

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО СССР

3 · 1961

С О Д Е Р Ж А Н И Е

К 40-летию Советской Армении

- А. Григорян. Наш Ереван. 1
И. Бибилова. Принципы музейной экспозиции. 7
И. Травин. Новый набор мебели. . 12

Дискуссия

- И. М а ц а. Может ли машина быть произведением искусства? 14

Искусство в производстве

- Г. Генин. Когда художник оформит завод? 17
Н. Шкаровская, А. Рыбин. Камнерезное искусство не должно погибнуть. 19
Художники-камнерезы в Москве. . . 23
Ю. Овсянников. Филимоновская игрушка. 24
В. Воронцова. Музыка, поэзия, рисунок. 26
В. Дмитриев. В поисках янтарной комнаты. 29
Г. Бочаров. Книга о народном искусстве. 33
А. Иконников. Мебель Финляндии. 35

Искусство рядом с тобой

- М. Мерцалова. Время и прическа. 39
Л. Ефремова. Новое в украшении костюма. 45
Е. Устинов. Как оборудовать кухню. 48

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильин, А. А. Федоров

П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. А. Федоров

Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусев

Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.

Адрес редакции: Ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 04329. 28.II.1961. Бум. л. 3,25. Усл. п. л. 9,16. Уч.-изд. л. 9,9. Зак. 94. Тир. 7000.

Цена с 1.I-61 г. 1 руб. 20 коп. Типография издательства «Советский художник», Москва, Мало-Московская, 21.



445
228

3 (40)

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

МАРТ 1961

Читальный зал

К 40-летию СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ

НАШ ЕРЕВАН

А. ГРИГОРЯН

Если вы хотя бы раз побывали в Ереване, любовались живописной гаммой розового города, пили студеную воду из его родников, если вы видели залитую солнцем голубую долину с величественным силуэтом Арарата, то никогда не забудете этот город солнца, света, древней культуры.

За годы Советской власти Ереван превратился в один из красивейших городов нашей страны. В эстетическом отношении столица Армении обладает ярко выраженной индивидуальностью, которую придает ей прекрасный материал — туф. Обладая разнообразием цветов и оттенков, начиная от розового и оранжевого до малинового и серого, туф господствует в архитектуре. Многочисленные здания, построенные из этого камня, сочетаясь с окружающей природой, придают городу тот своеобразный облик и неповторимую красоту, которым так пленяют каждого.

Армянский народ издавна славится высокой строительной культурой. Мировой известностью пользуются его мастера резьбы по камню. Но было время, когда сами мастера жили в убогих глинобитных домишках, когда Армению, подчеркивая ее нищету, называли «страной камней» («Айастан-карастан»).

Ныне этот чудесный камень — туф украсил здания

театров и дворцов культуры, школ, библиотек и жилых домов.

Широко используя богатое наследие национальной архитектуры, зодчие Советской Армении создали в Ереване десятки высокохудожественных произведений. Площадь имени В. И. Ленина застроена монументальными общественными зданиями, среди которых величественный Дом правительства Армянской ССР, воздвигнутый еще в 30—40-х годах по проекту академика А. Таманяна, предопределил архитектурное решение всего ансамбля площади. В архитектуре Дома правительства умело использованы национальные мотивы и приемы классической армянской архитектуры.

По общему архитектурному замыслу хорошо увязаны с Домом правительства здания совнархоза Армении (архитектор С. Сафарян), гостиницы и Дома союзов, сооруженные по проекту М. Григоряна при участии Э. Сарапьяна. Но основной доминантой площади является памятник Владимиру Ильичу Ленину. Четко вырисовывающаяся фигура вождя, исполненная из чеканной меди скульптором С. Меркуровым, пьедестал, облицованный мелкозернистым памбакским гранитом, трибуны с тщательно



Е. Кочар. Памятник Давиду Сасунскому. Фрагмент.

отделанными базальтовыми карнизами ажурной работы (архитекторы Н. Паремужева и А. Вартанов) создают исключительное по выразительности и художественным качествам произведение.

В армянской, как и во всей советской архитектуре, к сожалению, допускалось некритическое использование наследия. Наиболее типично это выражено в планировке и застройке жилых кварталов Еревана. Но эти недостатки носили частный характер и не нарушили основной линии развития армянской архитектуры.

Сегодня всем ясно, что архитектурно-художественная выразительность жилого квартала или района может быть с успехом достигнута путем творческого освоения типовых проектов, умелого использования особенностей рельефа местности для наиболее рационального и выразительного расположения отдельных архитектурных объемов, в их сочетании с зеленью парков и скверов.

