезенские козули совершенно не похожи ни на холмогорские, ни на архангельские. Они готовятся из ржаного теста, раскатанного в тонкие веревочки, из которых затем делаются различные фигуры, несколько напоминающие древние украшения из проволоки, находимые в археологических раскопках. С. Г. Писахов, собравший их, считает, что холмогорские и мезенские козули сохранили свой образ и приготовление от глубокой древности.

Так же как мезенские козули, то есть из тонких полосок, но белого и розового теста, делались пряники и в Нижнем Новгороде, но уже в форме обиходных вещей — миниатюрных корзиночек, тарелочек, лапоточков и т. п.

Были пряники, совмещавшие форму плоского силуэта с вылепленными фигурками. Силуэт делался из темного теста, а на него выдавливалась из фунтика фигурка из цветного сахара. Такие пряники готовились преимущественно для украшения елок. В коллекции имеются такие пряники, полученные из Калуги и Коломны.

В наше время интерес к пряничному искусству не пропал. Замечательное искусство русских пряничников имеет все основания развиваться и впредь.



Тверские мятные пряники.



Лев.

Фрагмент резьбы судна Петровской флотилии
в Переяславле-Залесском. Конец XVII—начало XVIII

РЕЗНОЙ УБОР СТАРИННЫХ РУССКИХ КОРАБЛЕЙ

И. БИБИКОВА

Старинные русские корабли, фрегаты, яхты, боты, обильно украшенные рельефной резьбой по дереву, нередко были подлинными произведениями искусства, в которых архитектурные и декоративные формы гармонично сочетались в одно художественное целое.

Великолепное зрелище представляли собой такие суда с пышной резьбой, блистающей позолотой и яркими красками, когда они шли под распушенными парусами, плавно рассекая волны своими красиво изогнутыми резными носами.

Традиции корабельной резьбы уходят в далекое прошлое. Судостроение было с давних времен хорошо известно на территории России. При археологических раскопках в Новгородской области были найдены долбленные челны древних славян и большие дощатые ладьи новгородцев X века. В былинах сохранилось несколько поэтических описаний убранства старинных судов.

Однако дошедшие до нас свидетельства современников о резном декоре русских кораблей относятся уже к значительно более позднему времени. Так, английский купец Джером Горсей, попавший в середине XVI века в Россию, описывая виденный в Вологде флот царя Ивана Грозного, говорит, что на его кораблях, «поражавших величиной, красотой и странной отделкой», были резные «изображе-

ния львов, драконов, орлов, слонов и единорогов, так отчетливо сделанных и так богато украшенных золотом, серебром и богатой живописью» *.

Во второй трети XVII века в России появляются отдельные суда, выполненные по западноевропейскому образцу. Так, в 1635 году близ Нижнего Новгорода был построен корабль «Фридрих», несколько лет плававший по Волге. Его изображение, так же как и другого корабля европейского типа — «Орла», построенного в 1668 году в селе Дединове, близ Коломны, русскими и иностранными корабельными мастерами, можно видеть в сочинениях Олеария.

Как «Фридрих», так и «Орел» были украшены деревянной резьбой с орнаментальными и сюжетными композициями, но судить о ее характере по дошедшим до нас рисункам трудно.

Сохранился, однако, очень интересный образец украшенного резьбой судна того времени — это знаменитый ботик Петра I, так называемый «дедушка русского флота». По изысканиям, проведенным научным сотрудником

* Джером Горсей, Записки о Московии в XVI веке, СПб., 1909, стр. 44.

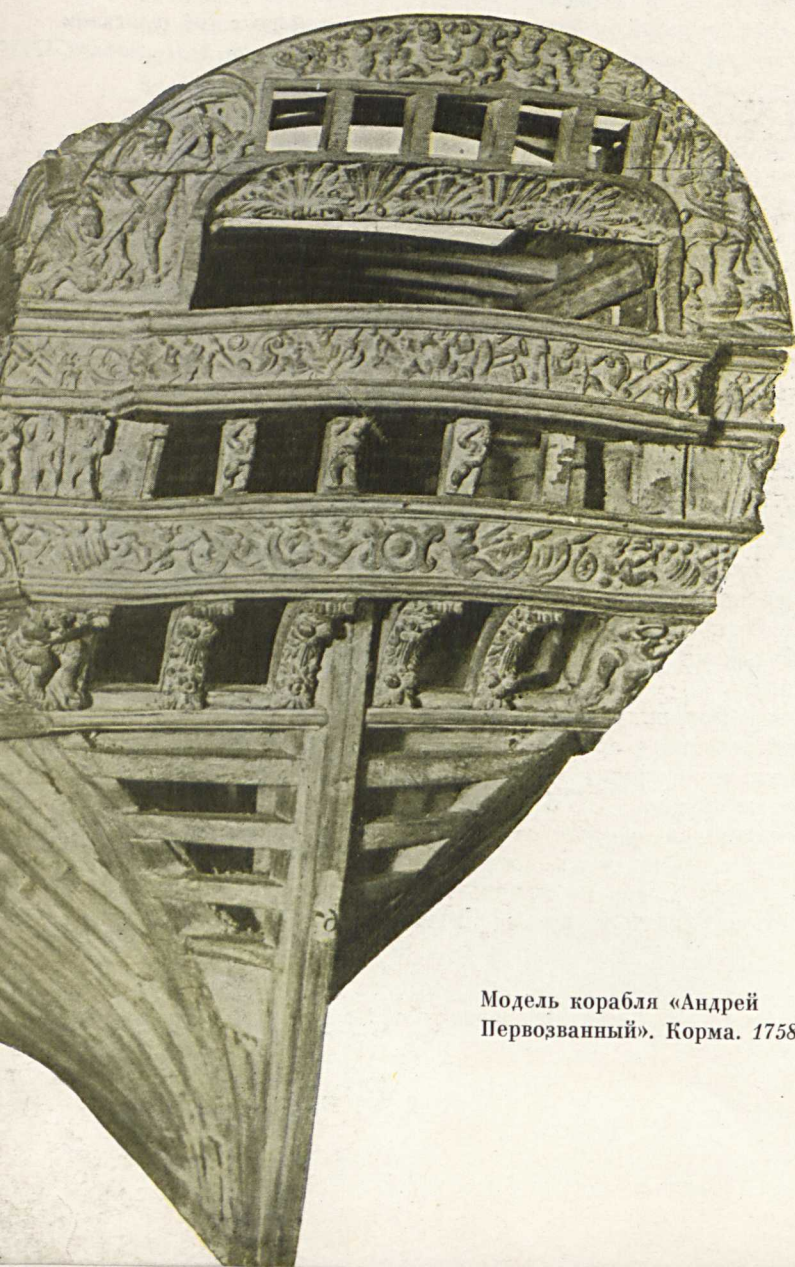


Резной фриз галереи «Тверь». 60-е гг. XVIII в.

музея Военно-морского флота А. Н. Головачевым, он строился в 1668 году в селе Дединове вместе с кораблем «Орел» и другими судами. Весьма вероятным является предположение, что отделка судов была близка по своему характеру к декоративному убранству ботика. Его борты покрыты росписью — мотивом ритмически повторяющихся растительных завитков, а корма украшена резьбой невысокого рельефа. Последняя представляет собой сюжетную композицию с фигурой святого, данной в обрамлении из растительного орнамента и завершающейся двумя крупными львиными масками. Вся резьба отличается выразительностью своих форм.

Анализ этого резного декора дает основание предполагать, что он был также выполнен совместно русскими и иностранными мастерами. Так, многие мотивы резьбы, как, например, композиция из крупных листьев аканта и волютообразных завитков на завершении или плывущий по волнам корабль, встречаются и в других областях русского декоративного искусства того времени, тогда как чисто условная орнаментальная трактовка львиных масок характерна скорее для творчества западноевропейских мастеров.

О своеобразном характере русской корабельной резьбы конца XVII — начала XVIII века можно судить по нескольким сохранившимся фрагментам резных украшений судов флотилии, построенной Петром I в Переяславле-Залесском.



Модель корабля «Андрей Первозванный». Корма. 1758

Из них особенно интересны две большие (к сожалению, не полностью сохранившиеся) львиные головы, решенные в горельефе, переходящем в круглую скульптуру. Они представляют собой великолепный образец монументально-декоративной резьбы в стиле барокко, полной необычайной экспрессии и образной выразительности, переданной сочно и живописно. При этом художественный эффект достигается здесь самыми простыми лаконичными средствами. Вся резьба выполнена четкими, крупными срезами, без мелких деталей, благодаря чему она прекрасно воспринимается не только вблизи, но и с далекого расстояния.

Широко развернувшееся в первой четверти XVIII века строительство русского флота сочеталось с блестящим расцветом корабельной резьбы. К ее выполнению Петр I привлек прекрасных резчиков московской Оружейной палаты.

Для обслуживания нужд корабельного строительства указом от 1721 — 1722 годов около Петербурга на Охте было создано целое новое поселение плотников, столяров и резчиков, находившихся в ведении партикулярной верфи.

Собранные с разных концов России, охтенские резчики принесли с собой в корабельную резьбу не только определенные технические навыки, но и своеобразные художественные традиции, сложившиеся в разных краях русской земли. Они освоили также западноевропейские приемы этого искусства, получившие в их работах самобытное претворение.

