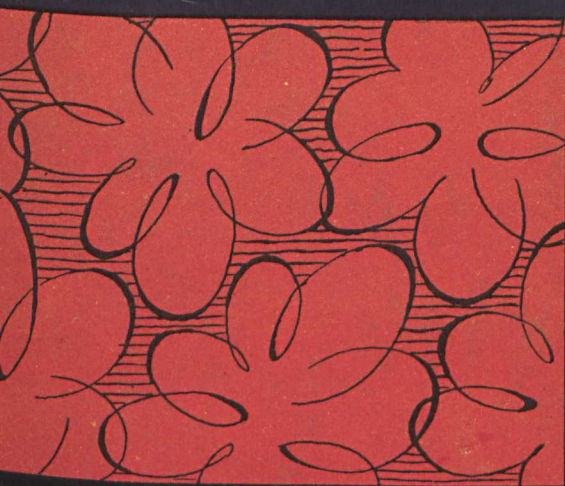
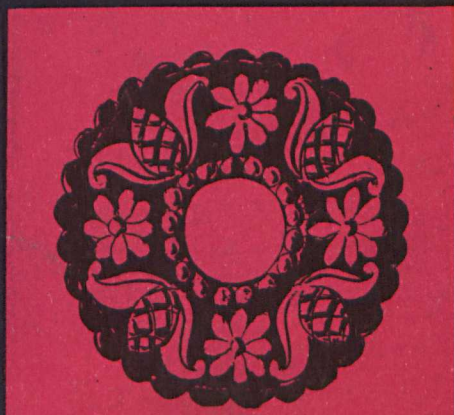
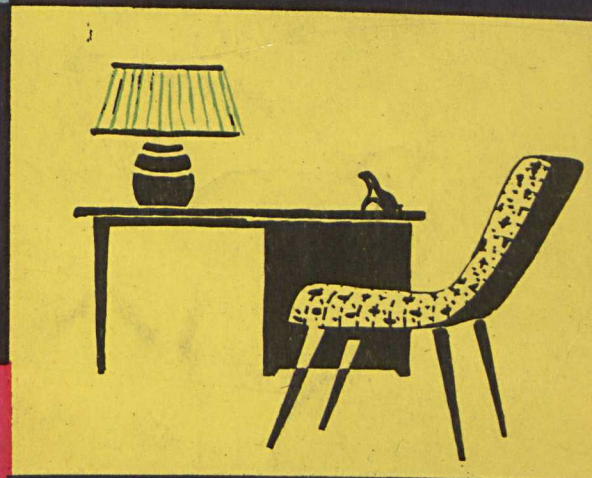


ДМ

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО СССР



КРАСОТУ — В ЖИЗНЬ!



1960.2

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Нужен институт художественной культуры.	1
Б. Державин. Палитра текстильщика	2
Письмо ивановцев.	5
Е. Концевая. Об авторитете художественного совета.	6
В. Алексеева. Старейший художник-колорист.	8
В. Брабич. Монеты — памятники искусства.	10
Сделаем красивыми наши города и села!	
Н. Гавриленко. Итоги года.	11
К Всесоюзной выставке образцов изделий прикладного искусства и художественной промышленности.	12
С. Хан-Магомедов. Архитектура и бытовая вещь.	13
А. Крамаренко. Новая посуда.	16
В. Арямов. Автомобиль сегодня и завтра.	17
Рецензии на вещи	22
Е. Клебанова-Попович. Спасти славу русского ювелирного искусства.	24
Ванда Теляковская. Поиски пути.	27
Г. Бочаров. Находки в Пирее.	30
Выставка керамики в Остенде.	
А. Жадова. Поиски красоты и верты уродства.	31
П. Кожин. Наш путь иной.	33
Г. Круглов. О чувстве материала. —	
Х. Кума. Сделаем выводы.	34
И. Суслов. Чему учиться?	35
И. Боца. Кронштейны.	38
М. Некрасова. От миниатюры к стенописи.	41
И. Вихрова. Для детей.	45
Хроника.	48
Приложение — вкладка.	
Советы самодеятельным художникам.	
Г. Гречиго. Как писать шрифт.	

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.
 Зам. главного редактора К. М. Кантор. Обложка художника В. М. Антипова. Художественный редактор С. С. Гусева.
 Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9. Тел. Б 9-19-10.

А 01254. 5. III. 1960 г. Бум. л. 3,25. П. л. 6,5. Усл. п. л. 9,1. Уч. изд. л. 9,34. Формат 72×108¹/₈. Зак. 56. Тир. 5200. Цена 12 руб. Типография издательства «Советский художник», Москва, Мало-Московская, 21.

НУЖЕН ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Все, что делается в нашей стране, делается во имя человека, для его блага. Отеческой заботой о повышении материального и культурного уровня, о счастье людей пронизана вся деятельность Коммунистической партии и Советского правительства. Сейчас, когда мы вступили в период развернутого строительства коммунистического общества, настало время сделать наш труд, наш быт еще более культурным и красивым. В нашей советской жизни все должно быть красивым — города и села, общественные здания и квартиры, цехи и заводские территории, станки, на которых трудятся рабочие, и бытовые предметы, которыми мы пользуемся каждый день.

Деятели советского изобразительного искусства, утверждающие в своем творчестве великие гуманистические принципы социалистической действительности, не могут и не хотят оставаться в стороне от решения важнейшей задачи — воспитания высоких эстетических вкусов у нашего народа. Мы хотим активно помогать партии в построении новой светлой жизни не от случая к случаю, а каждодневно и последовательно.

На страницах газеты «Труд» в последнее время шел большой и важный разговор о культуре, о красоте труда. Мы горячо поддерживаем предложения и пожелания, высказанные рабочими, специалистами, деятелями науки и искусства. Красота — умная, строгая нужна нам во всем. Создание такой красоты, высокой культуры на производстве и в быту, эстетическое воспитание трудящихся — все это требует не только вдумчивого отношения, но и четких организационных форм. Мы считаем, что было бы целесообразно организовать для начала Центральный институт художественной культуры. Институт практически поможет хозяйственным организациям промышленности, транспорта и строительства в разработке наиболее целесообразных проектов декоративного оформления предприятий и образцов различных изделий, простых и дешевых, красивых, со вкусом оформленных. В этом институте художники могли бы с максимальной пользой для дела сотрудничать с учеными, архитекторами, инженерами, садоводами — со всеми, кто призван повышать культуру и красоту нашего труда и быта.

Мы просим Госплан СССР обсудить это предложение и помочь воплотить его в жизнь.

Первый секретарь правления Союза художников СССР С. ГЕРАСИМОВ.
Президент Академии художеств СССР Б. ИОГАНСОН.
Председатель оргкомитета Союза художников РСФСР В. СЕРОВ.
Главный редактор журнала «Декоративное искусство СССР» М. ЛАДУР.

(Перепечатка из газеты «Труд» от 9.1.60 г.)



ПАЛИТРА

ТЕКСТИЛЬЩИКА

Б. ДЕРЖАВИН

В первые дни работы Всемирной Брюссельской выставки произошел любопытный случай. В одной бельгийской газете был помещен фотоснимок стенда тканей советского павильона с заголовком «Павильон Франции». Под фотографией была дана подпись — «здесь, как всегда, царит красота, изящество и элегантность». Как известно, Франция до сего времени считается на Западе высшим авторитетом в области искусства одежды. Поэтому «ошибка» репортера оказалась объективным признанием успеха советского текстиля, быть может, не очень-то желательным для буржуазной газеты.

То, что наши изделия всегда отличались добротностью, — давно известный факт. Но умение сочетать добротность с изяществом и элегантностью — это приобретение последних лет.

Надо сказать, что за последние два года художественное оформление тканей подверглось существенным изменениям. Заметно расширился круг тем и мотивов рисунков. Намного разнообразнее стали приемы передачи изображений на ткани.

В значительной части рисунков используются мотивы цветов и растений, переданных в условной, стилизованной форме. Наряду с этим очень распространены рисунки геометрического характера. Художники довольно часто выезжают в творческие командировки и привозят интересные зарисовки национальных орнаментов различных республик Советского Союза. По мотивам этих орнаментов создаются многие рисунки для текстиля.

Классические формы орнаментации: полосы, клетки, колечки, горох и всевозможные их комбинации широко используются в оформлении тканей, часто обогащенные разнообразным изысканным колоритом.

Воспроизведение с помощью набивки эффектов ткацких переплетений, фасонной крутки, фактуры парчи или шерсти также получило распространение. Есть и графические рисунки с жанровыми сценами, пейзажами и другими сюжетными мотивами, умело вплетенными в общую декоративную композицию.

Нередкими стали рисунки отвлеченной формы с неясно выраженной орнаментацией. С формальной стороны они представляют собой композиции из цветовых пятен и линий, однако сочетание их всегда очень гармонично по цвету и ритму. Они вызывают ассоциации с красивыми картинами природы и благодаря этому часто пленяют нас не меньше, чем рисунки конкретного содержания.

Цветы и травы давно и прочно вошли в оформление тканей, однако общий характер изображения форм природы в текстиле со временем меняется. Если раньше художник рассматривал растение в непосредственной близости, внимательно изображая во всех деталях отдельные формы цветов и листьев, то теперь он смотрит на них как бы издали, не выделяя в своем поле зрения какой-нибудь отдельный цветок, а словно делая быстрые острые зарисовки уголков природы: цветущего кустарника, лужайки, горного склона, заросшего пруда. При этом естественно, что художник стремится передать не только расцветки отдельных форм растений, но также и весь общий колорит наблюдаемого пейзажа: розоватый тон цветущего кустарника, сиреневый тон покрытой цветами поляны и др.

В последние годы разнообразнее стал композиционный строй текстильных рисунков. Скучная шахматная раскладка фигур, назойливая повторяемость раппорта стали реже встречаться.

Значительно улучшилось колористическое оформление набивных тканей. Рисунки стали более тональными, избегается некрасивая пестрота, в которой все цвета спорили друг с другом и ткань смотрелась бесцветной.

В большинстве случаев сейчас колористика строится или по принципу получения из сочетания многих цветов какого-то единого сложного оттенка ткани, или же по принципу сочетания контрастных цветов, при котором красота их проявляется при их сопоставлении.

Нельзя не сказать и о творческих задачах, которые еще не решены в работе художников. Еще робки поиски новых композиционных решений и декоративных приемов оформления тканей.

Разнообразие — это явление не только количественное, но и качественное. Заметное разнообразие в ассортимент может внести лишь принципиальное отличие одного рисунка от другого. Это относится и к рисунку художника, и к колористической разработке. Разве можно считать правильной работу колориста, умножающего количество расцветок за счет перемены мест одних и тех же компонентов цвета? Конечно, нет. Только своеобразная композиция цветовых ударов несет за собой изменение и дает право считать расцветку новой.

На наш взгляд, значительную роль в подъеме художественного качества тканей могли бы сыграть некоторые организационные изменения в работе художников.

Для того чтобы в массовое производство не попадали рисунки, лишенные новизны, следует перестроить систему показа и приема рисунков на художественных советах главных управлений.

Думается, будет более правильным сначала рассматривать готовые изделия, то есть ткани, оформленные по ранее принятым крокам, а затем уже утверждать новые эскизы. Это гарантирует нас от приема рисунков, повторяющих или очень близких к старым образцам.

Кроме того, если художественный совет решает снять какую-либо из представленных тканей с производства, надо запретить включение ее в расписание торгующих организаций. Тогда неудовлетворительная продукция не попадет на рынок.

Установившийся у нас порядок создания и отбора рисунков, при котором квалифицированный художник, имеющий большой опыт, должен представлять на художественный совет законченный проект с учетом технологии и техники печати, не оправдывает себя.

В самом деле, художник почти что месяц трудится над одной или двумя темами, старательно и точно выполняя эскизы, приближая внешнее оформление на бумаге к тому, каким оно будет на ткани. (Интересно заметить при этом, что на поиски темы, сюжета, образа художник затрачивает подчас меньше времени, чем на исполнительскую часть). Но нередки случаи, когда художественный совет отклоняет рисунок. В результате художник впустую потерял 2—3 недели времени.

Не менее важно и то, что рисунки на художественных советах редко рекомендуют переделать, доделать, изменить; их либо принимают и даже с оценкой «отлично», когда они полностью удовлетворяют совет, либо отклоняют, когда есть бросающиеся в глаза недостатки. Часто оказывается необходимым внести некоторые исправления в рисунок, изменить в нем какие-либо детали, но сделать это бывает затруднительно из-за того, что рисунок имеет уже законченный вид. Да и художнику не хочется дополнительно работать над рисунком, представленным на совет как вполне законченное произведение. Так и идет рисунок в печать с недостатками.

Может быть, следует применить другой метод работы, смысл которого примерно состоит в следующем. К определенному сроку художник готовит не один—два рисунка, а 10—20 мотивов, сюжетов, фрагментов в эскизном исполнении, не связывая себя с технологией. Комиссия, состоящая из художников, колористов, технологов и представителей торгующих организаций, отбирает наиболее приемлемые сюжеты. Отобранные эскизы поступают затем в художественное бюро и дорабатываются в раппорте с учетом технологии и техники печати.

Что дает такой метод работы? Прежде всего большое количество разнообразных мотивов и затем экономию времени художников и рациональное использование творческого труда.

На отделочных предприятиях следовало бы иметь в виду подработку рисунков для тканей разного назначения, во-первых, для массового выпуска (большой тираж), во-вторых, для серийного (малый тираж) и, наконец, выставочных вещей (ограниченный тираж с печатью по новым видам тканей). Последние должны отличаться особой остротой и оригинальностью рисунков, что будет являться для художников перспективным творческим проектированием. Такой подход даст возможность смелее выдвигать новое.

Запросы потребителей очень разнообразны, и для того, чтобы удовлетворять их полнее, работу художников следовало бы планировать несколько иначе, чем это принято у нас.

При получении общего задания на месяц или на квартал сделать три рисунка для печати художник должен получать и задание по назначению: например, один рисунок для весенне-летнего платья для девочки в 8—10 лет, один рисунок — для девушки-блондинки для вечернего платья, один рисунок — для каждодневного платья пожилой женщины. Такая конкретность в работе художника-текстильщика дает хорошие результаты. И на художественных советах главных управлений совнархозов, может, было бы правильно рассматривать рисунки художников, исходя из назначения, например: для летних платьев, для зимних туалетов, для детской одежды, а не только по артикулам, скажем, ситцы, сатины, штапель и так далее, как это имеет место в настоящее время. Быть может, такой подход будет более правильным и приведет к большему разнообразию тканей.

Но как бы художники ни старались улучшить работу, она лишь тогда будет по-настоящему ценна и оправдана, когда рисунки точно, без искажения будут воспроизводиться на тканях. Разрыв между тем, что предложил

художник в проекте, и тем, что создано затем на фабрике, продолжает существовать. Во всяком случае, примеров «травмирования» и «увечья» рисунков, как по гравированию, так и по колористике, довольно много. Рисунок художника рождается в творческих поисках, обсуждается в коллективе художественной мастерской, проходит фильтр художественного совета фабрики и совета совнархоза, то есть в процессе создания и утверждения над рисунком ведется большая и внимательная работа, но жизнь рисунка на этом не кончается. Наступает период его внедрения, и тут оказывается, что художественный контроль теряется. Художник, автор рисунка, часто неправильно считает, что его дело — это создать проект, а воспроизведение на ткани это дело технологов. А технологи реализуют рисунок часто как им вздумается.

Более того, рисунок может быть и вовсе не внедрен в производство, даже если он принят с оценкой «отлично». Этот вопрос решается одним человеком — заведующим фабрикой, который, как правило, выбирает из числа принятых главным образом те рисунки, которые проще в производстве, чтобы не было лишних затруднений в выполнении плана.

В результате многие, в том числе очень хорошие, рисунки в тканях так света и не видят.

Думается, будет правильным установить точный и ясный порядок освоения рисунков массовым производством после их принятия художественным советом. Тотчас после совета заведующий художественной мастерской, заведующий фабрикой, колорист и гравер определяют, какие рисунки должны пойти в производство в первую, вторую и третью очередь.

Автор должен точно знать, когда его рисунок идет в производство, и должен следить за его освоением. Тогда мы избежим случаев дискриминации хороших рисунков, быть может, несколько трудных в производстве, и не допустим выпуска тканей с рисунками слабыми, примитивными, устаревшими.

Необходимо также поднимать квалификацию граверов и колористов. Старые, опытные граверы ушли на пенсию, молодежь не обладает нужной квалификацией, да и стимула к овладению мастерством нет. Между тем от работы гравера многое зависит. Гравер может «загубить» хороший рисунок или, наоборот, повысить его художественную выразительность.

А колористы? Разве есть на фабриках колористы-художники? Их нет. Есть колористы-химики и даже больше химики, чем колористы. Колорирование — творческий процесс, основанный не только на знании технологии, но и в большей степени зависящий от вкуса и художественной культуры человека. Химию научиться можно, но вот если человек художественно не одарен, из него не выйдет хороший колорист. Однако художников-колористов никто не готовит. А не пойти ли нам на то, чтобы из коллектива художников фабрик начать готовить колористов, первоначально прикрепив их к химикам? Через год — другой многие, постигнув премудрости химической технологии, станут настоящими колористами-художниками.

Как важнейшие участники создания красивых и практичных тканей для народа художники, колористы, дессинаторы и граверы должны напрячь все свои творческие силы, преодолеть многие организационные неполадки, чтобы достойно ответить на постановление правительства о дальнейшем подъеме текстильной промышленности страны. Управлениям текстильной промышленности совнархозов следует внимательнее относиться к нуждам художников и создать им необходимые условия для работы.



На стр. 4.

Основные направления в художественном оформлении тканей.

(См. статью Б. Державина).

На стр. 5.

Г. Прытков (художник), З. Насонова (колорист). Ткань для платья. Штапельное полотно. Сосневская фабрика им. Ф. Самойлова. Иваново. 1959

М. Кузнецова (художник), П. Серов и А. Рубанович (колористы). Ткань «Березка». Штапельное полотно. Ново-Ивановская мануфактура. Иваново. 1959

Г. Бельшев (художник), П. Серов и А. Рубанович (колористы). Ткань для платья. Штапельное полотно. Ново-Ивановская мануфактура. Иваново. 1959



ПИСЬМО ИВАНОВЦЕВ

Нам, художникам, работающим по оформлению тканей, нужно сделать еще очень много для того, чтобы ответить требованиям сегодняшнего дня.

Художники не всегда правильно и серьезно относятся к проработке формы в рисунке, упрощают или усложняют композиционное построение узора, увлекаясь эффектною, красивою рисунком, и при этом игнорируют технические возможности массового производства. Вследствие этого часто примерно около четверти отличных рисунков остается в эскизах.

Каждый художественный коллектив, будь он большим или малым, обладающим значительным опытом или совершенно молодым, должен стремиться к выработке собственного творческого стиля, своего почерка. Этого у нас пока нет. Утрачено разнообразие в оформлении различных видов тканей. Ситец, сатин, шелк, штапельное полотно — все украшаются однотипными рисунками. Колористическая гамма их также очень однообразна.

Мы должны постоянно искать новые технические средства исполнения рисунков, и чем они будут разнообразнее, тем больше появится новизны в самих рисунках.

Безусловно, эти и многие другие недостатки должны преодолеваться в процессе работы. Коллективы отделочных фабрик, художники, колористы, граверы, химики ведут сейчас большую работу по созданию красивых и прочных тканей, преодолевая внутренние неполадки. Но существует целый ряд объективных трудностей, которые мы сами устранить не можем.

Одной из важных причин слабой работы художников является плохое стимулирование творческого труда. Существующая система поощрения — премирование художников, дизайнеров, колористов за рисунки на ткани, принятые художественным советом с оценкой «отлично», сыграла в свое время положительную роль, но на сегодня эта система себя изжила.

По нашему мнению, ее следовало бы изменить следующим образом: во-первых, право назначения премий передать художественному совету; во-вторых, при назначении премии следует исходить из сложности оформления того или иного вида ткани, новизны и художественных качеств рисунка.

Следует, по нашему мнению, изменить и организационные формы работы мастерских. Одна группа художников должна быть занята только созданием новых рисунков и освобождена от технической работы для граверных. Другая группа — художники-раппортисты — будет работать над правильным и точным оформлением рисунка для гравировки.

Еще одна группа художников (состав ее должен постоянно меняться) в течение трех-четырех месяцев ежедневно работает на природе. Это позволит получить богатый подсобный материал, которого в настоящее время так нам не хватает.

В немалой степени тормозят нашу работу плохие красители и их ограниченный ассортимент.

В практике работы фабрик важным условием хорошего оформления тканей является улучшение работы наших граверных мастерских. Их ручной труд, отсталая техника исключают возможность быстро и часто менять рисунки. Поэтому не случайно, что большое количество тканей из года в год оформляется старыми неинтересными рисунками.

Мы знаем, например, что в Чехословакии небольшая группа граверов выпускает от 700 до 1000 рисунков в год. На гравировку одного рисунка фотохимическим способом они затрачивают максимум пять дней. Мы же гравировем подобный рисунок руч-

ным способом около четырех месяцев. Отсюда высокая себестоимость и несвоевременный выход ткани на рынок.

Необходимо изменить структуру художественных советов управлений совнархозов. Во-первых, периодичность их созыва — раз в квартал (практически многие советы собираются еще реже) — не может удовлетворить промышленности. По одной этой причине большинство рисунков видит свет через 6—8 месяцев после их создания, а то и позже. Во-вторых, можно ли считать качественной работу совета, когда за 14 рабочих часов он рассматривает 450—500 рисунков в кроках и 3000—4000 видоразработок на тканях?!

Работу хлопчатобумажной промышленности по созданию красивых и добротных тканей будет лихорадить до тех пор, пока коллективы предприятий не сумеют прочно опереться на тех, кто реализует их продукцию, — на торгово-проводящую сеть.

Вот здесь-то и должен активно включиться в работу аппарат Главтекстильторга, задачей которого является через посредство торговой сети воспитывать потребителя, прививать современные вкусы, нести культуру в массы народа и одновременно помогать художникам правильно оформлять те или иные ткани. Но как раз такой помощи художники не видят.

Имеются две организации, непосредственное влияние которых сказывается на работе текстильных предприятий: Всесоюзный институт ассортимента легкой промышленности и культуры одежды при Госплане СССР и Главтекстильторг РСФСР. Казалось бы, что эти организации должны работать согласованно, соблюдая интересы народа и государства, но этого не получается.

Институт, организуя периодические всесоюзные просмотры, дает промышленности определенное и, по нашему мнению, верное направление оформления тканей. Но вслед затем прибывают на фабрики представители Главтекстильторга для так называемого «расписания» тканей и предъявляют диаметрально противоположные требования. Спрашивается, кого же слушать и в каком направлении работать? Такая «помощь» становится бичом для художников, для всей промышленности.

Торговые базы часто отгружают ткань, не учитывая заявок, которые были сделаны представителями тех или иных областей. В результате товары залеживаются, а потребители не получают нужных им вещей.

А почему бы не подумать о разрешении отделочным фабрикам согласно заявкам отгружать ткань самостоятельно? Тем самым были бы устранены лишние перевозки, а рисунки и колористическая гамма выполнялись бы в соответствии с национальными особенностями района.

Ивановский совнархоз следовало бы закрепить за определенными территориальными районами, фабрики же разбить по тому же принципу.

В этом письме невозможно рассказать о всех трудностях и препятствиях в нашей работе. Думаем, что художники, колористы, граверы других текстильных предприятий страны нас поддержат, а может быть, внесут и свои дополнительные предложения.

Мы надеемся, что Ивановский совет народного хозяйства и Госплан СССР помогут нам в нашей работе.

По поручению художников Сосневской фабрики
имени Ф. И. Самойлова А. МОЛЬКОВ

г. Иваново.



ОБ АВТОРИТЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА

Е. КОНЦЕВАЯ

Большая роль в выполнении новых задач текстильной промышленности принадлежит художественным советам при совнархозах. Художественные советы призваны возглавлять работу художников, оформляющих ткани, быть проводниками новых творческих исканий. Их задача вовремя поддержать полезную инициативу, интересный замысел, своевременно заметить ошибку и помочь ее исправить, способствовать повышению творческого мастерства художников, решительно бороться с безвкусицей и стандартом.

Коллектив художественного совета, являясь по существу старшим советчиком художников, должен указывать им направление работы и быть взыскательным критиком их произведений.

Художественные советы — одно из ярких проявлений широкой демократии в художественной жизни. Это выборные и совещательные органы при совнархозах, но никак не органы административного руководства.

Однако многие факты говорят о том, что художественные советы на деле далеко не всегда отвечают своему назначению.

Художественные советы текстильной промышленности перешли в ведение соответствующих отраслевых управлений при совнархозах. В некоторых совнархозах формально был переизбран их состав, но по существу они до настоящего времени не выполняют своих задач.

В связи с новыми задачами текстильной промышленности круг обязанностей художественных советов значительно расширяется. План работы советов при совнархозах, их состав и функции требуют организационной перестройки и уточнения.

Старое «типовое» положение о художественных советах необходимо обновить и дополнить. При этом каждый творческий коллектив должен установить на основе «типового» положения свое, специфическое, с учетом особенностей своей работы.

Вопрос осложняется прежде всего тем, что в управлениях текстильной и легкой промышленности совнархозов часто отсутствуют специалисты, компетентные в области художественного оформления тканей. Нередко этой специфической и ответственной отраслью ведают работники иной специальности (например, инженеры-электрики, пищевики, швейники, механики). Это, как правило, сильно отражается на уровне художественного оформления тканей и на работе художественных советов.

Далеко не везде руководители советов правильно понимают свои функции и задачи. Прямая обязанность председателя опираться на решения совета и проводить их в жизнь. Но многие из них часто прибегают к административным мерам и изменяют решения художественного совета.

Почти во всех художественных советах преобладают обычно административные работники совнархоза и предприятий, инженеры, техники, начальники цехов, товароведы, то есть в большинстве лица, не обладающие необходимым художественным вкусом. Художники, создатели рисунков, как правило, лишены права решающего голоса, часто и заведующий художественной мастерской вынужден молчать.

Членами художественного совета могут явиться

разбирающиеся в вопросах художественного оформления тканей инженерно-технические работники и администрация предприятий во главе с председателем совета — руководителем отраслевого управления совнархоза, а также наиболее опытные и компетентные представители торговли. Но преобладающее число голосов на совете должно принадлежать художникам, колористам, дессинаторам, модельерам и работникам творческого труда, таким, как искусствоведы, художники-педагоги, артисты театра и кино, компетентным в вопросах искусства, с высоким эстетическим вкусом.

Художественные советы, как правило, собираются слишком редко — через 7—8 месяцев. Работы художников просматриваются формально, без должной критики и оказания помощи в творчестве.

До сих пор работа советов часто сводится к протоколированию оценок, принятых большинством голосов: «принять», «отклонить», «отлично».

Такой протокол для художников имеет значение лишь как документ для получения премий. Но и вопросы премирования часто на местах решаются произвольно, так как единой системы в этом деле нет.

Главной задачей художественных советов должно стать критическое рассмотрение и утверждение рисунков и расцветок. При оценке работ члены совета должны приводить аргументированное объяснение своей точки зрения, постоянно имея в виду поощрение всего нового, своеобразного.

Художественный совет должен иметь право контроля за освоением производством утвержденных им рисунков. Для такого контроля может быть выбрана специальная комиссия из компетентных членов художественного совета с привлечением заведующего художественной мастерской и колориста предприятия. В обязанности комиссии следует включить также проверку рисунков в портфеле фабрики и выявление причин задержки их выпуска.

Художественный совет должен взять на себя инициативу проверки и обсуждения творческих работ художников, колористов и дессинаторов в итоге использования ими творческих дней и командировок путем устройства ежегодных выставок и отчетов с привлечением широкой общественности. Члены художественного совета обязаны принимать активное участие во всех мероприятиях, способствующих улучшению художественного оформления тканей: организации конференций по вопросам современного направления в рисунках и моделировании одежды, обмена опытом, подготовки к участию в международных выставках, сообщений о работе художников-текстильщиков за рубежом и другим темам.

До сих пор при отборе тканей по рисункам для торговой сети торговые расписания имеют больший вес, чем мнение художественного совета. Получается, что фактическими руководителями в деле художественного оформления тканей являются не художники во главе с художественным советом, а товароведы и представители торговых баз.

Художественные же советы из-за своей малой компетентности оказываются бессильными организациями. Они не могут не только устранить разногласия с торговыми

организациями, но часто и сами теряются, не уверенные в правильности своих оценок, проведенных без надлежащего понимания современного направления декоративного искусства.

Художники на торговых расписаниях, как и на художественных советах, присутствуют в качестве «подсудимых». Если товароведы их творчество не понравится и рисунков распишут мало, то администрация фабрики обычно выражает большое недовольство их работой.

На торговых расписаниях тканей не учитывается в должной мере художественная ценность рисунков — отбрасывается главным образом то, что из года в год хорошо реализуется в торговле, то есть отдается предпочтение не новому, а устаревшему направлению, как менее рискованному в продаже.

В угоду отсталым вкусам, под натиском администрации и товароведов вынуждены работать и художники. Такая работа уводит их в сторону от новаторства, не стимулирует творческих исканий.

Диктуя свои личные вкусы при отборе рисунков в Москве и на периферии, товароведы ссылаются на свой опыт в торговле и на карты отзывов потребителей. Но часты случаи, когда ткани залеживаются и не имеют спроса не потому, что они плохи, а потому, что в данном районе требуются рисунки другого характера. (Например, в Горной Осетии одни, в Ленинграде совсем другие и т. п.). Ввиду плохого распределения и подсортировки рисунки попадают не по назначению и отмечаются в картах отзывов плохим спросом.

Известно, что даже такие крупные механизированные базы, как областная в городе Иванове, не обеспечивают правильной подсортировки тканей по рисункам и расцветкам и не отвечают запросам торговых точек разных республик и районов, связанных с этой базой. В результате поступает множество плохих отзывов и претензий.

Это говорит о том, что ориентироваться при отборе рисунков на такие показатели, как карты отзывов и личные вкусы товароведов, неверно.

Правильным ориентиром в сложном деле отбора тканей для торговли должна быть в первую очередь художественная ценность рисунка и расцветки и учет утилитарного назначения ткани.

Очень плохо, что до сих пор не налажено систематическое изучение особенностей спроса районов сбыта. Этим делом должны заниматься отраслевые отделы совнархозов, ведающие текстильными предприятиями, а также художественные мастерские комбинатов и фабрик и торговые базы, связанные с соответствующими районами сбыта.

Попытки изучения спроса есть, но они единичны и не систематизированы. Так, например, коллектив художников Сосневской фабрики Ивановского совнархоза проявил полезную инициативу, послав своего представителя художника в командировку в районы потребления со специальным заданием изучения спроса. Это дало хорошие результаты. Художники стали создавать свои работы на основе привезенного материала с учетом запросов населения и имели возможность смело и обоснованно защищать свои рисунки в случае неправильного их отбора товароведом. Такой метод поднимает авторитет художников, которые начинают работать не в отрыве от рынка потребления. Последнее торговое расписание рисунков в 1959 году прошло на этой фабрике лучше, чем это было прежде, со значительной активностью художников и в

большем содружестве их с торговыми организациями. В итоге было отобрано много нового и современного в рисунках и расцветках. Боязнь представителей торговли заказывать новые, не обычные, модные цвета постепенно преодолевается.