В Ереване уже имеются первые удачные опыты комплексной застройки огромных жилых массивов на правом

берегу реки Раздан (архитектор М. Мазмания). Красивые и простые сооружения придают новому району Еревана законченный архитектурный облик.

Органически вписались в ансамбль города выстроенные за последние годы здания Академии наук Армянской ССР (архитектор С. Сафарян), главного корпуса коньячного завода (архитектор О. Маркарян), Крытый рынок (архитектор Г. Агабабян, конструктор А. Аракелян), винные подвалы треста «Арагат» (архитектор Р. Исраэлян), Государственное хранилище древних рукописей — Матенадаран (архитектор М. Григорян).

В Ереване проводятся большие работы по озеленению. Покрылись густыми посадками холмы, окружающие город с трех сторон. Разросшийся лес не только украшает ландшафт столицы, но играет также значительную роль в защите города от ветров. Деревьями обсажено большинство улиц в пределах городской черты, созданы парки культуры и отдыха. Однако в городе все еще недостаточно зеленых насаждений. Из года в год откладывается создание

Новый жилой дом
на проспекте В. И. Ленина.



Улица В. И. Ленина.



кольцевого бульвара, намеченного еще по первому варианту генерального плана реконструкции города. Ждет своего воплощения в жизнь и очень важная в условиях Еревана идея создания зоны отдыха в каньоне реки Раз-

дан. Наряду с зеленью в пейзаж Еревана включается и вода.

Кроме действующих многочисленных фонтанов и бассейнов в ущелье реки Раздан намечается создание ереванско-



Скульптор С. Д. Меркуров. Памятник Степану Шаумяну.

го озера площадью в 60 гектаров. Большую роль в формировании художественного облика армянской столицы играет и освещение.

За последнее время архитекторы и художники нашего города достигли значительных успехов в решении вопросов художественно-декоративного оформления ночного Еревана.

Спускаясь в город с севера, со стороны Канакерского плато, вы не можете не залюбоваться сказочной панорамой ночного Еревана. От ярко освещенной площади Ленина разбегаются веером в разные стороны прямые стрелы улиц и проспектов, извивается золотистой лентой улица Барекамуцян. То появляясь, то вновь пропадая за крутыми поворотами, вьется вдоль Раздана цепь ярких светильников, неожиданно обрываясь у Нового моста. В кружевной наряд электрических огней оделись многие улицы и площади города. Тысячи окон светятся в домах, расположенных на склонах, окруживших город полукольцом возвышенностей. А еще выше над ними алыми рубинами горят огни телевизионной вышки. Далеко-далеко на юг уходит море ереванских огней...

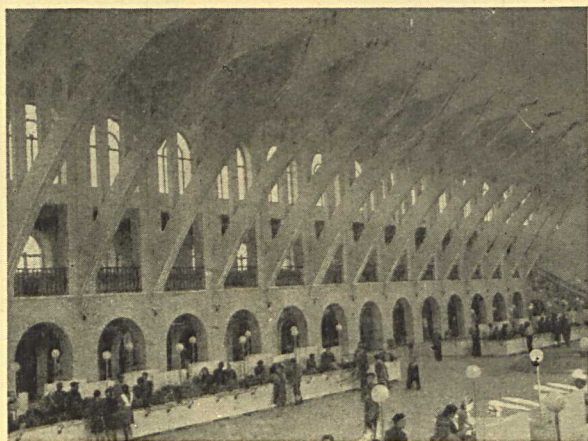
Летом после захода солнца, когда ветер приносит с гор живительную вечернюю прохладу, приятно пройти по проспекту, рассеченному на две части строгой линией разноцветных подземных светильников. Значительно оживилась и световая реклама, появились новые указатели стоянок такси и переходов улиц. Неузнаваемыми стали витрины большинства продовольственных и промтоварных магазинов города, на многих перекрестках и площадях появились яркие, броско выполненные рекламы.

Представление о художественном облике Еревана будет неполным, если не сказать о монументальном искусстве. Правда, в области живописи сделано пока еще очень мало, но зато скульптура нашла широкое применение в практике нашего градостроительства. Лучшим примером являются великолепные чугунные ворота Крытого рынка (арх. Г. Агабабян).