Наряду с резчиками большая роль в истории развития резного декора судов XVIII века принадлежала и корабельным мастерам, чье творчество в этой области, к сожалению, еще никогда не служило предметом специального исследования.

Придавая огромное значение развитию русского флота, Петр I пригласил на службу в Россию опытных корабельных мастеров-иностранцев, прикрепил к каждому из них русских учеников, послал 50 человек в Англию, Голландию, Венецию и другие страны для обучения корабельному искусству. Многие из них, как, например, Ф. Склявин, впоследствии стали прекрасными корабельными мастерами. В обязанности таких мастеров входила не только постройка судов, но и выполнение проектных чертежей.

Автору удалось найти довольно много подлинных чертежей XVIII века с изображением судов, украшенных богатым резным декором. Под ними, как правило, ставилась подпись: «сей чертеж сочинил корабельный мастер...». Иногда сверху имеется также резолюция: «по сему чертежу построить один корабль». Изучение этих чертежей подтверждает мысль о том, что не только конструктивная форма судна, но и его резное убранство проектировались чаще всего самими корабельными мастерами, великолепно умевшими согласовать общее построение мотивов резного декора с архитектурными формами корабля.

Наряду с чертежами корабельные мастера делали нередко и модели судов, хранившиеся в организованной при Адмиралтействе в 1709 году моделькамере. Петр I даже установил специальный регламент, согласно которому: «Когда какой корабль отстроят, то надлежит приказать тому мастеру сделать половинчатую модель на доске и оную купно с чертежом, по спуске корабля отдать в коллегию Адмиралтейскую».

Сохранившиеся старинные модели судов еще в большей степени, чем чертежи, представляют и сами по себе значительную художественную ценность.

Особенно богатым резным убранством отличались суда петровского времени, причем выработанные тогда своеобразные формы резных украшений повторялись в различных вариантах вплоть до второй половины XVIII века.

Нос судна оформлялся в виде скульптурного изображения обычно стоящего на задних лапах льва с разинутой пастью и развевающейся гривой. Огромная голова зверя не соответствовала по своим размерам его небольшому туловищу, но была прекрасно согласована с масштабами всей носовой части корабля, эффектно завершая ее плавные очертания.

За спиной льва помещались одна или две человеческие фигуры. Прилегающая к носу часть борта была решена в виде трех профилированных полос, скрепленных кронштейнами, имевшими обычно форму женских торсов. Загнутые вверх концы этих полос заканчивались: на верхней — скульптурным изображением мужской головы, а на средней — кариатидой, переходящей в завиток растительного орнамента. Кариатиды поддерживали четырехгранный брус, украшенный львиной маской. Все вместе образовывало фантастическую, декоративно очень выразительную композицию, великолепно оформляющую носовую часть судна.

Более разнообразным по своим изобразительным и орнаментальным мотивам было украшение кормы. На больших кораблях оно решалось обычно в виде нескольких фризовых композиций, которые поддерживали кариатиды, кронштейны или пилястры.

Орнаментика корабельной резьбы состояла из характерных для декоративного искусства первой четверти XVIII века мотивов — картушей, волют, раковин, пальметок, больших листьев типа аканта и гирлянд тюльпанчиков. Но наряду с ними большое место занимали и сюжетные композиции с изображениями морских божеств — Нептуна, Нереиды, тритонов, дельфинов, а также изображения славы, купидонов, знамен и военных атрибутов.

Эти композиции имели обычно аллегорическое значение, что является особенно характерной чертой декоративного искусства петровского времени. Темой их чаще всего служила идея мощи и военной славы русского государства, героические победы русского флота.

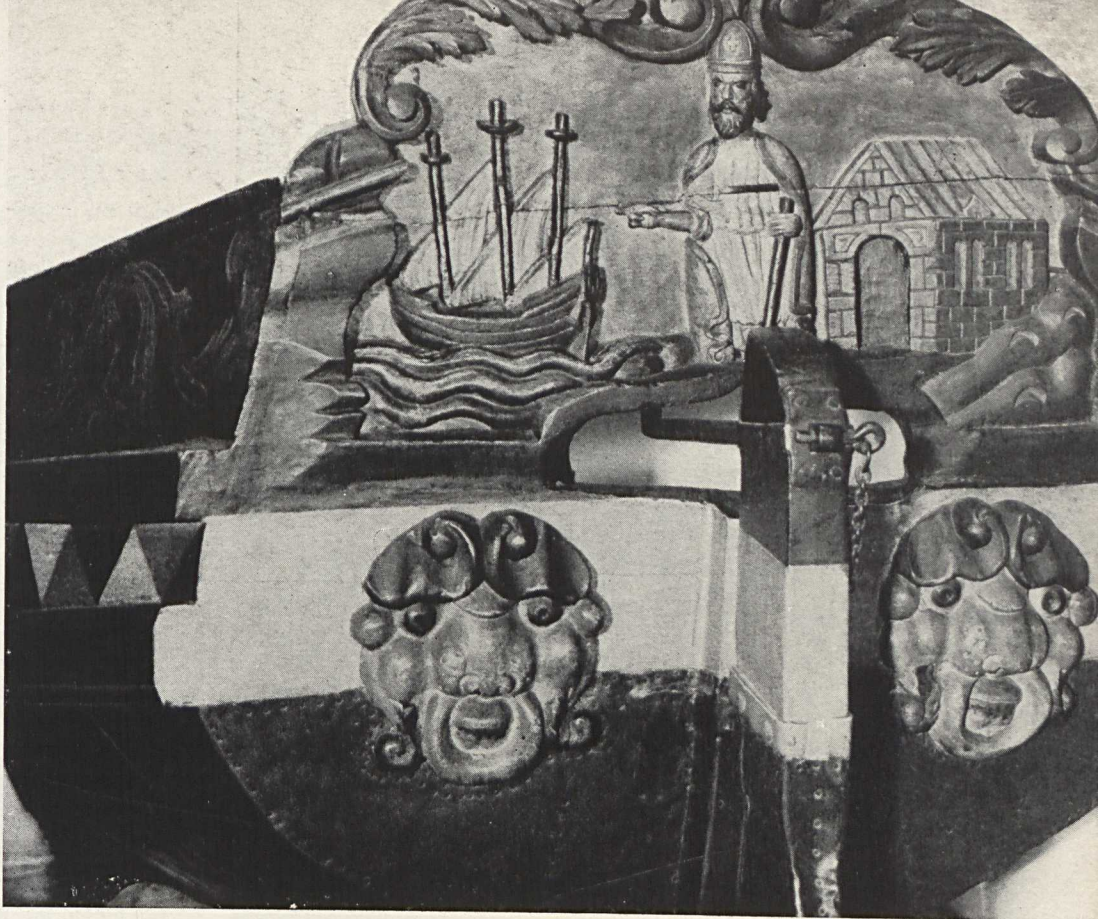
Сами суда окрашивались в различные цвета: желтые, черные, зеленые, а резьба покрывалась богатой позолотой.

Общие черты, характерные для всей корабельной резьбы первой половины XVIII века, получают в каждом отдельном произведении своеобразное воплощение, определяемое творческой индивидуальностью создавшего их мастера, а также формой, назначением и размерами украшаемого судна. Такое разнообразие вариантов, при общей художественной схеме, сближает эту резьбу с народным искусством.

Примером одного из вариантов такой композиции может служить чертеж корабля «Новая Надежда», «сочиненный» в 1720 году известным русским корабельным мастером того времени Г. Меньшиковым.