Наряду с изучением спроса по районам необходимо наладить дело популяризации тканей новых и оригинальных рисунков.

Большую роль здесь может сыграть демонстрация тканей в моделях одежды. Но пока это дело ведется плохо. Демонстрируемые на некоторых торговых расписаниях модели далеко не отвечают серьезно поставленным задачам пропаганды. Нередки случаи показа новых тканей в несоответствующих, устарелых фасонах; на некоторых предприятиях модели шьются не специалистами и часто отстают от современной моды. Там, где имеются дома моделей, связь с ними не налажена. Руководители предприятий совнархозов упускают из виду этот участок работы. Не используются возможности кино и телевидения для демонстрации моделей из новых оригинальных тканей в живых цветных инсценировках, например, показ моделей определенного назначения в быту, на свадьбе, на балу, в театре, в спортивных играх и выступлениях, в условиях работы, дома, в разные времена года, на разнообразных типах людей.

Такое наглядное применение тканей с новыми рисунками безусловно повысило бы интерес потребителей к современному направлению в оформлении тканей и способствовало бы развитию вкуса всего населения.

Пример московского комбината «Красная Роза» свидетельствует о необходимости показа моделей на торговых расписаниях.

По инициативе художников комбината, которые работают в содружестве с модельерами Общесоюзного дома моделей, на торговом расписании на первый квартал 1960 года было выставлено 30 разнообразных моделей из новых интересных тканей. Обычно торговые работники считали, что такие «новинки» брать рискованно, и категорически от них отказывались. Они требовали старых привычных рисунков цветочного характера. На этот раз выставленные модели произвели настолько хорошее впечатление, что вызвали интерес к новым рисункам даже у самых консервативных представителей торговли. Таким образом, содружество художников, колористов, модельеров с представителями торговли имеет громадное значение.

Для улучшения художественного оформления тканей и большей согласованности работы художников различных отраслей текстильной и легкой промышленности остро встает вопрос о создании единого учреждения в Москве с центральным художественным советом, в котором было бы объединено руководство художественным оформлением тканей.

В системе руководящих органов Госплана СССР или Совета Министров СССР было бы желательно иметь наделенный правами и полномочиями центр по художественному оформлению тканей и изделий легкой промышленности. Без такого центра нельзя проводить мероприятия, издавать приказы и осуществлять контроль исполнения в тех совнархозах, которые нуждаются в этом.

В настоящее время ни одна из организаций не имеет ни полномочий, ни экспериментальной базы, достаточной для успешного руководства этой областью художественной промышленности.

СТАРЕЙШИЙ ХУДОЖНИК-КОЛОРИСТ

В. АЛЕКСЕЕВА

На прилавках наших магазинов лежат рулоны шелков, красивые орнаменты которых переливаются самыми разнообразными оттенками. Такие ткани покупают с удовольствием, добрым словом поминая художника. Как правило, покупатель почти не знаком с условиями текстильного производства и не знает, что у каждой ткани определенного рисунка кроме художника есть второй, не менее полноправный автор — колорист.

Колорист, как говорит само слово, работает над колоритом предложенного для производства эскиза. Он дает вторую жизнь замыслу художника — жизнь рисунка в ткани.

Насколько важна роль колориста, нам стало особенно ясно, когда мы познакомились с Марией Ивановной Луговской, одним из старейших работников текстильного комбината «Красная Роза». С 1933 года начала она работать на фабрике колористом и по сию пору вдохновенно продолжает свой труд.

Если автор эскиза мыслит несколько отвлеченно, то колорист обязан всегда мыслить конкретно, то есть учитывать фактуру ткани, на которой должен быть воплощен художественный замысел, ее восприимчивость к той или иной краске. Хороший рисунок на бумаге — это еще не полная гарантия получения равноценно хорошей ткани. Ведь не все краски, которые имеются на палитре художника, есть в распоряжении производства. Надо уметь найти нужный тон, исходя из конкретных возможностей материала. Поэтому если ткань и выходит действительно красивой, то в этом значительная заслуга колориста.

Другая, не менее важная сторона труда колориста — это творческое решение расцветки рисунка.

На стендах ассортиментного кабинета текстильного комбината «Красная Роза» висят самые разнообразные по цвету и рисункам ткани. Особое внимание привлекает ослепительно-яркий поплин, экспонировавшийся на Брюссельской выставке. Его орнамент можно было бы назвать «вариациями на тему дымковской игрушки». Национальные мотивы, преломленные в современный по своему стилю узор для модной ткани, воспринимаются замечательно. А рядом висят полотнища поплина с тем же орнаментом, но решенным в совершенно иной цветовой тональности. И каждая из них придает особый характер ткани.

В обязанности колориста входит разработка нескольких, иногда десяти и более цветовых вариантов на один и тот же эскиз художника. При этом от колориста требуются вкус, точный глаз, чувство цвета и глубокое знание специфики текстильного производства.

У Луговской исключительно развито чувство цвета. Словно природа одела ей очки со специальными стеклами, допускающими окружающую жизнь до сознания главным образом в ее цветовом преломлении. Природа, люди, вещи воспринимаются ею прежде всего с точки зрения цвета.

Луговская прошла хорошую художественную школу — Высший художественно-технический институт, куда поступила в 1923 году. Будущие художники текстиля усиленно занимались здесь вопросами композиции, живописью и рисунком. Но во главу угла ставилась проблема цвета и специфика текстильного рисунка. Студент на специальных занятиях развивал глаз, воспитывал в себе чувство цвета и к тому же получал солидную теоретическую подготовку, необходимую на творческом поприще художника.

Варианты расцветок М. Луговской к рисунку С. Заславской для летней ткани. Комбинат «Красная Роза».





Проработав после окончания института три года художником на комбинате «Трехгорная мануфактура», Луговская переходит на должность колориста текстильного комбината «Красная Роза».

Надо подчеркнуть, что это почти единственный случай, когда по этой специальности работает художник, внося в свой труд творческую мысль и вкус. Как правило, колористами становятся люди без художественного образования, что сильно сказывается на качестве их работы. Отсутствие творческого подхода и профессиональных навыков — вот причины того, что и по сию пору на некоторых фабриках нет полноценных вариантов к основному эскизу художника.

Иначе обстоит дело на «Красной Розе». Поводов для волнений за судьбу своих творческих замыслов у художников этой фабрики нет. Мария Ивановна Луговская не только не испортит рисунок, напротив, часто вариант расцветки колориста самому же автору нравится больше, чем собственный.

Художник в Марии Ивановне чувствует себя всегда. Стоит понаблюдать, как она берет в руки уже готовые ткани, как поясняет, почему в данном рисунке такой колорит, а не иной, рассказывает, как один цвет подчеркивает нежность матовой фактуры, а другой красоту блестящей. А с каким вниманием делает она зарисовки народных костюмов, изучая их красочный строй.

Она показывает множество своих вариантов на темы эскизов, данных художниками. Эти варианты, как правило, отличаются удивительным вкусом, чувством цвета, пониманием возможностей колорирования в текстиле.

За 26 лет работы у Луговской накопился огромный опыт, что по заслугам оценено государством, — она награждена орденом «Знак почета». Знания, осведомленность в особых тонкостях своего дела она отнюдь не делает профессиональным секретом. На «Красную Розу» приезжают перенять опыт колориста не только со всех московских фабрик, но и со всех концов Советского Союза. Одно время Луговская вела занятия на курсах усовершенствования специалистов, организованных при Московском текстильном институте с целью повысить квалификацию колористов. А теперь она готовит себе смену среди фабричной молодежи.

Варианты расцветок М. Луговской к рисунку А. Андреевой для летней ткани. Комбинат «Красная Роза».

СОВЕЩАНИЕ ХУДОЖНИКОВ-ТЕКСТИЛЬЩИКОВ

Всесоюзный институт ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды при Госплане СССР и Московский Союз художников провели совещание-семинар художников, дизайнеров и колористов предприятий текстильной промышленности СССР.

Собравшиеся обсудили насущные вопросы художественного оформления тканей и использования тканей в одежде. Доклад на эту тему сделал главный художник ВИАЛЕГПРОМА Б. Державин. О большой роли художников декоративного искусства в жизни советского общества говорил в своем сообщении М. Ладур. Вопросу партийности в искусстве был посвящен доклад С. Раппопорта.

На совещании обсуждались также вопросы моделирования одежды и работа над ансамблем одежды. Рижский и Ленинградский дома моделей и Опытнотехническая швейная лаборатория Мосгорисполкома продемонстрировали новые модели женской и детской одежды.

К совещанию была открыта выставка творческих работ художников-текстильщиков, на которой экспонировались пейзажи, зарисовки цветов и орнаментов народного искусства, эскизы рисунков и образцы тканей, сделанные авторами во время творческих командировок в различные районы и республики страны. На выставке состоялось обсуждение экспонированных работ.

МОНЕТЫ — ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА



Монеты новейшей и старинной чеканки, подобно памятникам и юбилейным медалям, также увековечивают события хозяйственной, политической и культурной жизни народов.

Советские червонцы, рубли и полтинники 20-х годов — нагляднейший пример таких монет. Сеятель на фоне дымящихся фабрик, рабочий, обнимающий за плечи крестьянина, показывающий ему на заводы под восходящим солнцем, молотобоец, кующий орудия мирного труда, — все эти изображения на монетах рассказывали о ленинском пути строительства первого в мире государства трудящихся.

Новое художественное содержание советских монет, понятное и близкое миллионам простых людей, оказало большое влияние и на монетную типологию других стран. Так, в Чехословацкой Республике, где мемориальная чеканка вообще получила широкое развитие, в 1954 году, в память 10-летия Словацкого антифашистского восстания, были выпущены монеты с изображением вооруженного рабочего, стоящего на страже социалистической индустриализации страны.

В 1955 году в Чехословакии был выпущен еще ряд монет, посвященных 10-летию со дня освобождения. На одной из них изображен советский воин с автоматом в поднятой руке, провозглашающий победу; на других — чешский партизан, крепко пожимающий руку солдату-освободителю, и мальчик, целующий солдата.

Своеобразным художественным решением — сочетанием древней формы и нового содержания — отличаются изображения на египетских монетах, которые чеканились в ознаменование 18 июня 1956 года — дня, когда английские колонизаторы эвакуировались из зоны Суэцкого канала. Помещенная на этих монетах человеческая фигура, олицетворяющая Египет, стилизованная в духе изображений «Древнего царства», разрывая оковы, устремляется с факелом вперед.

Интересны монеты с портретными изображениями. В 1957 году к 300-летию издания педагогических трудов Яна Коменского в Чехословакии, на его родине, были выпущены памятные монеты. В них выразительно раскрывается облик выдающегося просветителя и демократа, которому принадлежат замечательные слова: «Все, родившиеся людьми, родились для одной и той же цели — чтобы быть людьми».

Говоря о современной монетной чеканке, следует упомянуть и о так называемых «великих золотых», носящих декоративный характер. Образцы этих монет, выпущенные в Западной Германии, отражают различные культурно-исторические моменты («Египет — колыбель науки и искусства», «2700-летие Рима», «800-летие Мюнхена», «Датский Данеброг — старейший флаг мира» т. д.).

Обычай чеканить памятно-декоративные монеты возник еще в древней Греции. Около 2500 лет назад, в память разгрома завоевательской экспедиции афинян, в сицилийском городе Сиракузах были выпущены монеты с изображением головы нимфы Аретузы. Впоследствии знаменитый Рафаэль заимствовал с сиракузских монет тип Аретузы для своей фрески «Триумф Галатеи».

Таковы лишь некоторые монеты, относящиеся к области декоративного искусства, и они представляют собой тем больший интерес, что, в отличие от медалей, они выполняют прежде всего утилитарную роль средства денежного обращения.

В. БРАБИЧ

1. Червонец (10 руб.). Золото. 1923.
2. Рубль. Серебро. 1924.
3. Полтинник (50 коп). Серебро. 1924.
4. 25 крон. Серебро. 1954.
5. 25 крон. Серебро. 1955.
6. 10 крон. Серебро. 1957.
7. 50 пиастров (курушей). Серебро. 1956.
8. 10 дукатов — один из «великих золотых» с изображением корабля Генри Гудзона (к 350-летию открытия Манхэттена).



ИТОГИ ГОДА

Н. ГАВРИЛЕНКО

Председатель исполкома Днепропетровского городского Совета депутатов трудящихся

Осенью 1958 года депутаты Днепропетровского городского Совета решили начать соревнование за культуру и красоту города и обратились к труженикам Харькова, Запорожья и Саратова с призывом последовать своему примеру. Поход за красоту города явился новым словом в традиционном соревновании за благоустройство. В этом движении отразились возросшие эстетические запросы советских людей, их стремление к ясной, строгой и простой красоте во всех элементах оформления города.

Надо сказать, что мысль о красивом городе возникла не вчера, о нем мы мечтали еще в те дни, когда Днепропетровск поднимался из руин. Но только теперь, полностью восстановив родной город, мы смогли развернуть это движение.

Исполком городского Совета широко пропагандирует задачи похода за красоту. На предприятиях и в учреждениях появились тысячи плакатов, призывов, обращений, транспарантов, проводится конкурс на лучший по благоустройству, красоте и культуре двор, дом, домоуправление. Городской комитет КП Украины и исполком городского Совета депутатов трудящихся учредили грамоту «За культуру и красоту родного города», которой награждаются лучшие коллективы и отдельные граждане, принимающие активное участие в соревновании. В клубах и дворцах культуры проводятся беседы о благоустройстве областного центра.

Днепропетровцы любят свой город и отдают много сил для того, чтобы сделать его красивым и уютным. Только весной 1959 года они отработали на объектах благоустройства 300 тысяч часов. Силами общественности в минувшем году посажено 120 тысяч деревьев, 160 тысяч кустарников, 15 миллионов цветов.

Много сделано для улучшения санитарного состояния дворов. В рядах общественного санитарного актива города сейчас насчитывается свыше одиннадцати тысяч человек. Создано 20 тысяч санитарных постов, которые следят за опрятностью своих участков.

В движении за культуру и красоту города активно участвуют художники, скульпторы и другие творческие работники. При горисполкоме создан и действует художественный совет города, в который вошли архитекторы, художники, скульпторы, артисты, писатели, инженеры, новаторы производства, партийные и советские работники. Совет стал коллективным законодателем хорошего вкуса. Его решения обязательны для всех организаций и лиц, участвующих в архитектурно-художественном оформлении и благоустройстве города. Совет опирается на широкие круги общественности. Архитектурно-художественные проекты убранства города предварительно вывешиваются для всеобщего обозрения и только после этого рассматриваются советом.

Вступив в соревнование, мы, в частности, обязались продолжить строительство набережной на правом и левом берегах Днепра. Эта работа еще не закончена, но уже

сейчас, даже в незавершенном виде, набережная на правом берегу Днепра обогатила облик города новыми чертами. Строгие линии подпорной стены, омываемой водами реки, благоустроенные аллеи, новые дома, воздвигаемые в этом районе, создают гармоничный архитектурно-художественный образ набережной, ставшей любимым местом отдыха трудящихся.

Вскоре благоустройство и застройка береговых полос будут полностью завершены, и тогда Днепропетровск станет еще прекрасней.

Мы много думали над тем, как лучше вывить в облике нашего города его индивидуальность, присущие ему характерные черты. Решению этой задачи способствовало цветовое разнообразие в отделке фасадов зданий. Так, например, для окраски фасадов домов, расположенных на центральной магистрали — проспекте Карла Маркса, как правило, подбирались светлые тона. Помимо эстетической роли, которую играют такие тона, контрастно выделяющиеся на фоне пышной зелени города, они выполняют вместе с тем и утилитарную функцию, предохраняя фасады зданий от перегрева солнечными лучами.

Такое цветовое решение дало хороший эффект и в оформлении площади имени Ленина. Для облицовки зданий, окружающих эту площадь, мы применили керамические плитки, из которых выполнены и архитектурные детали. На Парковой и Рабочей улицах для отделки фасадов зданий использованы цветной кирпич, цветные блоки, оштукатуренные карнизы.

Такой прием позволил также объединить цветом и другие магистрали, подчеркнуть их своеобразие, солнечный колорит, отвечающий характеру нашего южного города.

Мы стремимся применять новые прогрессивные строительные материалы, сочетающие в себе экономичность и красоту. Эффектно выглядят указатели на перекрестках улиц, выполненные из пластика.

Мы стали отказываться от ограждения мест отдыха. Так, например, наши парки постепенно освобождаются от безвкусного деревянного штакета, его вытесняет живая зеленая изгородь, которая, в сущности, не ограждает, а соединяет улицу с зоной отдыха — парком, бульваром, сквером.

Особое внимание уделяется оформлению въездов в город со стороны основных магистралей. Так, например, при въезде со стороны Новомосковска и Запорожья кроме многоэтажных зданий запланированы архитектурно оформленные, озелененные площадки, от которых возьмут начало благоустроенные улицы, идущие к центральным районам города. Монументальное оформление Днепропетровска вскоре обогатится памятником великому украинскому поэту Т. Г. Шевченко и памятником вечной славы воинам, павшим в годы Отечественной войны в боях за освобождение города.

Не допуская излишеств, мы стремимся к тому, чтобы

каждое здание, павильон, витрина магазина, парк своей архитектурой и декоративным оформлением отвечали представлениям советского человека о красоте. Было бы неверно утверждать, что эта задача полностью решена. Однако первый этап соревнования уже принес зримые результаты. В борьбе за выполнение своих обязательств нас воодушевляет то обстоятельство, что начатый по инициативе трудящихся Днепропетровска поход за красоту встретил поддержку во многих городах страны.

В конце минувшего года сессия Днепропетровского

городского Совета обсудила итоги выполнения обязательств, взятых общественностью города в социалистическом соревновании с трудящимися Харькова, Запорожья и Саратова. Сессия наметила программу практических мероприятий по дальнейшему развертыванию соревнования за красоту нашего города.

Исполком городского Совета прилагает все усилия к тому, чтобы эта программа была воплощена в жизнь, чтобы движение за красоту, отвечающее интересам всех трудящихся, стало еще более массовым.

К ВСЕСОЮЗНОЙ ВЫСТАВКЕ ОБРАЗЦОВ ИЗДЕЛИЙ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

В связи с решением XXI съезда КПСС, а также Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР о мерах по увеличению производства, расширению ассортимента и увеличению и улучшению качества товаров культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода перед советскими художниками поставлена почетная задача участия своим творческим трудом в удовлетворении растущих эстетических запросов советских людей.

Секретариат правления Союза художников СССР рассмотрел вопрос о подготовке к проведению выставки образцов изделий художественной промышленности и решил провести ее в Москве в июне—августе 1960 года.

Секретариат отметил, что Союз художников СССР должен показать на предстоящей выставке изделия декоративно-прикладного искусства, выпускаемые комбинатами и мастерскими Художественного фонда СССР.

Художники, члены Союза художников, должны создать произведения, которые могли бы служить эталонами-образцами для предприятий Художественного фонда СССР, государственной художественной промышленности и могли бы быть использованы для массового выпуска.

Все образцы изделий будут приниматься только в материале.

Основным разделом выставки является оборудование, обстановка и убранство жилища: мебель для жилых комнат, кухни, дачная, детская, осветительные приборы, зеркала, вешалки, обои, ткани декоративные и мебельные, бытовые приборы (телевизоры, телефоны, радиоприемники, холодильники, часы комнатные и т. д.); предметы домашнего обихода: посуда фарфоровая, фаянсовая, стекло, керамика, покрывала, скатерти, салфетки, занавеси, подносы и подставки, столовые, чайные и десертные приборы и комплекты ложек, но-

жей, вилок всех сортов и назначений; новые формы кухонной посуды из разных материалов, предметы для декоративного убранства интерьера: декоративные вазы, блюда, панно, ковры, сувениры и прочее.

Произведения, представляемые на выставку, должны отвечать требованиям современного советского стиля, быть простыми и удобными по своим формам, целесообразными по своему назначению, экономичными и технологичными в производстве, а по декоративному оформлению быть на уровне задач сегодняшнего дня.

Секретариат высказал пожелание, чтобы художники обратили особое внимание на создание предметов из новых материалов, а также на создание цельных художественных ансамблей для жилых и общественных интерьеров.

В своем постановлении Секретариат правления Союза художников СССР поручил правлениям союзов художников союзных республик широко оповестить все коллективы художников о предстоящей выставке и ее задачах, указав на важность и актуальность этих задач, и мобилизовать все лучшие творческие силы республиканских союзов. Особое внимание секретариат обратил на создание необходимых условий работы для художников декоративного искусства и оказание им помощи в выполнении эскизов образцов в материале.

При декоративных секциях республиканских союзов художников образованы комиссии, которые будут просматривать эскизы и образцы изделий, готовящихся на выставку, и давать рекомендации Секретариату правления СХ СССР для заключения договоров.

Секретариат поручил Художественному фонду СССР улучшить снабжение материалами художников, готовящих произведения к предстоящей выставке образцов.

В АССОРТИМЕНТНОМ КАБИНЕТЕ УКРАИНЫ

Недавно художественный совет Ассортиментного кабинета Министерства легкой промышленности Украины просмотрел ткани и изделия из хлопка различных фабрик. Всего было представлено более четырехсот образцов тканей и изделий для отбора из них лучших и включения в план производства на 1960 год.

Херсонский комбинат показал 198 образцов плательных тканей. В основном на этом комбинате вырабатывается так называемое херсонское полотно в крупную клетку для платья и мужских рубаш. Большинство подобных тканей было отклонено советом из-за немасштабного решения.

Из новых разработок Советом были отмечены плательные ткани Лопато, Пантиягина, Кравцовой, Молотникова. Большинство плательных тканей изготовлено из 75 проц. штапеля и 25 проц. хлопка. Ткани выглядят очень красиво благодаря хорошему решению структуры, колориту и лаконичному современному рисунку.

Некоторые плательные ткани с поперечными полосами по своей структуре и цветовому решению больше подходят к декоративным драпировочным тканям. Совет рекомендовал выпускать их как драпировочные.

Черновицкий текстильный комбинат представил образцы пикейных покрывал, скатертей и килимов, большинство которых решено еще не на достаточном художественном уровне. Попытки решить по-новому килимы и скатерти успехом не увенчались. Художественный совет отметил, что скатерти решены неверно по структуре, перегружены орнаментом.

Каменец-Подольская хлопчатобумажная фабрика представила байковые одеяла, среди них красивые по цвету гладкие с цветными полосами по краям и с набивным орнаментальным рисунком.

Киевская и Одесская прядильно-ткацкие фабрики показали Совету обивочные ткани для мебели — плахты. Большинство плахт решено с большим включением черного цвета. Такие ткани не украсят ни мебель, ни квартиру. Более удачны плахты Киевской фабрики с бежевыми и серо-голубыми фонами.

Л. ЖОГОЛЬ

АРХИТЕКТУРА И БЫТОВАЯ ВЕЩЬ

С. ХАН-МАГОМЕДОВ

Взаимоотношение архитектуры и декоративно-прикладного искусства издавна привлекает внимание эстетиков, искусствоведов, художников и архитекторов.

Одни считают, что вся область архитектуры и декоративно-прикладного искусства находится за пределами собственно искусства.

Другие относят к искусству только архитектуру.

Третьи включают в понятие искусства и архитектуру и декоративно-прикладное искусство.

Нам представляется, что на данной стадии разработки теоретических проблем декоративно-прикладных искусств важно наметить правильную классификацию этих искусств и разобраться в специфике их отдельных видов, в частности бытовых вещей. Это, по-видимому, и призван делать журнал «Декоративное искусство СССР». К сожалению, следует сказать, что журнал еще не выполняет должным образом этой своей задачи. Больше того, в ряде статей журнала заметно стремление снять с повестки дня вопрос о необходимости дифференцированного подхода к различным видам декоративно-прикладного искусства и делаются попытки выработать некие общие принципы, одинаково приемлемые и для мебели, и для филигрании, и для монументальной живописи.

Основа специфики любого общественного явления — это свойственные только ему существенные особенности характера обслуживания им человеческого общества.

Какие же виды декоративно-прикладного искусства следует различать, исходя из основного назначения их произведений?

1. Орудия труда, при изготовлении которых всегда присутствует эстетический момент. Это и топор, и ткацкий станок, и современная швейная машина.

2. Бытовые вещи, имеющие конкретное материальное назначение в жизни человека: мебель, посуда, одежда и т. д.

3. Декоративные предметы, используемые лишь для украшения и лишенные непосредственного утилитарного назначения: ювелирные изделия, декоративные тарелки и т. д.

4. Архитектурный декор, то есть декоративные элементы, детали и средства, являющиеся частью архитектурных произведений, орудий труда, бытовых вещей или декоративных предметов и требующие в то же время самостоятельной профессиональной подготовки (лепные работы, роспись, резьба по дереву, художественная обработка камня и т. д.).

5. Орнаментальное искусство, то есть искусство графического построения орнамента (роспись, лепка, резьба, рисунок на ткани).

6. Изобразительные искусства в синтезе с архитектурой (так называемое монументальное искусство — фреска, мозаика, энкаустика, барельеф), бытовыми вещами и декоративными предметами.

Первые три вида — орудия труда, бытовые вещи и декоративные предметы — это самостоятельные изделия, имеющие конкретное назначение в жизни общества. Другие три вида — архитектурный декор, орнамент и монументальное искусство — немислимы вне синтеза с архитектурой, орудиями труда, бытовыми вещами и декора-

В порядке обсуждения.



тивными предметами. Они относятся к средствам художественной выразительности, и с этой точки зрения именно их следовало бы называть «прикладными» искусствами.

Приведенное выше деление декоративно-прикладных искусств является условным и не исчерпывает всего их многообразия. Существуют и другие виды декоративно-прикладных искусств, являющиеся или частью основных видов, или промежуточными звеньями между ними, или сложным синтезом нескольких видов искусства.

Так, например, можно выделить в самостоятельную группу художественные изделия, которые хотя и не являются, подобно бытовым вещам, материальным благом, имеют в то же время утилитарно-практическое назначение (вывески, рекламы, указатели, оформление витрины магазина и т. д.). К этой группе примыкают и такие разновидности декоративно-прикладных искусств, как художественное оформление книги или изготовление транспарантов, диаграмм и др. изделий, имеющих идейно-воспитательное и познавательное значение.

Каждый из видов декоративно-прикладного искусства можно в свою очередь подразделить на подвиды в зависимости от особенностей и характера их назначения, от эволюции этого назначения и т. д.

Рассмотрим теперь, исходя из вышеприведенной схемы классификации, взаимоотношение бытовых вещей с архитектурой.

Близость архитектуры и бытовых вещей зависит прежде всего от их назначения в жизни общества, которое имеет, как известно, две стороны — материальную и идеологическую.

Однако что же следует понимать под материальной и идеологической сторонами основного назначения архитектуры и бытовых вещей?

Часто пишут, что отличие архитектуры и бытовых вещей (прикладного искусства) от других видов искусства состоит в том, что наряду с духовными они обслуживают и непосредственно материальные потребности человека. Так ли это, и каждое ли архитектурное сооружение или бытовая вещь обслуживает материальные потребности человека? То есть каждое ли архитектурное сооружение или бытовая вещь вызваны к жизни непосредственно материальными потребностями человека?

Рассмотрим с этой точки зрения отдельные виды бытовых вещей и основные типы архитектурных сооружений — жилые, производственные и общественные постройки.

Жилище, одежда, посуда и т. д. являются частью материальных благ, необходимых человеку для

того, чтобы существовать, то есть они обслуживают непосредственно материальные потребности человека. Их потребление носит личный характер.

Производственные здания, складские помещения, хозяйственные постройки и орудия труда (молоток, станок) являются частью средств производства материальных благ. Их потребление носит производительный характер.

По своему назначению к средствам производства примыкают некоторые виды бытовых вещей — холодильники, электроплиты, пылесосы и др., однако их потребление носит, как правило, личный характер.

Следовательно, такие типы архитектурных сооружений, как жилые и промышленные здания, а также орудия труда и большая часть бытовых вещей вызваны к жизни непосредственно материальными потребностями человека.

Существуют такие типы архитектурных сооружений (общественные здания) и виды бытовых вещей (книжный шкаф, авторучка, портфель, музыкальные инструменты), которые вызваны к жизни не непосредственными материальными потребностями человека, а его духовными потребностями.

Потребление таких сооружений носит общественный характер. Потребление же бытовых вещей, обслуживающих духовные потребности человека, носит, как правило, личный характер.

Следовательно, архитектурные сооружения и бытовые вещи вызваны к жизни не только материальными, но и духовными потребностями общества, причем одна группа сооружений и бытовых вещей обслуживает непосредственно материальные потребности человека, а другая — духовные потребности. Конечно, есть и такие сооружения и бытовые вещи, которые обслуживают одновременно и те и другие потребности.

Однако любое архитектурное сооружение или бытовая вещь, независимо от того, какими потребностями человека — материальными или духовными — они вызваны к жизни, как правило, обслуживают общество и утилитарно-практически, создавая необходимые условия для трудовых, бытовых и культурных процессов, и идейно-эстетически, отражая в образах реальную действительность.

Именно в этом заключается основа специфики архитектуры и бытовых вещей, ибо свойством обслуживать материальные и духовные потребности человека одновременно и утилитарно-практически и эстетически обладают именно архитектура и бытовые вещи (в какой-то степени это относится и к орудиям труда).

Другие виды искусства (в том числе и такие виды декоративно-прикладного искусства, как декоративные предметы, орнамент и др.) обслуживают только духовные потребности человека и лишь эстетически, в то время как техника, хотя и обслуживает духовные и материальные потребности, но обслуживает их, как правило, только утилитарно-практически.

Значит, в некотором отношении бытовые вещи по своей природе даже более близки архитектуре, чем к другим видам декоративно-прикладного искусства (декоративным предметам, монументальной живописи, орнаментальному искусству и др.).

Какая же сторона основного назначения архитектуры и бытовых вещей является главной, определяющей — утилитарно-практическая или эстетическая (идейно-художественная)?

Несмотря на то, что соотношение утилитарного и эстетического в произведениях архитектуры и бытовых вещах меняется в зависимости от конкретного назначения здания и предмета, по отношению ко всей области архитектуры и бытовых вещей (к абсолютному большинству построек и предметов), можно считать, что определяющей является

утилитарно-практическая сторона их основного назначения.

Возникает еще один принципиальный вопрос — охватывают ли термины «архитектура» и «бытовая вещь» все постройки и предметы домашнего обихода или только их часть, а если часть, то какую?

Если считать спецификой архитектуры или бытовых вещей (прикладное искусство) то, что их произведения являются не только материальным благом, но и произведениями искусства, тогда под понятие архитектура или бытовая вещь (прикладное искусство) попадает лишь часть построек и предметов быта.

Именно такую позицию занимают в теории архитектуры И. Маца, а в теории декоративно-прикладного искусства — М. Каган.

«Объектами простого строительства, — пишет Маца, — я называю сооружения, создающие пространственную среду без постановки или решения художественно-эстетических задач».

«... В отличие от простого строительства особенность архитектуры заключается в удовлетворении также и идейно-художественных потребностей общества. Следовательно, архитектура является искусством и организует бытие своего общества в художественных образах»¹.