В Ереване намечено строительство четырех въездов в город: со стороны Севанского, Арташатского, Эчмиадзинского и Аштаракского шоссе. Проекты первых двух уже составлены в институте Ереванпроект (арх. О. Акопян и М. Ячмаджян), начато строительство въезда в Ереван со стороны Севанского шоссе. В этих проектах декоративное и монументальное искусство наряду с архитектурой играет



Крытый рынок.



Внутреннее помещение Крытого рынка.

активную роль в создании полноценного художественного образа.

К сожалению, надо отметить, что монументальная живопись в Армении еще недостаточно широко применяется. Можно назвать очень немного удачных работ: панно М. Сарьяна «Айастан» в зале Дома композиторов Армении, панно О. Зардаряна «Армения» в кафе «Арарат» и некоторые другие.

Высоко над городом, на бровке Канакерского плато, высится монумент Победы (скульптор С. Меркуров, архитектор Р. Исраэлян). Величественное сооружение расположено среди зелени молодого парка. У начала улицы

Абовяна, в центре небольшого сквера, стоит памятник выдающемуся армянскому писателю и просветителю Хачатуру Абовяну (скульптор С. Степанян, архитектор Г. Таманян).

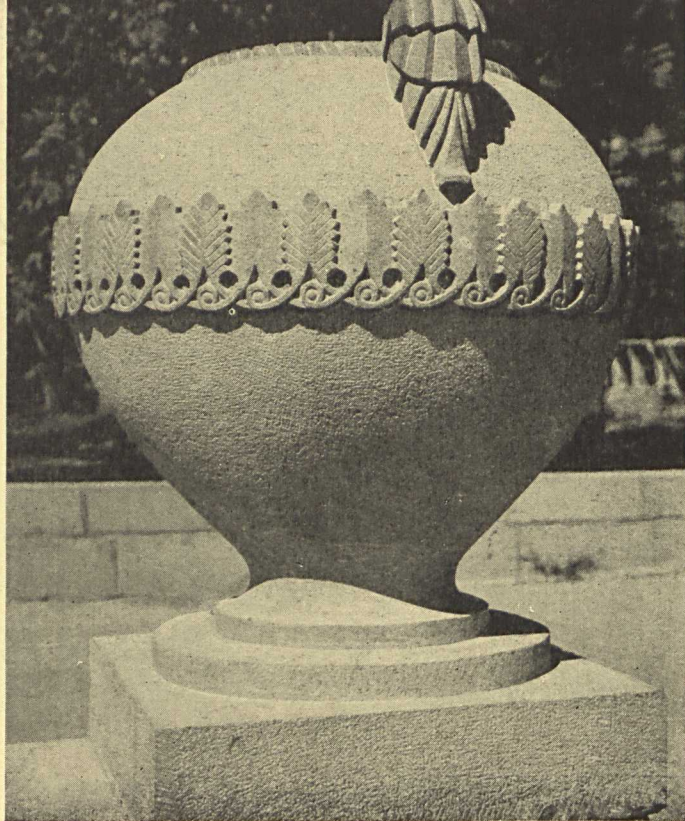
Выразителен памятник Степану Шаумяну (скульптор С. Меркуров, архитектор И. Жолтовский). Расположенный за памятником бассейн с фонтанами хорошо организует переход к зелени сквера имени Шаумяна.

Много скульптурных портретов установлено в парках и скверах города.

Большим событием в художественной жизни Еревана явилось открытие в ноябре 1959 года памятника герою

Книгохранилище древних рукописей — Матенадаран.





Деталь ограды монумента Победы.

народного эпоса Давиду Сасунскому (скульптор Е. Кочар). Давид представлен на могучем коне с разящим мечом-молнией в руках. Перед ним — опрокинутая чаша, из которой льется вода, олицетворяющая народное терпение. Глубокое понимание темы и высокое художественное мастерство позволили скульптору создать убедительный образ легендарного героя.

С каждым днем столица Советской Армении становится краше и благоустроенней. Сейчас всей работой по украшению Еревана ведает главный художник города В. Подпомогов и организованный недавно по примеру днепропетровцев художественный совет при горисполкоме. Членам художественного совета поручена почетная задача — заботиться о красоте города, и мы надеемся, что эта задача будет успешно выполнена.

НОВОЕ ЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

В Москве, у Крымского моста, против главного входа в Центральный парк культуры и отдыха имени Горького будет построено новое здание Государственной картинной галереи. По своей экспозиционной площади оно более чем в четыре раза превзойдет старое здание Третьяковской галереи. В этом строительстве воплотятся в жизнь прогрессивные достижения современной музейной графики, позволяющие с наибольшей полнотой раскрыть величайшие художественные ценности произведений русского искусства.