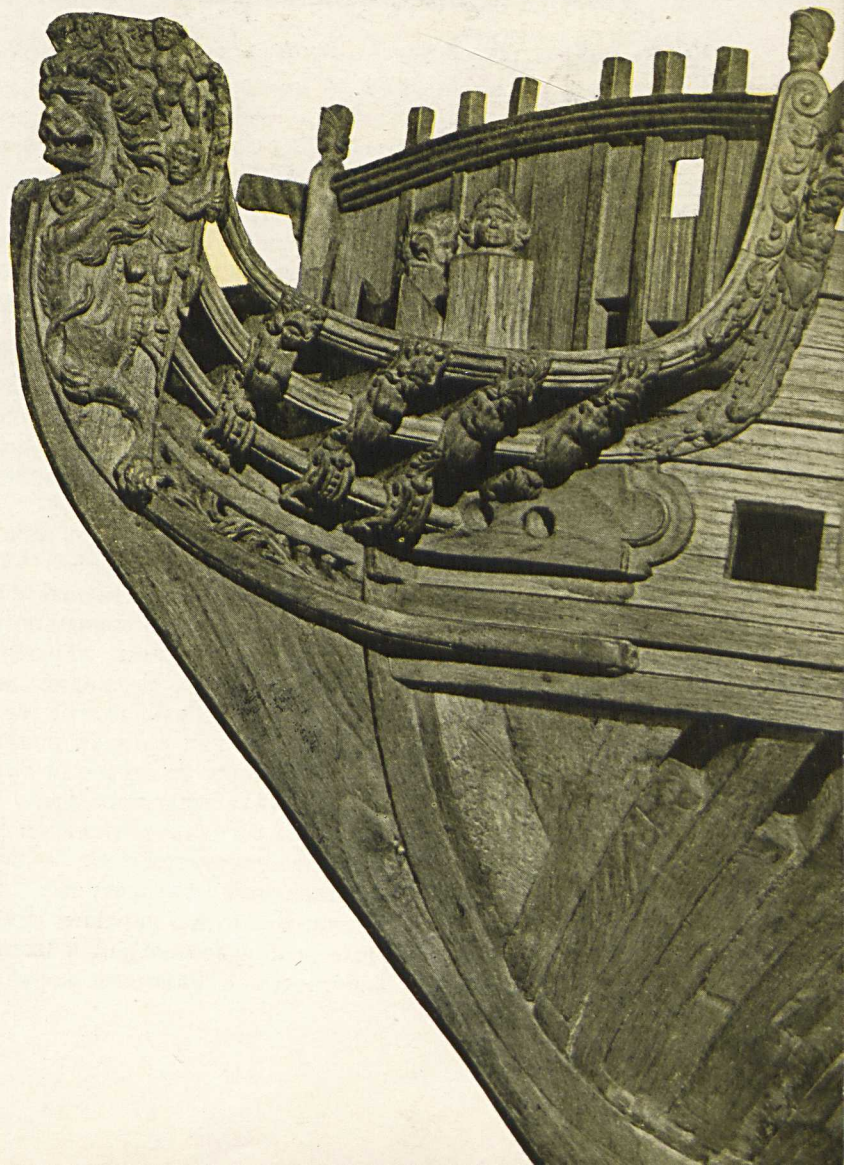
Те же формы резного декора, особенно характерные для корабельной резьбы первой половины XVIII века, повторяются и в убранстве отдельных судов более позднего времени, примером чего служит модель корабля «Андрей Первозванный», построенного в 1758 году.

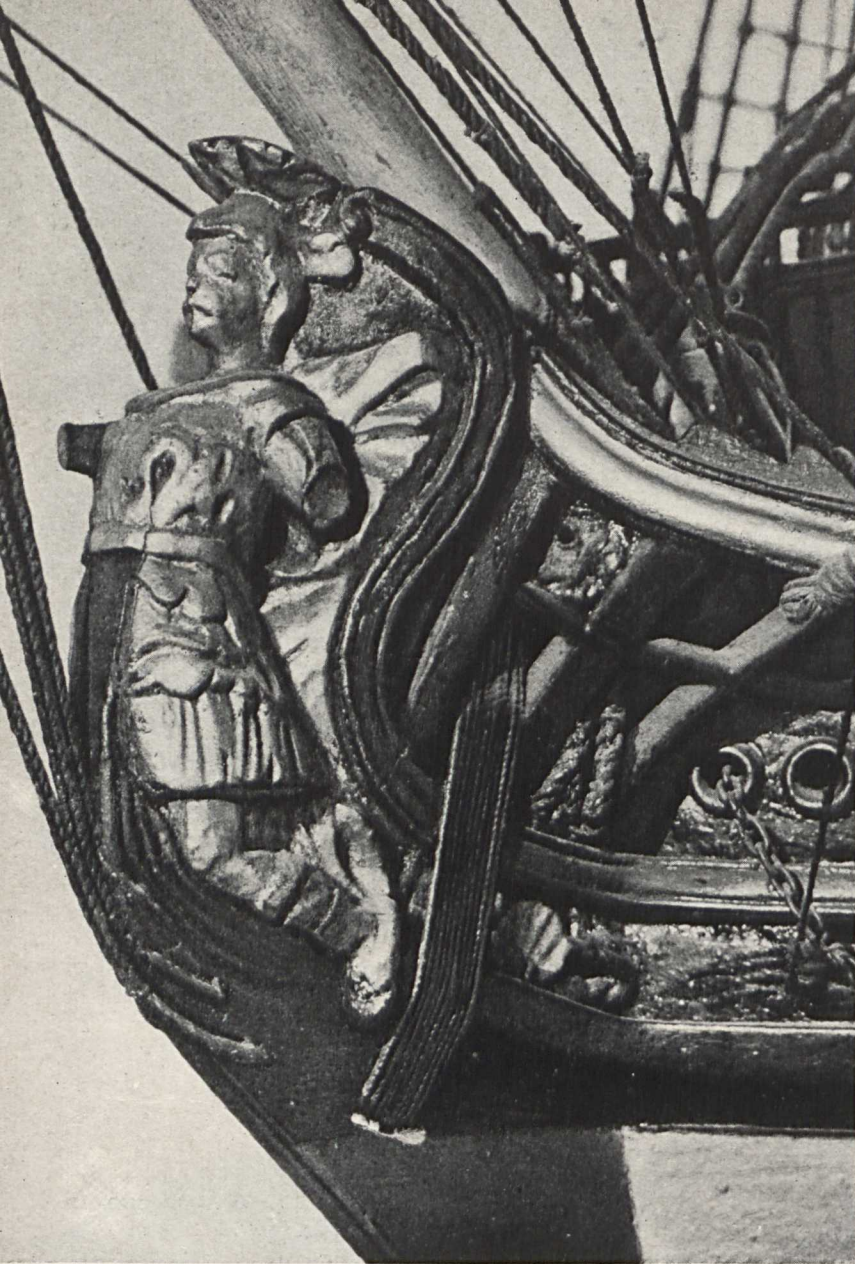
Общий характер резного декора корабля «Андрей Первозванный», разделенного на отдельные, четко разграниченные и симметрично построенные декоративные компо-



Ботик Петра I.
Резьба на корме. 1668

Модель корабля «Андрей Первозванный».
Носовая часть. 1758.





Модель корабля «Три Иерарха». Носовая часть. 1766

зиции с аллегорическими изображениями и мотивами военных атрибутов,— говорит о характерных формах декоративного искусства первой четверти XVIII века. Таким образом, мы видим, что в резном декоре судов, как и во всем русском флоте, очень долго продолжали жить традиции петровского времени.

Наоборот, барокко середины XVIII века, породившее такой блестящий расцвет декоративной резьбы в дворцовом и церковном строительстве, гораздо слабее отразилось на корабельной резьбе, где это стилистическое направление приняло сравнительно очень скромные и сдержанные формы.

Одними из немногих сохранившихся образцов такого типа резьбы являются украшения модели корабля «Три Иерарха», построенного в 1766 году. Декоративные формы свободно располагаются на украшаемой поверхности, отдельные их элементы, прихотливо изгибаясь, нарушают линии карнизов и профилированных тяг. На корме дана широко распространенная в декоративной резьбе середины XVIII века композиция, состоящая из двух полуобнаженных женских фигур, помещенных по сторонам крупного картуша. Однако элементы стиля выражены здесь довольно слабо. Все построение резьбы остается спокойным и уравновешенным, далеким от асимметричных, полных динамики декоративных композиций, характерных для дворцовой резьбы того времени. Нос судна украшен скульптурой стоящего воина в шлеме и развевающемся плаще. Фигура его прекрасно сочетается с формами корабля,

причем плавные очертания изогнутых бортов последнего как бы повторяются в мягком изгибе тела воина.

Помещение на носах судов скульптурных изображений воинов, героев или богов, обычно взятых из античной мифологии, особенно характерно для корабельной резьбы второй половины XVIII века, когда подобные изображения почти полностью сменяют декоративные композиции с изображением льва.

Вторым интересным примером корабельной резьбы, близкой к отделке «Трех Иерархов», может служить убранство галеры «Тверь». В соответствии со своим назначением* галера была покрыта богатым резным украшением. Это единственный памятник русского судоходства XVIII века, полностью сохранившийся почти до наших дней и только несколько лет тому назад погибший во время пожара в Казани. Теперь только модель этой галеры и небольшое количество старых фотографий фрагментов резьбы позволят до некоторой степени представить себе ее первоначальный вид.

Строилась она в Твери, и ее резьба выполнялась русскими, вероятнее всего местными, тверскими резчиками. Наиболее интересным является широкий фриз, опоясывающий кругом весь корпус галеры и украшенный накладной резьбой довольно высокого рельефа с фантастическими образами, олицетворяющими водную стихию — Нептуна, едущего на колеснице, запряженной двухголовым драконом, купидонов с рыбьими хвостами, дельфинов и т. д. Пространство между этими изображениями заполнено растительным орнаментом. Низ фриза решен в виде условно трактованных волн. Анатомические неправильности в передаче обнаженного человеческого тела говорят о том, что создававшие этот декор резчики не являлись скульпторами-профессионалами, но зато они были прекрасными декораторами и орнаменталистами.

Изобразительные и орнаментальные композиции корабельной резьбы не выходили из русла общих художественных направлений своего времени, хотя развитие их и происходило здесь всегда несколько позднее, чем в дворцовом строительстве, а характерные черты стиля были выражены менее ярко. Вместе с тем она выполнялась русскими резчиками, еще очень тесно связанными с народным творчеством, причем обычно не по проектам архитекторов и не под их наблюдением, а нередко совершенно самостоятельно или по чертежам корабельных мастеров. Все это определяло своеобразные особенности корабельной резьбы, ее самобытность и близость к народному искусству.