Значит И. Маца делит все постройки на две части — архитектуру и «простое строительство», считая произведениями архитектуры лишь те постройки, которые одновременно являются и произведениями искусства, то есть имеют художественный образ.

Такую же позицию по отношению к бытовым вещам («прикладному искусству») занимает М. Каган. Он делит все предметы домашнего обихода на прикладное искусство, где эстетическая сторона назначения поднялась до уровня художественного образа, и на просто красивые предметы, имеющие лишь утилитарное назначение.

«Прикладное искусство рождается тогда, когда предмет, создаваемый материальным производством для удовлетворения жизненно практических нужд людей, одновременно наделяется художественным смыслом. Обыкновенная алюминиевая кастрюля... может быть даже по-своему красивой, но она не входит в область прикладного искусства потому, что не является художественным произведением»².

Правильное определение содержания и объема понятий архитектура и бытовая вещь (прикладное искусство) имеет важное значение не только для эстетики, но и для определения профиля профессии архитектора и прикладника и выяснения характера и особенностей эстетического в произведениях архитектуры и бытовых вещах.

В настоящее время в теории архитектуры наиболее общепринятой является точка зрения, согласно которой в понятие архитектуры включаются все постройки, обслуживающие человека.

Однако, признавая архитектурой все постройки, некоторые авторы считают необходимым разделить их на две группы.

Так, Г. Минервин делит все сооружения на произведения искусства и на постройки, имеющие лишь «формально-эстетический» момент, считая и те и другие частью архитектуры.

Подобные же тенденции имеются у некоторых авторов и в отношении бытовых вещей (прикладного искусства). При такого рода делении предметов и сооружений на просто красивые вещи и здания и на произведения искусства практически теряется всякий смысл объединения их в едином понятии, ибо в этом случае каждая группа должна иметь свою специфику и свой критерий оценки ее произведений.

¹ «Вопросы теории архитектуры», сб. № 2., М., 1957, стр. 145—146.

² М. Каган. О сущности и специфике прикладного искусства, «Искусство», 1956, № 1, стр. 17—18.

С нашей точки зрения, деление архитектуры и бытовых вещей на две части и стремление установить принципиальное качественное различие их эстетической стороны является неправильным.

Если рассматривать произведения архитектуры и бытовые вещи как единство утилитарного и эстетического, то едва ли есть основания проводить резкую грань между красотой и художественным образом в этой области человеческой деятельности.

Стремление во что бы то ни стало отделить произведения искусства в архитектуре и бытовых вещах от всей массы сооружений и предметов обихода связано, как нам представляется, с пониманием художественного образа в них по аналогии с изобразительными искусствами. Практика же показывает, что в жизни такого деления не существует.

Необходимо иметь единый критерий оценки художественных достоинств произведений архитектуры и бытовых вещей, не подразделяя их искусственно на произведения искусства и просто «красивые предметы».

В связи с этим необходимо кратко остановиться на специфике профессии архитектора и художника, работающего в области создания бытовых вещей (прикладник).

Весь опыт развития мировой архитектуры показывает, что главными в профессии архитектора всегда были социальные проблемы — задачи организации сферы действия для социальных процессов труда, быта и культуры.

Каков же должен быть профиль художника-специалиста по созданию бытовых вещей? Должен ли он быть только художником, «прикладывающим» художественное содержание и эстетическую форму к жизненно практическому содержанию и... конструктивно-технической форме бытовых вещей, или же он, как и архитектор, должен быть не только декоратором, но и отвечать за функциональное назначение изделий?

По Кагану, художник-прикладник не занимается утилитарной стороной бытовой вещи, а лишь «строит художественный образ... на выявлении сущности и назначения предмета, стремясь сделать эту его сущность зримой, наглядной. В то же время он придает этому предмету определенную эмоциональную настроенность, определенный смысл, то есть как бы «вкладывает» в него, запечатлевает в нем свои мысли, чувства, настроения.

...именно эту задачу — задачу «одухотворения» предмета создаваемого материальным производством для удовлетворения практических нужд людей, — и решают мастера прикладного искусства»¹.

Нам кажется, что такое сужение профессии прикладника до решения лишь чисто художественных задач является неправильным.

В промышленности, производящей бытовые вещи, кроме прикладника, имеется много других специалистов, но за утилитарную сторону изделия, так же как и за его эстетические качества, должен отвечать художник. Особенно это относится к таким бытовым вещам, как мебель, одежда и посуда. Разделение труда в этих отраслях промышленности может быть лишь между художником и технологом (свойства материалов и процесс изготовления изделия), но никак не между художником и специалистом, отвечающим за функциональное (утилитарно-практическое) назначение предмета.

Более сложно обстоит дело с созданием таких бытовых вещей, функциональное назначение которых во многом определяется специализированными отраслями современной техники (пылесосы, холодильники, телевизоры, автомобили и так далее). В отраслях, производящих эти предметы потребления, прикладник должен принимать участие в создании не только красивой, но и функционально удобной формы изделия, не обязательно являясь в то же

время специалистом в области радиотехники, холодильных установок или моторостроения.

Следовательно, как и архитектор, прикладник при создании бытовых вещей должен решать не только художественные, но прежде всего функциональные (утилитарно-практические) задачи. В этом близость этих профессий, в этом их сложность. Ибо творческий метод архитектора и художника, работающего в области создания бытовых вещей, сочетает в себе научный и художественный методы, что зависит не от недостаточного развития разделения труда в этих областях человеческой деятельности, а от известной двойственности социальной природы архитектуры и бытовых вещей, определяемой их назначением в жизни общества.

Поэтому не случайно, что именно здесь (в архитектуре и бытовых вещах), на стыке материально-технической и художественной областей человеческой деятельности, как правило, и зарождается стиль эпохи.

Итак мы установили, что когда идет речь о единой природе архитектуры и декоративно-прикладного искусства, то следует иметь в виду прежде всего именно бытовые вещи, имеющие утилитарно-практическое назначение. Только эта часть (и в какой-то степени также и орудия труда) декоративно-прикладного искусства может быть «объединена» с архитектурой, учитывая их назначение в жизни общества и специфику ведущей профессии (архитектор и прикладник).

Вместе с тем необходимо отметить, что не все виды бытовых вещей одинаково близки архитектуре. Так, мебель имеет больше общего с архитектурой, чем, например, посуда. Это проявляется и в общности многих «формально-эстетических» закономерностей, и в том, что архитекторы редко проектируют интерьер без учета мебели. Уже в народном жилище можно видеть, что мебель является неотделимой частью интерьера. Это же можно сказать и о современной встроенной мебели в квартирах, которая, как правило, и проектируется архитекторами.

Признавая большую общность архитектуры и бытовых вещей, не следует вместе с тем полностью отождествлять эти виды человеческой деятельности, ибо их роль в жизни общества и образные возможности не одинаковы. В самом общем виде эти различия можно охарактеризовать следующим образом: архитектура, как правило, обслуживает общественные потребности человека, бытовые вещи обслуживают личные потребности человека. Это накладывает свой отпечаток и на идейно-эстетическое назначение произведений архитектуры, художественные образы которых выражают общественно-значимые идеи.

В заключение сделаем краткие выводы:

1. При определении природы и специфики декоративно-прикладного искусства необходимо дифференцированно подходить к его отдельным видам, исходя прежде всего из их основного назначения.

2. Основа специфики бытовых вещей, сближающая их с архитектурой, состоит в том, что они обслуживают материальные и духовные потребности человека одновременно и утилитарно-практически и эстетически.

3. Отличие архитектуры и бытовых вещей состоит в том, что потребление архитектурных сооружений носит, как правило, общественный характер, а потребление бытовых вещей — личный характер.

4. Под понятиями бытовая вещь и архитектура следует понимать все предметы обихода и постройки, обслуживающие процессы труда, быта и культуры, не подразделяя их на произведения искусства и просто красивые предметы и сооружения.

5. Профиль художника-прикладника, как и профиль архитектора, определяется основной спецификой бытовых вещей и архитектуры. Художник-прикладник должен нести ответственность не только за внешний облик бытовой вещи, но и за ее утилитарное назначение.

¹ М. Каган, Цит. произведение, стр. 18.

НОВАЯ ПОСУДА

Л. КРАМАРЕНКО

Создать новые по форме тарелку, чашку или целый сервиз, быть может, более сложная задача для художника, чем создать фигурную композицию. Необычайно трудно преодолеть привычные устоявшиеся формы такого, например, повседневного предмета, как глубокая тарелка.

И вот за решение этой нелегкой задачи взялись художники-фарфористы заводов Московской области, представившие на конкурс, объявленный Московским областным совнархозом, образцы новой посуды.

Основной целью конкурса было создание новых моделей изделий легкой промышленности для массового выпуска и освоение новых видов сырья и технологии. Дать народу больше красивых, нужных, разнообразных вещей — под таким девизом проходила вся работа художников.

На конкурсную выставку Дулевским и Дмитровским заводами были представлены новые по форме и росписи сервизы, декоративные вазы, чашки, детская посуда и другие изделия.

Очень ценно, что каждый художественный коллектив подошел к решению задачи по-своему, исходя из сложившегося художественного почерка и собственных традиций.

Так, чайные сервизы «Яблоко» и «Русский» (автор Т. Воскресенская), созданные на Дулевском заводе, отличаются особой сочностью форм, крупны и несколько приземисты по пропорциям, они скульптурны и несут в себе тонко уловленный элемент народности. Особенно пластичен сервиз «Яблоко». Он действительно навеян формой яблока, но, схватывая характерную округлость этого плода, автор не копирует натуру. На сервиз хорошо ложится роспись, выполненная широким лаконичным мазком (художник В. Яснецов) или крупным красочным пятном (художник В. Колосов).

Совсем иного характера сервизы созданы на Дмитровском заводе, например «Волна» и «Северный» скульптора Ю. Ганрио. Они отличаются тонкостью и изяществом, более сухим рисунком форм, камерностью своего облика. Особенно интересен сервиз «Волна» с оригинальными ручками.

Легко заметить, что каждый из названных сервизов Дулевского и Дмитровского заводов отражает направление художественных поисков своего завода. И такое разнообразие творческих почерков коллективов предприятий нужно всячески приветствовать.

Готовясь к конкурсу, Дулевский завод добился большого успеха в своей работе над новыми формами. Ведь до настоящего времени дулевцы, как правило, ограничивались лишь оформлением одних и тех же традиционных форм посуды, без какой-либо попытки их изменения. Возможно, этим и объясняется недоработка некоторых новых вещей, их эскизность и незавершенность деталей. Однако мы надеемся, что художники Дулева будут продолжать работу и доведут свои интересные замыслы до законченных произведений.

Дмитровский завод уже несколько лет постоянно и успешно работает над новыми формами изделий, поэтому его конкурсные вещи отличаются завершенностью и хорошей отделкой.

Создание новой формы столового сервиза — настоящее событие в жизни фарфоровой промышленности. И такой сервиз, под названием «Современный», создан главным художником Дулевского завода П. Леоновым и отмечен жюри конкурса как отличный.

Крупные лаконичные формы, сочетание ясной архитектуры с пластичностью составляют его достоинства. Названные качества лучше всего выразились в самом большом предмете — суповой миске. Удачной находкой является замена обычной глубокой тарелки мисочкой. Такое решение утилитарно оправданно, свежо и современно. Но все же художник не избежал некоторого упрощения в формах предметов.

Ценна и интересна работа художницы Т. Воскресенской над формами чашек. Они внесут разнообразие в нашу массовую продукцию.

Несколько крупных декоративных ваз создано художниками П. Леоновым и Е. Смирновым.

С сожалением приходится отметить, что в росписях фарфора на этот раз очень мало новых оригинальных композиций. За исключением росписи сервизов «Яблонька» М. Шепелевой (Дулевский завод) и О. Каховского «Лютик» (Дмитровский завод) и некоторых хорошо найденных цветовых решений Е. Смирнова, трудно назвать какие-либо удачные произведения.

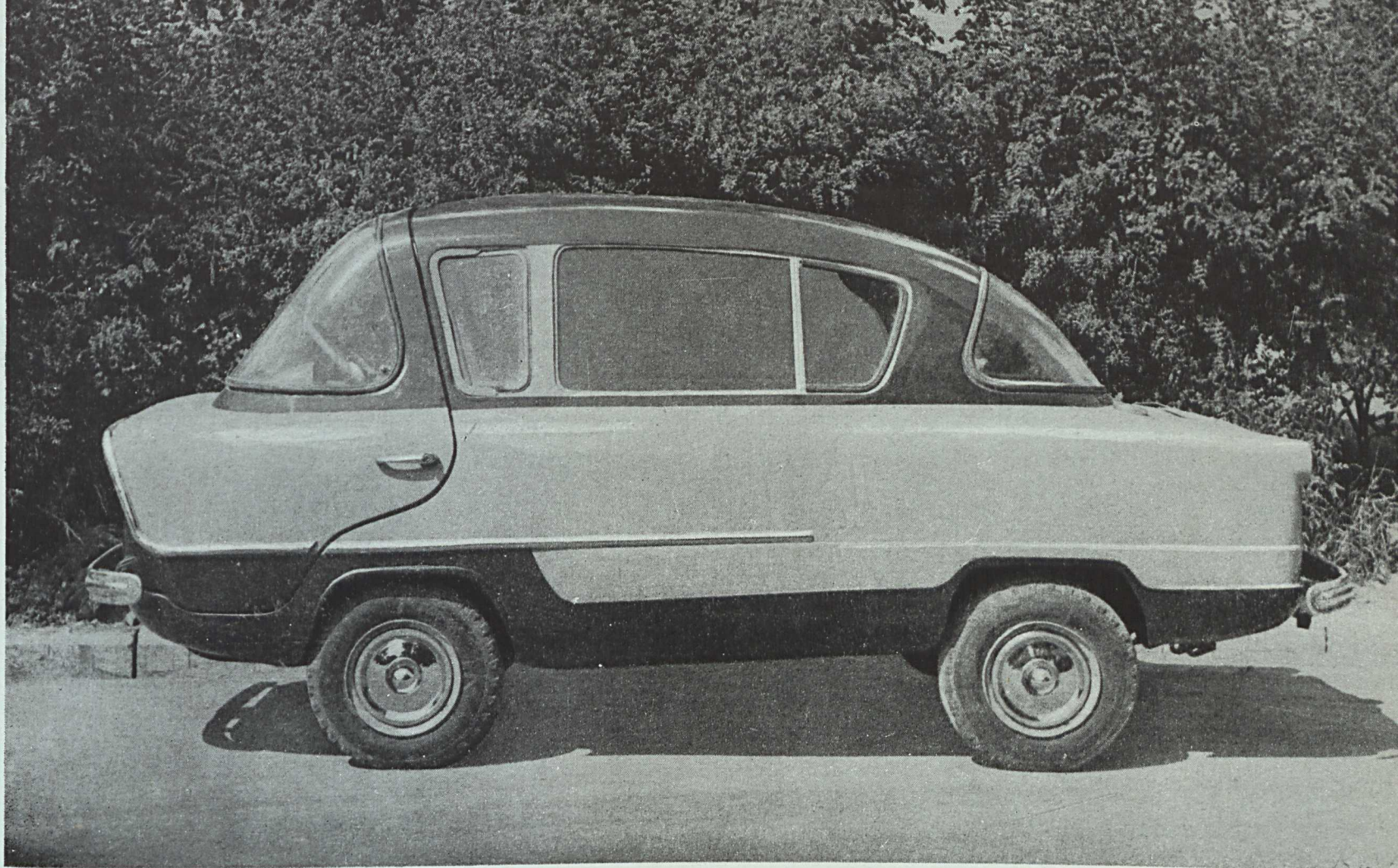
После внимательного рассмотрения и обсуждения изделий среди предприятий легкой промышленности Мос-облсовнархоза Дмитровскому и Дулевскому заводам присуждены две вторые премии.

За большую творческую и организационную работу особо отмечены главный художник Дулевского завода П. Леонов и главный художник Дмитровского завода Е. Смирнов, а также художники по форме Т. Воскресенская и Ю. Ганрио.

Конкурс на новые изделия легкой промышленности прошел успешно, но это только начало. Теперь перед фарфоровой промышленностью стоит задача в начале 1960 года обновить свою продукцию, освоить новые лучшие модели, созданные художниками.



Ю. Ганрио (автор формы),
О. Каховский (автор росписи).
Чайный сервиз «Волна». Фарфор.
Дмитровский фарфоровый завод. 1959



АВТОМОБИЛЬ СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

В. АРЯМОВ

«...На глянцевитом асфальте нас ждала небольшая сигарообразная золотистая машина, наполовину прозрачная, с большими крыльями сзади. Инженер нажал кнопку, и гладкий бок автомобиля, распутившись лепестками в стороны и вверх, гостеприимно открыл вход в уютно засветившийся миниатюрный салон. Был мороз и, выйдя из Бюро без пальто, мы успели озябнуть. Но едва закрылись створки дверей, я ощутил приятное тепло, хотя машина с утра стояла у подъезда. Согреваясь, я осматривал необычайный интерьер. Он был удивительно просторен — действительно, маленький салон. Шесть удобных кресел. Обивка и отделка из неярких синтетических материалов с фактурой добротной ткани. Потолок слегка светился, словно пропускал солнечные лучи, а между тем там, за огромными стеклами, обступила нас со всех сторон наступающая новогодняя ночь... Я не заметил, как машина тронулась с места, и только теперь почувствовал едва заметное ощущение движения, скорее, полета, услышал идущий снизу слабый звук, отдаленно напоминавший обычный шум колес, стремительно мчащихся по асфальту. Машина плавно описала дугу и вышла на широкое, окаймленное фосфоресцирующими барьерами, полотно автострады...».

Подобные поездки на автомобиле будущего рисовали лет 20 назад, примерно так же рисуют их и сейчас.

Расцвет атомной техники, электроники, полимеров в наши дни не оставляет в «поездке на автомобиле будущего» почти ничего фантастического, не осуществимого сегодня. Техника даже обогнала нашу «фантазию»: созданы автомобили... без колес, скользящие по воздушной подуш-

ке, образуемой под днищем кузова турбовентиляторами. Автоматическое управление автомобилями на автостраде также уже осуществлено, правда, в первых опытах.

Но от экспериментальных установок до конвейера, с которого сходит серийный автомобиль, — длинный и трудный путь. Проходит он через лаборатории и экспериментальные конструкторские бюро автомобильных научно-исследовательских центров, где создаются и испытываются новые типы механизмов будущего, и заканчивается в заводских конструкторских бюро, где проектируются опытные образцы машин для выпуска в «настоящем». Здесь обычно используется уже проверенный в испытаниях или опытной эксплуатации материал, полученный из исследовательских институтов.

Такова идеальная схема. В действительности же верхней, научно-исследовательской ступенью располагают лишь наиболее мощные фирмы и объединения. Слабые или малоопытные обычно выжидают несколько лет, пока новинки, примененные передовыми фирмами, не зарекомендуют себя, как вполне надежные.

В условиях капиталистической конкуренции вместе с прогрессом науки и техники на развитие автомобиля оказывает сильное влияние мода. Нередко «сенсационные»

«Белка» — микролитражный опытный автомобиль. Большие панорамические окна, динамичный силуэт, обусловленный вагонной компоновкой, придали ей вид «классного», эстетически непринужденно сформированного автомобиля.

технические нововведения (как, например, непосредственный впрыск бензина или пневматическая подвеска) вводятся в стремлении «освежить» техническую моду, заинтриговать покупателя, хотя применительно к данному типу автомобиля они и не дают существенного практического эффекта.

Что же касается формы автомобиля, то могущество моды для многих вообще заслоняет ту истину, что действительный прогресс и здесь опирается на объективные технические и научные факторы.

Перспективно-поисковая работа по развитию формы автомобилей, как и конструкций, ведется с «прицелом» на будущее. Ведущие фирмы и объединения имеют обширные «отделения стиля», где трудятся целые дивизии художников, скульпторов, модельщиков, декораторов. Группы «дальнего прицела» заняты поисками в рисунках, моделях и макетах новых объемных решений. Иногда для проверки этих новых форм строятся опытные образцы или демонстрационные макеты, так называемые «автомобили мечты» (дрим-кары), показываемые широкой публике на очередных национальных и международных автомобильных выставках.

В Америке все фирмы поголовно и безусловно подчиняются стандарту моды. Из ряда вон выходящие новшества здесь редки и непопулярны. Развитие формы и конструкции идет равномерно, путем ежегодных, как правило, небольших изменений.

Прогресс автомобильной техники на «древнем континенте» носит свои яркие, характерные черты. Одна из них — это периодическое появление серийных моделей, стоящих технически намного впереди общего фронта. Они создаются крупными фирмами в результате многолетних исследований и экспериментов с участием выдающихся ученых и инженеров. Формы таких машин обычно бывают лишены модных элементов, однако конструктивная, компоновочная новизна автомобиля обуславливает и новизну

формы. В сочетании с авторитетом знаменитых имен, гарантирующих высокое качество, это производит на покупателя благоприятное, иногда просто магическое впечатление, которое сохраняется в течение долгих лет, удерживаясь даже и тогда, когда форма некогда передового автомобиля оказывается уже устаревшей. Затраты, связанные с созданием автомобилей передовой конструкции, при удаче сторицей окупаются за долгие годы его выпуска, так как освобождают фирму от расходов, связанных с частой сменой моделей.

Большой и еще малоиспользованный резерв технико-экономического улучшения автомобиля может дать аэродинамическое совершенство (обтекаемость) и компоновка, от которой зависит соотношение внешних и внутренних размеров, то есть степень использования габаритов и веса автомобиля.

Аэродинамическое совершенство формы автомобиля оценивается опытным коэффициентом обтекаемости, который позволяет подсчитать, сколько лошадиных сил мощности и литров бензина, источника этой мощности, расходует автомобиль «на ветер», чтобы достичь определенной скорости. Современный легковой автомобиль при быстрой езде по шоссе расходует на преодоление сопротивления воздуха около половины мощности двигателя. Как показали многочисленные эксперименты, этот расход за счет улучшения формы может быть снижен наполовину. Опытный обтекаемый автомобиль Дюбоннэ (1935 год) развивал скорость до 175 км/час при расходе бензина 11 л/100 км, в то время как для обычного автомобиля с тем же двигателем — 125 км/час, 15 л/100 км.

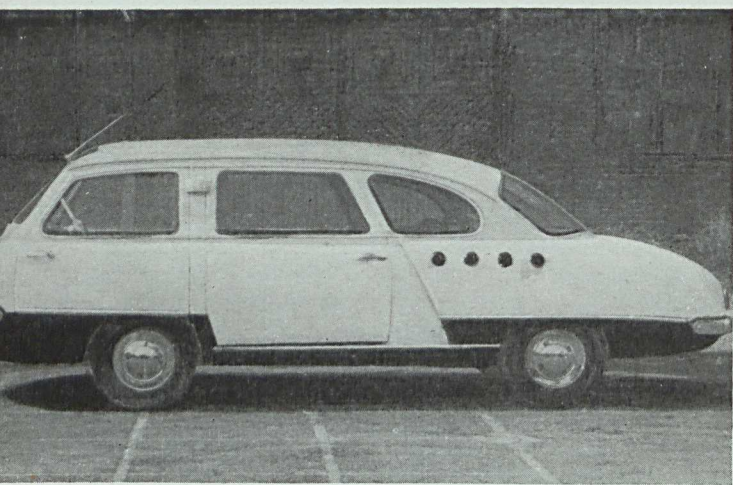
С другой стороны, современный «классный» легковой автомобиль имеет много неиспользуемых пустот: достаточно однажды заглянуть внутрь «обтекаемого» носа, за облицовку радиатора, в полости боковин, за колесами, чтобы подивиться, сколько лишнего металла возим мы с собой — «ради обтекаемости»! Наконец, громадная пустота багажника, которую иногда можно приравнять объему пассажирского салона, — разве это полезный, необходимый объем для обычного легкового автомобиля? Пристрастие к огромному багажнику ни в коей мере не определяет компоновку легкового автомобиля будущего. А пока что багажник все увеличивается — не потому, что это нужно, а просто в силу естественного развития компоновки и формы современного автомобиля, который еще так мало похож на компактную снаружи и просторную внутри «машину будущего».

Совсем не похожи на эти идеалы и американские перспективные «дрим-кары». Эти большей частью двухместные автомобили далеки от чистого аэродинамического совершенства европейских спортивных машин; в то же время они не представляют никакого интереса с точки зрения рационального использования объема.

Европа, более стесненная в пространстве и бережливая в расходе бензина, внимательнее относится к компоновке и аэродинамике. Машины здесь гораздо компактнее, встречаются хорошо обтекаемые образцы (как «Дина-Панар», «Ситроен DS», «Татра» и другие). И все-таки принципиальная схема большинства машин — такая же, как и в Америке; если они меньше по размерам, то теснее внутри. Короче говоря, прогресс мировой автомобильной техники пока мало затронул технические возможности, скрытые в форме автомобиля.

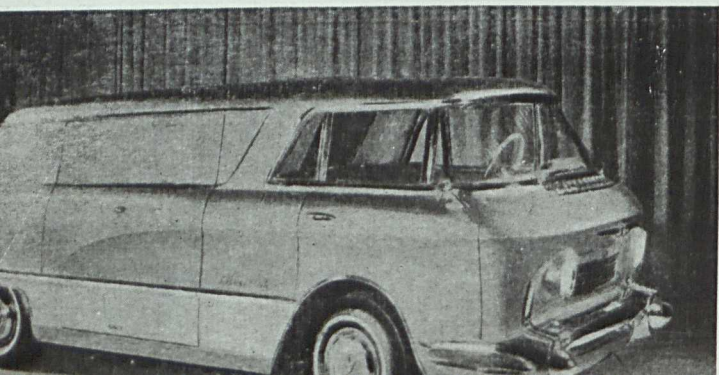
Эти проблемы были поставлены в центр внимания при работе над советским перспективным легковым автомобилем.

Советский Союз как крупная мировая автомобильная «фирма» располагает своим научно-исследовательским институтом, который был организован намного раньше, чем были построены большие автозаводы: в этом сказалась естественная забота государства о том, чтобы непроторенный путь нашей молодой автомобильной промышленности

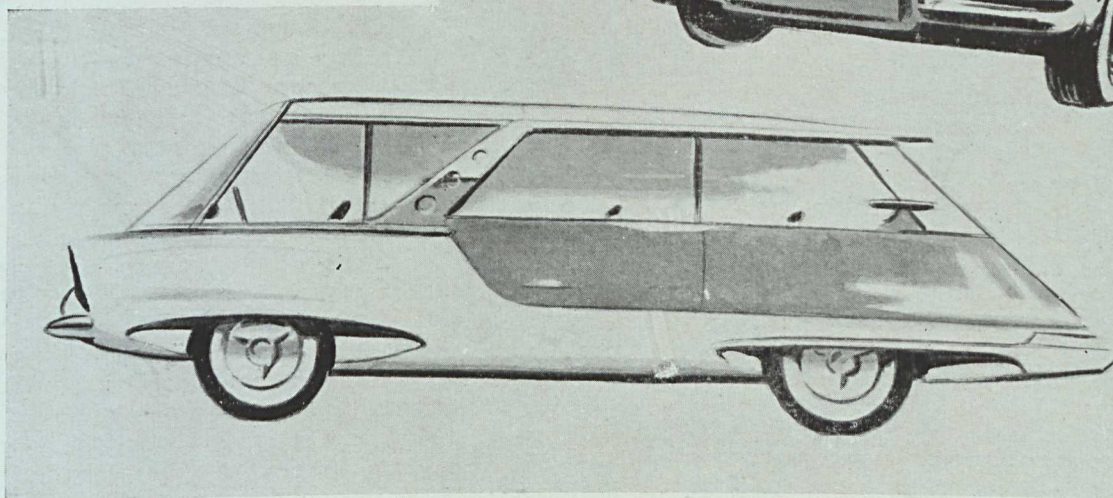
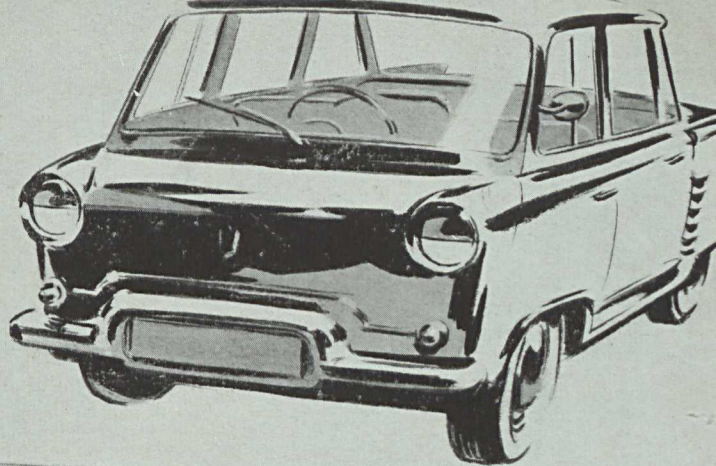


В первых эскизах и моделях советского перспективного автомобиля НАМИ-013 были найдены новые стилистические решения, которые хорошо перекликаются с формами, входящими в употребление теперь, спустя 10 лет.

Автомобиль Л'Юниверсал во многом напоминает модель НАМИ-013.



В последнее время за рубежом появилось много проектов, опытных образцов и серийных моделей легковых машин с вагонной компоновкой. Здесь изображены «Дофин-такси» и «Кайзер».



с самого начала был ярко освещен научной мыслью. За годы существования Научного автомобильного института (НАМИ) в его стенах поднималось, исследовалось и проверялось в эксперименте много больших проблемных тем перспективного характера.

В послевоенные годы здесь была проведена большая комплексная работа по созданию перспективного легкового автомобиля среднего класса, первоначально задуманного, как «автомобиль будущего».

Компоновкой и формой перспективного автомобиля занималась Лаборатория кузовов НАМИ, уже накопившая к тому времени большой материал по анализу развития этих элементов автомобиля*. На основе этого анализа, исходя из предпосылок, что будущий автомобиль должен быть предельно рациональным, для него была избрана так называемая вагонная компоновка.

В железнодорожном вагоне, трамвае, троллейбусе, современном бескапотном автобусе, который также называется вагонным, почти вся габаритная площадь используется для размещения пассажиров. В обычном легковом автомобиле с капотом и длинным задком пространство и вес используются гораздо хуже. Если, например, в автобусе «Львов» на каждого пассажира приходится 106 кг собственного веса автобуса, то в «Москвиче» — 245, а в «Волге» — 292 кг.

Если же двигатель легкового автомобиля поместить в пустующий багажник, а капот упразднить вовсе — размер и вес, при сохранении равной вместимости, очевидно, значительно сократятся. Это — первое преимущество вагонной компоновки. Вторая ее выгода заключается в возможности придать автомобилю хорошую обтекаемую форму. Исследования моделей с различными компоновками в аэродинамической трубе показали, что значение коэффициента обтекаемости, равное у обычных автомобилей (например, у «Победы») 0,025, может быть сокращено до 0,015—0,013, то есть автомобиль будет расходовать пропорционально меньшие мощности, меньше бензина — или при

равной мощности развивать значительно большую скорость.

Наконец, вагонная компоновка открывает почти нетронутое поле для изыскания новых архитектурных решений формы автомобиля, позволяет полностью «оторваться» от навязчивых стереотипных форм, ставших почти стандартом во всем мире, и создавать оригинальные оригинальными средствами.