По замыслу авторов проекта*, архитекторов мастерской-школы имени И. В. Жолтовского, новое здание Картинной галереи будет построено в современных архитектурных формах. Главный фасад простого геометрического объема здания, покоящегося на высоких колоннах первого этажа, обращен к набережной. В центре его тройной ряд колонн образует обширный перистиль, ведущий в парадный двор с размещенными в нем монументальными скульптурами. В глубине двора, через портал главного входа, посетители войдут в вестибюль с гардеробом на 7,5 тысяч мест. В первом этаже разместятся служебные помещения: дирекция галереи, научные кабинеты, лаборатории, библиотека с хранилищем книжной графики и просмотровым залом, помещения

для занятий школьных кружков, лекционный зал на 500 человек и т. п.

Из вестибюля эскалаторы или широкие лестницы поднимут посетителей на второй этаж в вводный зал, предназначенный для сбора экскурсий. В нем можно будет также получить справки, каталоги и путеводители. Там же будет находиться отдел эпизодических выставок.

Экспозиция богатейших коллекций галереи начнется с произведений древнерусского искусства, размещенных на втором этаже. Живописи выдающихся мастеров Древней Руси посвящаются отдельные залы. Произведения искусства XVIII—XIX и XX веков займут весь третий этаж. Для экспозиции произведений советских художников отводится крыло по набережной с рядом высоких залов, освещенных верхним светом и удобных для экспонирования крупных монументальных полотен.

Все разделы галереи будут размещены в анфиладах, сообщающихся в продольном и поперечном направлениях. Это даст возможность осуществить в основном монографический принцип развески картин большинства крупных мастеров. В дальнейшем легкие поперечные стены, не несущие перекрытия, могут передвигаться для изменения размеров и пропорций отдельных помещений.

Скульптурные произведения будут размещены вместе с живописными полотнами соответствующего периода развития русского искусства. Для показа произведений выдающихся русских скульпторов, а также крупных советских мастеров выделяются отдельные помещения. Монументальные скульпту-

ры прошлых эпох, а также новейшие произведения могут быть выставлены и во внутреннем парадном дворе галереи.

Особое внимание при строительстве нового здания будет обращено на организацию освещения как дневного, так и вечернего. Основная задача освещения картинной галереи — не допускать бликов на картинах. Необходимое для этого перераспределение светового потока будет достигнуто применением особых регулирующих жалюзи на окнах, веляриумов и других устройств.

Наиболее сложную задачу представляет создание вечернего освещения, разработка системы которого поручена Всесоюзному научно-исследовательскому светотехническому институту. Последний подбирает для галереи светильники, по своей световой температуре наиболее приближающиеся к дневному свету и представляющие сложное сочетание ламп накаливания с газосветными. Большое внимание уделяется организации освещения в сумерки. Для освещения произведений скульптуры будет применен сосредоточенный свет, направленный под необходимым углом сверху.

С окончанием строительства нового здания, в котором найдут применение новейшие достижения архитектуры, науки и техники, богатейшие коллекции Государственной Третьяковской галереи еще ярче засверкают перед будущими зрителями.

В. ПЕТРОВ

* Последний вариант проекта выполнен под руководством Ю. Швердяева архитекторами А. Кругловым, Б. Лазаревым, Т. Михайловской, В. Васильевой и инженером В. Щегловым.

ПРИНЦИПЫ МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

И. БИБИКОВА

Художественные музеи и выставки, через залы которых проходят сотни тысяч посетителей, с каждым годом занимают все более значительное место в духовной жизни нашего народа. Это заставляет особенно внимательно относиться к вопросам музейной экспозиции, во многом определяющей силу эстетического воздействия произведений на зрителя.

В свое время благодаря появлению первых музеев возникла возможность собирать, изучать и сравнивать вещи, различные по характеру, стилю, историческим эпохам, что помогало яснее понимать пути развития искусства. Однако подобного типа музеи только знакомили зрителя с произведениями искусства, не принимая сами в этом активного участия. Стены их залов служили лишь нейтральным фоном, на котором сменялись экспонаты, причем наряду с шедеврами здесь выставлялись и работы второстепенных мастеров, имеющие скорее историческую, чем художественную ценность. При такой экспозиции одни знатоки могли безошибочно находить подлинно прекрасные вещи, а взгляд неискушенного зрителя невольно терялся в этой массе произведений, созерцание которых утомляло внимание и притупляло художественную восприимчивость.