Это сказывалось и в технических приемах, так как корабельная резьба, подобно народной, выполнялась прямо в дереве, без восковых моделей, что требовало от резчика большого профессионального мастерства, твердой и уверенной руки, но вместе с тем придавало его произведению особую свежесть и сочность.

На развитие форм корабельной резьбы большое влияние имела также специфика ее назначения. Рассчитанная на рассмотрение с далеких расстояний, резьба эта должна была обладать крупным декоративным складом, выразительной и лаконичной трактовкой форм. Корабельные резчики прекрасно решали эти сложные задачи. Декоративность, характерная для их творчества и во многом идущая от народного искусства, так же как некоторая упрощенность в передаче изобразительных и орнаментальных мотивов, грубоватые, но сочные формы резьбы — все это прекрасно соответствовало назначению резного убранства судов. Даже отдельные сохранившиеся фрагменты корабельной резьбы говорят о том, какими блестящими декораторами, обладавшими ярким и самобытным талантом, были многие из выполнявших ее безвестных русских мастеров.

* На галере «Тверь» Екатерина II в 1767 г. совершила поездку по Волге.

ОБСУЖДАЯ ЖУРНАЛ...

Встреча представителей редакции с художниками и искусствоведами, состоявшаяся в Ленинградском Союзе советских художников, была посвящена обсуждению журнала «Декоративное искусство СССР». Однако в ходе обсуждения рамки беседы значительно расширились. Оценивая деятельность журнала, критически анализируя его выступления по различным вопросам теории и творческой практики, участники встречи поделились также своими мыслями о декоративном искусстве, о роли художника в формировании эстетического вкуса народа.

Встречу «за круглым столом» открыл председатель секции декоративного искусства Ленинградского Союза советских художников К. Иогансен. С сообщением о работе журнала выступил главный редактор М. Ладур. Ознакомив собравшихся с редакционными планами, он остановился на главной задаче — связи декоративного искусства с жизнью народа. Обсуждению этой важнейшей проблемы посвятили свои выступления все участники встречи.

Художник Б. Смирнов говорил о недопустимости механического копирования модернистских западных образцов.

— Нужно смелее внедрять в наше промышленное производство прогрессивные, советские художественные идеи, — сказал он. — В этом деле мы ждем энергичной помощи от нашего журнала. Хотелось бы чаще читать на его страницах материалы о художественном оформлении изделий промышленного производства.

Говоря о все еще недостаточном понимании роли художника на предприятии, Б. Смирнов сослался на такой факт. Как-то коллективом ленинградских художников был подготовлен сборник материалов об эстетике оптических приборов. Однако рукопись была отвергнута издательствами. «Эстетика в приборостроении? — недоумевали издатели. — При чем здесь эстетика?»

Разделяя мысль Б. Смирнова о более активном вмешательстве художника в производственную практику, в быт советских людей, ответственный секретарь ЛССХ Л. Каратеев сказал:

— Для всех нас очевидна необходимость тесной связи с жизнью, без которой немыслимо творчество советского художника. У нас есть прекрасные кадры специалистов, отдающих себе отчет в том, что они живут во второй половине XX века, в стране, строящей коммунизм, понимают, что они должны подчинить свое искусство запросам народа. Но, к сожалению, эти кадры еще недостаточно вовлечены в промышленность и поэтому слабо влияют на ее продукцию. Связь искусства с жизнью не может осуществляться на расстоянии, без тесного контакта художника и производственника. Но даже в тех случаях, когда такой контакт существует, на пути к осуществлению замыслов художников возникают самые неожиданные препятствия. Примеры? Их, к сожалению, немало.

— При Ленинградском совнархозе созданы художественные советы по различным отраслям промышленности. К участию в советах привлечены и наши художники. Казалось бы, чего еще желать? Но первое же заседание совета с участием представителей химической промышленности и торгующих организаций вызвало у нас чувство глубокого огорчения. Мое выступление в защиту новых форм изделий из пластмассы, разработанных нашими художниками, вызвало резкий протест со стороны главным образом работников торговли, которые почему-то присвоили себе право говорить от имени народа («Народу это не нравится», «Народ этого не покупает...»). А производственники поддержали работников торговли. У них на это, по-видимому, имелись свои соображения, ведь как-никак освоение новых изделий из нового материала — дело хлоп-

потное, да к тому же и формы для пластмасс дорого стоят...

Л. Каратеев подчеркивает, что вопросы внедрения искусства в производство следует решать по-государственному. В самом деле, на наших предприятиях создаются перовоклассные станки, но они часто проигрывают лишь потому, что их внешнему облику уделяется мало внимания.

— Вопрос о художественных достоинствах, о внешнем облике всей продукции, выпускаемой в нашем городе, не может быть безразличен для Союза художников, и тем более он не может оставлять равнодушным работников Ленинградского экономического района. Продукция ленинградских предприятий расходится по нашей стране и многим зарубежным странам. Поэтому борьба за честь ленинградской марки, за красоту наших машин и предметов народного потребления надо рассматривать, как борьбу за престиж Ленинграда.

В этой связи Л. Каратеев коснулся неправильной, по его убеждению, тенденции Всесоюзной торговой палаты и ее отделений, рекомендующих предприятиям копировать зарубежные модели, что, естественно, тормозит создание отечественных образцов. Конечно, замечает он, надо изучать зарубежный опыт в декоративном искусстве, но отнюдь не так, как предлагают Всесоюзная торговая палата или руководители отдельных управлений промышленности. Наши художники могут создавать и создают оригинальные формы предметов народного потребления, отвечающие запросам и вкусам советского человека.

В заключение Л. Каратеев остановился на вопросах, связанных с соревнованием за культуру и красоту родного города, развернувшимся по инициативе общественности Днепропетровска. — То, что эта инициатива подхвачена трудящимися многих городов страны, — сказал он, — свидетельствует о возросших художественных запросах наших людей, для которых красота стала органической потребностью. Движение, зародившееся на Украине, по его мнению, открывает широкий простор перед художниками декоративного искусства. — Само собой разумеется, — добавляет он, — добиваться высокого художественного уровня в оформлении городов надо экономными средствами. Расходительство в этом деле недопустимо. Вместе с тем нельзя смешивать с украшательством произведения подлинного искусства, идейно и эстетически воспитывающие наш народ. Одно дело мягкий плюш в клубном интерьере, раскрашенные гипсовые олени на шоссе и совсем иное дело — монументальная скульптура на площади, керамическая ваза в парке, красивая декоративная ткань в общественном здании.

О художниках, работающих в промышленной графике, говорил В. Сулимо-Самуйлло.

— Общеизвестно значение промышленной графики, — сказал он. — По широте своего воздействия на народные массы этот вид декоративного искусства занимает одно из первых мест. К сожалению, художники, работающие в промышленной графике, нередко сталкиваются с косностью и консерватизмом.

В. Сулимо-Самуйлло в этой связи рассказал об одном ленинградском художнике, выполнившем этикетку для массового изделия. На этикетке были изображены зеленые елочки, палево-розовое небо, хлопья падающего снега. Работа была одобрена художественным советом. Казалось бы, все хорошо, но вот художника неожиданно вызвали в совнархоз, к начальнику отдела, ведающему выпуском массовой продукции. Вот какой диалог произошел между ними:

— Это вы рисовали? — спрашивает начальник.

— Да,

— Скажите, пожалуйста, что это такое? Где вы видели розовое небо?

— С вашего позволения, — улыбаясь ответил художник, — небо бывает всевозможных цветов — от белого до черного.

— Ну, нет, братец, небо бывает только голубое. Поняли? Только голубое. Не понравилась нам ваша работа.

— «Нам»? А кто это «мы»? — спросил художник.

— А мы — это двадцать человек, которые сидят в этой комнате. Мы — это народ...

Это очень сложный и серьезный вопрос. Двадцать человек, сидящих в этой комнате, — машинистка, бухгалтер, экономист, — действительно народ. Ну, а художники, ведь мы тоже частица народа. Кто же прав? И кому из нас положено быть законодателями художественного вкуса? Думается, что прав был художник, обратившийся к одному из руководителей совнархоза.

— Уважаемый товарищ, — сказал художник. — Моя работа трижды рассматривалась художественным советом, ее смотрели и одобрили убежденные сединами специалисты, отлично разбирающиеся в искусстве. Объясните мне. Если, скажем, человек заболевает, он обращается к врачу и, независимо от своего служебного положения, послушно принимает предписанные лекарства. Ему и в голову не придет взять под сомнение предписание врача, советовать относительно рецептов со своим бухгалтером или секретарем. Почему же, когда речь заходит об оценке произведения искусства, руководитель предприятия или ведомства считает себя вправе пренебрегать мнением художественного совета, в состав которого избираются авторитетные, знающие искусство люди? Почему работа художника оказывается зависимой от неискушенного, а иногда (чего греха таить) отсталого вкуса директора или его подчиненных?

— Хотелось бы, — говорит в заключение В. Сулимо-Самуйлло, — чтобы наш журнал публиковал статьи, в которых содержались бы ответы на эти вопросы.

Разговор о правах художников дополнила художница М. Шрайбер, коснувшаяся взаимоотношений между художественными советами и торгующими организациями. В оценке работы художника, — сказала она, — эти инстанции придерживаются диаметрально противоположных точек зрения, причем последнее, решающее слово принадлежит работникам торговли.