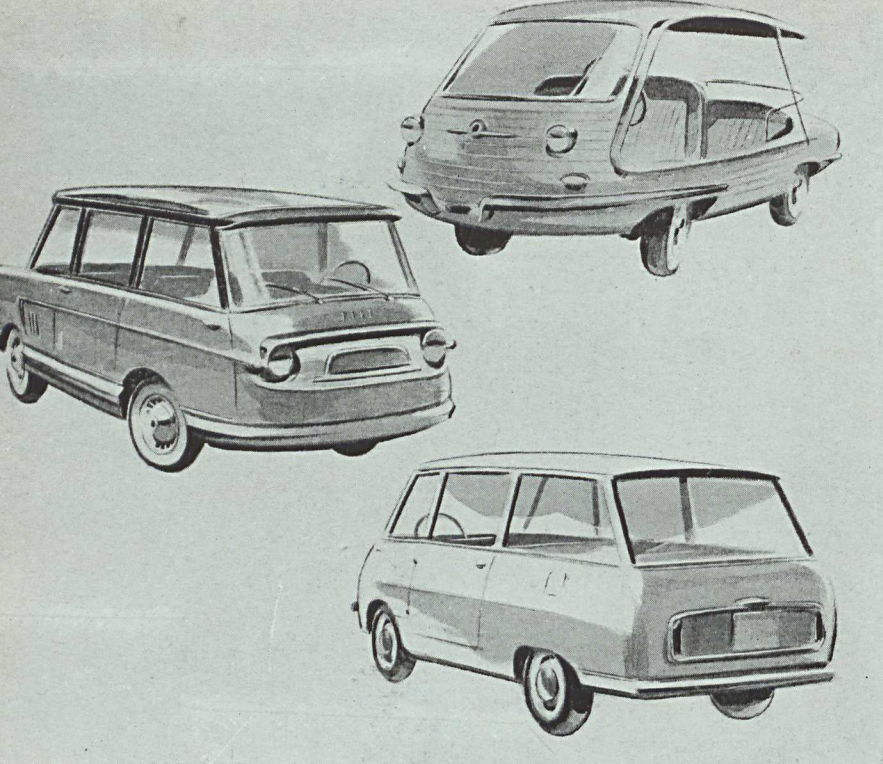
Вместе с тем осуществление вагонной компоновки применительно к легковому автомобилю связано с серьезными трудностями. Объективные затруднения технического характера проявляются в том, что механизмы легкового автомобиля не так просто вписываются в общий «вагонный» объем, как у автобуса, а также с тем, что переднее сиденье располагается над передней осью, между колесами (или над ними). Последнее обстоятельство связано с решением удобного входа, обеспечением плавности езды на переднем сиденье и другими техническими задачами. Все эти трудности существенно обостряются субъективным фактором непривычности.

Успех всякого технического (или эстетического) нововведения зависит от субъективной, колеблющейся грани между просто «новым» и «непривычно новым». Казалось бы, этот психологический фактор, действующий скорее на автомобильном рынке, не должен был влиять на конструкцию и форму экспериментальных автомобилей, создаваемых в стенах научно-исследовательского института: наоборот, в нем и надо проверять все необычное, ибо в этом и есть смысл эксперимента. В действительности же рути-

Опыт Научного автомобильного института был использован Ульяновским автозаводом, создавшим вагонный автомобиль УАЗ-451, вдвое более емкий по сравнению с автомобилем ГАЗ-69, на шасси которого он базируется.



* В частности, материал чисто архитектурного характера был использован для создания труда «Основы архитектурной композиции автомобиля» — до сих пор единственной в СССР монографии об эстетическом формировании автомобиля.



Итальянские архитекторы-художники создали целый ряд кузовов на базе серийного вагонного микроавтомобиля «ФИАТ-Мультипла».

на привычки оказалась значительно сильнее в узкоспециальных кругах, нежели там, где вагонная компоновка критиковалась «свежими» людьми.

Так что вся работа по созданию экспериментального автомобиля НАМИ-013 прошла под знаком борьбы на два фронта: с одной стороны, относительно «бескровная» закономерная борьба с объективными техническими трудностями, с другой — напряженная борьба со все возрастающим моральным сопротивлением консервативно настроенных специалистов различных рангов.

Первоначальный замысел создать целиком новый автомобиль будущего при участии всех агрегатных лабораторий института был вскоре оставлен и из перспективных агрегатов в нем осталась только гидромеханическая коробка передач Лаборатории автоматических трансмиссий НАМИ. И фактически все работы по созданию автомобиля остались на плечах и совести Лаборатории кузовов.

Архитектурная группа, так же как и конструкторы, встретила с наибольшими трудностями при оформлении передней (собственно «вагонной») части автомобиля. Лишенная привычного длинного передка, она с трудом воспринималась зрителями. Поэтому уже в первом макете в натуральную величину были сделаны попытки оптически «исправить» непривычность форм, обусловленных компоновкой. Эта попытка внесла неорганичные элементы в форму автомобиля. В итоге архитектура второго макета была максимально приближена к нормам обычной конструктивно-технологической практики.

Создателям «013» пришлось пойти на компромисс не только в силу действия привычки, но и потому, что для осуществления жизнеспособных, качественных механизмов нового типа НАМИ не располагал достаточно мощной экспериментально-производственной базой. Кузовные детали в основном изготавливались вообще за пределами НАМИ.

В итоге в автомобиле «013» по существу сохранилась только компоновочная, вагонная схема, как экспериментальный элемент; кроме упомянутой коробки передач, все его механизмы были заимствованы из серийных автомобилей или переделаны из их деталей. Это во многом обесценило проведенную большую работу, так как совершенно новая машина, укомплектованная случайно

подобранными или приспособленными агрегатами, не выявила своей специфики в соответствии с расчетной характеристикой. Но и качество специально изготовленных для автомобиля «013» механизмов было не на высоте. Гидропередача НАМИ явилась причиной постоянных остановок и простоев автомобиля. Это вызвало резко критическое отношение — не к гидропередаче, а к вагонной компоновке, чему способствовало низкое качество изготовления и отделки кузова, который был затем вовсе обезображен проведенными «на ходу» переделками.

Работа заканчивалась скомканно, наспех, о серьезном, качественном устранении неизбежно выявившихся недостатков не было и речи.

После проведенных испытаний уникальный образец автомобиля среднего класса с вагонной компоновкой НАМИ-013 недолгое время стоял в музее НАМИ, после чего был выброшен во двор и вскоре превратился в ржавые руины.

Но все-таки работа дала ценные результаты.

Прежде всего создатели вагонного автомобиля (которые остались убежденными его сторонниками) получили опыт преодоления больших и малых трудностей, связанных с осуществлением этой компоновки.

Технические результаты таковы.

Автомобиль, на 330 мм более длинный, чем «Победа», и на 600 мм более короткий, чем ГАЗ-12, имеет внутренний салон (особенно в среднем отделении) значительно более просторный, чем у ГАЗ-12 или ЗИС-110. На переднем и очень просторном заднем и двух откидных сиденьях свободно располагаются 7—8 человек. За спинкой заднего сиденья — багажное помещение емкостью 0,4 м³.

Достигнутую скорость 113 км/час («Победа» — 105, ГАЗ-12 — 120 км/час) и небольшой расход топлива (11 л/100 км) можно отнести исключительно за счет хорошей обтекаемой формы, которая почти «сама собой» получилась при вагонной компоновке.

В эстетическом отношении форма автомобиля большинством зрителей оценивалась хорошо — кроме непривычной «лицевой» части. Впрочем, в макете и образце передок был сформирован достаточно хорошо.

А что касается непривычных ощущений, связанных с расположением сиденья на «носу» автомобиля и непосредственной видимостью дороги перед собой, то по собственному опыту езды на переднем сиденье автомобиля «013» автор этих строк может утверждать, что это новое и очень приятное ощущение.

При испытательных поездках автомобиль «013» неизменно привлекал внимание, несмотря на заметные дефекты исполнения. Зрители положительно воспринимали машину необычной формы. Неоднократно приходилось слышать: «Наконец-то и у нас начинают делать что-то свое, новое!..»

Второй советский легковой автомобиль вагонного типа — микролитражная опытная машина «Белка» — возник по инициативе Ирбитского мотоциклетного завода. Лаборатория кузовов (позднее — СКБ по кузовам) НАМИ с готовностью приняла участие в разработке нового автомобиля, широко используя опыт, полученный при работе над автомобилем «013». Применительно к автомобилю малых размеров вагонная компоновка дает особенно заметный выигрыш. Довоенные микролитражки обычно были двухместными; в 1955 году итальянская фирма ФИАТ начала выпуск модели «600», которая, будучи несколько короче прежнего двухместного «Тополино», обеспечивала минимум пространства четырем пассажирам. У «Белки» же при равных с ФИАТом длине (3,2 м) и весе заднее отделение кузова получилось более просторным, чем в «Победе», так что в ней помещалось с тем же удобством 5 человек; кроме того, за спинкой заднего сиденья оставался «серьезный» багажник (у ФИАТа —

лишь для одного небольшого чемодана). Вход в переднее отделение «Белки» был решен радикально новым способом: вместо обычных двух боковых дверей была сделана откидной вся лобовая часть кузова с частью крыши, так что при входе не приходилось, сгибаясь, пролезать в дверной проем, как обычно. Такая дверь позволила окружить водителя и его соседей стеклом, обеспечив им свободный обзор вперед и в стороны. Большие панорамические окна спереди и сзади, в сочетании с динамическим обтекаемым силуэтом (обусловленным вагонной компоновкой), общий козырек над фарами (получившийся из конструкции двери) — все эти детали, при самой минимальной художественной обработке, придали «Белке» вид «классного», эстетически непринужденно сформированного автомобиля. Это выгодно выделяло и до сих пор выделяет «Белку» из современных ей позднее выпущенных микро- и малолитражных машин, в которых размерная стесненность отражается в непропорциональности, примитивности форм, иногда полной капитуляции перед эстетикой. Следует подчеркнуть, что художественная разработка «Белки» ограничивалась несколькими рабочими эскизами и одной моделью (важнейший этап — работа над макетом в натуру — был опущен). Так что общая эстетическая удача в данном случае всецело связана с компоновкой и некоторыми частными конструктивными решениями.

Первый этап — создание двух «живых» «Белок» — прошел в быстром темпе. Оба конструкторских коллектива и экспериментальный цех Ирбитского мотозавода работали с энтузиазмом, с настоящей творческой радостью.

Первая встреча «Белок» с народом прошла при их выгрузке из багажного вагона, в котором они прибыли в ноябре 1955 года в Москву. Для их создателей, присутствовавших на площади перед Казанским вокзалом, в густой толпе, окружившей две крошечные, нарядные машины, это был праздник, из таких, какие не забываются. Замечательно, что неискушенные люди, для которых «Белки» были полной неожиданностью, исключительно верно поняли практический смысл этих народных автомобилей — их необычайную компоновку и диковинную дверь закрытой машины.

И как контрастировало это непосредственное восприятие с изощренной критикой маститых скептиков, которые любят при виде нового, необычного изображать «недоумение простого человека»!

По сравнению с «013», первые образцы «Белок» показали себя при испытаниях значительно более жизнеспособными. «За их спиной» стоял построивший их большой завод, с энтузиазмом заявлявший о своей готовности без больших затрат времени и средств перейти на выпуск микролитражных автомобилей, в которых так нуждаются самые широкие слои потребителей.

Несмотря на эти факторы, обеспечившие «Белкам» первоначально гораздо более дружелюбный прием, нежели «013», конечная судьба их была такой же.

* * *

Мировая автомобильная техника проявляет все возрастающее внимание к вагонной компоновке для легковых автомобилей.

В специальной и научно-популярной прессе самых разных зарубежных стран сведения о советских вагонных автомобилях НАМИ-013 и «Белке» вызвали широкий отклик и комментарии, свидетельствовавшие о признании лидерства советских конструкторов в этом рациональном направлении развития легкового автомобиля.

Хотя непривычность формы препятствует пока массовому появлению таких автомобилей на капиталистическом рынке, тем не менее за годы, прошедшие с того времени, когда работа над вагонной компоновкой велась у нас, за границей появилось не только много проектов и

опытных образцов, но и серийные легковые автомобили с вагонной компоновкой.

Опыт создания перспективных легковых автомобилей вагонного типа в нашей стране не был использован ведущими автозаводами.

Этим опытом отчасти воспользовался молодой Ульяновский автозавод, сказавший свое первое (и довольно смелое) слово, создав и освоив производство вагонного автомобиля УАЗ-450, вдвое более емкого по сравнению с ГАЗ-69, на шасси которого он базируется. Эти машины в виде развозочных фургонов, грузовичков, санитарных карет уже заметно оживили и модернизировали лицо нашего дорожного и уличного транспорта.

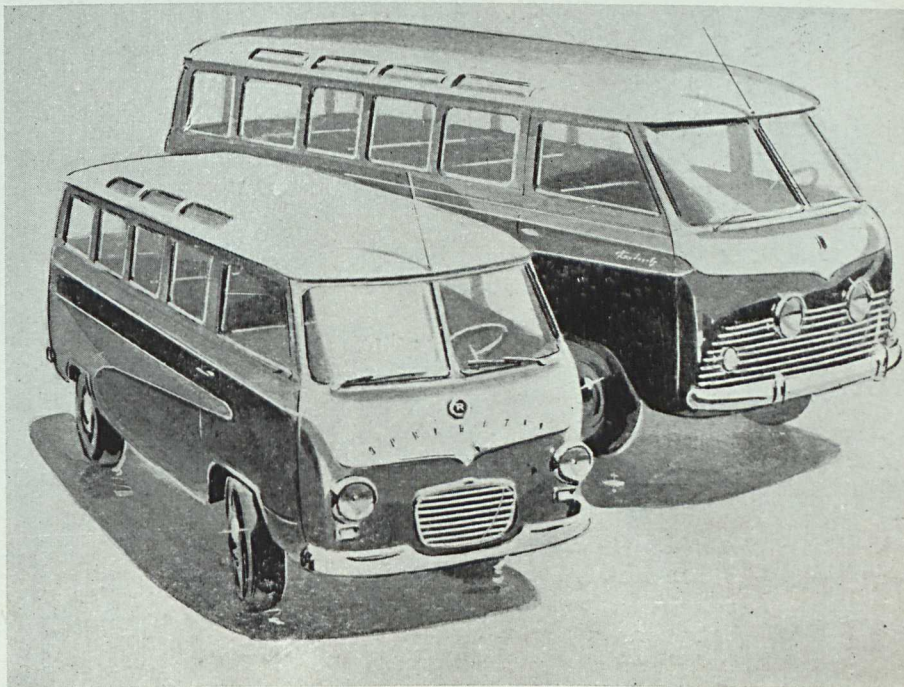
В какой-то степени опыт НАМИ в области вагонных компоновок был заимствован Рижским автобусным заводом, выпускающим микробусы «Фестиваль» и «Спридитис». В то же время мощные заводы ГАЗ и МЗМА, откуда происходят узлы и детали для рижских микробусов, не проявляют интереса к этой важной и прогрессивной работе.

Можно согласиться с тем, что некоторые трудности, связанные с созданием полноценного вагонного легкового автомобиля среднего класса (как машины для индивидуального владельца), может быть, еще и сегодня ставят такую машину в невыгодное положение в сравнении с автомобилем обычной схемы. Но это не резон для прекращения перспективной работы в этом направлении.

Кроме того, признано и доказано, что вагонная компоновка дает все выгоды применительно к микролитражным автомобилям, машинам общественного и городского транспорта — такси, санитарным, почтовым, служебным и т. д.

В любом случае перспективно-экспериментальную работу нельзя бросать, построив единственный образец — пусть даже совсем неудачный. Серия вагонных машин различных классов и назначения, технически пригодных для опытной эксплуатации, — вот какого результата нужно было ждать от этой работы. И нет сомнения, что мы уже сейчас имели бы ряд серийных моделей высокоэффективных машин, стоящих наверняка не позади зарубежных образцов.

Рижские микробусы вагонного типа «Фестиваль» и «Спридитис».

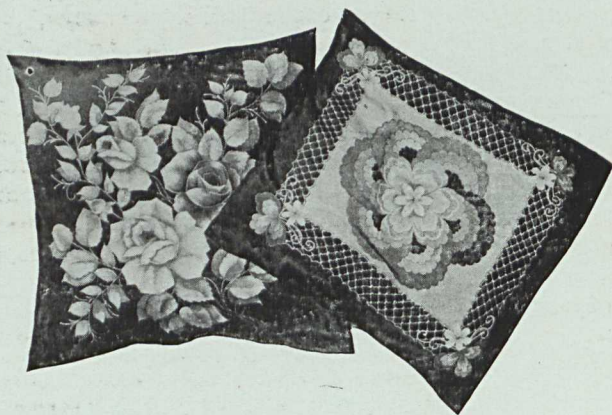


МЕЖРЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА-ПРОДАЖА ТОВАРОВ ПО ОБРАЗЦАМ



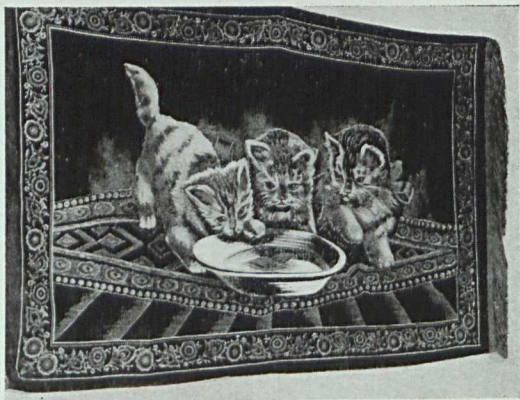
Чайный прибор из металла выпускает Мытищинский завод «Сувенир».

Невероятно усложненная и нелепая по пропорциям ваза, сахарница с уродливым, вялым по линиям модернистским силуэтом и примитивные подстаканники с громоздкими ручками, покрытые грязно-голубой эмалью с росписью мещанскими цветочками, — вот характерные черты вещей, которых будет выпущено в 1960 году на 100 тыс. рублей.



Словно специально для мещанского уюта сделаны эти подушки, на которых изображены розы «как живые» или крикливый по цвету вычурный модернистский «вазон».

Артель «Галантерейщик» (Харьков).



Со слащавых старомодных картинок дореволюционного журнала «Нива» сошли к нам эти три кошечки, изображенные на настенном коврике производства артели «Художник-прикладник» (Одесса).



С интересом отправились мы на Межреспубликанскую выставку-продажу товаров по образцам, организованную Союзглавторгом при Госплане СССР и проводившуюся в Москве, в гостинице «Золотой колос». На этот раз нас интересовали не вещи первой необходимости, а предметы, украшающие быт, служащие оформлению жилища советских людей.

И что же обнаружилось?

В самых различных материалах — текстиле, металле, кости, пластмассе, дереве — самыми различными предприятиями и артелями Республиканской конторы РСФСР «Роскульта» (у которой более пятидесяти оптовых баз), Республиканской конторы УССР «Укроткультспортторг», «Главкоопкультторгами» Центрального и республиканских союзов потребительских обществ и так далее по всей стране на сотни миллионов рублей распространяются изделия антихудожественные, безвкусные, чуждые эстетическим представлениям советских людей.

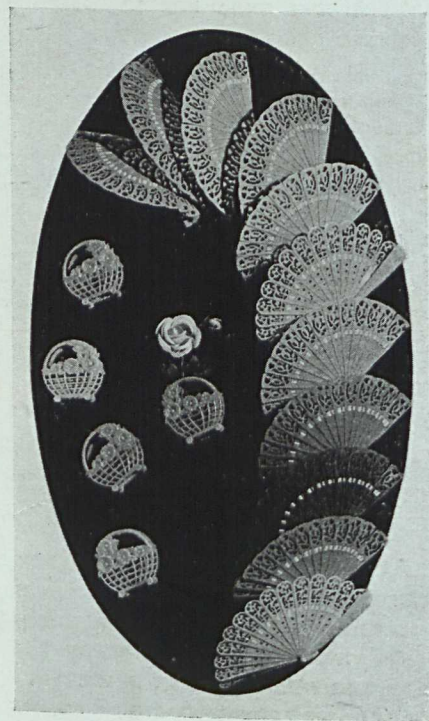
Все эти шкатулки, коврики, вазы, диванные подушки, пепельницы, настенные украшения отличаются грубостью и нелепостью форм, крикливы по цвету, разукрашены пышным эклектичным орнаментом, многие из них расписаны натуралистическими слащавыми букетиками и завиточками, обильно покрыты позолотой. Как правило, эти вещи сделаны без учета практического назначения, с пренебрежением к свойствам материала, из которого выполнены.

Они изготавливаются ремесленниками, не имеющими никакого отношения к искусству, не обладающими ни художественным вкусом, ни мастерством. Источником «творчества» этих людей являются обычно старые образцы мещанского ширпотреба, вроде семи слонов, «нарзанных» орлов, кошечек и даже этикеток от мыла, старые открытки или иллюстрации из дореволюционных журналов, вроде «Нивы».

Эти вещи, предназначенные для украшения быта советских людей, в действительности лишь загромождают его и, находясь постоянно вокруг человека, в поле его зрения, воспитывают в нем дурной вкус и неверное представление о советском прикладном и народном искусстве.

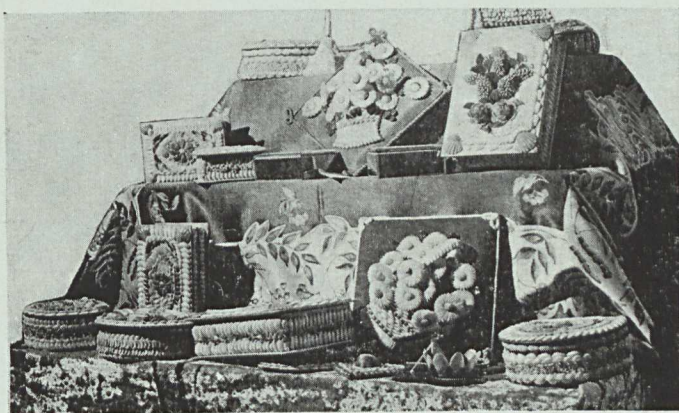
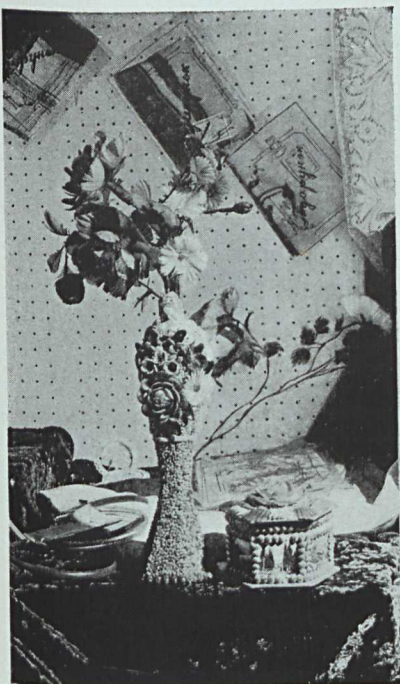
Они совершенно чужды современной тенденции нашего искусства интерьера к простоте, ясности, отсутствию украшательства. Пора решительно изъять из продажи и запретить производство подобной пошлости!

Художественные советы совнархозов, министерства культуры, союзы художников и прежде всего Союзглавторг при Госплане СССР призваны беспощадно бороться с низкопробной продукцией, выдаваемой за художественные изделия.



Не отличаются изяществом и эти вещи из целлулоида и полистирола. Едва ли их касалась рука настоящего художника.

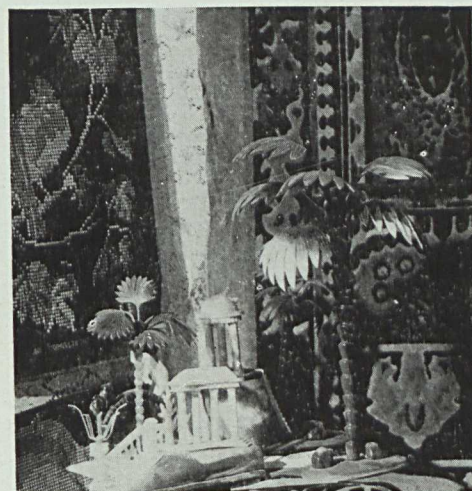
Пуговично-гребеночная артель и артель 4-я пятилетка (Харьков).



Такие шкатулки, коробочки, туфельки, вазы из раскрашенных ракушек, наводняющие магазины Крыма и Кавказа и претендующие на звание сувениров, могут удовлетворить только самый низкий вкус.

В этих изделиях потеряна природная красота цвета и формы ракушек, потому что они окрашены в грубые яркие тона и уложены в виде цветов. В результате получились вещи грубые и пошлые.

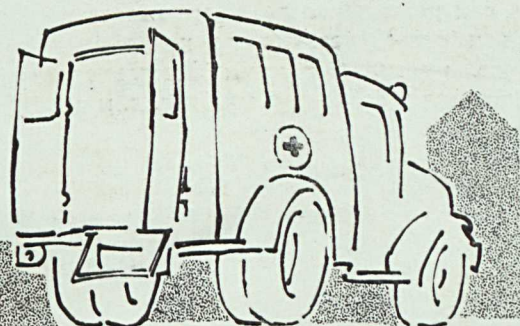
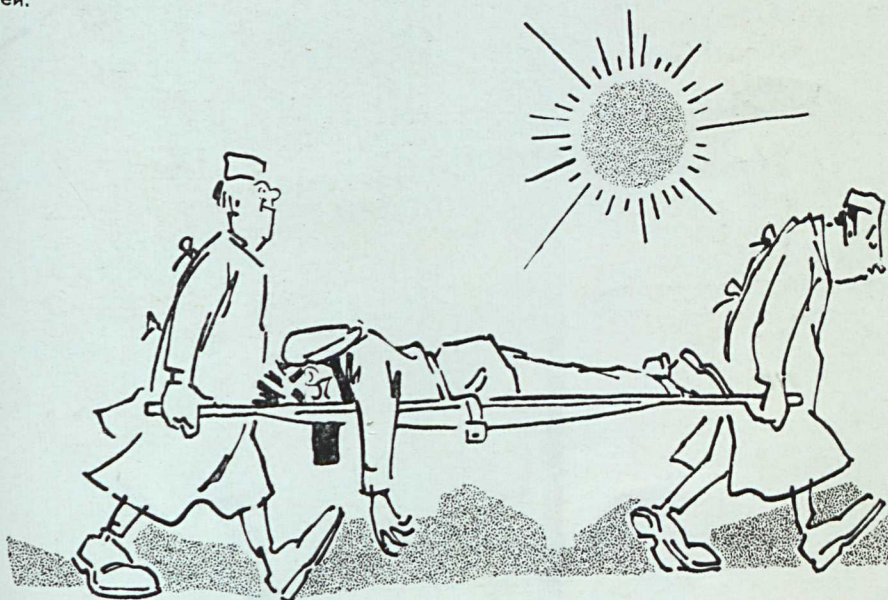
Атрибуты махрово-мещанского быта выпускают артели «XX лет Октября» (Старый Крым), Бытпром (Ялта), Художпром (Кисловодск) и другие в миллионах экземпляров.



Этот уголок выставки, где представлены товары Крымской базы, буквально ошарашивает скоплением безвкусных разнохарактерных вещей. На фоне вычурных узоров вышивок разместились изделия из рога и кости, с ненужной подробностью изображающие пальмы и некоторые архитектурные сооружения Крыма. Эти вещи очень велики, громоздки и усложнены, и в них совершенно утеряна красота материала.

Симферопольскому мясокомбинату, выпускающему подобные вещи, необходимо усилить контроль за художественным качеством своих изделий.

Это нелепое, грубое сооружение из чугуна предлагает Кусинская фабрика Свердловского совнархоза для украшения комнат советских людей.



Рисунки Э. Змойро.

СПАСТИ СЛАВУ РУССКОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Е. КЛЕБАНОВА-ПОПОВИЧ

О русском черневом серебре, эмали, филигрании, чеканке, о дагестанских златокузнецах и московских ювелирах, о кавказских и среднеазиатских творцах восхитительных женских украшений с бирюзой и жемчугом, об уральских камнерезах, создателях малахитовых шкатулок и ларцов из орлеца, до наших дней еще идет по всему свету восхищенная молва.

А можем ли мы сегодня разделить эту славу? Имеются ли у советских ювелиров на это достаточные основания? Существует ли преемственность лучших традиций, растет ли молодая поросль художников и мастеров по металлу? Чем они себя проявляют?

О том, что наши народные таланты множатся и развиваются, о том, что и в наши дни создаются произведения, занимающие достойное место среди изделий мирового ювелирного искусства, свидетельствуют высокие награды — медали, призы и дипломы, — неизменно присуждаемые за эти изделия на всесоюзных и зарубежных выставках.

Но можем ли мы сказать, что произведения ювелирного искусства широко входят в быт нашего многомиллионного населения? Видим ли мы хотя бы отраженный блеск этого великолепия на прилавках наших ювелирных магазинов? Увы! Нет.

Однако было бы ошибкой думать, что наши ювелирные магазины совсем пусты. Отнюдь нет. Прилавки, склады, базы полны товарами. Но это главным образом очень дешевые импортные пестрые женские украшения, рассчитанные на весьма непритязательные вкусы. Здесь можно встретить даже фарфоровую посуду и изделия из бисера, блесок, мишуры и многое другое, не имеющее никакого отношения к ювелирному искусству. А в ювелирных магазинах Грузии и Армении в начале 1959 года можно было встретить и кастрюли. (Не все ли равно, чем план товарооборота выполнять!)

Произведениям отечественной ювелирно-художественной промышленности в этих магазинах отведено ничтожно малое место. Но что же все-таки попадает на прилавки наших ювелирных магазинов? Во-первых, единичные украшения с бриллиантами, среди которых можно увидеть и вещи действительно художественные, но очень дорогие. Во-вторых, так называемая группа золотой и серебряной галантереи, в подавляющем большинстве имеющая весьма примитивные (по своему художественному уровню) формы и украшенная почти сплошь красными синтетическими корундами или блестящими стеклами. В-третьих, и это наиболее обширная масса продукции, — пластмассовые бусы, алюминиевые ожерелья и украшения, изображающие таких представителей флоры и фауны, о существовании которых наивная старушка природа и не подозревала! Здесь и вишни с крапивными листьями (брошь, арт. 5087 Б-108), и ландыш со спирально завитыми усами (брошь, арт. 32286 Б-80). Здесь же и пингвины за четыре рубля, напоминающие формой своего тела шотландский пудинг, и трехрублевые айты с телом гуся и ногами австрийского фельдфебеля времен бравого солдата Швейка. Здесь и «маленький Мук» ценою в пять рублей со вздувшимся полупрозрачным пластмассовым животом голубого или желтого цвета и с ятаганом турецкого янычара в руке. Тут и могучие жуки по шесть рублей, и слоны за три рубля, похожие на черепаха, и черепахи за шесть рублей, смахивающие на слонов. Все эти насекомые и млекопитающие, покрытые штампованной сыпью или черной коркой нитрокраски, усыпанные сверкающими стеклами на фольге или анодированные под цвет жарко горящего золота, размножаются на фабричных станках и благоденствуют на прилавках. Пингвины порождают буре-вестников, имеющих с ними фамильное сходство, черепахи и слоны превращаются в бабочек и мух и т. д. и т. п.