Современные музеи, не предназначенные, как прежде, лишь для узкого круга знатоков искусства, а призванные воспитывать художественные вкусы широких народных масс, приобретают с каждым годом все более крупное общественное значение. Они превращаются постепенно в художественные центры страны, своеобразные университеты, где читаются циклы лекций, демонстрируются фильмы, проводятся обсуждения выставок и конференции по наиболее актуальным вопросам искусства. При многих крупных музеях имеются свои библиотеки, кинотеки, залы для проведения лекций и так далее. Очень важную роль в музейной работе играют временные выставки, которые дают возможность более полно и глубоко осветить отдельные разделы, недостаточно представленные в материалах самого музея, ознакомить зрителя с мало известными у нас областями искусства других народов. Эти выставки способствуют также развитию широких культурных связей между странами.

В связи с новыми большими задачами, которые встают перед современными музеями, изменяется и характер их экспозиции. Теперь в них все, начиная с архитектурных форм здания и кончая оформлением отдельного стенда, активно направлено к основной цели — наиболее полно показать художественные достоинства выставленного произведения, сделать его близким и понятным людям нашей эпохи. Рассчитанная на вкусы современных людей, привыкших к сильным и разнообразным впечатлениям, которые дают кино, телевидение и сама жизнь, эта экспозиция должна быть интересной, новой, в ней должны быть широко, творчески использованы последние достижения архитектуры, науки, техники. Вместе с тем путем соответствующего подбора экспонатов и сопоставления целых ансамблей здесь могут быть раскрыты многие значительные художественные явления. Недаром авторов современной



Выставка «Искусство Мексики». Зал культуры Гольфо (Тотонака). Пример направленного искусственного освещения скульптуры.

экспозиции сравнивают со сценаристами и режиссерами, так как такие экспозиции, подобно театральному зрелищу, задумываются и воплощаются как единое художественное целое, объединенное общей идейной направленностью, общим стилем оформления. Это придает каждому музею свой неповторимый облик, соответствующий содержанию данного музея и характеру его экспонатов.

Те же общие принципы, по которым строится современная музейная экспозиция, применяются при оформлении временных выставок. Однако здесь существует и некоторая разница. В музее, куда люди приходят по многу раз, экспозиция носит почти всегда более строгий, сдержанный характер, так как художественные эффекты скоро приедаются, начинают казаться назойливыми. На временных же выставках, где посетители бывают обычно один раз, можно шире использовать различные декоративные приемы, помогающие лучше раскрыть основную тему выставки. Вместе с тем на временных выставках гораздо легче, чем в постоянной музейной экспозиции, экспериментировать, проводить смелые опыты, искать новые виды оформления. Многие интересные находки и творческие достижения, полученные в результате работы над временными выставками, переходят потом в постоянную музейную экспозицию и оказывают значительное влияние на ее развитие.

Создание экспозиции превратилось в наше время в очень интересную и своеобразную область декоративного

Государственная Третьяковская галерея. Угол зала с работами И. Шишкина и И. Остроухова. Пример неудачной, загроможденной экспозиции с многорядной развеской картин, расположенных по строго симметричной, скучной и однообразной схеме.



искусства, где, как и во всяком искусстве, недопустимы стандартные решения, бездумное повторение старых образцов. Она требует от своих авторов богатства фантазии, смелых творческих исканий, но вместе с тем и особенно бережного и любовного отношения к самим экспонатам.

Интерьеры современных музеев обладают гибкой конструкцией, снабженной разнообразным и легко трансформирующимся оборудованием, которое может быть приспособлено к любому изменению экспозиции. Неподвижное, четко ограниченное пространство выставочных залов прежних музеев сменяется здесь динамичным, «текущим пространством», характерным для современной архитектуры.

Даже в старых зданиях, приспособленных под современную музейную экспозицию, внутреннее пространство определяется обычно не их фундаментальными стенами и перекрытиями, а тонкими перегородками и ложными потолками, которые только разделяют помещения, но не несут никаких конструктивных функций и могут свободно перемещаться.

Иным становится в современном музее и общее построение экспозиции. Посетитель уже не теряется, как раньше, среди массы одинаково развешенных картин и однообразной шеренги расставленных статуй. Закон строгой симметрии, царивший в старых музеях, сменяется здесь асимметричными композиционными решениями, придающими экспозиции более живой и динамичный характер.