— Наши художники, — говорит М. Шрайбер, — создали за последнее время новые образцы рисунков для тканей. Лучшие из них одобрены художественным советом, апробированы Домом моделей. Но в массовое производство рисунки не поступили. Они отвергнуты торгующими организациями города во время пресловутого «расписания». Присвоив себе право говорить от имени покупателей, руководствуясь собственным вкусом, работники торговли сводят на нет творческие усилия большого коллектива художников. В результате полки ленинградских магазинов (да только ли ленинградских!) забиты тканями шаблонных, устаревших узоров.

В адрес торгующих организаций прозвучало немало других серьезных упреков. Но только ли работники торговли повинны в том, что наши магазины зачастую становятся рассадниками дурного вкуса?

По мнению искусствоведа М. Тихомировой, было бы несправедливо во всем обвинять работников торговли. — Ответственность за антихудожественные, аляповатые изделия, — сказала она, — несут прежде всего руководители предприятий. — Свою мысль М. Тихомирова проиллюстрировала некоторыми примерами.

— Недавно, — рассказала она, — я побывала в магазинах,

чтобы отобрать образцы антихудожественных галантерейных и ювелирных изделий для выставки к конференции, посвященной декоративному искусству. Когда я обратилась к работникам магазинов, они энергично поддержали наше начинание и предоставили для выставки множество характерных экспонатов. Продавцы с возмущением говорили о халтурной продукции, которую им навязывают предприятия, они показывали «новинки»: рог, на котором сидит медведь, играющий на балалайке, топорно сделанные брошки и серьги с изображением спутника, узоры для вышивок, на которых воспроизведены злополучные мишки, кошечки и т. д. Поставщиками этих пошлых, рассчитанных на отсталые мешанские вкусы изделий чаще всего являются артели промысловой кооперации. Новые модели там обычно утверждаются без участия художников, по единоличному усмотрению председателя артели или технического руководителя.

М. Тихомирова выразила пожелание, чтобы журнал шире освещал на своих страницах вопросы, связанные с борьбой за высокий художественный уровень предметов быта.

Анализируя опубликованные в журнале материалы о промышленной эстетике, искусствовед В. Бродский говорил о необходимости более широкой пропаганды художественных задач среди инженерно-конструкторских кадров. — На автомобильных заводах, — сказал он, — конструкторы, к сожалению, еще далеки от понимания современных требований. Только этим, по мнению оратора, следует объяснить отсутствие новых оригинальных решений формы советского легкового автомобиля.

Говоря о том, что настала пора заняться художественным воспитанием наших инженерно-конструкторских кадров, В. Бродский сослался на опыт известного чехословацкого скульптора Зденека Коваржа, успешно работающего в промышленности. Примечателен также опыт работы выдающегося чехословацкого скульптора профессора Маковского, который не только сам разрабатывает новые формы станков и механизмов, но и передает свои знания, вкус, опыт инженерам и конструкторам.

Художник Фарфорового завода имени Ломоносова Э. Криммер с удовлетворением говорил о большом внимании, которое уделяют партия и правительство советскому декоративному искусству.

— Забота Советского государства о культуре и красоте быта наших людей, — говорит Э. Криммер, — вот что определяет нашу роль и место в промышленности. Я верю, что художники вскоре утвердятся на производстве как авторитетные законодатели формы вещей. В утверждении этого права художественная общественность ждет действенной помощи от своего журнала. Пора покончить с таким положением, при котором в художественных советах художники или вовсе отсутствуют или составляют меньшинство.

Трудно не согласиться с выводом, поддержанным всеми участниками встречи, о том, что художник, для того чтобы он успешно справлялся со своими обязанностями, должен обладать и надлежащими правами. Этот вывод закономерен, как и закономерны непрерывно растущие эстетические запросы советских людей, требующие от художников промышленности красивых современных вещей, отмеченных печатью подлинного искусства.

Ленинградские художники внесли ряд ценных предложений, направленных на дальнейшее улучшение работы журнала, усиление действенности его выступлений. — Мы хотим, — говорили участники обсуждения, — чтобы журнал стал нашей боевой трибуной, чтобы он шире пропагандировал успехи многонационального советского декоративного искусства, передовой опыт художников и мастеров.

ТАЙСКИЕ РОСПИСИ

Э. БЕРЗИН

Тайские стенные росписи, славящиеся во всех странах Дальнего Востока изяществом и высокой художественной культурой, до сих пор сравнительно мало известны у нас. Между тем изучение этих росписей, представляющих единственный дошедший до нас вид древней живописи народа таи, крайне важно не только для понимания декоративного искусства Таиланда, но и для изучения истории аналогичных произведений индийского, китайского и кхмерского искусства, оказавших в свое время значительное влияние на искусство тайского народа.

История тайской стенной живописи начинается с XIII века, когда племена таи, пришедшие из Юго-западного Китая, создали на территории нынешнего Таиланда свое первое государство — Суко-Таи.

В Таиланде стенные росписи применялись главным образом для оформления интерьеров буддийских храмов, и сюжеты их, как правило, были связаны с буддийскими легендами, хотя допускались также изображения светского характера.

Первые тайские росписи не носят еще самостоятельного характера и подражают каменной резьбе и скульптурам, которые широко использовались в украшении храмов более раннего времени.

В стилистическом отношении ранние тайские росписи находятся под сильным влиянием более развитого искусства кхмеров, долгое время господствовавших на территории Таиланда, а также индийского искусства, связи с которым осуществлялись через Цейлон.

К концу XIII — началу XIV века тайские мастера творчески усвоив уроки иноземного искусства, вырабатывают свою национальную манеру письма. В этот период, как в стенных росписях, так и в гравировке по камню и бронзе, появляются все основные особенности, характерные для развитого тайского стиля. Особенно характерна для тайского искусства волнистая «пламеобразная» линия, которая придает фигурам большую выразительность и экспрессию.

Композиция в росписях этого времени, в отличие от индийской многофигурной, создавалась ритмичным повторением почти идентичной фигуры. Вся поверхность внутренней стены покрывалась рядами из множества сидящих будд, отделенных друг от друга орнаментальным рисунком, изображающим нимб.

Становление тайской стенной живописи и ее расцвет совпадают по времени с перенесением центра тайского государства на юг и появлением второго крупного тайского королевства со столицей в Аюттии, более известного под названием Сиам. Здесь, на нижнем Менаме, где приплытые тайские племена смешались с древним местным населением — монами, которые в подавляющем большинстве постепенно усвоили тайский язык и обычаи и в свою очередь внесли большой вклад в тайскую культуру и искусство, были созданы лучшие образцы раннего и развитого стиля тайских стенных росписей. Великолепными образ-



Роспись внутренней стороны оконной панели буддийского храма.

цами раннего стиля являются, в частности, росписи прапрангов* храмов Ват Махатат и Ват Рачабурана в Аюттии (1400—1450).

В XVI — первой половине XVII века искусство стенной росписи в Таиланде продолжает развиваться. Появляются сложные многофигурные композиции. Важнейшим нововведением является переход к полихромии.

Подробное изучение перехода к многофигурности и полихромии сильно затруднено тем, что почти все росписи этого времени погибли как в результате многочисленных феодальных войн, так и под действием влажного тропического климата, разрушительно действовавшего на

* Часть храмового комплекса, представляющая собой башнеобразное здание, которое служило для хранения буддийских религиозных реликвий.

темперу. Представление о росписях этого времени, по мнению тайландских ученых, могут дать иллюстрации книги «Трай Пум», созданные в XVI веке в Аюттии. Эти миниатюры, отличающиеся яркими и светлыми тонами красок, показывают, что стенная живопись, подобно архитектуре и керамике этого же времени, становится все более красочной. Все пространство страницы в этих иллюстрациях обычно заполнялось изображением группы различных мифических существ, располагаемых в порядке повествования.

Не исключено, что этот тип книжных иллюстраций оказал также и непосредственное влияние на развитие стенной живописи. Так в одном из лучших образцов искусства конца XVII века — росписях храма Ват Буддайсаван композиция составлена из множества групп, рассеянных по всей поверхности стен, причем каждая группа иллюстрирует отдельный сюжет.

Наивысшего расцвета тайская стенная живопись достигла в XVIII веке. К этому времени получают художественное завершение два основных типа оформления интерьеров тайских буддийских храмов.

В композициях первого типа все пространство стены от верхнего уровня окон до потолка делилось на три или четыре горизонтальные ленты высотой около одного метра каждая. Эти пояса заполнялись изображениями коленопреклоненных ангелов и других небожителей, причем каждая фигура выполнялась во всю высоту ленты. Одним из излюбленных сюжетов росписей в интерьере этого типа были сцены «Депчумнум» — собрание небесных существ для почитания Будды.

В композициях второго типа все пространство стены над окнами целиком заполнялось изображениями архитектурных сооружений, человеческих фигур и животных, фоном которым, как правило, служили густые темно-зеленые тона роскошной тропической растительности. При этом, в отличие от композиции первого типа, отдельные фигурки имели небольшие размеры, не превышая 25—30 см в высоту.