В. Поволоцкая. Броши «Осень» и «Полярная». Томпак, эмаль. Ленинградская ювелирная фабрика. 1959



В. Поволоцкая.
Броши «Весна» и
«Ленинград».
Томпак, эмаль.
Ленинградская
ювелирная
фабрика. 1959

Отсутствуют лишь действительно художественные украшения с нашими натуральными камнями-самоцветами — малахитом, лазуритом, орлецом, халцедонами, бирюзой, жемчугом, с эмалью или чеканкой, с зернью или насечкой, с живописью по финифти, с резными камнями, с гравировкой или чернью.

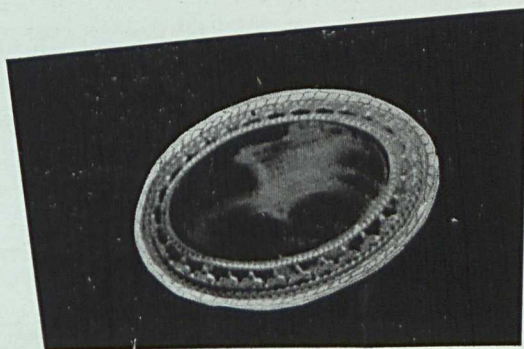
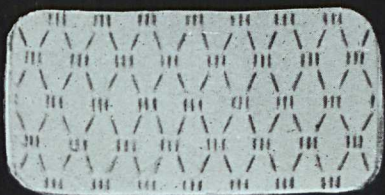
Страна наша по-прежнему неисчерпаемо богата драгоценным сырьем*, растет благосостояние и культурный уровень народа. Тогда в чем же дело? Почему же нет новых оригинальных многообразных и многочисленных национальных русских украшений? Они есть. Однако в торговую сеть для широкой продажи эти изделия, как правило, не проникают. На пути их стоит поднаторевшая в битвах с художниками когорта больших и малых деятелей торговли. Эти прозорливые мужи и матроны из глубин своих оптовых баз и контор могут заранее, подобно дельфийскому оракулу, предсказать, какой товар «не пойдет», а какой товар «пороховой». Эти же деятели, кетати, отбирают по собственному вкусу и разумению, без художников и вопреки им в огромных количествах импортную бижутерию, предпрещая оптом за всех советских покупателей — кареглазых и голубоглазых, блондинок и брюнеток, пожилых и молодых, что им больше будет «к лицу». И уж если эти ловцы «пороховых товаров» не сочтут нужным выпустить на прилавок какие-нибудь отечественные броши с пугающим их названием, вроде «жар-птица» или «грифон», или, еще того хуже, — «золотая осень» или «полярная», то уж этой вещи не видать белого света, будь она хоть трижды утверждена и даже премирована художественным советом.

Способов не допустить до прилавка эти вещи очень много. Можно их еще в зародыше уморить, втиснув в прокрустово ложе «уровня цен». Можно просто не делать на них заказов предприятиям или заказывать в таких малых тиражах, что это сделает их заведомо «непроизводительными». А если какая-нибудь упрямая «весна» или «золотая веточка» все же проскользнет мимо бдительного ока оптового торговца или экономиста, вынырнув прямо на прилавке, то и здесь ее не трудно прихлопнуть, стоит только перенять опыт магазинов Московской или Саратовской контор «Ювелирторга». Для этого требуется нехитрый маневр — поместить этого «гадкого утенка» в сверкающее всеми цветами радуги стадо пингвинов, черепах, жуков и других земноводных и пресмыкающихся. У покупателя так зарыбит в глазах, что никакой «полярной» или «золотой осени» он и не заметит.

Неправильное понимание роли товаропроводящей сети как монополии оптовых торговых организаций (а не связующего звена между производителем и потребителем), встающих на путь ревизии коллегиальных и квалифицированных решений художественных советов, не может способствовать ни быстрому обновлению ассортимента, ни дальнейшему развитию национального советского ювелирного искусства. Предприятия, находясь в полной финансово-экономической зависимости от своих оптовых заказчиков, вынуждены беспрекословно, а иногда и вопреки рекомендациям художественных советов (не наделенных никакой властью) подчиняться и выпускать ассортимент, диктуемый близорукими коммерческими соображениями и дурными вкусами. Это толкает предприятия на путь изменения своего художественно-производственного профиля и приводит к утрате квалифицированных кадров.

Однако причина отсутствия разнообразных художественных изделий в торговой сети кроется не только в неправильном отношении к этим изделиям торговых работников и даже не в том, что художники на некоторых предприятиях сведены по своему положению почти до уровня неквалифицированных рабочих (заработная плата художников ниже, чем инженерно-технических работников, творческих отпусков

* В октябре прошлого года стало известно еще об одном месторождении прекрасных темно-синих лазуритов и благородной шпинели — на Памире.



Ф. Ломаев. Брошь. Серебро, малахит.
Свердловская ювелирная фабрика. 1959.

художники не имеют, закон об оплате авторского гонорара за промышленное воспроизведение моделей не применяется; руководство этих предприятий обычно предпочитает внедрять в производство не образцы, разрабатываемые художниками, а модели, изготавливаемые по собственному вкусу и разумению мастерами-ремесленниками).

Одну из наиболее важных причин слабости ювелирно-художественного производства и торговли следует искать много глубже.

По всему Советскому Союзу насчитывается около ста предприятий и отдельных цехов, вырабатывающих ювелирно-художественные изделия. Они входят в систему более пятидесяти различных министерств, ведомств и предприятий, среди которых имеются и такие, как Главмоссрой, Патефонный завод, завод зубоорудийных материалов, Мосгороно, Всесоюзное общество слепых и даже Северо-западное речное пароходство.

Так, например, Московская ювелирно-алмазная фабрика входит в трест Металлопром, ведающий выпуском баков, корыт, ведер и других хозяйственных товаров. Казаковский завод художественных изделий Горьковской области, где еще в 1950 году были лучшие в стране филигранщики, находится в управлении, ведающем ножовым производством.

В этих условиях каждое ювелирно-художественное предприятие вынуждено организовывать у себя самостоятельное мелкое хозяйство. Как правило, это осуществляется либо при помощи почти первобытной технологии (плавка в глиняных самодельных тиглях-«лячках», волочение проволоки на ручных воротах, возвращение к давальным станкам и ручным дрелям-качалкам и т. п.), либо приводит к таким курьезам, когда для микроплавки используются мощные высокочастотные печи или на больших трехсоттонных прессах за один день работы выполняется вся годовая программа заготовок, когда высокопроизводительные агрегаты работают далеко не на полную мощность.

Вопросы механизации на таких предприятиях решаются односторонне и, как правило, в ущерб художественным качествам изделий. Зачастую одно предприятие годами бьется над разрешением вопросов, давно решенных на идентичном предприятии, но находящемся в другой системе. О специализации, о централизованной механизированной заготовке взаимозаменяемых вспомогательных деталей в данных условиях говорить не приходится. Технологические процессы, нормативы и режимы работ при выполнении одинаковых операций на разных предприятиях существуют самые различные. Этому сопутствует нерационально построенная переработка драгоценного сырья, большие и неоправданные его потери, значительное количество внутрифабричного брака.

Когда речь заходит о передовой технологии в художественной промышленности и, в частности, в ювелирной, то принято говорить об опасности профанации и утраты чистоты искусства. И почему-то обходят молчанием вопросы о допустимости механизации в этом производстве, о соотношении между меновой и потребительной стоимостями продуктов этой промышленности, о законах ценообразования и потребления этих продуктов, о правильной, научно-обоснованной организации труда и особенно о технологии и экономике добычи и обработки ювелирного сырья.

В то же время в течение последних лет почти совсем не добываются драгоценные и поделочные камни-самоцветы, необходимые для ювелирной промышленности.

Наряду с этим нередки случаи использования ценных камней на щебенку, для покрытия шоссе полотна (агаты), для абразивных порошков (гранаты), на строительную крошку (мрамор), для агломерации

медной руды (малахит). А такие камни, как хризолиты, топазы, кварцы, оливин, пиропы и другие, остаются лежать неиспользуемые в отвалах, образующихся в процессе геологоразведочных работ, при поисках различного народнохозяйственного сырья — асбеста, талька, алмазов, слюды. И в то же время для нужд ювелирной промышленности с большой перегрузкой работают заводы химической промышленности, изготавливая однообразные по цвету синтетические корунды.

За последние 40—50 лет не производилась ловля речного жемчуга, которым богаты наши северные реки. Нетронутыми остаются имеющиеся в изобилии в Сибири, на Урале и на Украине нефрит, гематит, халцедоны. Поиски и добыча бирюзы, лазурита, шпинели в Средней Азии и на Кавказе никем не проводятся. Промышленная организация поисков и добычи этого ценного сырья из-за высоких накладных расходов, в связи с отсутствием специализированных предприятий, нерентабельна, что привело даже к мысли о необходимости закрытия действующих в настоящее время двух шахт, добывающих аметисты. Случайные находки (число которых могло бы изо дня в день возрастать) не используются, так как у частных лиц — старателей ни одна организация эти камни не закупает.

Случайность и разноречивость в руководстве ювелирной промышленностью, неправильно построенная торговля ювелирно-художественными изделиями, формализм и неоправданная «экономия» денежных средств, идущих на оплату труда квалифицированных художников и на закупку ценного сырья, — все это приводит к обеднению ювелирного искусства, к текучести кадров, к утрате старых опытных старателей — поисковиков, талантливых мастеров-ювелиров и гранильщиков. И если уйдут от нас эти кадры, не передав своего богатейшего опыта, будущие поколения не простят нам этой утраты, как невозможно простить забвения техники изготовления микроскопической зерни, перегородчатых эмалей и черни по золоту, скульптурной филигрании и бирюзовой глазури. Опасность же такой утраты вполне реальна.

В дагестанском ауле Кубачи, например, остался лишь один глубокий старик, знающий технику золотой насечки по железу, но учеников у него нет. Мастерством изготовления гемм и камей владеет лишь один художник-скульптор С. П. Евангулов, но и у него также не имеется учеников.

Все эти проблемы, определяющие по сути дела существование ряда отраслей художественной промышленности, никем и никогда по-серьезному, на научной основе не изучались и не изучаются.

Думается, что единственный оперативный выход из создавшегося весьма тяжелого для ювелирно-художественной промышленности положения заключается в том, чтобы собрать воедино все разрозненные и поэтому чрезвычайно слабые, а в некоторых случаях едва дышащие предприятия ювелирной промышленности, с тем чтобы круто поднять уровень производительных сил, организовать закупку ювелирного сырья от старателей и дальнейшую переработку этого сырья на современных технических основах, пересмотреть форму и принципы торговли ювелирными изделиями, а также принять срочные меры к возрождению умирающих видов художественной обработки металлов и камней.

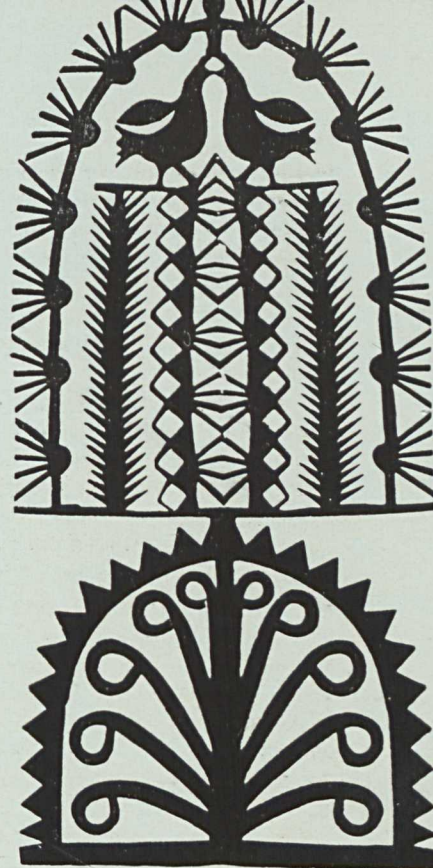
Преодолеть все эти трудности можно, лишь объединив под руководством Госплана СССР усилия ряда организаций и прежде всего Министерства финансов СССР, республиканских министерств торговли, министерств культуры, различных общественно-художественных организаций и научно-исследовательских институтов.



ПОИСКИ ПУТИ

Народное творчество
в художественной промышленности
Польши

Проф. Ванда ТЕЛЯКОВСКАЯ,
зам. директора Института
промышленных образцов Польши.



Художественная промышленность Польши до 1945 года находилась в руках иностранных предпринимателей, которые наводняли нашу страну произведениями декоративного искусства, чуждого широким кругам народа. Поэтому после освобождения Польши одной из самых главных задач художников явились поиски собственного национального характера искусства, близкого и понятного всему народу. Несомненно, деятельность талантливых профессиональных художников оказывает очень большое влияние на формирование национального стиля декоративного искусства. Однако было бы неправильно сводить весь вопрос только к работе профессионалов. Поэтому Институт промышленных образцов Польши поставил перед собой задачу найти такие методы работы, которые смогли бы привлечь творческие силы широких кругов народа, объединить народное творчество с современной художественной промышленностью.

Искусство, которое живет в народе, всеми своими корнями уходит в гущу народа, понятно ему, любимо им, носит действительно народный характер. Творчество народа имеет большую силу образного выражения, разнообразие и легкость пластических решений. Эта выразительность и лаконизм близки современному искусству. Однако народный мастер не знает технологии современного промышленного производства, часто не критически относится

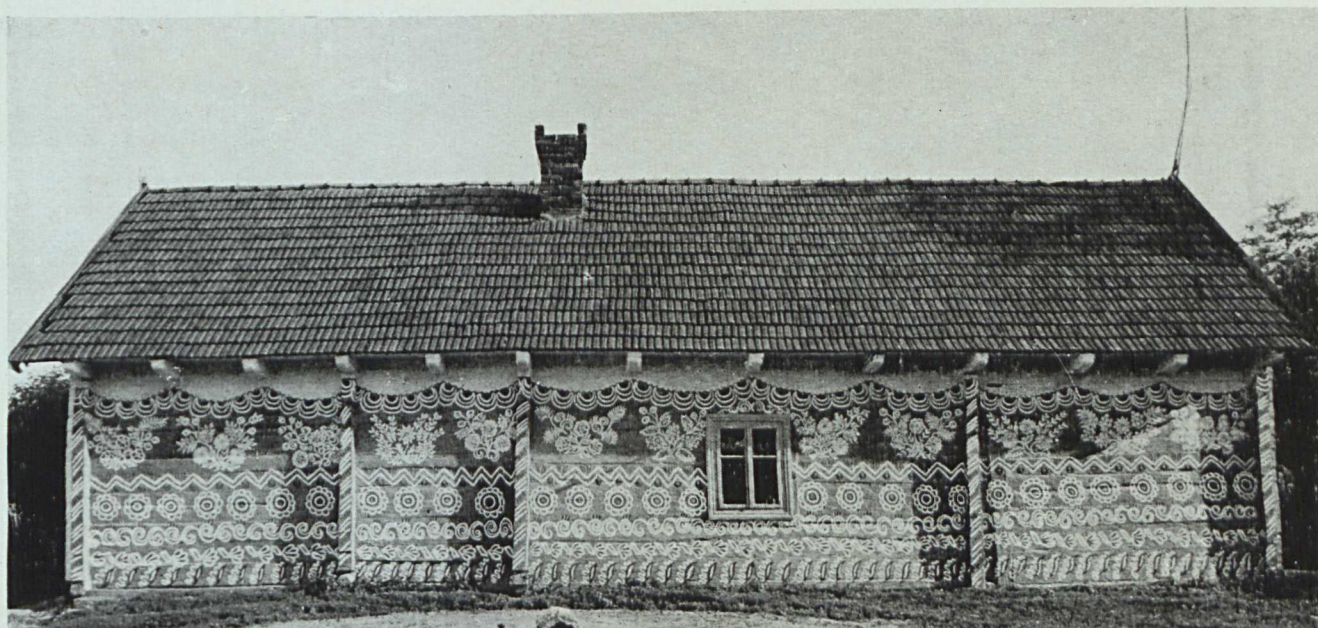
к традициям прошлого. И для того, чтобы облегчить объединение современной техники, современного искусства с традициями, передаваемыми из поколения в поколение, мы решили организовать группы народных мастеров, в которых они работали бы под руководством опытного специалиста-художника.

Поиски велись в разных направлениях и осуществлялись в несколько этапов по линии кустарного и фабричного (массового) производства. Мы начали опыты с ручного ткачества и вышивки, где проектные и исполнительские работы могут быть выполнены одним лицом, затем перешли к частично механизированным производствам, в которых автор проекта имеет непосредственный контакт с производством только на некоторых этапах создания произведения (например, фарфоровое производство с ручной росписью).

Особенно интересные результаты дали работы художественной мастерской при Центральной фабрике натурального шелка «Милянувек», где творчеством работниц поочередно руководили художницы З. Корвинова, А. Фишера, И. Врублевская, И. Девицова и И. Лодзяна.

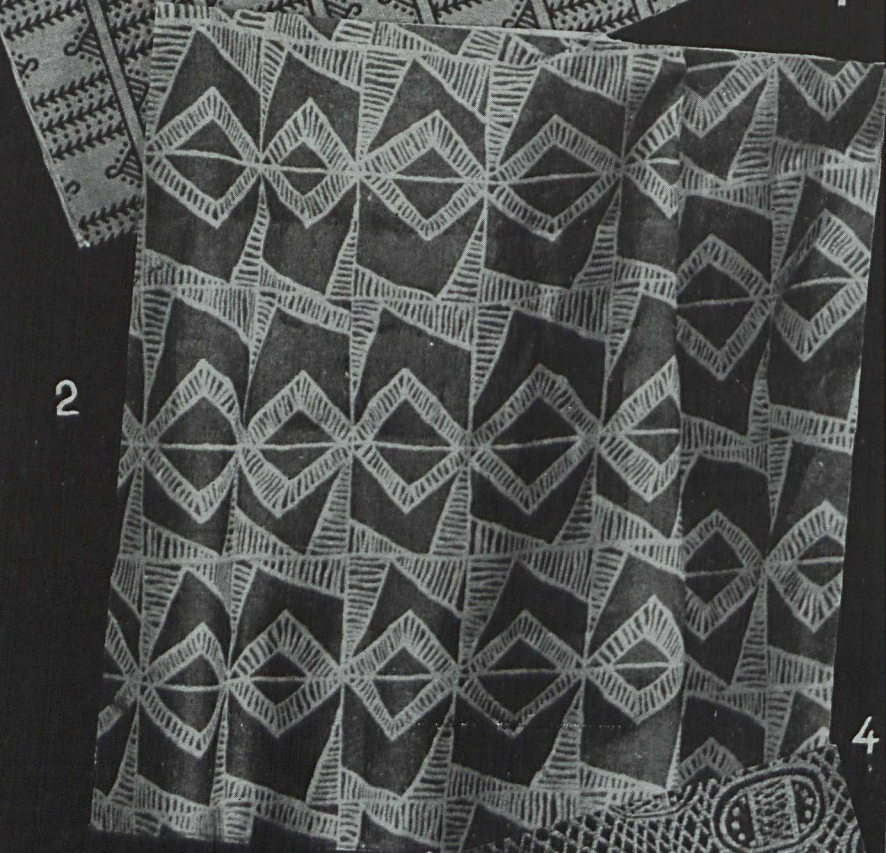
Эти опыты, проводимые в течение ряда лет, показали, как плодотворно бывает объединение талантливых мастеров с художником-профессионалом, что, несмотря на единое художественное руководство, работницы не потеряли

Дом, украшенный росписью. Деревня Залипье.

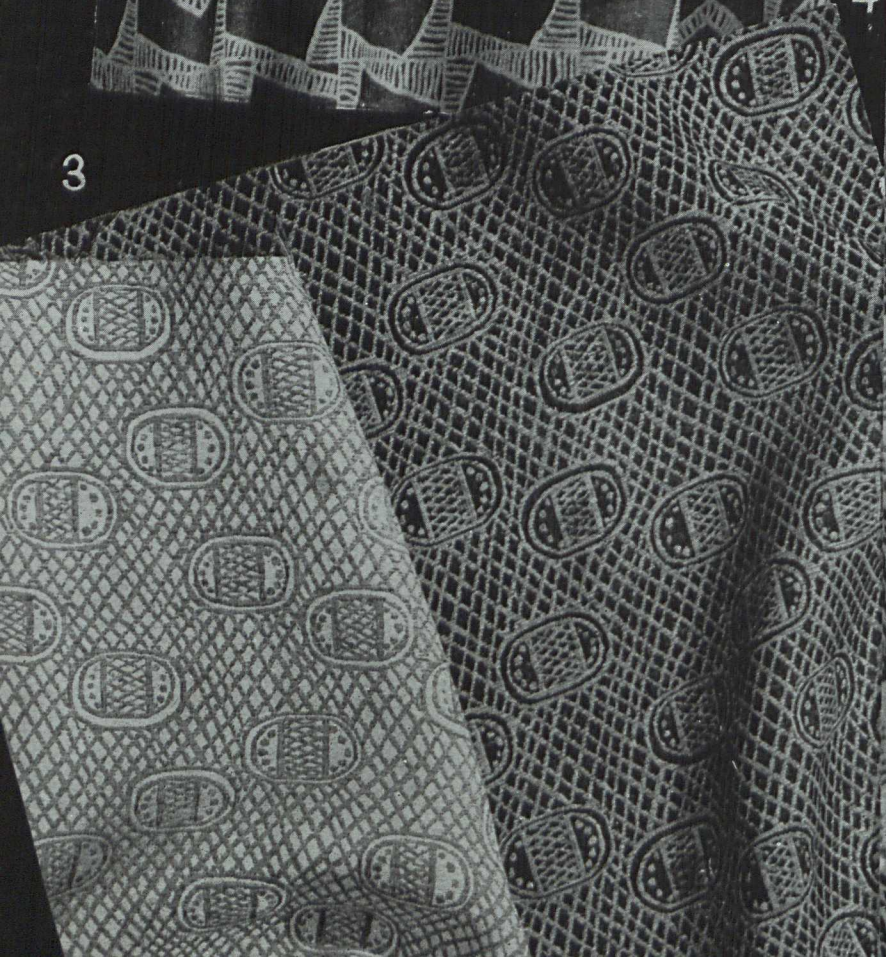




1



2



3



4

индивидуального своеобразия своих рисунков. Они показали, какие громадные резервы изобретательности, выдумки таятся в народном творчестве, показали, какими глубокими знаниями возможностей сырья, инструмента и техники производства обладают мастера.

Следующим этапом исследования были работы художественных коллективов для полностью механизированного заводского производства.

Проблема включения народного художественного творчества в художественную промышленность является очень трудной, т. к. циклы фабричного производства сложны, автор проекта почти не связан с процессом производства.

Работу осложнило и то обстоятельство, что в Польше еще не было попыток связать народное творчество с художественной промышленностью. Утвердилось мнение, что народное искусство должно погибнуть в эпоху индустриального развития.

Институт промышленных образцов начал эксперименты по привлечению народных мастеров к работе в художественной промышленности в условиях борьбы с представителями разных групп, которые не верили в возможность хороших результатов такого опыта. Однако мы считали эту деятельность крайне важной для развития национального декоративного искусства, т. к. только массовое производство удовлетворяет потребности широких слоев населения и в конечном счете определяет характер национального искусства в целом.

Мы выбрали те виды народного творчества, где живы еще многовековые традиции искусства, сохранились рецепты старой техники, а главное, живы и работают мастера, владеющие всеми «секретами» своего дела, кроме этого, мы провели опыты с несколькими молодежными художественными коллективами.

Художники Хелена и Лех Гжеськевичув работали с крестьянками из деревни Залипье, в которой до сих пор сохранились традиции росписи клеевыми красками печей,

Ткани выполнены:

1. Коллективом крестьянок из деревни Кщонув.
2. По проектам крестьянок из деревни Кщонув.
3. По проектам крестьянок из деревни Кщонув.
4. Мастерницами района Курпе.

стен, потолков. Кистями из конского волоса жители этой деревни покрывают большие поверхности смелыми стилистическими композициями цветочных узоров. Созданные ими рисунки для платков и тканей оказались легко выполнимыми в машинном производстве и в то же время получили одобрение широких масс народа.

Были проведены эксперименты с вырезальщицами узоров из бумаги района Курпе. Проектируя рисунки на декоративные и платяные ткани, они пользовались не кистями и красками, а ножницами для стрижки овец, которыми они вырезают свои композиции из бумаги. Работами их поочередно руководили разные лица, особенно же хорошим организатором была художница Ст. Мильвинова.

Под руководством художниц Л. Бучек и А. Левинской крестьянки из деревни Кщонув, издавна славившейся своими мастерицами по росписи пасхальных яиц, создали ряд прекрасных узоров для тканей теми же инструментами, какими они пользуются при раскрашивании яиц.

При этом было замечено, что инструмент, которым выполняется рисунок, в значительной степени влияет на характер его орнамента. Однако специфика узора определяется прежде всего творческой индивидуальностью выполнявшего его мастера и местными художественными традициями. Так, например, мы провели опыты с крестьянками, расписывающими писанки из деревни Кунув. Оказалось, что, несмотря на общее руководство и один и тот же инструмент, их работы резко отличались от работ, выполненных крестьянками из деревни Кщонув.

Институт сделал попытку использовать богатый опыт жителей деревни Конякув, прославившихся красивыми ручными кружевами, для создания рисунков для машинных кружев. И эти опыты увенчались блестящим успехом.

Они доказали, что народные мастера быстро усваивают требования машинного производства, безошибочно приспосабливая к нему свои творческие замыслы.

Целый ряд экспериментов, проведенных институтом с молодежными художественными коллективами в Закопане и в Варшаве, дал большое разнообразие решений по оформлению тканей. Эти опыты показали, что на характер узоров влияет среда, в которой живут художники, их возраст и вкусы.

Несколько примеров, которые мы привели, не составляют методической системы исследования. Однако они в совершенстве подтверждают наши предположения о том, что сотрудничество художников-профессионалов с разного рода самородными талантами может очень обогатить декоративное искусство и дать художественной промышленности много новых свежих и ярких решений.

В то же время использование богатств народной изобретательности является простейшим способом связи нового декоративного искусства со здоровыми вкусами широчайших масс общества.

При этом методе работы большая и ответственная роль падает на долю руководителя коллектива. Он должен обладать талантом, педагогическими способностями, профессиональным опытом, знанием народного искусства и пониманием современной художественной культуры своей страны. Он наблюдает за работой мастеров, чтобы они не встали на путь подражания и псевдонародности.

Однако деятельность художественного руководителя не сводится только к наблюдению за работой — это прежде всего совместное творчество опытного художника и самородного таланта, деятельность, которая обогащает творчество обеих сторон, не уничтожая их своеобразия.

Институт промышленных образцов организовал целый ряд выставок, рассказывающих об этом опыте: в 1956 году в Англии (Лондон), в 1957 году в Швейцарии (Женева), в 1958 году в Китае (Пекин, Кантон, Шанхай), в 1959 году в СССР (Тбилиси) — и везде интерес к этой выставке был большой. Она очень нравится людям разных



Антонина Коханец. Деревня Кщонув.

стран. Выразительность узоров, созданных мастерами, оказалась понятной и близкой всем людям, чутко реагирующим на радость и грусть, серьезность и шутку, словом, на настроение. Но вопрос не исчерпывается только художественными достижениями этого опыта. Предлагаемый нами метод, основанный на совместном творчестве художника-профессионала и группы талантливых художников-любителей, обеспечивает непосредственное участие талантливых представителей разных слоев общества в создании нового декоративного искусства.

Народную культуру нужно создавать вместе с народом, а не для народа, то есть для создания великой культуры, отражающей формы новой жизни, следует использовать резервы всех слоев общества. Необходимо также обеспечить непрерывность культурного развития путем соединения лучших традиций народного искусства с новым декоративным искусством, которое является одной из основных форм художественной народной культуры.

Дальнейшее развитие техники и соответствующая организация рабочего дня обеспечат людям больше свободного времени, которое не должно быть использовано только лишь для пассивного поглощения достижений талантливейших единиц общества. Существенной необходимостью человека является творчество. Соблюдение соответствующего равновесия между использованием творчества других и личным созданием новых культурных ценностей будет обуславливать полноту жизни будущих поколений. Поэтому, думая о будущем, нельзя забывать, что, пожалуй, самой большой из человеческих радостей есть радость созидания, и она должна быть делом не только художников и техников с дипломами.

В разнообразных формах самодеятельного движения и рационализаторства следует выделить место и для художественных коллективов, создающих образцы для современной художественной промышленности.

Мы уверены, что опыты рабочих, крестьянских и молодежных художественных коллективов, проведенные в разных странах социалистического лагеря, будут способствовать углублению исследований в области разных формовой культуры, отражающей новую жизнь.

Сотрудничество разных народов в этой области может содействовать более быстрой и лучшей разработке метода, предлагаемого в этой статье.

НАХОДКИ В ПИРЕЕ

Г. БОЧАРОВ

Несколько месяцев назад в Пирее, знаменитом афинском порту, рабочие, вскрывавшие тротуар одной из улиц, совершенно неожиданно наткнулись на две изящные руки из бронзы, поднимавшиеся из земли.

Нужно представить волнение археологов, вызванных к месту находки. Ведь в мире так мало античных подлинников. Известны в основном лишь римские копии с произведений античного искусства. Поэтому так не терпится сразу узнать, что скрывает земля, какова сохранность находок и к какому времени они относятся. Но спешить нельзя. Необходима тщательная и методичная расчистка. Медленно, слой за слоем снимаются пласты земли и вдруг... лица. Бронзовые лица исключительной красоты.

Статуи, подлинные античные статуи и притом великолепной сохранности.

Оказывается, рабочие наткнулись на греко-римскую «кладовую», в которой находились произведения нескольких веков.

Среди них потемневшее, покрытое слоем зеленоватой патины бронзовое изваяние Афины в шлеме, характерное для античного искусства IV века до н. э. Тонкий, необыкновенно изящный профиль и длинные, слегка выющиеся волосы, переданные удивительно мягко для бронзы, придают очарование лицу задумавшейся женщины, женщины-богини. Ее так и называли Афина-задумчивая. Она представлена в полный рост. Высота ее 240 см. Необычайное мастерство исполнения, удлиненность пропорций и изящество позволяют считать ее творением учеников Праксителя или Кефисадота.

К IV веку до н. э. относится еще несколько произведений, свидетельствующих о повышенном внимании античных скульпторов к внутреннему миру человека. Это бронзовая маска трагического актера (43 см) и бронзовая статуя Кору, чуть больше человеческого роста. Четкая моделировка лица и инкрустированные двумя драгоценными камнями глаза выделяют ее среди других находок.

Затем из земли была извлечена еще одна удивительная статуя — богини Артемиды. Она также представлена в полный рост. Высоко подобранные волосы, лепка ее лица и фигуры подчеркивают мужественность женщины-воительницы. На это указывает и колчан, висевший у нее за спиной.

Самой выдающейся находкой по праву считается бронзовая фигура юноши VI века до н. э. (180 см), ибо ранее подлинные античные статуи из бронзы в столь хорошей сохранности известны не были. Автором этой скульптуры считают Антенора.