Из музейных фондов выставляется только небольшой процент лучших произведений, зато для каждого из них создаются наиболее благоприятные условия экспозиционного показа. Так, если раньше картины развешивались в несколько рядов, заполняя почти всю стену, то в настоящее время господствует однорядная развеска с большими промежутками между отдельными произведениями, а в некоторых случаях — экспонирование их на специальных стендах. Таким образом, рассматривая одно полотно, зритель может сосредоточить на нем свое внимание, которое не отвлекается уже впечатлением от выставленных рядом картин. Скульптура и другие объемные формы помещаются чаще всего в пространственном окружении, подчеркивающим их пластическую выразительность. Это могут быть косо поставленные перегородки, создающие ощущение глубины, или перспектива самого зала и т. д.

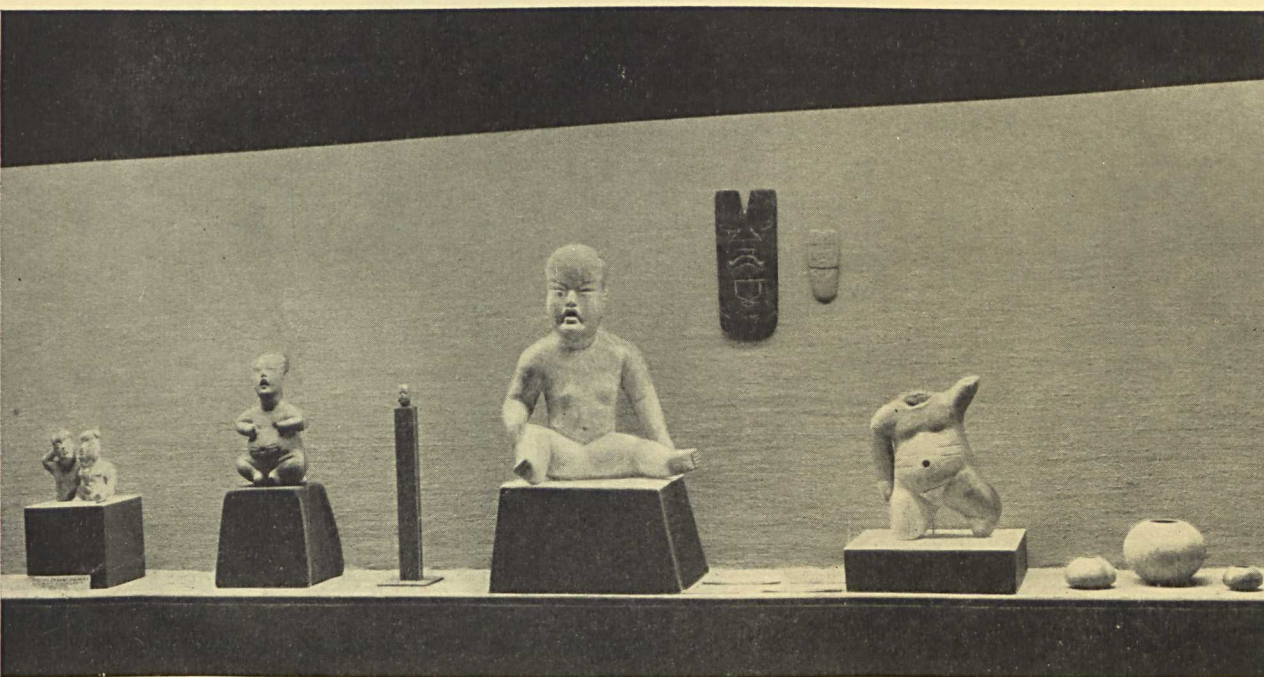
С точки зрения современных приемов экспозиции интересен недавно открытый Московский музей имени А. Руб-



Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Египетский зал. Витрина с мелкой пластикой. Пример неудачной экспозиции с плохим освещением, однообразно, шеренгами расставленной скульптурой и старомодными тяжелыми витринами. Экспозиция, при которой даже шедевры искусства теряют свою художественную выразительность.



Музей имени А. Рублева. Пример характерной для современного типа музеев свободной однорядной развески картин. Вид из окна удачно дополняет экспозицию.



Выставка «Искусство Мекенки». Зал культуры Гольфо, Олмека. Витрина мелкой пластики. Пример удачной, глубоко продуманной экспозиции, при которой раскрывается художественная выразительность каждой, даже самой небольшой скульптуры.