Тайским мастерам удалось добиться удивительно гармоничного колорита своих росписей, в которых нет больших пространств, покрытых яркими, кричащими красками, утомляющими глаз. Существовали строгие, закрепленные традицией правила, устанавливавшие определенные соотношения между цветом фона и цветом рисунка. Так, на голубом фоне полагалось делать черный рисунок, на черном — красный, на красном — черный, на золотом — красный.

Сюжеты стенных росписей и в этом типе композиции в подавляющем большинстве были так или иначе связаны с буддизмом. Существовала определенная традиция, по которой задняя (восточная) стена храма обычно украшалась сценами, отражающими буддийскую космологию. В центре композиции находилось изображение священной горы Меру, по буддийским представлениям, помещавшейся в центре Вселенной. Вокруг горы вращались солнце, луна и другие планеты. Над вершиной горы располагались семь небес, из которых нижние три находились в ведении бога Индры и подчиненных ему 33-х богов, а четырьмя верхними управлял бог Брахма. У подножия горы Меру размещались четыре части света, на юге — область жизни, населенная людьми; на севере — область смерти, которую населяли великие асуры, враги богов и людей; на западе — область умерших, где правили змеи; на востоке — область рождения (и перерождения), которой управляли птицы (гаруды). Сложная композиция включала в себя также изображения четырех главных рек мира, вытекавших из горы Меру; на севере через хобот

черного слона, на юге — из пасти льва, на западе — из пасти змеи, на востоке — из пасти лошади.

На передней (западной) стене храма обычно помещалось изображение победы Будды над искушителем демоном Марой. Пространства между окнами в интерьерах обоих типов, как правило, заполнялись росписями со сценами из джатак (истории перерождения Будды). При этом особое внимание уделялось его последним десяти существованиям.

Наряду с религиозными сюжетами в росписях храмов допускались и светские, в которых тайские художники чаще всего вдохновлялись темами индийской литературы

Музыканты и танцоры.

Фрагмент стенной росписи из храма Ват Буддайсаван (Национальный музей Бангкока). Конец XVII века.



Деталь украшения ящика для книг.
Лак. Аюттия. Около 1700 г.



Апсарас — небесные танцовщицы.
Иллюстрации к книге «Трай Пум» (буддийская космология).
Аютия. Около 1550 г.



Киннарас — небесные музыканты и певцы.
Деталь стенной росписи храма Ват Сутат.
Бангкок. Конец XVIII в.

и эпоса. Особенной популярностью в этом отношении пользовался индийский героический эпос «Рамаяна» в его тайской переработке «Рамакьен». Росписи изображают похищение жены Рамы (Пра Рам в тайском варианте) Ханг Сиди царем демонов, сцены битв между армиями Рамы и Раваны с чрезвычайно живо изображенными умными обезьянами — воинами Рамы и их противниками, отвратительными демонами ракшасами, поединки между главными персонажами этого героического эпоса и ряд других сцен.

Необходимо при этом отметить, что, даже работая над заимствованными сюжетами, тайские художники черпали вдохновение из окружающей их среды, изображая с большой точностью богатую растительность и животный мир Таиланда, современную им архитектуру, костюмы, предметы быта и т. д. Таким образом, тайские стенные росписи представляют собою ценнейшую (и зачастую ничем не заменимую) летопись истории материальной культуры народа тси.

Изображая сцены из буддийских мифов и народного эпоса, тайские мастера достигли исключительной выразительности, пользуясь как основным средством пластической линией. При этом интересно отметить, что жесты и движения фигур в стенных росписях в точности соответствовали жестам и движениям актеров классического мимического театра таи. Условный характер изображения проявлялся также и в том, что лица героев, сообразно с их характерами, окрашивались в определенный, традиционно установившийся цвет (зеленый, красный, голубой, золотой, серебряный и др.).

Степень условности изображения в тайских стенных росписях была самым тесным образом связана с социальным положением изображаемых. Фигуры Будды, небожителей и лиц королевского ранга передавались в наиболее условной манере — архаических одеждах, с лицами, лишенными всякого выражения.

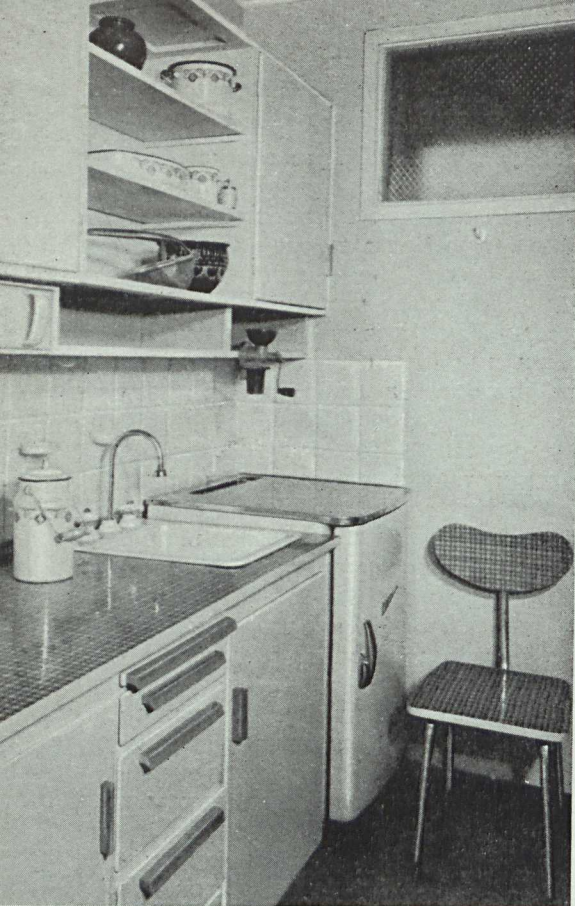
Изображения же простого народа тайские мастера давали целиком в реалистической манере. На лицах простых людей в тайских стенных росписях можно прочесть всю гамму человеческих переживаний и ощущений. Это живые люди, бесконечно далекие от погруженных или погружающихся в нирвану небожителей, царей и вельмож.

Конечно, такая нарочито разная манера изображения людей разных классов диктовалась требованиями заказчиков-феодалов и имела целью противопоставить изящные «неземные» фигуры представителей правящего класса грубым «земным» фигурам «простонародья». Однако именно в изображениях людей из народа тайские мастера достигли вершин своего искусства.

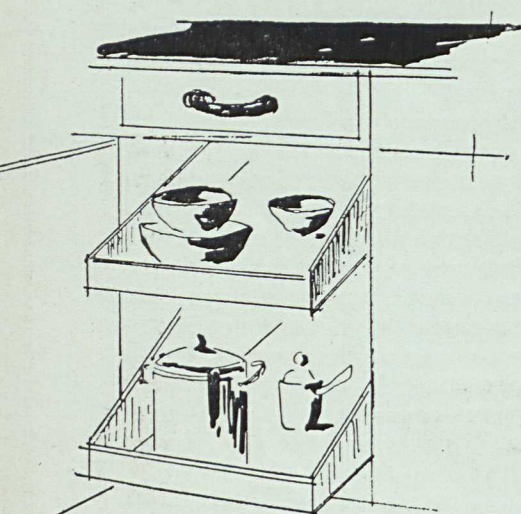
В 1767 году, во время siamo-бирманской войны, Аютия подверглась страшному разрушению, во время которого погибли сотни ценнейших архитектурных памятников с великолепными росписями. Город был разрушен настолько, что столица была перенесена в Бангкок, а уцелевшие от разгрома росписи были оставлены на милость тропического климата. Теперь только кропотливая работа археологов и искусствоведов, собирающих по кусочкам фрагменты росписей в старых храмах и дополняющих их письменными свидетельствами, изучением смежных областей искусства (книжные иллюстрации, резьба по дереву и т. п.) и росписей раннего бангкокского периода (конец XVIII — начало XIX в.), стилистически почти не отличающегося от предыдущего, позволяет восстановить былое великолепие росписей Аютии.

Во второй половине XIX и начале XX века древнее искусство стенной росписи приходит в Таиланде в упадок. Главной причиной этого, по мнению тайландских ученых, явилось влияние западного искусства и применение импортных химических красок, разрушивших первоначальную цельность и самобытность тайской росписи.

КУХНЯ В НОВОМ ДОМЕ

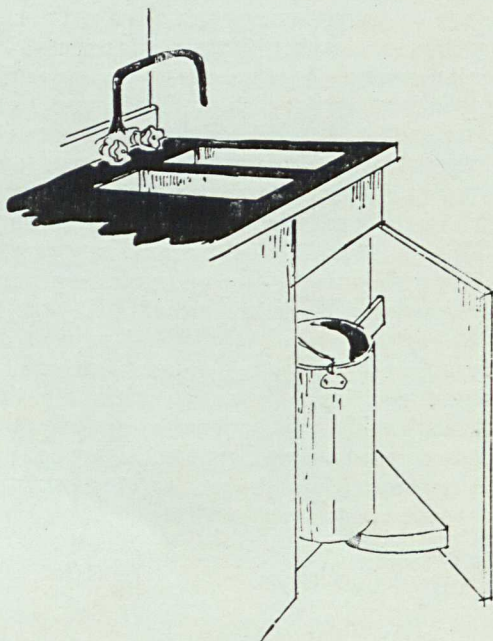


Кухня. Красочное покрытие рабочих поверхностей столов пластиком и посуда на открытых полках украшают интерьер кухни. Макет на постоянной Всесоюзной строительной выставке. 1957.