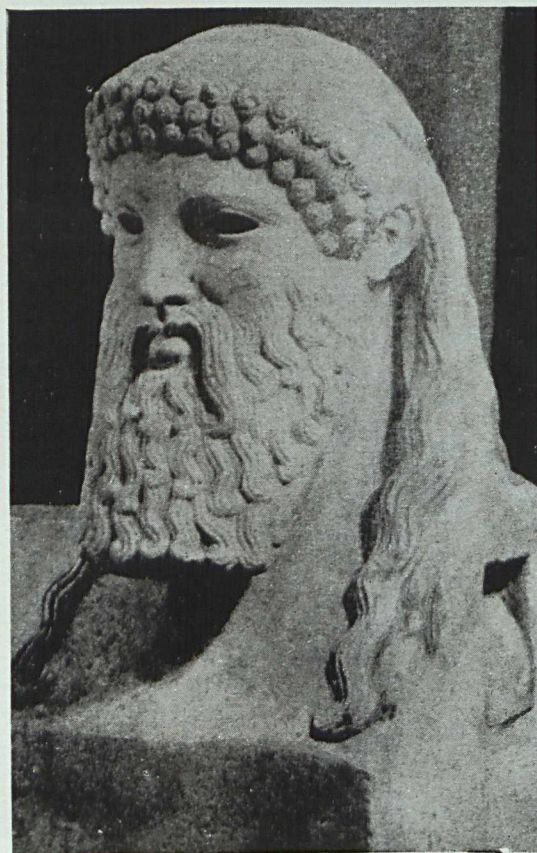
При раскопках была также обнаружена мраморная колонна (143 см), увенчанная бородатой головой Гермеса. Герма датируется V веком до н. э. Возможный автор ее Алкамен.

Греческий археолог доктор Пападимитриу выдвинул теорию, что статуи были собраны в порту Пирея для отправки в Рим по приказу Суллы, возвращавшегося из Эфеса в Рим через Афины в 84 году до н. э. Но в результате пожара склад, в котором хранились подготовленные к отправке статуи, рухнул. И эти скульптуры оказались погребенными в земле.

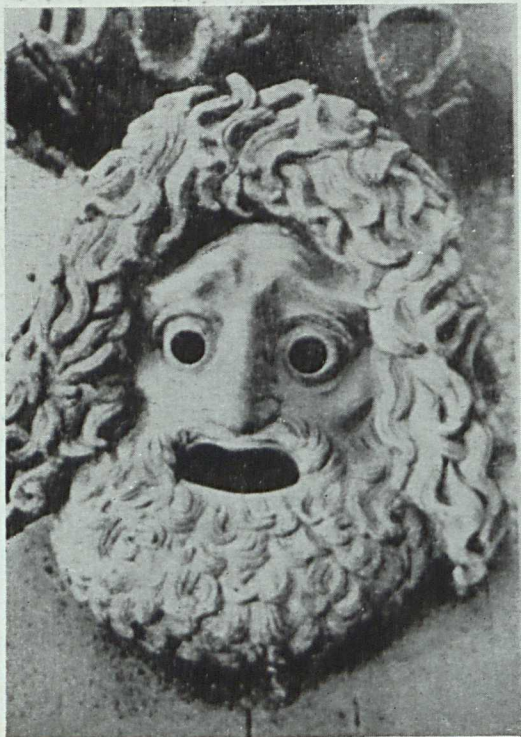
Находки в Пирее — крупнейшее событие в археологии.



Афина-задумчивая.
Бронза. IV в. до н. э.



Герма Гермеса. Мрамор. V в. до н. э.



Маска трагического актера. Бронза. IV в. до н. э.

ПОИСКИ КРАСОТЫ И ВЫВЕРТЫ УРОДСТВА

Л. ЖАДОВА

В Бельгии, в курортном городе Остенде, в новом выставочном здании городского музея искусств с 5 июля по 5 октября 1959 года была экспонирована вторая Международная выставка керамики*. На ней демонстрировалось около 800 произведений, выполненных художниками-керамистами 30 стран мира.

Как уже писалось в журнале, экспозиция замыслилась под лозунгом «выставка новых творческих исканий» и ставила своей задачей показ уникальных, высокохудожественных произведений, «шедевров современной мировой керамики», воплощенных в самых разнообразных формах и видах, в любых материалах и техниках.

Нынешние международные выставки художественной керамики** являются безусловным свидетельством начавшегося в XX веке возрождения этого древнейшего художественного ремесла. И немалую роль в этом возрождении играет творческое освоение опыта народного керамического искусства.

Лучшие экспонаты выставки в Остенде в первую очередь связаны именно с этой тенденцией. С большим тактом осуществляют в своих работах синтез традиционной народности и современности известные в Японии мастера Р. Асами, М. Кано, К. Каваи, К. Томимото, С. Хамада. Они представили как старинные по формам квадратные вазы и бутылки, так и вновь найденные современные образцы ваз и чаш. Простота и гармония произведений, стремление к органическому слиянию декоративности и утилитарности и, наконец, чуткое выявление природной красоты материала — вот лучшие качества, унаследованные японскими керамистами у народного искусства.

Если в Японии и во многих странах Востока традиции народной керамики живы до сих пор и непосредственно оплодотворяют творчество художников-профессионалов, то в большинстве западноевропейских стран художникам и скульпторам, среди которых немало известных имен, в XX веке пришлось начать специальное движение за воскрешение местных керамических традиций. Эти традиции в XVIII и XIX веках были задавлены мощным влиянием керамики Востока, массовым промышленным производством фарфора, по большей части эклектически имитировавшего различные способы керамического декора.

Среди попыток такого воскрешения на выставке в Остенде особенно обращали на себя внимание работы художников северных европейских стран: датчан А. Сальто и Л. Мунх-Петерсен, финна О. Лена и других. Сочные пластичные формы, применение ярких глазурей: желтой, коричневой, красной, отличают их вазы, блюда и мелкую анималистическую скульптуру типа народных игрушек.

Конец XIX и первая половина XX века являются эпохой величайших археологических открытий древнейших человеческих цивилизаций на Востоке и Западе. Богатейшие коллекции старинной керамики, совершенной по своим художественным качествам и разнообразной по форме, не могли не послужить импульсом для современного развития этого вида искусства.

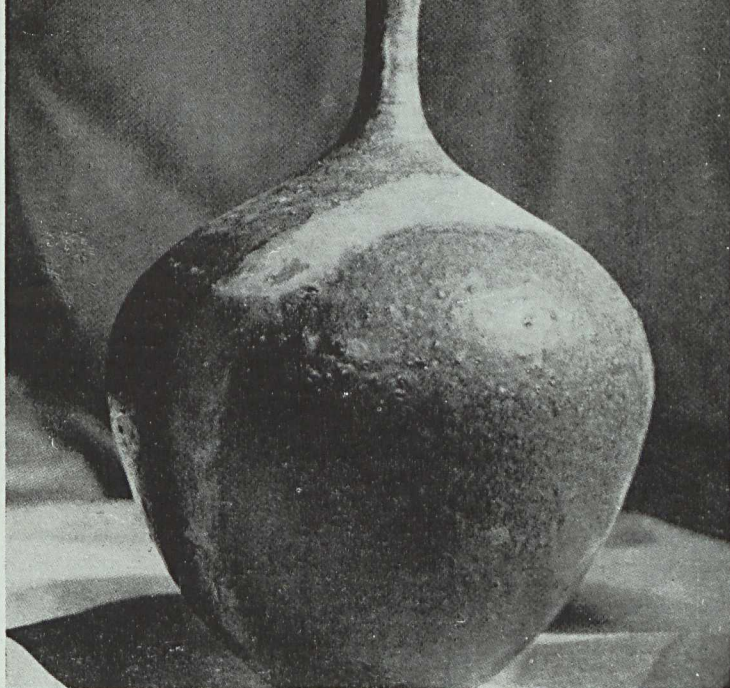
Вполне можно понять греческих художников-керамистов, творческая практика которых оплодотворена благотворным влиянием античной керамики. Характерно, что в греческом разделе демонстрировалось много фигурных ваз, декоративно стилизующих контуры человеческой фигуры, в этом сказались антропоморфические традиции греческого декоративного искусства.

К большому сожалению, надо подчеркнуть, что для того, чтобы обнаружить названные выше художественные тенденции, которые, с точки зрения автора этой статьи, выражают подлинно «новые творческие искания» современной керамики, надо было буквально продираться взглядом через подавляющее число экспонатов, демонстрировавших совершенно иные творческие принципы.

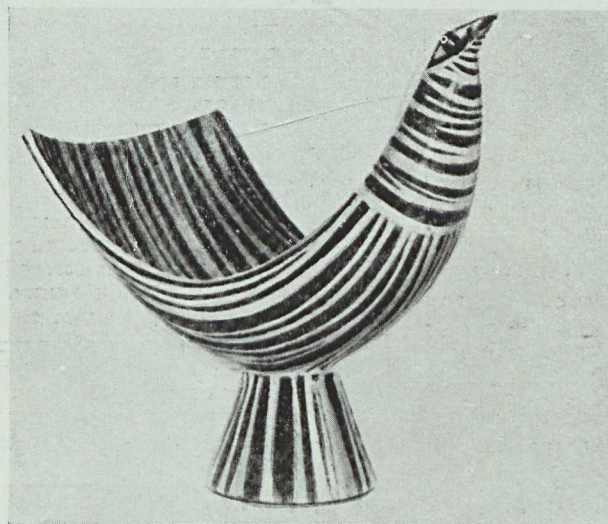
Каковы же эти принципы, господствовавшие на выставке? Если говорить о главных из них — это культ нарочитой деформации в керамических сосудах и культ ложной уродливой изощренности в «чисто декоративной керамике».

* Первая Международная выставка керамики состоялась в 1956 году в Канне. Об истории и принципах организации международных выставок керамики см.: Б. Алексеев, К международной выставке художественной керамики, «Декоративное искусство СССР», 1959, № 4.

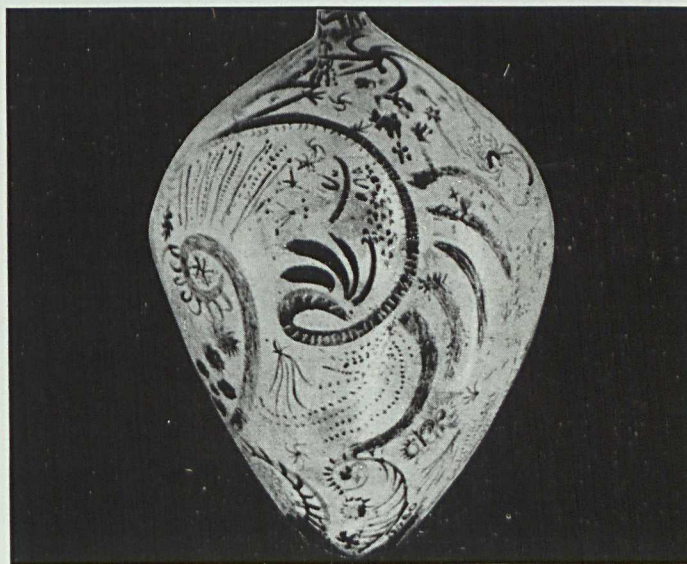
** Речь идет о выставках произведений из так называемой «грубой» керамики: глины, каменной массы, терракоты.



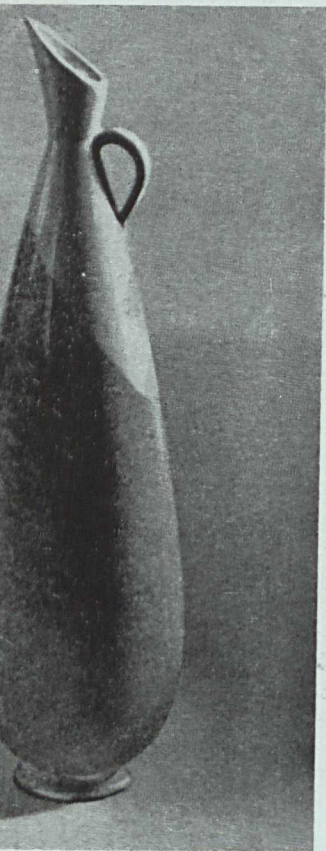
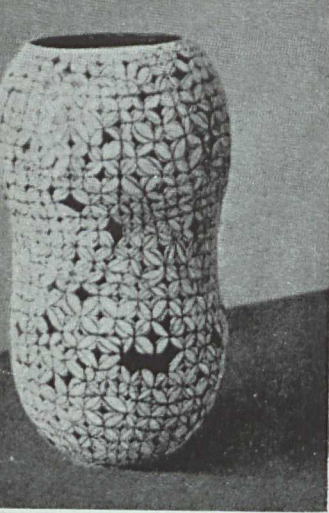
В Ы С Т А В К А



К Е Р А М И К И



В О С Т Е Н Д Е



Массовый модный западноевропейский стандарт утрированно-вытянутых деформированных сосудов — ваз, кувшинов, чаш, с раскраской, подчеркивающей эту изломанность, получил на выставке самое прямое и откровенное отражение.

Определение «чисто декоративная керамика» было взято в кавычки, ибо оно относится к тем многим произведениям выставки, которые нельзя определить ни как скульптуру, ни как сосуды, хотя, судя по названиям, они часто претендуют то на одно, то на другое. Большей частью эти произведения, различные по размерам и по формам, рассчитаны прежде всего на эффект исключительной нелепости, необычайности, полного отсутствия ассоциаций с окружающим нас миром. Причем все они чаще всего непластичны и выполнены в безрадостных серых тонах неполойной керамики (Пьер Кей — «Башня», Бельгия, по каталогу № 8 а; Р. Сперри — «Кувшин», США, по каталогу № 41; Петер Вулкос — «Ваза», США, по каталогу № 46, и другие).

Подчеркнутая отрешенность от жизни, от мира красоты природных форм и красок приводит многих художников-керамистов буржуазных стран к уродливой болезненности творчества. Ибо только изуродованная, нездоровая фантазия может породить такие беспросветно антигуманистические формы, как те подобия скафандро-человечков, которые лишь издаваясь можно назвать «Семья». (Я. Ван де Керкхове, Бельгия, по каталогу № 134), или мусорные банки с торчащими лягушачьими лапами, которые так прямо и называются «Три чудовища» (Жан Эйлен, Бельгия, по каталогу № 58). Подобные произведения напоминают страшные призраки сюрреалистов.

Все эти и просто нелепые, и активно уродливые вещи не только антиэстетичны, но и антикерамичны. По большей части они потеряли гончарный облик и напоминают конструкции или нагромождения из металла, камня, дерева. А «монументальные рельефы» бельгийского керамиста О. Стребеля заставляют даже вспомнить наложенные на плоскость скелеты и кости. Возможности получения новой ковкой и пластической керамической массы, обусловленные развитием техники и химии, проявляются, к сожалению, таким уродливым способом.

Поражает полная абсурдность этих вещей с точки зрения их назначения. Они не несут ни бытовой, ни декоративной функции и по существу не связаны с жизнью и бытом человека, с окружающей материальной средой. Некоторые буржуазные специалисты видят в подобных тенденциях самые знаменательные достижения современной мировой керамики. По их мнению, «новые творческие искания» состоят прежде всего в преодолении всякой декоративной и прикладной функции, в достижении роли самостоятельного «духовного» вида искусства, равного по значению скульптуре и живописи. Между тем дело обстоит как раз наоборот, и множество неудач на выставке в Остенде это только подтверждает. Отсутствие какого-либо жизненного назначения выводит произведения художественной керамики за пределы искусства, за пределы эстетики.

Предвзятая и ложная точка зрения на главные тенденции современной керамики, думается, оказала непосредственное влияние на деятельность отборочных комиссий многих стран-участниц. Комиссии руководствовались в первую очередь стремлением показать произведения, созданные специально для выставки. Однако азбучной истиной является тот факт, что выставка не служит конечной целью существования произведений декоративного искусства, а, наоборот, знаменует лишь начало, исходный этап их жизни. Уникальные произведения керамики создаются или для оформления общественных интерьер-

ров и экстерьеров, или как образцы-эталоны для будущей массовой продукции, или как экспериментальные экспонаты, опять-таки рассчитанные на поднятие массовой продукции до более высокого художественного уровня.

Экспонаты, определившие облик выставки в Остенде, носят антидемократический характер. Примечательно, например, то, как скудно были показаны на выставке формы декоративных сосудов, а экспонаты бытовой посуды вообще практически отсутствовали (единственный чайный фарфоровый сервиз демонстрировался в советском разделе).

К сожалению, не увидели зрители Остендской выставки и лучших достижений современной чехословацкой керамики. В чехословацком отделе выставки преобладали технически превосходно выполненные, но откровенно связанные с модным западноевропейским стандартом вертикально-уточенные вазы и кувшины. А чехословацкие художники-керамисты, участники выставки Р. и И. Радовы, Л. Гладикова, Д. Мирова, М. Рыхликова между тем имеют в своем творческом багаже совсем другие, подлинно новаторские завоевания. На пражской выставке керамики 1957 года демонстрировались их сервизы, включавшие, помимо столовых и чайных предметов, также сковороды, соусники, кастрюли, большие чайники. Эти сервизы были созданы из экспериментальной керамической массы, составленной из определенных частей каменного товара и фарфора и рассчитанной на такую устойчивость и огнеупорность, которая одновременно позволяет пользоваться посудой и для готовки на кухне, и для красивой сервировки стола. Будучи показанными на международной выставке в Остенде, эти работы смогли бы продемонстрировать прогрессивные поиски новых свойств керамических материалов при современном развитии техники и химии.

Можно по-разному относиться к экспонатам, отобранным для советского раздела в Остенде, но нельзя не согласиться, что народность, гуманизм, жизненная содержательность пластики и декора демонстрировали завидную цельность творческих принципов наших художников-керамистов при всем разнообразии и разносторонности используемых ими средств и форм, при всей самобытности работ мастеров, представлявших многонациональную школу социалистического искусства.

Произведениям советских художников на международной выставке в Остенде был посвящен специальный номер «Декоративного искусства СССР» (1959, № 7), и не стоит останавливаться на их разборе. Хочется только отметить, что скульптура, которая в других разделах была исключением, в советской экспозиции заняла одно из первых мест.

Из 20 премий советские художники заслуженно получили гран-при и четыре медали.

Может быть, некоторые резкие оценки содержания и направления второй Международной выставки керамики в Остенде и окажутся неприятными ее гостеприимным организаторам. Но эта резкость вызвана единственно любовью и озабоченностью за дальнейшие судьбы керамики. Ведь уродливые тенденции, проявившиеся в Остенде, подобны раковой болезни абстракционизма в скульптуре и живописи.

Хотелось бы пожелать, чтобы следующая международная выставка керамики, которая состоится в Праге в 1961 году, широко и разнообразно продемонстрировала все действительно лучшие гуманистические и демократические тенденции современного керамического искусства, чтобы ложные критерии уникальности и высокохудожественности не уводили искусство керамики от жизни и потребностей человека.

На 31 стр.

Гвидо Гамбонэ. Флакон.

Высота 20 см. Керамика. Италия.

Власта Баранай. Ваза в форме птицы. Югославия.

Генри Т. Такемото. Кувшин.

Высота 80 см. США.

На 32 стр.

Казуо Яги. Ваза. Высота 26 см. Фаянс. Япония.

Юлия Ковачикова-Горова. Кувшин.

Высота 24 см. Фаянс. Чехословакия.

Панос Цолакос. Фигура. Высота 50 см.

Желтая земля. Греция.

На 33 стр.

Петер Х. Вулкос. Ваза. Высота 65 см. США.

Октав Ландюн. Властелин. 213×90 см.

Красная земля обожженная, глазуванная. Бельгия.

Пьер Кей. Башня. Высота 75 см. Керамика. Бельгия.

Франсуа Ратй. Бык. Высота 15 см.

Терракота глазуванная. Франция.

НАШ ПУТЬ ИНОЙ.

П. КОЖИН

Если говорить об основном направлении творчества художников-керамистов Запада, то это — ориентация на первобытную керамику и керамику древних культур. Подобное увлечение сказалось и в работе жюри выставки. Директор выставки подтвердил это, говоря, что анималистические скульптуры наших балхарских народных мастеров были так высоко оценены (гран-при) потому, что они архаичны и вполне могли бы существовать несколько сот лет тому назад, и вместе с тем они хорошо уживаются в наше время и пленяют нас так же, как и творчество детей своей простотой и непосредственностью.

На мой взгляд, первобытное искусство прекрасно силой непосредственного ощущения, но это только первый шаг творчества. Второй шаг — это стремление художника средствами пластики и архитектоники выразить в керамике свои мысли и чувства. Древние греки в вазах и танагрских скульптурах успешно совершили этот второй шаг. «Как вы относитесь к танагрской скульптуре», — спросил я директора, но он не ответил мне. Он, видимо, не мог решиться на то, чтобы отрицать танагрские статуэтки как выдающееся явление искусства, но не мог и признать это, ибо такое признание обнаружило бы односторонность основного направления выставки. Знакома с серией анималистических работ бельгийского керамиста, получившего серебряную медаль, директор сказал: «Вот это то, что вам понравится, это в плане вашего реализма». «Нет, — это не реализм, — ответил я. — Здесь нет пластической формы, а цвет здесь — это раскраска, и меня удивляет, что жюри присудило автору серебряную медаль». Директор согласился и объяснил это любезностью со стороны члена жюри одной из стран-участниц.

Большинство выставленных работ — это керамика высокого огня: спеченный и полуспеченный шамот; часто не глазурованные, а обогащенные только фактурой изделий из «каменной» массы, и вообще керамика того типа, что культивируют наши керамисты Литвы, Эстонии и Латвии. Фарфор в основном был представлен в советском отделе. Дело в том, что фарфор здесь рассматривается исключительно как материал для посуды, а не для скульптуры. Так относится к фарфору и директор выставки. Я возражал и привел в качестве примера родину фарфора — Китай. Европейцы виноваты в том, что стремлением к наибольшей белизне и тонкостенности черепка они лишают фарфор его скульптурности. Китайцы решали в фарфоре проблему скульптуры, и решали прекрасно.

Если говорить о положительном опыте, о том, что должны учесть советские художники, — так это прежде всего, мне думается, необходимо отметить большое мастерство керамистов Запада, которое проявляется почти в любом произведении. Было ли это продолжением хороших традиций прошлого или уход в абстракционизм и сюрреалистическую фантастику — во всех случаях мы видели технически прекрасно выполненные вещи. Да и сам материал (глазури, масса, краски) очень хорошего качества. Уважая все положительное в достижениях керамистов Запада, я не забываю и об ограниченности их задач. В их увлечении первобытной керамикой и архаикой выявляются, на мой взгляд, две тенденции.

Одно направление — образную основу первобытной и архаической керамики — ограничивает сферой только ощущений, переходя в своеобразный «керамический сюрреализм», который у некоторых керамистов выражается в ритмических композиционных построениях реальных и отвлеченных форм: «Ритм», «Башня», «Собор», Я. Ван де Керкхове, а других керамистов уводит в область «литературщины», с которой они якобы борются: «Тишки», «Великий зверь», «Сад паука» Ф. Массара, «Семь смертных грехов» Ж. Норей, «Верблюды» П. Кея и т. д. Когда мы спросили у того же П. Кея о том, какие цели он ставил, переходя от относительно реального к абсолютно абстрактному искусству, он

ответил, что ему просто надоело работать по-старому и захотелось работать иначе, а теперь он вновь вернулся к более реальным работам.

Другое направление я назвал бы «традиционным». Оно, по существу, мало дает нового и в лучшем случае только варьирует старое, в своих пропорциях стараясь найти единство с современной архитектурой и интерьером. Если для керамиста архаики и современного народного мастера их работы вполне органичны, то стремление к тому же профессионала-художника, искушенного во всех стилях, приводит к созданию вещей в значительной мере обезличенных. Видишь добротню сделанные скульптуры, в которых очень явно проглядывает первоисточник: «Всадник» (Югославия, серебряная медаль) — это этрусский всадник, «Птичка» (Голландия, золотая медаль) — это скульптура-сосуд из металла древнего Китая и так далее.

Что касается работ сугубо формалистического направления, которые были созданы исключительно в поисках новизны и из желания найти новое понимание керамики как материала, то они очень сложны по форме, далеки от утилитарного назначения и более пригодны для выполнения в дереве или металле.

Характерной чертой выставки является то, что большинство экспонатов по технике исполнения да и по самой форме рассчитаны на небольшой тираж или уникальное воспроизведение.

Монументализмом и реалистическими тенденциями с гротесковой символичностью образа проникнуто творчество бельгийского скульптора О. Ландю, получившего гран-при за скульптуру «Властелин». Очень хороши, на мой взгляд, анималистические скульптуры французского керамиста Ф. Раті, получившего гран-при. Поверхность его скульптуры «Сова» так передает красивое пестрое оперение изображаемой птицы, что начинаешь любоваться самим материалом, его выразительностью, красотой и пластичностью.

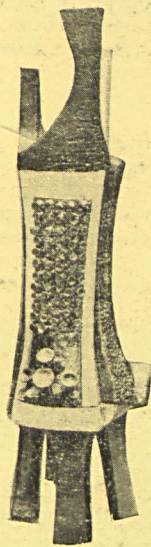
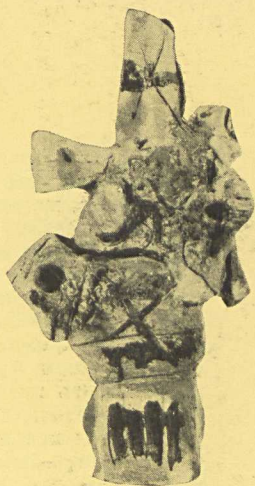
Экспонаты этой выставки невольно вызывают размышления об особенностях художественного образа в керамической скульптуре, который я понимаю как нахождение такого решения, когда произведение наиболее полно выражает самые характерные черты изображаемого, используя все художественные возможности материала, передавая его неповторимую красоту и специфику. Чтобы отстаивать на международных выставках реалистическое искусство в нашем, советском понимании, мы должны у себя в союзах художников обсудить эту тему не вообще, а на конкретных своих произведениях, с тем чтобы определить единую линию, которая обеспечит развитие каждой творческой индивидуальности и не позволит скатываться в обывательскую пошлость современного эпигонства и ложного новаторства. Только при этом условии мы можем выполнить задачи, стоящие перед советскими керамистами в международных соревнованиях.

О ЧУВСТВЕ МАТЕРИАЛА

Г. КРУГЛОВ

Устроители выставки ограничились экспонированием только уникальных произведений и отклонили промышленную продукцию, которая, как выражаются в капиталистических странах, носит «коммерческий» характер. Поэтому на выставке почти не был показан фарфор. Это ограничило познавательное значение выставки, так как безусловно, при общности материала, а часто и назначения, промышленная керамика, не в меньшей мере, чем уникальная, участвует в формировании современного стиля. Достаточно вспомнить работы ряда художников Ломоносовского завода или промышленную керамику на Чехословацкой и Польской выставках в Москве.

Наиболее ярким достоинством



вом представленных в Остенде вещей следует признать их керамичность, то есть решение художественных задач специфическим языком материала. Предпочтение отдается матовой и полуматовой глазури, не имеющей глазурного блеска, мешающего ощущать форму предмета. Многие вазы, представленные на выставке, несли на себе следы лепки и вращения на гончарном кругу, создавая впечатление, будто они целиком сделаны на едином дыхании. Иногда точенные на гончарном кругу изделия художник сознательно лишал округлости, а плоские изделия — четкости форм, придавая им многопрофильность и подчеркивая пластичность материала, из которого они сделаны. Интересно было подметить, как стремление обогатить скульптурность точной формы невольно приводит автора в плен к естественной форме какого-либо животного или птицы. Так рождаются вазы-птицы, вазы-рыбки и тому подобное.

Значительное место в экспозиции занимали традиционные керамические изделия, выполненные с тончайшим чувством материала, благороднейшей сдержанностью в пластике, декоре и рассчитанные на органическое слияние с интерьером.

В противоположность им другая масса экспонатов, представлявшая исключительно декоративную керамику, демонстрировала искусство, в котором художник дает полный простор своей выдумке, решительно и смело обращается с формой, оперирует сложными объемами и их сочетанием в едином произведении.

Бесконечно разнообразен декор подобных произведений. Всегда соразмерный изделиям, он никогда не оставляет впечатления дешевого украшения, а похож скорее на ритмическое офактуривание изделий. Если это роспись кистью, то в ней никогда не ощущается навязчивость ритма, способного внести чуждые современному искусству скованность и монотонность.

Характерная особенность декора посудной керамики — это полное отсутствие реальной изобразительности, которая, очевидно, в принципе неприемлема для официального искусства большинства западноевропейских стран.

Экспонированная на выставке скульптура представляет собой сложную картину разнообразных и противоречивых творческих поисков, отмеченных подчас сугубой индивидуальностью. Едва ли будет правильным относить западноевропейскую керамическую скульптуру к изобразительному искусству. В подавляющем большинстве работ наблюдается подчеркнутая самодовлеющая пластическая выразительность.

Но есть немало таких скульптурных работ, особенно у бельгийских художников, в которых вместо решения художественно-пластической задачи наблюдается надуманность форм или болезненность фантазии. В них непонятен творческий замысел автора и не ощущается его интерес как в внешней красоте, так и к духовному облику человека. Вызывает поэтому недоумение приращение одного из главных призов подобной скульптуре бельгийского художника О. Ландю.

Иные авторы стремятся демонстрировать виртуозность в обращении с глиной, создать впечатление, как будто они не ставят перед собой другой задачи, кроме оживления пальцами податливого комочка глины. Однако в большинстве подобных работ угадывается развитое чувство изящества и тонкий художественный вкус.

Раздел советской керамики был представлен лишь частью отобранных для Остенде вещей. Поэтому он не давал полной картины состояния нашей художественной керамики. И все же, несмотря на эти недостатки, работы советских художников выгодно выделялись своей реалистичностью и народностью. Детальный разбор в Союзе советских художников произведений, экспонировавшихся на выставке в Остенде, помог бы лучше подготовиться к дальнейшим подобным выступлениям.

СДЕЛАЕМ ВЫВОДЫ

Х. КУМА

В целом очень интересная и поучительная выставка все же не отразила полностью современного уровня художественной керамики отдельных стран. Так, Дания представила работы, которые частично были изготовлены еще к Международной выставке 1925 года и явно устарели. Ниже своего уровня выступали Финляндия и Чехословакия. Ряд стран, и среди них такие, как Китайская Народная Республика, Англия, Польша, Швеция и другие, вообще не участвовали. С другой стороны, Бельгия была представлена исключительно широко и занимала большую часть всей экспозиции. Последнее, правда, и понятно, так как на этот раз бельгийские керамисты являлись «хозяевами» выставки.

Современную керамику на базе данной выставки можно подразделить на два основных вида: чисто декоративную керамику — большие вазы для парков и интерьера, панно, декоративная скульптура, и керамику утилитарную — сервизы и вазы для цветов.

Декоративная керамика в настоящее время постепенно утрачивает свою чисто керамическую специфику и становится все более отраслью или, вернее, просто видом современной модернистической живописи и скульптуры.

Общие условия работы с керамическими материалами в зарубежных странах во многом отличаются от наших. Керамика там дешевый, удобный и общедоступный вид искусства: широкое распространение асимметричных форм позволяет работать в области декоративной керамики людям, не знающим всех тонкостей керамического производства, в продаже имеется ассортимент готовых глазурей и смальт всех цветов и оттенков для любой температуры обжига от 890° до 1300°C, кроме того, можно приобрести удобные в эксплуатации маленькие электрические печи с муфельом в $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{5}$ м³ для обжига на 1000°—1280°C.