лева в быв. Андрониковом монастыре, оформители которого ограничились показом немногих хорошо отобранных произведений, создав для каждого из них соответствующее его характеру окружение. Очень удачно также введено здесь в экспозицию внешнее пространство при помощи длинных, почти во всю стену окон, через которые открывается прекрасный вид на старинные постройки быв. Андроникова монастыря. Этот архитектурный пейзаж, переносивший нас в далекое прошлое, великолепно дополняет впечатление от выставленных в залах музея произведений древнерусского искусства.

По-иному решена экспозиция Третьяковской галереи, авторы которой в своем стремлении показать как можно больше произведений пренебрегли принципами современной музеологии. Почти все небольшие картины, даже получившие всеобщее признание шедевры, развешены здесь очень тесно, в несколько рядов, и настолько мешают друг другу, что ни один из них не может зазвучать в свою полную силу. При этом они расположены обычно по одной и

той же скучной, строго симметричной схеме, в которую искусственно втиснуты часто весьма различные по своему характеру и творческим индивидуальностям произведения. Далеко не удовлетворительно решен здесь и вопрос освещенности экспонатов, так как искусственный свет многих залов недостаточно ярок и нередко неудачно направлен.

Между тем в современной музейной экспозиции освещение играет особенно важную роль. Место, где находится источник света, его яркость, окраска, характер освещения, направленного или рассеянного, — все здесь имеет значение, все определяет силу художественного воздействия произведения на зрителя.

Старые музеи пользовались в основном естественным светом — верхним из застекленных перекрытий и боковым из окон. В первом случае сохраняется много экспозиционной площади и образуется ровный, рассеянный свет, который хорошо подходит для живописи, но слишком мягок для скульптуры и произведений декоративного искусства. Боковое освещение, наоборот, обычно хорошо выявляет

пластическую выразительность объемных экспонатов, но при нем пропадает очень много полезной экспозиционной площади.

Современные музеи широко используют как естественное, так и искусственное освещение. Однако если в каждом старом музее существовал раз навсегда данный источник света со всеми его достоинствами и недостатками, то теперь характер освещения может бесконечно варьироваться в зависимости от потребности той или иной экспозиции.

Во многих современных музеях при помощи различных экранов, веляриумов*, движущихся металлических жалюзи, штор и других приспособлений по желанию уменьшают или увеличивают силу дневного света, а также придают ему нужное направление, концентрируя его на отдельных предметах или группах вещей. Иногда, особенно в музеях южных стран, делаются целые стены из стекла. Через них не только широкими потоками льется свет, но и окружающее пространство как бы входит в музейную экспозицию, становится ее неотъемлемой частью**.

Интересным примером такой экспозиции может служить музей современного искусства в Рио-де-Жанейро, где ряд выставочных помещений имеет застекленные стены, через которые открывается вид на великолепный горный пейзаж. Особенно удачен там отдел стекла. В нем все прозрачно — стены, сами изделия, подставки под ними, — все полно света, воздуха, простора. Вдали виднеются окутанные легкой дымкой горы, купы деревьев, цветы. Их смутные очертания дрожат и переливаются в гранях стекла.

Искусственное освещение, хотя и не дает тонкой игры теней, оживляющей и моделирующей предмет при удачно направленном дневном свете, но обладает, по сравнению с последним, и рядом преимуществ, основным из которых является широкая возможность создавать самые различные формы освещения, изменяя его силу, направление, окраску и т. д.

Примером удачного использования искусственного света может служить выставка чехословацкого стекла в Манеже, экспозиция которой как по выразительному раскрытию основной темы, так и по обилию декоративных эффектов была особенно характерна для временных выставок. Одним из наиболее часто применявшихся там художественных приемов было контрастное сопоставление темных помещений и ярко освещенных экспонатов, возможное лишь в условиях искусственного освещения. При таком экспозиционном показе хрупкая грация тонких стеклянных изделий или сверкающие грани хрусталя, как будто вырванные лучом света из окружающего мрака, приобретали особое, магическое очарование.

Не менее важное значение имеет и цветовая гамма экспозиции, в решении которой снова проявляется коренное различие между современными и старыми музеями. В соответствии с неподвижной, статичной структурой последних стены их залов были обычно окрашены в белый или какой-нибудь нейтральный цвет, который более или менее подходил к любым экспонатам. Для современных музеев, наоборот, характерно стремление найти для каждой экспозиции основные цвета, лучше всего выражающие тему этой экспозиции и служащие как бы лейтмотивом ее общего колористического звучания, создать для каждого отдельного произведения такое цветовое окружение, которое хорошо подчеркивало бы красоту его колорита.