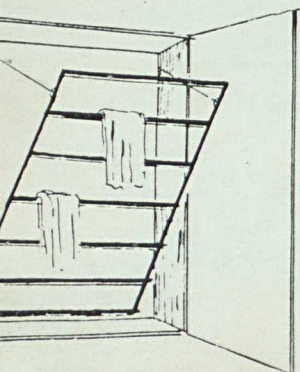


Выдвижные ящики для хранения посуды.

Место под мойкой используется для мусорного ведра.



Полка для сушки. полотенца.



В настоящее время еще не каждая хозяйка имеет отдельную кухню, но это не означает, что всякая кухня не может выглядеть опрятно и красиво. Все дело в том, чтобы отнестись к ее оборудованию и убранству с той же серьезностью и любовью, что и к устройству жилой комнаты. Тогда и труд на кухне будет легче и приятнее.

Кроме технического благоустройства и оснащения, важное значение имеет выбор тех художественных средств, которые уменьшают утомление работающего на кухне.

Для того чтобы кухня выглядела красивой и уютной, не обязательно применять дорогостоящие средства. Важно добиться согласованности элементов, влияющих на вид кухонного помещения.

Стены, пол, потолок, отражая часть падающего на них света, существенно влияют на общую освещенность помещения. Поэтому в кухне, где необходима достаточная освещенность, применяются для окраски светлые цвета.

Стены следует окрашивать масляной или эмульсионной краской кремового, золотистого, серо-голубого, зеленоватого тона. Нужно отметить, что часто применяющаяся покраска стен в два цвета (нижняя часть — масляной краской более темного цвета, верхняя — клеевой краской более светлого тона) не является благоприятной для помещения небольшой высоты, т. к. способствует зрительному снижению этой высоты. Следует окрашивать стены в один цвет, доводя его до потолка.

Часть стены над рабочим столом часто отделяется глазурованной плиткой. Применение этой плитки для отделки всех стен в кухне не является целесообразным, так как плитка мешает навеске шкафов и полок, придает кухне несколько «больничный характер» и стоит довольно дорого. Для отделки стен могут быть использованы также влагостойкие, моющиеся обои светлых расцветок.

Часто двери в кухне окрашивают масляной краской в белый цвет. Однако более благоприятное впечатление производят двери, окрашенные в цвет стен. Такие двери сливаются с поверхностью стен и зрительно увеличивают помещение.

Не менее важен и выбор материала для покрытия пола. Он должен быть прочен, удобен в эксплуатации, гигиеничен. При общем сдержанном убранстве кухни узорчатое покрытие пола из линолеума или релина придает помещению более нарядный вид.

Расположение кухонного оборудования должно помогать правильной организации труда. Расстановка рабочего оборудования вдоль одной стены (однорядная схема) или двух стен (Г-образная схема) позволяет разместить у противоположной стены обеденный столик и повесить полки для хранения столовой посуды.

Формы кухонной мебели и ее отделка должны быть простыми и удобными для пользования. Мебель окрашивается масляными или нитроэмалевыми красками светлых цветов: белого, кремового, желтого и т. д. Последнее время становится распространенным применение в кухне мебели, сохраняющей фактуру естественной древесины.

Отделка стен во многом определяет характер остального убранства кухни. Если стены помещения имеют узорчатую поверхность, то элементы кухонного оборудования и мебель должны быть гладкими и окрашены в светлый тон, гармонирующий с общим цветом стен. Если мебель или ее

элементы имеют яркую окраску, то стены и пол должны быть спокойными, однотонными.

Хорошо выглядит в кухне сочетание стен розоватого тона с белой мебелью; светло-зеленых стен с мебелью, в которой сохранен вид естественной древесины; стен различных оттенков желтого цвета с мебелью того же цвета, но более светлого тона.

Много может дать для отделки кухонного оборудования применение различных видов пластмасс. Слоистые пластики позволяют придать мебели различную окраску, не снижая санитарно-гигиенических качеств изделия.

Чтобы избежать впечатления пестроты, следует придать какому-нибудь цвету в помещении главенствующую роль. Если крышки рабочих столов покрыты пластиком голубого, красного, зеленого или другого яркого цвета, то все остальное убранство должно быть решено в более спокойном цвете: кремовом, сером, белом.

Не следует применять в убранстве кухни элементы с различным по характеру рисунком. Если хозяйка хочет повесить занавеску с крупным узором яркой расцветки, то остальные элементы помещения: пол, стены должны быть гладкими. Если пол и стены снабжены рисунком, то лучше повесить на окно гладкую ткань.

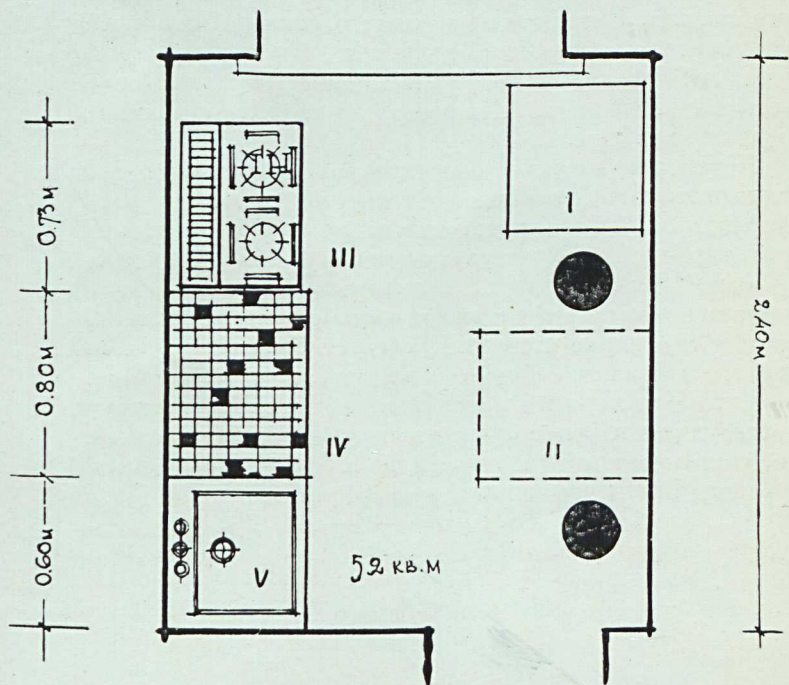
Для кухонных занавесей применяются недорогие сорта хлопчатобумажных набивных тканей светлых расцветок самых разнообразных рисунков.

В кухонном оборудовании все чаще применяются открытые полки и застекленные навесные шкафы. Поставленная там интересная по форме и цвету стеклянная, фарфоровая или пластмассовая посуда обогащает и разнообразит внешний вид кухни.

Введение в обстановку предметов художественной промышленности и изделий народного искусства (ваза, кувшин, расписное блюдо) придает кухне нарядный характер. Однако не стоит увлекаться большим количеством декоративных элементов.

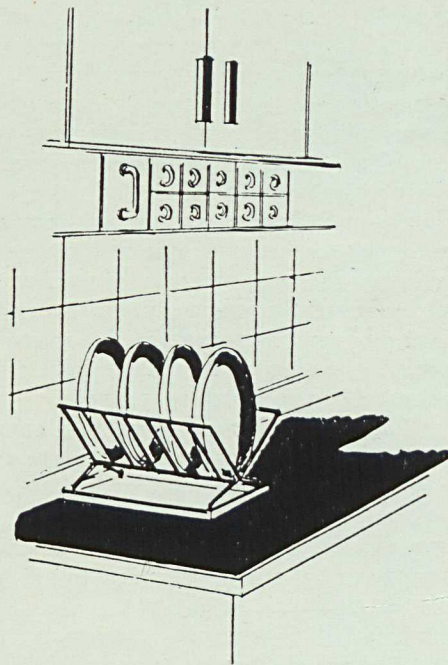
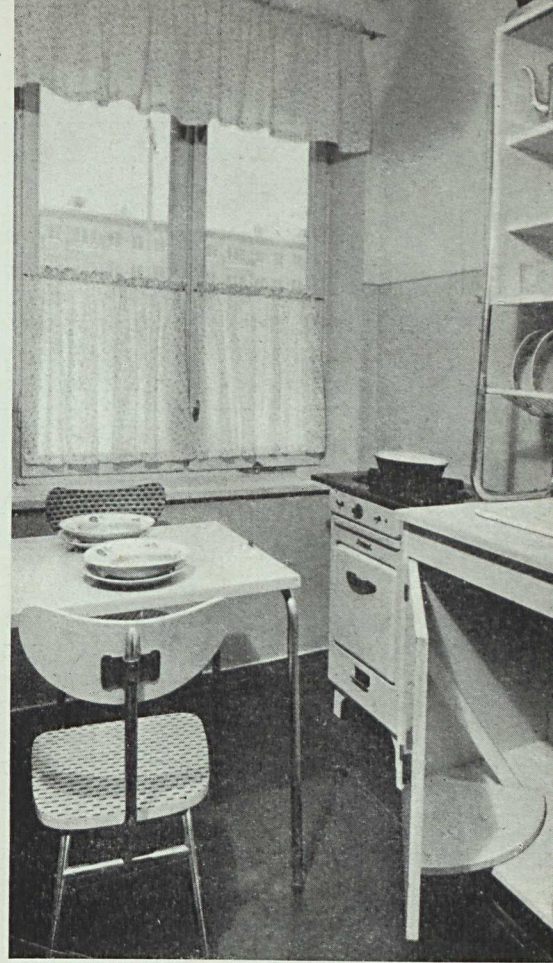
В настоящее время в жилищной практике начинают получать распространение кухни, связанные с жилым помещением. Эта связь может быть осуществлена через открытый проем, дверь и т. п. Одной из наиболее удобных форм связи кухни с комнатой являются встроенные буфеты-перегородки между кухней и жилой комнатой. Буфеты-перегородки обладают рядом ценных эксплуатационных качеств. Доступные со стороны кухни и жилой комнаты, они служат для хранения как кухонной, так и столовой посуды. Часто буфеты-перегородки связываются с обеденным столом, что является очень удобным для квартиры небольших размеров.