В настоящее время многие современные живописцы и скульпторы начали часть своих работ делать в керамическом материале. С другой стороны, и сами керамисты в угоду «моде» предпочитают в своих декоративных работах абстрактные формы.

Мелкая керамика, и в первую очередь керамика утилитарная, значительно тесней связана с работой на гончарном круге и вытекающей из этого логикой форм. Кроме того, утилитарное назначение самих предметов частично исключает формалистические извращения.

Что еще бросилось в глаза при осмотре выставки в Остенде? Давно прошло то время, когда художник-керамист мог создать совсем новую, невиданную доселе форму. Скоро исполняется две тысячи лет как человечество пользуется прекрасными примерами античных мастеров. Однако если последние пять столетий, начиная с Возрождения и кончая ампиром, бесконечно повторялись образцы греческой классической керамики — амфор, кратеров и т. д., то современных художников вдохновляет керамика древнего Востока, Египта, Двуречья и Дальнего Востока — Китая и Японии. Очень популярными стали формы критского искусства, особенно среднеминойского периода и керамика древних индейцев.

Что касается материала, то высокий обжиг (1180° — 1300°) почти полностью вытеснил майолику и фаянс. «Каменная масса», или так называемый «грес», — самый популярный материал сегодня. Шероховатую, зернистую поверхность глины предпочитают гладкой. В каменную массу подмешивается известный процент шмота, зернистая фактура которого чувствуется через глазурь и особенно эффектно выступает в неглазурованной поверхности. Чтобы имитировать фактуру шмота в низком обжиге, итальянские керамисты под слоем смальты посыпают вещь толченым стеклом.

Что касается работ отдельных стран, участвовавших на выставке, то мне лично очень понравились произведения Японии.

Работы японских керамистов отличаются особенно тонким чувством материала. Простые по форме, скромные по цвету вещи большей частью глубоко художественны и чаруют своей чисто керамической прелестью, например ваза Казуо Яги с простым процарапанным узором по белой матовой глазури или трехцветная бутылка Еой Хамады.

Известное влияние японской керамики чувствуется в изделиях художников Соединенных Штатов Америки. Среди их экспозиции нет «шедевров», однако основная масса работ строго и приятно по форме, с красивого цвета глазурями высокого обжига, которые оставляют хорошее впечатление.

Большая часть крупных экспонатов выставки отталкивает своей нарочитой неряшливостью, доходящей нередко до антиэстетичности. Таковы многие произведения керамистов Италии, Греции (обе страны выступали крайне слабо), Бразилии, Испании, Бельгии и др.

Экспозиция Бельгии особенно богата крайне формалистическими, подчас антигуманными произведениями, как, например, декоративные скульптуры Ф. Массара, О. Ландю и других. Вместе с тем у целого ряда мастеров Бельгии чувствуется первоклассное знание и владение керамической техникой, как, например, у О. Стребэля. Очень приятны по форме и цвету сервизы Антонио Лампекко. Четки и весьма декоративны работы Жаника Мабийя.

Выставка в Остенде в целом была крайне поучительна и интересна. Она поставила ряд проблем, которые должен решить Художественный фонд Союза ССР. Пока в керамических мастерских Художественного фонда, как в Москве, так и во всех союзных республиках, не будет специально оборудованных экспериментальных мастерских, СССР не сможет должным образом соревноваться с зарубежными странами в области художественной керамики. Это тем более обидно, что первоклассных художников-керамистов у нас достаточно.

ЧЕМУ УЧИТЬСЯ?

(Художественные традиции сольвычегодской и устюжской эмали)

И. СУСЛОВ

В современных ювелирных изделиях с эмалью, кроме живописи по эмали и эмали по скани (филиграни), другие разновидности этого искусства почти не применяются. И их производство до настоящего времени продолжает оставаться на весьма низком художественном уровне.

Поэтому огромное значение приобретает пропаганда нашего художественного наследия, лучшие образцы которого часто служат не только классическим примером художественного мастерства, но и могут явиться подлинным откровением для внимательного и пытливого глаза художника.

В производстве изделий с эмалью особенно остро ощущается недостаточное знание художниками и мастерами богатейшего художественного наследия русской эмали прошлого. Это наследие или совершенно не находит творческого претворения в работах наших ювелиров и эмальеров, или подменяется механическим заимствованием старых образцов.

Следует внимательно изучать приемы мастерства эмальеров прошлого, в первую очередь технику декоративной росписи эмалевыми красками, широко применявшуюся эмальерами Сольвычегодска во второй половине XVII века, и технику эмали с серебряными накладными украшениями, распространенную в Великом Устюге во второй половине XVIII столетия.

Декоративная роспись по эмали, возникшая во второй половине XVII века в одном из отдаленных северных городов Русского государства — Сольвычегодске, занимает совершенно особое место в истории развития древнерусской эмали благодаря неповторимому своеобразие, проявляющемуся как в технике, так и в художественных особенностях этого искусства.

Разгадав богатые художественные возможности этой техники, сольвычегодские мастера стали изготовлять раз-

личные предметы бытового обихода — серебряные чаши, ларцы, баночки для румян, серьги, украшенные многоцветной росписью. Эти изделия вскоре получили широкую известность в древней Руси под названием предметов «усольского дела».

В чем же секрет непреходящей красоты этих изделий? В основе их декоративного убранства лежит прием контрастного противопоставления ярких, цветных изображений, чаще всего растительного орнамента, и белого фона грунтовой эмали. Подобный прием контрастного противопоставления яркой росписи и однотонного фона был широко распространен и в росписи по дереву, и в поливных изразцах, и в других видах декоративного искусства XVII века.

Изучая роспись сольвычегодских мастеров, легко заметить, что контуры рисунка в том или ином изображении, как правило, выполнялись черной или красно-коричневой корпусной краской, а затем все изображение расцвечивалось прозрачными цветными красками. Просвечивая сквозь тонкий слой эмали, контурный рисунок ярким цветным силуэтом четко вырисовывался на белой поверхности изделия.

Благодаря просвечиванию белого фона сквозь прозрачный красочный слой росписи достигалась необходимая фактурная взаимосвязь росписи с грунтом. В результате изображение приобретало исключительную композиционную слитность с украшаемой вещью; рисунок, цвет и фон взаимно дополняли друг друга. Особенностью декорировки многих сольвычегодских изделий является то, что контуры украшающего их орнамента образованы сканью, а поверхность внутри сканного узора покрыта белой грунтовой эмалью, по которой красками нанесена роспись, воспроизводящая лепестки цветов, оперение птиц и другие детали. При этом к контуру соответственно подбирались и

Шкатулка и солонка. Медь, с серебряными накладными украшениями по белой эмали. Великий Устюг. Вторая половина XVIII в. Гос. Исторический музей.





Чаша серебряная. Скандь. Роспись по эмали. Сольвычегодск. Конец XVIII в. Гос. Исторический музей.

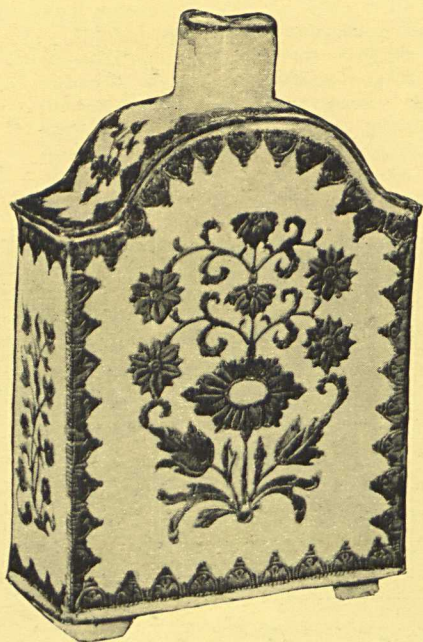
тона росписи: к черному — синие и зеленые; к красно-коричневому — охристые и красные. Благодаря этому в колорите росписи достигнута большая гармоничность цветовых отношений.

Мастерское владение приемами свободной росписи, что особенно наглядно проявляется в плавном и очень выразительном рисунке орнамента, давало возможность сольвычегодским мастерам придавать изделиям самые разнообразные и интересные декоративные решения. Это проявляется не только в умении композиционно согласовать украшение с предметом, но и путем соответствующего

подбора красок достичь наиболее гармоничного их соотношения в общей палитре росписи.

Забыта в настоящее время и техника эмали с накладными украшениями, таящая также немало скрытых художественных возможностей. Творческое восприятие этой техники может обогатить наше современное производство эмалевых изделий.

Приемы декорирования эмалевой поверхности серебряными накладными украшениями были знакомы московским мастерам золотого и серебряного дела еще в XVII веке. Однако основным центром производства эмалевых изделий с серебряными накладками являлась фабрика братьев Поповых, основанная в Великом Устюге в 1761 году. На этой фабрике и производились самые разнообразные серебряные и медные изделия — чайная посуда, табакерки, ларцы, подсвечники и другие бытовые предметы. Эти изделия покрывались внутри и снаружи однотонной эмалью, чаще всего белого цвета, и обжигались. Затем вся операция повторялась до тех пор, пока поверхность эмали не приобретала совершенно ровный, гладкий и блестящий слой. Далее, на верхний, еще не обожженный слой грунтовой эмали накладывались рельефные украшения в виде разнообразных орнаментальных и сюжетных изображений, оттиснутых на специальных медных матрицах из очень тонкого серебряного или золотого листа. В результате последующего обжига накладные украшения приплавлялись к грунтовой эмали, образуя на ее поверхности узор. Силуэты этих изображений, четким рельефом вырисовываясь на фоне грунтовой эмали, весьма оживляли однотонную белую поверхность вещи. Блестящая поверхность серебряных накладок прекрасно сочеталась с гладкой и блестящей эмалевой плоскостью фона. Такие украшения не смотрятся темными пятнами, а фактурно объединяются с фоном, подобно украшению многих древнерусских золотых и серебряных изделий, где эмаль и металл дополняют друг друга и составляют единый художественный ансамбль. Хотя серебряные накладные украшения изготовлялись путем штамповки на матрицах, в результате чего одинаковые узоры часто встречаются на



Чайница. Медь, с серебряными накладными украшениями по белой эмали. Великий Устюг. Вторая половина XVIII в. Гос. Исторический музей.

различных предметах, однако декоративные композиции каждого изделия различны.

Мастер строил композицию исходя из формы предмета, часто видоизменяя «штампованный» узор, срезая отдельные его детали или дополняя его узорами, оттиснутыми с других матриц. Устюжские мастера часто применяли также подцветку серебряных накладок прозрачными цветными эмалями — золотисто-охристыми, изумрудными и фиолетовыми, что весьма оживляло украшение. Блестящая серебряная поверхность накладок, просвечивая сквозь прозрачный слой цветной эмали, еще более повышала декоративные качества украшения. Кроме наиболее часто встречающегося в устюжских изделиях белого эмалевого фона применялись также и покрытия цветной эмалью — темно-синей, голубой и светло-зеленой.

В декорировке устюжских изделий наряду с орнаментикой часто встречаются различные сложные мотивы — изображения гербов и животных, батальных и охотничьих сцен, мифологических и библейских сюжетов. Характерно, что все подобные изображения, так же как и в сольвыгодских эмалях, тесно переплетаются с дополняющей их орнаментикой. Органически включаясь в общую композицию украшения, они придают последнему еще большую занимательность и разнообразие.

Как видно, в устюжских изделиях эмаль не является основным элементом их украшения. Ее роль сводится лишь к созданию фона, на котором располагаются те или иные украшения. Но даже и в этом случае белая или цветная поверхность эмали в сочетании с серебряными накладными узорами дает возможность мастеру, пользуясь сравнительно простыми средствами, придать украшению вещи весьма интересную и своеобразную трактовку. Как фон, так и украшения хорошо согласуются друг с другом фактурно (по блеску их поверхности) и вместе с тем конт-

растируют по цвету, так как более темные силуэты накладок противопоставлены светлому фону эмали.

Все это лишний раз подчеркивает, что как сольвыгодские, так и устюжские эмалиры не только в совершенстве владели техникой своего дела, но и глубоко понимали основы декоративного мастерства. С большим художественным вкусом, неистощимой выдумкой и чувством меры в применении украшений создавали они весьма интересные и разнообразные декоративные композиции, многие из которых до настоящего времени служат подлинно классическими образцами.

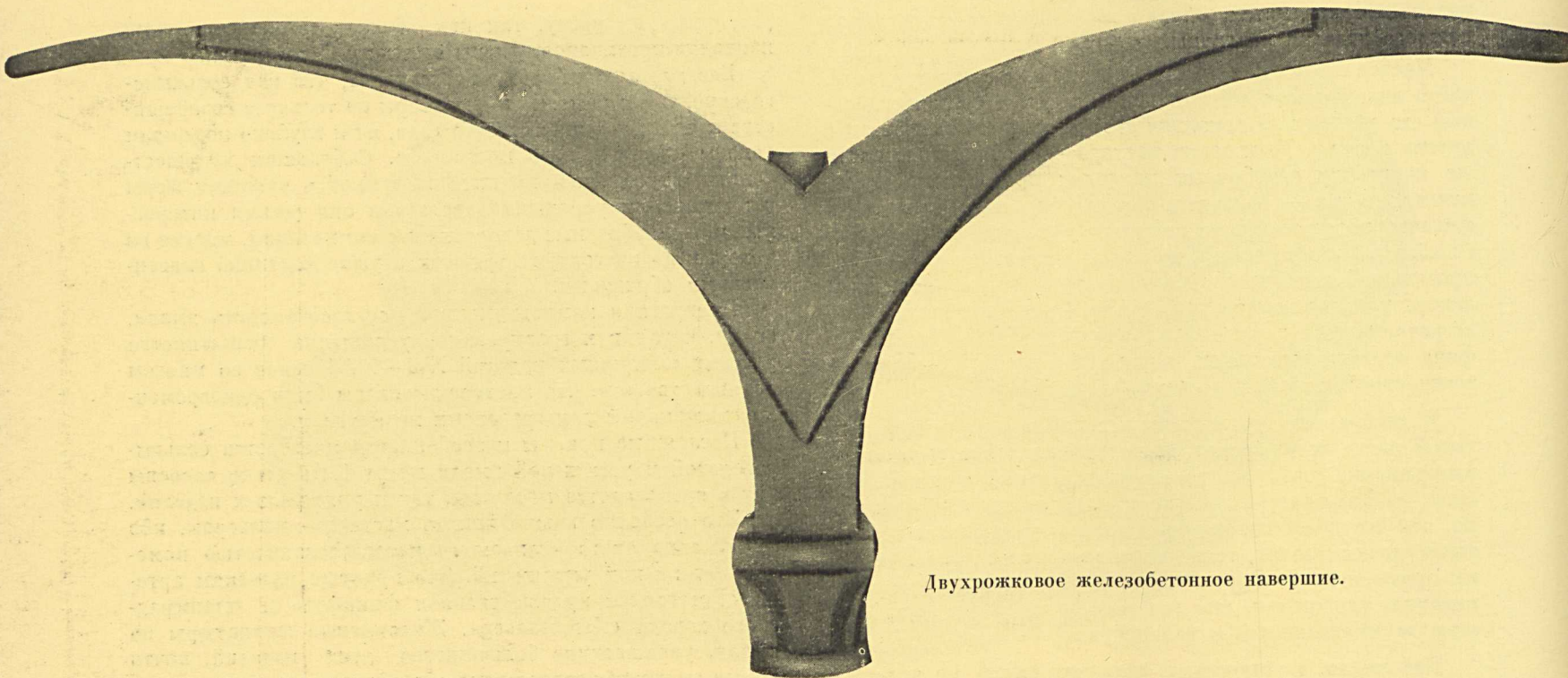
Прекрасная композиционная согласованность эмали, скани, чеканки и гравировки в украшении большинства русских ювелирных изделий XVI—XVII веков во многом объясняется тем, что мастера-эмальеры были одновременно сканщиками или граверами по металлу.

Несложные приемы и особенности мастерства сольвыгодской и устюжской эмали могут быть легко освоены как в производстве массовых, так и уникальных изделий.

Это особенно важно понять мастерам-эмальерам, ибо их изделия часто отличаются несогласованностью помещенных на них украшений. Это присуще изделиям артели «Ростовская художественная финифть» и ленинградского завода «Ленэмальер». Живописные миниатюры на эмали, украшающие большинство этих изделий, почти всегда смотрятся совершенно обособленно от их оправы из скани и других украшений. И это не удивительно, так как на предприятиях работа живописца-эмальера почти никак не соприкасается с работой сканщика. Подобное разделение труда в условиях современного массового производства неизбежно. Однако было бы весьма полезным, если бы живописец-эмальер хотя бы в общих чертах знал мастерство сканщика, гравера или чеканщика. Это во многом расширило бы его кругозор и заметно оживило весь творческий процесс.

Чаша и баночка для румян. Серебро, скань. Роспись по эмали.
Сольвыгодск. Конец XVIII в. Гос. Исторический музей.





Двухрожковое железобетонное навершие.

КРОНШТЕЙНЫ

(Железобетон и пластмасса
в осветительных установках городов)

И. БОЦВА

До 1956 года все наружные осветительные установки в городах выполнялись из металла. Как правило, это были дорогостоящие фонари, в которых главное внимание уделялось не столько освещению, сколько их украшению.

Предполагалось, что художественная ценность фонаря заключена в наборе различного рода венков, акантов, ионик, кематий и так далее, механически перенесенных из увражей и таблиц. Отсюда нередки случаи эклектических решений, нагромождений случайных мотивов в орнаментации. Ради двух-трех светильников устраивался грандиозный гранитный пьедестал, весь заполненный сложным орнаментом. Можно привести примеры, когда декор занимал $\frac{2}{3}$ фонарного столба и превращался в самоцель.

Небольшое изменение в орнаментации фонаря считалось освоением нового типа светильника, это влекло за собой необходимость создания новых литейных форм, новых громадных расходов. Вот почему в одной Москве в 1956 году насчитывалось свыше 60 типов фонарей, на которые были израсходованы десятки тысяч тонн стали и чугуна.

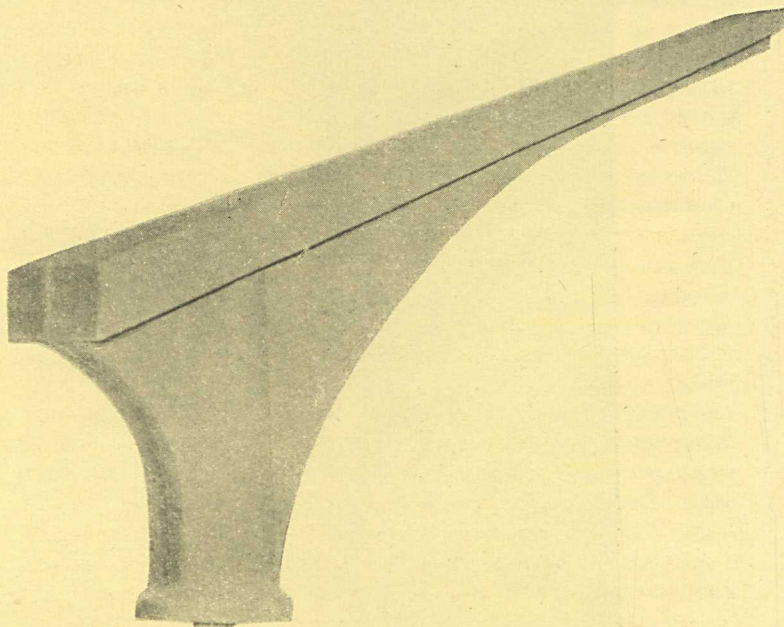
Небывалый размах жилищного строительства, создание новых районов, прокладка новых магистралей — все это требует громадного количества осветительных установок.

Новые стилевые тенденции в архитектуре — строительство простых экономичных зданий — должны, несомненно, оказать свое влияние на проектирование установок наружного освещения и другие формы малой архитектуры.

Современный уличный фонарь должен отличаться лаконичностью общего замысла, красотой силуэта, гармоничностью пропорций и стилевой взаимосвязью с окружающей архитектурой. Синонимом понятия «красота» в современных осветительных установках должно стать понятие «простота».

Декоративное убранство новых фонарей очень сдержанно — это или своеобразные кашпо с зеленью вокруг опоры фонаря, или яркий цвет пластмассового кронштейна. Все внимание художника-проектировщика сосредоточено на общей конфигурации и рисунке предмета.

Однорожковый железобетонный кронштейн.



В последние годы стала очевидной и другая задача — применение новых, менее дефицитных материалов, способных заменить металл.

В связи с этим в ряде ведущих специализированных проектных организаций Москвы, Киева, Харькова и других началась разработка опор наружного освещения из железобетона, позволяющего сэкономить до 90 процентов дефицитного металла. Основная работа по проектированию железобетонных опор и кронштейнов в Москве сосредоточена в специальном конструкторско-технологическом бюро Главмоспромстройматериалов.

До сих пор еще не удается решить проблему единства опоры и светильника. Как правило, существует противоречие между этими частями осветительного устройства. Необходимо отметить, что наша промышленность выпускает ограниченное число видов светильников. Но даже те, которые выпускаются сейчас, — очень громоздки, их внешний вид неудовлетворителен, конструкция несовершенна. Для создания цельной, подлинно современной фонарной установки требуется совместная работа художника-проектировщика и конструктора-светотехника.

Известно, что каждая ртутная лампа требует специального пускорегулирующего устройства. Этот механизм, заключенный в металлическую коробку, — подвешивается прямо на кронштейн, что снижает художественные достоинства фонаря. Конструкторы учли это, и в проектируемых сейчас осветительных установках ящики пускорегулирующих устройств спрятаны внутрь наверший.

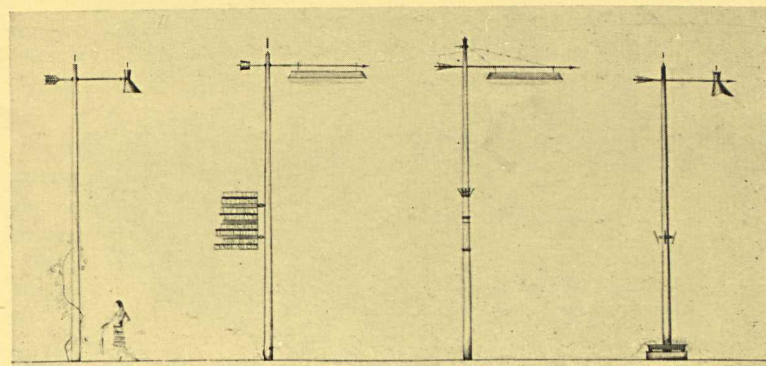
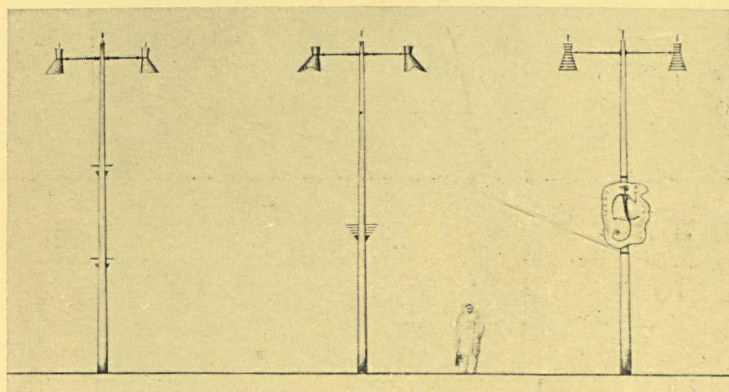
Создавая установки наружного освещения и особенно их архитектурные детали из железобетона, необходимо учитывать особенности материала, его технологические возможности. Для железобетона характерны простые, строгие, рациональные формы. Проектировать усложненные конструкции — значит затруднять производство, выпускать не массовые типовые детали, а дорогие, единичные, не способные удовлетворить растущие потребности строительства.

Создание новых изделий, целесообразных и красивых — задача очень сложная. Предстоит найти формы, присущие новому материалу, и связать их с окружающей архитектурой. Новый материал требует новаторских решений. И это основная забота художника-проектировщика.

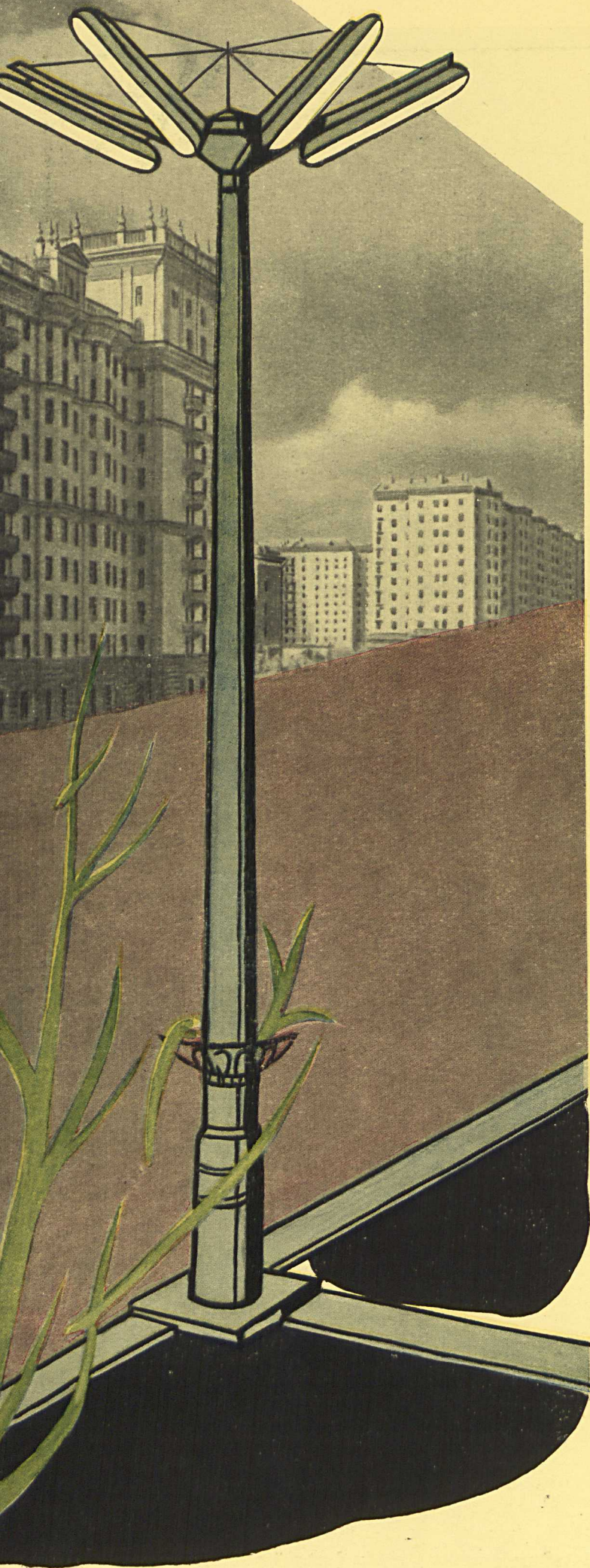
Новые материалы и, в частности, пластмассы открывают перед проектировщиками большие возможности. Этот материал, подобно бетону, позволяет сберечь тысячи тонн металла. Исследования показали, что изделия из синтетических смол обладают легким весом, достаточной прочностью и устойчивостью к изменениям температуры (в пределах до 100°C). Пластические массы способны принимать любую конфигурацию, повторять почти с ювелирной точностью заданную форму. Наконец, некоторые из них прозрачны. Поэтому целесообразнее их использовать в изделиях небольших размеров, например, таких, как подвесные надомные фонари, надомные номерные знаки, различного рода указатели, светофоры, невысокие торшеры и т. д. Мелкие архитектурные детали и членения, удаленные на небольшое расстояние от глаза зрителя, при этом будут просматриваться с достаточной ясностью.

Если же использовать пластмассу для наверший высоких опор, то, на наш взгляд, не следует вводить в их рисунок мелкие, трудно различаемые на большой высоте элементы и профили.

Освоение нового материала все еще идет явно неверным путем: пластмасса в установках наружного освещения используется главным образом для имитации и подделки под металл. Для производства установок наружного освещения из синтетических смол не создаются новые проекты, а нередко используются те же формы, в которых отливались металлические детали. Так, в Киеве на улицах и в парках можно встретить одинаковые торшеры, исполнен-



Проекты железобетонных уличных фонарей с металлическими кронштейнами. Ленпроект. Ленинград. 1959



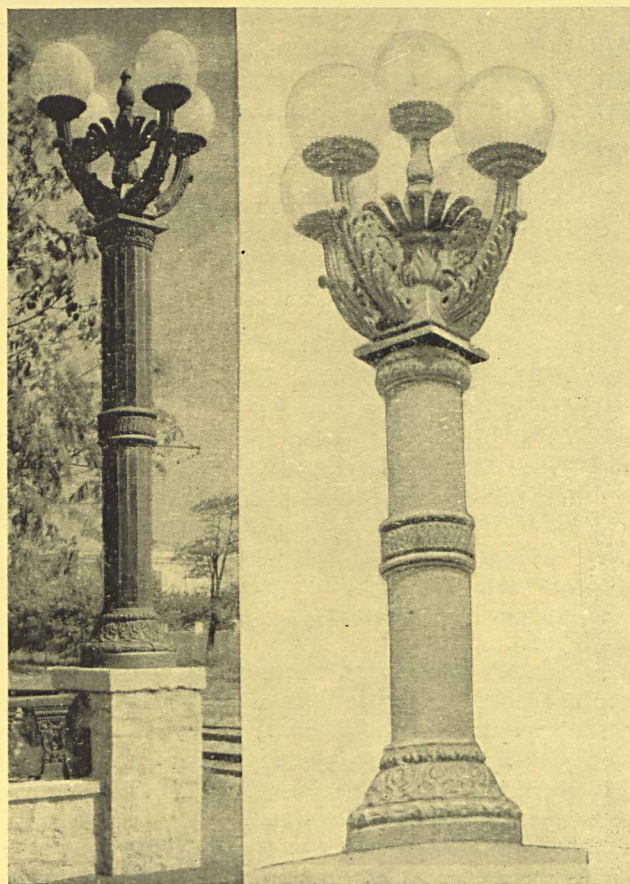
ные в разном материале — пластмассе и металле, причем различие между ними может определить лишь специалист. Подобного рода продукция выпускается и московскими экспериментальными мастерскими.

Недостатки в проектировании осветительных устройств городов, на наш взгляд, можно и необходимо устранить путем создания в самое ближайшее время специального бюро экспериментального проектирования. Для работы в такой организации должны быть привлечены художники-проектировщики малых архитектурных форм, знающие технологию и производство новых материалов. Большую помощь в подготовке кадров могут оказать высшие художественно-промышленные вузы Москвы и Ленинграда.

Многорукавый железобетонный фонарь. Проект. Рисунок.

Пятирукавый
пластмассовый
торшер. Киев.

Пятирукавый
металлический
торшер. Киев.





«Царевна-лягушка». Роспись детского ателее в Шуче.

ОТ МИНИАТЮРЫ К СТЕНОПИСИ

М. НЕКРАСОВА

Недавно палехскими мастерами под руководством старейшего художника-палешанина Н. М. Зиновьева были расписаны детская комната для игр в школе-интернате Иванова и приемная детского ателее в Шуче.

Эти декоративные росписи интересны не только тем, что являются красноречивым свидетельством того, как с каждым днем декоративное искусство все шире и шире входит в жизнь нашей страны, но и тем, что в них с убеждающей силой раскрылись богатые и неисчерпаемые художественные возможности Палеха.

Сначала художниками Н. Зиновьевым, Г. Буреевым, А. Котухиной, В. Рожковым, Р. Белоусовым, Г. Мельниковым была расписана приемная детского ателее в Шуче. А затем под руководством Н. Зиновьева художники А. Котухина, В. Рожков, А. Зайцев, Г. Мельников и Н. Малинкин расписали комнату сказок в школе-интернате в Иванове.

Искусство Палеха всегда было тесно связано со

сказкой. С ней его связывают не только темы и сюжеты, чаще всего взятые палешанами из фольклора, но и связь более глубокая, заключающаяся в самих принципах создания художественного образа, в средствах его поэтической выразительности. Потому живописно-образное воплощение сказки особенно близко палехскому искусству.

В росписях же Шучи и Иванова само назначение интерьера позволило художникам развернуть на больших плоскостях стен образы сказок, мир фантастики которых всегда занимает и волнует детское воображение.

В орнаментальном ритме, в радостных, полнозвучных красках узора одна картина сменяет другую, легко читаясь на гладких светлых стенах. Здесь и поэтически напевный, тонкий образ Аленушки на берегу реки, и образы, воплотившие смелые мечты, надежды народа, — волшебный ковер-самолет, прекрасная, огненно-золотая Жар-птица, Сивка-Бурка, преображающий Ивана-дурачка в умного, красивого молодца, и полный чудесных превра-



Сказка о сером волке. Роспись школы-интерната в Иванове.

щений лебединый танец царевны-лягушки (роспись в Шуге).

Здесь и любимые детьми смелые подвиги сказочных образов Зорьки, Вечорки и Полночки, искрящаяся задорным, веселым юмором сказка «По щучьему веленью», и, наконец, овеянные светлой лирикой образы Снегурочки или «Морозко», в поэтической красоте которых народ выразил свое чувство прекрасного, понимание и любовь к природе (роспись в Иванове).

Среди этого близкого ребенку сказочного мира, воплощенного в декоративной росписи Ивановской школы-интерната, происходят детские игры, чтение и разбор сказок, проводятся специальные вечера сказок. Здесь перед детьми со всей живописной наглядностью оживают созданные народом образы красоты, живой правды, мужества и смелости.

Такая действенная, тесная связь декоративной росписи с жизнью детей не только обогащает образный мир ребенка, но и играет важную роль в его эстетическом воспитании.

В ней заключается огромное идейно-содержательное значение созданных Палехом росписей.

Именно с этой стороны работу палешан хочется особенно отметить. Тем более что своей люющей радостью, праздничной красочностью она выделяется среди часто встречающейся серости, вялости невыразительных образов в оформлении детских книг или игрушек, а также нередко и в настенных росписях.

И если в таких произведениях всегда кажется, что художник забыл о человеке, к которому обращает свое творчество, то в росписях Палеха прежде всего покоряет искреннее, теплое отношение к детскому миру. Здесь художник свой поэтический вымысел обращает к фантазии маленького зрителя, стремится завладеть его воображением с той занимательностью искусства, вызывающей удивление, о которой хорошо сказал Горький, имея в виду детскую игрушку: «Нужно, чтобы игрушка вызвала более или менее длительное удивление ребенка, ибо удивление начало понимания и путь к познанию».

Однако важно подчеркнуть и то, что в палехской росписи эта занимательность образа достигнута в единстве с тем декоративным замыслом, который лежит в основе всего художественного оформления интерьера. Это является другой положительной стороной работы палешан, на которой следует остановиться.

Как в основе шуйской, так и в основе ивановской росписи лежит один и тот же композиционный принцип.

Поэтическое повествование каждой картины разворачивается в непрерывности орнаментальной композиции, объединяющей все картины в один стелющийся по стене красочный узор. Это определяет единство всей росписи, создает цельность впечатления от всего интерьера. В то же время каждая картина, посвященная какой-нибудь одной сказке, сохраняет и свою самостоятельность. Она ограничена определенным пространством целой стены или простенка между окон и легко читается благодаря тому, что вся роспись проходит широким фризом, оставляя свободной лишь очень узкую полоску стены снизу.

Создается впечатление, словно сама сказка спускается со стен, вовлекая зрителя в свой мир фантазии. Такая приближенность живописного образа к зрителю, его не-



Сказка «Морозко». Роспись школы-интерната в Иванове.

посредственность особенно важны для детского восприятия.

Вместе с тем если такое решение росписи удачно, содержательно и декоративно оправданно в большом, просторном помещении Ивановской школы-интерната, то в Шué оно вступает в явное противоречие с узким пространством небольшого интерьера. Здесь возникает масштабное несоответствие росписи, занимающей большую часть стены, точке зрения человека, а также отдельных картин друг другу и всей росписи интерьеру. Надо сказать, что помещение в Шué мало удобно для подобного декоративного оформления, и художникам не удалось найти достаточно убедительной архитектурной связи всей росписи с интерьером.

Удачные сами по себе, отдельные картины не имеют вместе с тем четко выраженной композиционной связи между собой. Картины смежных стен «ломаются» углами комнаты, сбивая композиционный ритм росписи и как бы сдвигая стены, создают впечатление еще большей тесноты помещения. Кроме того, отдельные композиции (например, «Сивка-Бурка») страдают перегруженностью, излишней измелеченностью, множеством фигур и деталей.

В Иванове же архитектурная связь росписи с интерьером, необходимая в искусстве стенописи, выражена вполне убедительно.

Здесь каждую картину, посвященную какой-либо одной сказке и занимающую целую стену, обрамляет орнамент снизу, сверху и с боковых сторон так, что углы комнаты остаются незаписанными. Это вместе с нижней частью стен, свободной от росписи, вносит особую архитектурную стройность в декоративное оформление, сохраняет ощущение самих стен, образующих широкое пространство интерьера. Их бледный, голубовато-серый тон хорошо сое-

диняется со светлым колоритом росписи, с легкими полутонами орнамента. Текучий ритм орнамента, чередование нежных голубовато-зеленых, палевых и розовых тонов не только не нарушает непрерывности всей живописной композиции, но, внося в нее дополнительный ритм, создает плавный, мягкий переход от росписи стен к орнаментальному украшению потолка. Золотистость его бледных тонов, подчеркивая гладкую большую поверхность потолка, гармонично вливается в колорит росписи стен, словно расширяя, раздвигая их, способствует впечатлению света и воздуха, пронизывающих весь интерьер.

И в Иванове, и в Шué орнаменты были выполнены по эскизам Т. И. Зубковой. Следует особо подчеркнуть тонкость и вкус, с которыми художница вводит его в роспись, подчиняя задаче декоративного оформления в целом.

Чувство декоративности палешан проявилось не только в художественной связи всей росписи с оформляемым интерьером, но и в умении использовать в декоративных целях каждую отдельную плоскость стены, соответственно характеру ее поверхности, найти живописное решение той или иной картины-сказки. Например, в композиции «По щучьему веленью» удачно использована расчлененная дверным проемом плоскость стены. Ее поверхность художник организует так, чтобы эта расчлененность способствовала выявлению ритма нарастающего действия сказки с неожиданностью ее чудесных превращений.

Иное решение композиции и, соответственно, иной выбор сюжета сказок находят художники для узких простенков между окон. Здесь тонкий, легкий силуэт Снегурочки, словно выросший из снегов зимы, заматавшей все вокруг, и фигуры удивленных старика со старухой, и поэтический образ сказки «Морозко», где Мороз окутывает сугробным холодом и дорогими дарами терпеливую

«Василиса-Премудрая». Роспись детского ателее в Шué.





Роспись комнаты игр школы-интерната в Иванове.

Падчерицу, создают тот ритм композиции, который соответствует вертикально-вытянутым плоскостям стен.

Палешане нашли тонкое живописное выражение поэтическому вымыслу народной фантазии. В основе цветового решения всей росписи лежит тот же орнаментальный принцип, что и в композиции.

Красочные пятна красного, синего, желтого, зеленого в одеждах фигур выделяются яркими энергичными ударами среди полутонов в изображении архитектуры и других деталей композиции. На их фоне они образуют основной цветовой узор стены.

Искусство палешан превращать в красочную драгоценность поверхность лакового предмета проявилось и здесь, в стенной росписи.

Палехские мастера своей традиционной техникой темперы, которой они работают по сухой штукатурке, с особой предварительной грунтовкой, достигают большой насыщенности и красоты цвета. Каждое красочное пятно звучит звонко и сильно благодаря оттеняющим его цветным пробелам и орнаменту. По желтой царской одежде, придавая ей оттенок золотистости, в сказке «По щучьему веленью», проходит пышный узор, гибкие зеленые линии которого стелются по коричневому фону кругов. Или малиновый кафтан, словно затканый орнаментом золотистой охры. Орнамент всюду льется непринужденно и свободно. С неистощимой выдумкой, расточаемой палешанами, он создает впечатление сказочного богатства народных узорчатых набоек, дорогой парчи, расписных ковшей, саний и причудливых теремов — всей той праздничной на-

рядности, которая придает вымыслу народной сказки особое художественное очарование.

Близкую к орнаменту роль выполняют и традиционные пробелы, унаследованные Палехом от иконописи. Их линиями не только подчеркивается форма и движение фигур, но цветовым контрастом достигается особая глубина основных красочных пятен. Например, красный звучит сильнее от легкой пробелки зеленым, темно-коричневый, розовый оживляются голубым тоном пробелов, голубой — желтым и т. д. Все это усиливает своеобразие поэтической декоративности палехской росписи, в которой нашли выражение художественные черты древнерусского искусства.

Декоративное искусство палешан, основанное на многовековых традициях искусства Палеха, проявилось в росписях Иванова и Шуи широко, смело и убедительно. В этой работе палешане выступили как умелые художники, способные работать на больших плоскостях. Инициаторы этого хорошего начинания в Шуче и Иванове не только заслуживают благодарности, но и должны стать примером заботы о красоте и благоустройстве своих городов, необходимых народу и тем более значительных в детских учреждениях, где прежде всего должна воспитываться в ребенке любовь к подлинной красоте, развиваться его вкус.

Теперь, в эпоху развернутого мощного общественного строительства в нашей стране, когда появляются все условия для развития декоративного искусства стенной живописи, мастерство палешан, совершенствуясь в этом направлении, сможет внести свой ценный вклад. Декоративное оформление архитектурного интерьера открывает новый путь прекрасному искусству Палеха.

Для детей

Л. ВИХРОВА

Зачем нужен участок детскому саду? Как его хорошо организовать и оборудовать?

Участок составляет неотъемлемую часть самого здания детского учреждения. Он предназначен для воспитания, оздоровления и отдыха детей.

Красивая и удобная планировка участка, его благоустройство, оборудование, умелое размещение деревьев, кустарников, лужаек, цветников активно воздействуют на сознание ребенка, воспитывают чувство любви к природе, приучают ухаживать за растениями, воспитывают у детей навыки опрятности и чистоты.

Хорошо организованный участок удовлетворяет потребность детей в движении, помогает укрепить и закалить их организм, способствует воспитанию эстетического вкуса.



Участок детских учреждений состоит: из детских площадок различного назначения, хозяйственного двора и зоны зеленых насаждений.

Для каждой детской группы на участке устраивается специальная игровая площадка (для ясельных групп размером 100 кв. м, для групп детского сада — 75 кв. м.).

Игровые площадки не должны быть проходными. Лучше располагать их вблизи выходов из помещений детских групп.

Обязательны для участков: физкультурная площадка, уголок для животных и птиц, небольшой огород-ягодник, площадка с плескательным бассейном.

К сожалению, в нашей практике еще мало организованных и оборудованных участков детских садов и яслей, потому что до сих пор этому уделялось очень мало внимания. Чаще всего разбивка участка производилась сотрудниками детского учреждения, не имеющими опыта в озе-

лении и планировке, которые думают только о функциональном размещении площадок и упускают из виду эстетическую сторону и удобства оборудования.

Как правило, наши участки оборудуются трафаретными грубыми навесами, беседками, грибами. Они не только не красивы, но и дороги.

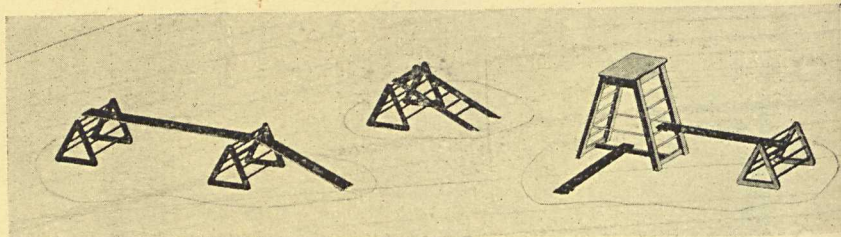
Новое улучшенное оборудование детских площадок разработано архитекторами института «Ленпроект» и Специального архитектурного конструкторского бюро Мосгорисполкома. В специальных альбомах помещены чертежи нескольких ярко окрашенных деталей, трансформируя которые можно получить приспособления для лазания, горку, скользкую, как ледяную. По проектам Специального архитектурного конструкторского бюро уже оборудовано несколько площадок. Дешевый, легко выполнимый комплект хорош как в дереве, так и в металле.

В предложениях большое место уделено так называемой свободной планировке, а также озеленению, имеющему не только эстетическое, но и практическое значение. На зеленом участке, защищенном от ветра, тише, прохладнее, меньше шума, газов и пыли.

Умелый подбор пород деревьев, кустарников, цветов, живописные пятна площадок и плескательного бассейна, удачное решение и яркая окраска оборудования — все это создает благоприятные условия для хорошего отдыха детей.

Интересные предложения по планировке и особенно оборудованию участков детских учреждений дает зарубежная практика.

Форма, размеры и планировка участка очень разнообразны и всецело зависят от местных условий. Оборудование этих участков представляет несомненный интерес для архитекторов и художников, занимающихся созданием нового типа оборудования участков детских учреждений. Приведем несколько примеров. Теневой навес необходим детям. Тонкие металлические трубки будут держать легкое покрытие.



Очень часто за рубежом применяются плескательные бассейны. Они встречаются самой разнообразной формы, конструкции и материалов. Дно таких бассейнов выкладывается цветной майоликой с декоративным изображением рыб, водорослей и т. д.

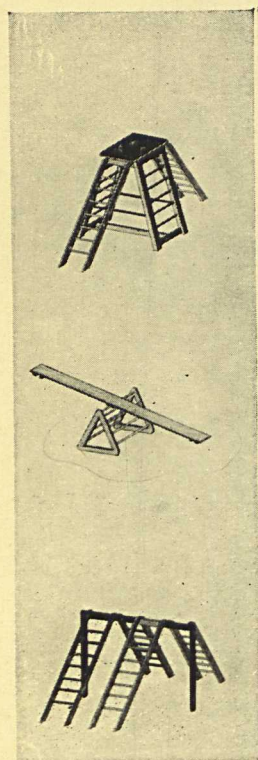
Но почему же ничего подобного нет в нашей практике? Если сооружение и эксплуатация таких бассейнов дороги, то ведь можно сделать, как предложило САКБ, бетонную чашу, наполняемую от поливочной сети, чтобы дети могли играть с водой.

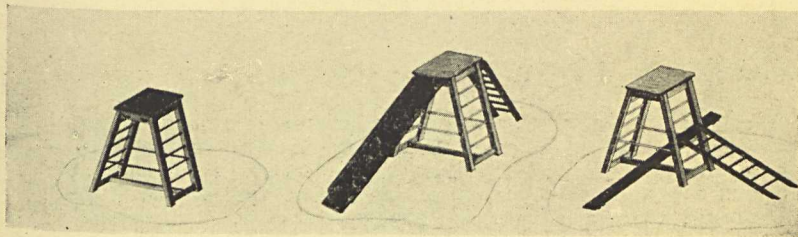
На общих площадках и частично на групповых устанавливаются различные приспособления для лазания, прыжков и других игр.

Чаще всего приборы для лазания устанавливаются на песке. Пользуясь этими приборами, дети развивают свою ловкость и силу и освобождаются от чувства страха и нерешительности.

Дети возрастом постарше очень любят «строить». Для этого на площадке старших групп предусматриваются легкие стройматериалы в виде деревянных рам, обтянутых парусиной, или металлических решеток и пластмассовых плит в виде квадратов и треугольников. Из них ребята

Песочница и солнцезащитный зонт. Дерево, металл и парусина.





«Домик», построенный самими детьми из легкого строительного материала (пластмассовых плиток квадратной и треугольной формы).

собирают дом, шалаш, ширму для кукольного театра и др.

Не обойтись на участке и без песочницы. Как правило, песочницы делаются из досок и имеют вид обыкновенных ящиков, на бортики которых иногда набивают доски для сидения. Значительно лучше, разнообразнее по форме и красивее песочные площадки, заглубленные в грунт без бортиков, окаймленные по границам бетонными плитами или естественным камнем. Такие песочницы красивы, долговечны и экономичны в эксплуатации. Для детей младшего возраста предусматриваются приподнятые песочницы для игр стоя с переносными скамеечками, так как маленькие дети любят формовать песок.

Хочется сказать о плескательных бассейнах. К сожалению, у нас плескательные бассейны встречаются очень редко. Помимо увлекательных игр, занятий и купания в жаркие летние дни бассейн создает приятную прохладу. Кроме того, его зеркальная поверхность в окружении зелени — декоративное украшение участка.

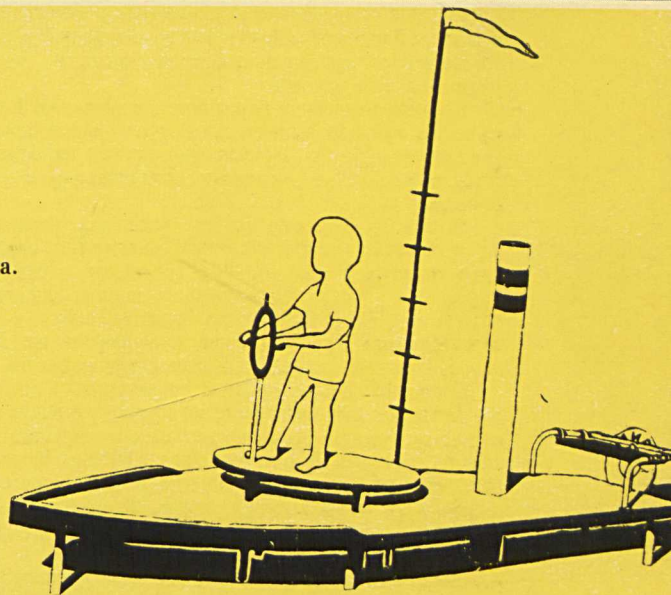
Специальным архитектурно-конструкторским бюро Мосгорисполкома разработаны модели-макеты самолета, лодки, автомобиля, которые просты, красивы и дешевы в изготовлении.

Игровые приборы и приспособления помогают детям развивать фантазию, ловкость, умение. Создают большие возможности для общего развития ребенка.

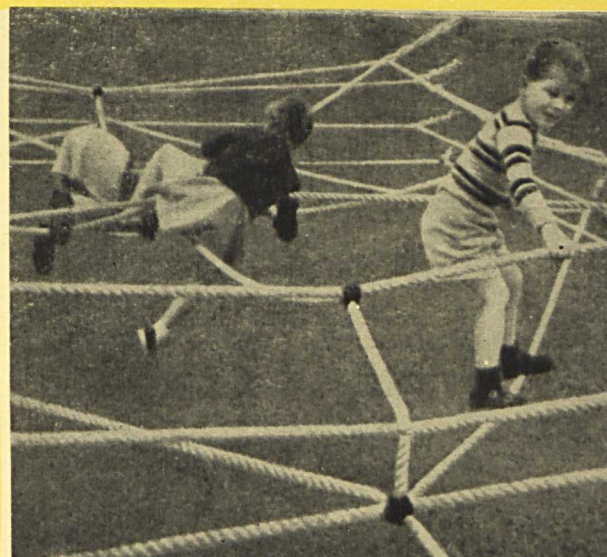
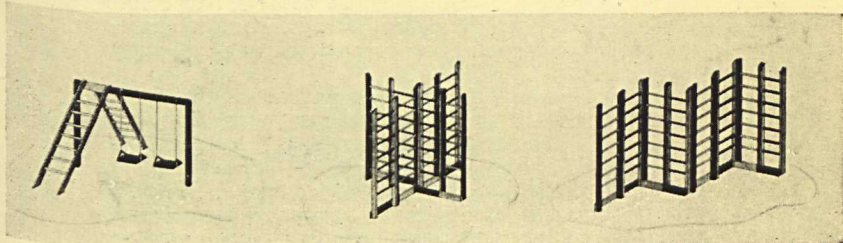
В нашей стране, где в строительство детских учреждений вкладываются огромные средства, необходимо уделять больше внимания планировке и оборудованию участков, которые являются важным условием воспитания и оздоровления детей.



Модель-макет парохода.



«Гусеница» (из керамических или бетонных труб)



ЗА КРАСОТУ РОДНОГО ГОРОДА.

Инициатива трудящихся Днепропетровска, развернувших соревнование за культуру и красоту родного города, горячо одобрена общественностью многих городов. В Куйбышеве при исполкоме горсовета создан художественный совет, направляющий всю работу по декоративному оформлению города. Особое внимание уделяется повышению художественного уровня архитектуры малых форм, торговой рекламы и витрин магазинов. Совет привлеч ведущих художников города к созданию интерьера общественных зданий. Трудящиеся районов развернули социалистическое соревнование на лучшие показатели в благоустройстве и озеленении улиц и дворов. Победителям будут вручены грамоты и премии горисполкома.

В Кривом Роге городской комитет КП Украины и исполком горсовета разработали трехлетний план благоустройства и художественного оформления города.

Силами трудящихся проводится большая работа по озеленению и благоустройству улиц, площадей и дворов жилых домов. Коллективы предприятий и школьники взяли шефство над парками и скверами.

Горком партии и горисполком провели в минувшем году конкурс на лучшее благоустройство и озеленение районов. Решено установить Доску почета передовых предприятий и организаций, коллективы которых отличились в украшении родного города.

Поход за красоту города уже дал первые заметные результаты. При активном участии населения созданы новые скверы, озеленяются дворы, благоустраиваются берега реки и въезды в город. На улицах установлено свыше двадцати декоративных скульптур. Всю работу по благоустройству и художественному оформлению Кривого Рога направляет архитектурно-художественный совет, созданный при горисполкоме.

Исполком Вильнюсского городского Совета вызвал на социалистическое соревнование за культуру и красоту родного города местные Советы столиц братских республик — Белоруссии, Латвии и Эстонии. В письме председателя Вильнюсского горсовета тов. Вильджунаса, адресованном председателям исполкомов городских советов Минска, Риги, Таллина, рассказывается о конкретных мероприятиях по озеленению, художественному оформлению и благоустройству Вильнюса.

Специальная сессия городского Совета Краснодара, посвященная соревнованию за культуру и красоту родного города, утвердила программу благоустройства, озеленения и художественно-монументального оформления города. Решено организовать при горисполкоме художественный совет. Сессия обратилась к местным Советам и трудящимся городов и станций Кубани с призывом поддержать инициативу днепропетровцев и включиться в социалистическое соревнование за красоту и культуру населенных пунктов края.

ВЫСТАВКА ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ

В ноябре 1959 года в Ереване впервые открылась выставка профессиональных художников прикладного искусства Армении. Экспонирующиеся в салоне художников более 200 работ — изделия из керамики, фарфора, фаянса, серебра, стекла, ковры и эскизы тканей, говорят о больших творческих успехах, достигнутых художниками декоративного искусства республики.

Центральное место на выставке занимает портрет В. И. Ленина, с большим мастерством выполненный в мозаике А. Погосяном и В. Подмоговым.

Наиболее обширным на выставке является раздел керамики. Здесь представлены произведения известных мастеров прикладного искусства Армении и молодежи; из работ старшего поколения художников-прикладников выделяются изделия В. Ацгюрцьяна, Р. Шавердяна, А. Кешишяна, Рипсимэ Симонян.

Из века в век, из поколения в поколение переходит высокое мастерство ковроткачей, мастеров по дереву и ювелиров Армении. Многовековые традиции народа живут в работах Г. Азатяна, А. Кюрегяна, А. Табакяна, Г. Тер-Гевондяна.

Интересные вещи показали молодые художники: А. Лейлоян — хрустальные сервизы, Д. Даниелян — настольную скульптуру, А. Пилипосян — сувениры из оникса, В. Теруни — расписные бокалы, З. Мелikian — ткани, Р. Маркарян — ковры и Н. Оганджанян — майолику.

Произведения, представленные на выставке, свидетельствуют о серьезной и вдумчивой работе художников и мастеров прикладного искусства Армении. Большинство из показанных на выставке работ может быть с успехом использовано художественной промышленностью Армении, которая до сих пор не организовала массового производства лучших работ прикладников республики.

КОЛХОЗНЫЕ МУЗЕИ

В нашем журнале уже сообщалось об открытии в молдавском селе Копанка в колхозе имени Ленина художественного музея, в котором размещено 100 произведений живописи, скульптуры, графики и прикладного искусства молдавских художников.

Знатный человек Молдавии председатель колхоза имени В. И. Ленина Г. Болфа рассказал группе приехавших в колхоз художников и искусствоведов, что колхозники и правление колхоза прекрасно понимают очень важное значение художественного музея в развитии культуры на селе. Поэтому колхоз в ближайшие годы построит специальное помещение для музея и будет пополнять музей, расширять его работу. Для приезжающих в Копанку художников строится специальное помещение. Часть произведений, создаваемых ими на местном материале и отражающих жизнь колхоза, будет приобретаться для пополнения музея. Г. Болфа считает, что в дальнейшем в музее будет много произведений, передающих в художественных образах отдельные страницы истории колхоза имени В. И. Ленина и запечатлевающих образы передовых людей села.

Есть в Молдавии и второй сельский художественный музей, расположенный в районном центре Липканы, на самой границе с Румынией, на большом магистральном шоссе. Здесь собрано около 40 работ художников Молдавии и среди них такие значительные произведения, как гипсовый экземпляр известной трилогии «Пробуждение», «Восстание» и «Молодость» выдающегося скульптора Молдавии Л. Дубиновского, серия жанрово-исторических акварельных композиций Л. Григорашенко, картина «Читающий крестьянин» М. Греку, «Молдавский пейзаж» А. Васильева, «Голова молдаванки» В. Руссу-Чебан, «На птицеферме» Я. Дацко и ряд других содержательных произведений. Этот музей находится в ведении межколхозного совета, и его работой руководит отдел культуры райкома КПСС.

С лета 1960 года все многочисленные проезжающие по шоссе экскурсионные и туристские группы, следующие из Румынии и других стран в СССР, будут останавливаться в Липканах и посещать межколхозный художественный музей, где воочию смогут убедиться, как растет и развивается культура в селах социалистической Молдавии.

У ХАРЬКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Активно готовится к декаде украинского искусства и литературы в Москве секция прикладного искусства Харьковского отделения Союза советских художников Украины.

На последнем заседании секции ее участники, а также члены правления Союза художников, познакомились с готовыми образцами и эскизами создаваемых произведений.

Лучшие образцы были отобраны для выставки. Часть из них, кроме того, будет рекомендована предприятиям местной промышленности для массового выпуска. Интересны эскизы двух чайных сервизов, созданных художником Щегловым, эскизы декоративных фаянсовых ваз художников Будянского фаянсового завода Жижемского и Черновой, эскизы жанровых статуэток скульптора Якубовича, театральные куклы, выполненные художницей Кригер, росписи платков и скатертей художницы Юрковской, декоративные вазы из хрусталя и стекла, созданные художницей Бавер.

НА УРАЛЬСКОМ ЗАВОДЕ «РУССКИЕ САМОЦВЕТЫ»

Исполком Свердловского областного Совета рассмотрел вопрос о дальнейшем развитии производства художественных камнерезных изделий на предприятиях местной промышленности и наметил ряд конкретных мероприятий по расширению ассортимента и улучшению качества камнерезных изделий.

В этом году завод «Русские самоцветы» должен освоить двадцать пять новых видов художественных камнерезных изделий и начать их серийное производство, а также увеличить выпуск уникальных высокохудожественных подарочных изделий для музеев и выставок. В ближайшие пять лет завод будет реконструирован. Объем производства по камнерезным изделиям возрастет до 8 миллионов рублей.

На заводе организован художественный совет и экспериментальная мастерская, в которой работают лучшие мастера-камнерезы, ювелиры, гранильщики. Они создают образцы сувениров и уникальные изделия.

В 1960 году горнопромышленное предприятие «Русские самоцветы» должно добыть 400 тонн поделочных камней — яшмы, малахита, орлеца, талько-хлорита, змеевика и заготовить 110 килограммов полудрагоценных камней — аметистов, хризолитов, топазов для камнерезных и ювелирных заводов. На базе разведанных запасов Шабровского декоративного мрамора в Сысертском районе Свердловской области будет построен карьер по добыче мраморных блоков.

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КОНКУРС НА ЛУЧШИЙ

СУВЕНИР

ПРОВОДИТ МИНИСТЕРСТВО ТОРГОВЛИ РСФСР

с 15 февраля по 15 мая

Конкурс проводится с целью расширения
и улучшения ассортимента сувениров.

В конкурсе могут принять участие промышленные предприятия совнархозов, местной промышленности и промкооперации, а также отдельные лица.

ОБРАЗЦЫ СУВЕНИРОВ МОГУТ БЫТЬ ИЗГОТОВЛЕННЫ ИЗ МЕТАЛЛА, ПЛАСТИЧЕСКИХ МАСС, ЯНТАРЯ, КОСТИ, ДЕРЕВА, ПАПЬЕ-МАШЕ, ФАРФОРА, ФАЯНСА, СТЕКЛА, КОЖИ И ДРУГИХ МАТЕРИАЛОВ.

ОБРАЗЦЫ СУВЕНИРОВ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ПОД ДЕВИЗОМ.

ЗА ЛУЧШИЕ ОБРАЗЦЫ СУВЕНИРОВ

ЖЮРИ КОНКУРСА ПРИСУЖДАЕТ ПРЕМИИ:

ТРИ ПЕРВЫХ ПРЕМИИ ПО 2000 РУБЛЕЙ.

ПЯТЬ ВТОРЫХ ПРЕМИЙ ПО 1000 РУБЛЕЙ

ВОСЕМЬ ТРЕТЬИХ ПРЕМИЙ ПО 500 РУБЛЕЙ

Премии выплачиваются в течение месяца после решения жюри.

Образцы сувениров и документацию направлять по адресу:

Москва, Петровско-Разумовская аллея, дом 26/28. Постоянная выставка Росхозторга, телефон Д 3-20-20, доб. 22-67.

РЕЗУЛЬТАТЫ КОНКУРСА БУДУТ ОПУБЛИКОВАНЫ
В НАШЕМ ЖУРНАЛЕ.



9
ОННАЯ 20,1
ИОТЕКЕ
КРАСОВА
2 Д ИСК