А. ЧЕРЕПАХИНА.

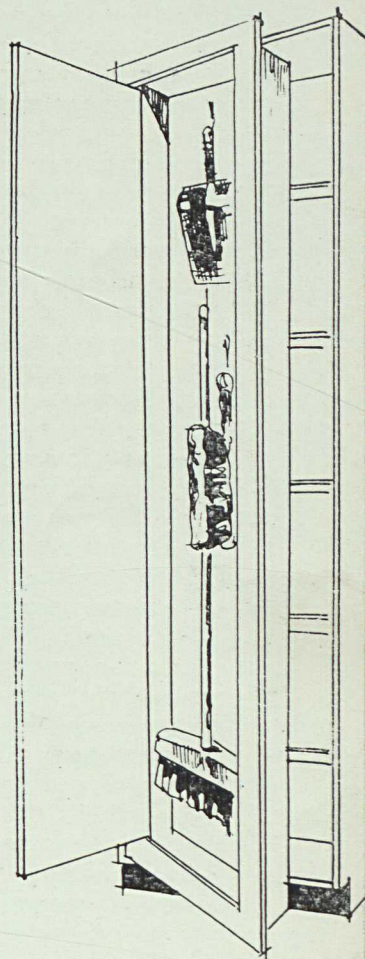


Кухня-столовая.

Макет на постоянной
Всесоюзной строительной
выставке. 1958



Оборудование для хранения продуктов и сушки тарелок.



Специальный шкаф для хранения предметов чистки и уборки.

Расстановка оборудования в кухне. План.

I. Холодильник.

II. Откидной стол.

III. Плита.

IV. Рабочий стол.

V. Мойка для посуды и продуктов.

ИНТЕРЕСНОЕ ИЗДАНИЕ

Впервые выпущенный Институтом прикладного искусства ГДР ежегодник за 1957/58 год «Форма и назначение» содержит ряд статей, в которых авторы исследуют возможности улучшения формы бытовых приборов, пишущих машин, декоративных тканей и игрушек.

В статье «Форма автомобиля» А. Розенхаммер прослеживает как с развитием техники изменилась форма автомобилей.

М. Цинерт обращает внимание на роль декоративных тканей в убранстве современных помещений.

Р. Кемпфер рассказывает о развитии народного стеклотканого искусства в Тюрингии.

В сборнике приведен сокращенный перевод работы советского автора Б. Кубланова «Эстетическое чувство и искусство», а также перевод с польского статьи В. Теляковской об использовании народных мотивов при изготовлении промышленных изделий и другие. Наибольший интерес, на наш взгляд, представляет статья Ф. Кремера «Хорошая форма». На изложении этой статьи мы и остановимся.

Автор указывает, что за последние годы в ГДР уделяется много внимания созданию промышленных изделий хорошей формы и уже достигнуты некоторые успехи, особенно в изделиях сложной конструкции, внешний вид которых подвергался значительным изменениям (пишущие машинки, нагревательные приборы и частично радио и телевизионная аппаратура). Форма же осветительных приборов, столовой посуды и некоторых других предметов домашнего обихода не всегда удовлетворяет покупателя. В некоторых случаях разрабатываемые усовершенствования не встречают должной поддержки, и предприятия продолжают выпускать продукцию без изменения ассортимента. Иногда они прекращают выпуск изделий старых хороших форм лишь для того, чтобы перейти на новый ассортимент, даже если новые формы хуже старых.

Для улучшения формы предметов домашнего обихода, замечает автор, необходимо создать на предприятиях советы, которые занимались бы разработкой формы изделий, а также создать необходимые кадры, увеличив число обучающихся на специальных факультетах и в высших художественных учебных заведениях по специальности «индустриальная форма». Однако полного улучшения качества и форм изделий можно добиться лишь при совместной работе конструктора, художника, представителя торговой организации и потребителя.

Ф. Кремер считает, что форму изделий обуславливают в основном следующие факторы: 1) назначение изделий, 2) применяемый материал, 3) экономичность производства и эксплуатации.

Кроме чисто технических моментов, отмечает автор, к понятию «назначение» относится и психологическое воздействие, оказываемое формой, которое в новых изделиях может иметь самое существенное значение. Непрерывно растут требования, предъявляемые к форме автомобилей и самолетов. Оптимальная форма, разработанная с учетом конструктивно-декоративных, технологических и экономических возможностей, отражает степень развития общества и олицетворяет стиль данного времени. Всякие изменения формы предметов потребления могут дать благоприятные результаты лишь при условии увеличения экономичности, уменьшении затраты труда и более удобном обращении с ними. Например, чтобы придать кухонной плите округлую форму, необходимо увеличить затраты, однако при эксплуатации она более экономична, поскольку облегчается уход за ней и, соответственно, повы-

шается срок ее службы. Если хозяйка экономит при этом время, силу и деньги, то значит найдена более рациональная форма.

Как утверждает автор, любой стадии развития техники соответствует лишь один идеал, оптимально удовлетворяющий все требования к форме данного предмета потребления. Достичь этого идеала нельзя, к нему можно лишь приблизиться. Например, один пылесос может быть хорошим по своей мощности и форме, другой обладать малым весом. Оба прибора могут быть взяты за образец для дальнейшей разработки. Их конструкция вполне отвечает предъявляемым требованиям, благодаря чему имеется возможность совершенствовать их форму. На предприятиях ГДР техники различных специальностей проводят одновременно оформление и конструирование. При этом они стремятся к созданию формы, которая определяется в основном главным назначением. Однако учитываются и дополнительные условия. Так, например, в холодильнике должны быть обеспечены хорошие условия для содержания его в чистоте, он должен гармонировать с остальной кухонной мебелью. Лишь при соответствии этим условиям форма может считаться хорошей. Но техник не может охватить всех этих вопросов. Художник, работая параллельно с техником, должен учесть эти условия при разработке формы. Точное подразделение этих работ невозможно. Стремясь повысить эстетическую ценность, художник создает формы, которые заставляют техника проявлять большую инициативу и повышают его вкус к хорошим формам, и в последующем техник обращает большее внимание на эстетический момент.

Далее автор указывает на целесообразность совместной работы техника и художника при создании других промышленных изделий, так как форма предметов потребления еще недостаточно удовлетворительна.

Как повышаются условия полезного использования предметов потребления, можно видеть на примере пишущей машинки и утюга, форма которых, претерпев значительные изменения, достигла относительно высокого уровня. Так, ручка, корпус и основание утюга плавно соединены, форма ручки обеспечивает надежный захват при глажении.

В других областях промышленности существуют формы, казалось бы, хорошо продуманные и безупречные, с художественной точки зрения приближающиеся к идеальным, но нельзя предположить, что наступит время, когда не возникает необходимости в их изменении. Развитие технических возможностей предъявляет новые требования к «идеальной» форме. Конечно, нельзя ожидать, что такие, например, предметы домашнего обихода, как столовая посуда, столовые приборы и т. п., будут изменяться в такой же степени, как современная аппаратура, зависящая от развития техники, например радио, телевизионные и звуковые приборы.

Независимо от темпов развития той или иной области промышленности, заканчивает автор, оптимальными решениями хорошей формы являются такие, при которых достигается экономичность и улучшается функционирование.

Ввиду того, что форма промышленных изделий имеет безусловно важное значение и способствует развитию эстетического вкуса населения, следует приветствовать появление сборника «Форма и назначение». Можно ожидать, что это хорошее начинание получит поддержку и последующие издания будут отражать не только современное состояние промышленности, но и более полные данные о работе Института прикладного искусства.

Ф.

Главный редактор М. Ф. Ладур.
Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская,
Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. Б. Салтыков.
Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева. Обложка художника А. Контовт.
Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.
Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, 6-й подъезд. Телефон Б 9-19-10

Ш 04680. Подп. к печ. 4.VI-59 г. Бум. л. 3. Печ. л. 6. Усл. п. л. 8,46. Уч.-изд. л. 8,56. Формат 72×108¹/₈. Зак. 634. Тираж 5.200 Цена 12 руб.
Типография издательства «Советский художник». Москва, Мало-Московская, 21.



Л-9
Б. ЕРОВА 20 1
ДЕП. ЛОП Б.В. Н.
ИМ. БЕРДЯКОВА
1 12 2 НМ