* Веляриум — полотно из полупрозрачной ткани, подвешиваемое под световым потолком для смягчения излишне яркого света.

** В том случае, когда выставленные экспонаты надо по каким-то причинам изолировать от внешнего пространства, такие стеклянные стены могут быть закрыты прозрачными занавесами, экранами и т. д.

Наряду с пространством, освещением, цветом большую роль в экспозиции играют и другие факторы, как, например, фактура материала, на котором экспонируются произведения, характер витрин, стендов, турникетов, форма и масштаб подставок под мелкой пластикой или пьедесталов у статуй и т. д. В современной музеологии этим вопросам уделяется большое внимание, так как от их удачного или неудачного решения во многом зависит качество экспозиции.

Прекрасным примером современного типа экспозиции, носящей строгий, сдержанный, чисто музейный характер, может служить закрывавшаяся недавно выставка мексиканского искусства в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Перед устроителями этой выставки стояла сложная задача — в высоких залах классического стиля с застекленными потолками добиться такого пространственного решения и освещения, которые гармонизировали бы со своеобразным характером и масштабами экспонатов выставки, состоящих в основном из мелкой пластики и скульптуры. Не имея возможности сделать ложные потолки или веляриумы, авторы экспозиции сумели при помощи целой системы легких перегородок смягчить слишком резкий контраст между высотой залов и размерами небольших экспонатов и низких витрин. Те же перегородки, сходящиеся в различных направлениях, образовали сложные пространственные решения, на фоне которых выделялись отдельно стоящие скульптуры. Вместе с тем верхний рассеянный свет, слишком мягкий для этих скульптур и недостаточно яркий для мелкой пластики, был здесь дополнен искусственным освещением в виде флуоресцирующих трубок в витринах и ламп с рефлекторами, направленный свет которых хорошо подчеркивал пластическую выразительность статуй и барельефов.

Очень интересно было и колористическое решение этой экспозиции, где доминирующую роль играли темно-красные, синие и светло-зеленые тона, повторявшиеся в различных вариантах на всех перегородках, стендах, пьедесталах и служившие прекрасным фоном для скульптур из слегка окрашенной терракоты и серого камня. Выбор колорита определялся тем, что эти тона, применяемые приблизительно в том же пропорциональном соотношении, были очень характерны для всего древнемексиканского искусства. В них символически отражалась тема жизни и смерти, которая была основной темой этого искусства, где красный цвет олицетворял понятие солнца, света, жизни, а синий — ночи и смерти. Цветовая гамма витрин была более мягкой и сдержанной. Она состояла в основном из очень нежных оттенков сероватых, голубоватых, сиреневых и кремовых тонов, хорошо подобранных к колориту и фактуре каждого произведения. Но в отдельных местах в эту нежную красочную гамму вносился резкий цветовой удар в виде куса черного бархата или ярких расцветок шелка, подложенного под один из экспонатов. Таким приемом внимание зрителя сразу привлекалось к наиболее интересным вещам и вместе с тем создавался смелый и неожиданный ритмический акцент, оживлявший экспозицию.

В самом расположении скульптур и стендов, а также в расстановке мелкой пластики в витринах была очень последовательно применена асимметрия, как принцип построения экспозиции, причем она везде сочеталась с уравновешенностью общего композиционного решения. Это асимметричное построение прекрасно гармонизировало со всем характером произведений мексиканского искусства, полных динамики и эмоциональной выразительности.

Эта выставка могла бы также служить хорошим примером современного типа музейной экспозиции с характерным для нее внимательным отношением ко всем деталям: форме невысоких застекленных витрин, расположению экспонатов в этих витринах, их масштабным соотношениям, размерам и окраске подставок под мелкой пластикой.

Все здесь было любовно и тщательно продумано, все помогало зрителю лучше почувствовать своеобразное очарование каждого произведения.

Современный характер всего оформления выставки мексиканского искусства особенно подчеркнул устаревшие формы экспозиции, которые до сих пор применяются в самом Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Достаточно ярким примером этого может служить Египетский зал, где экспонирована коллекция великолепных подлинников, имеющих большую художественную ценность и состоящих также в основном из скульптур и барельефов. Первое впечатление, которое должно сразу давать зрителю представление о теме экспозиции, определяется здесь не самими экспонатами, а резко бросающимся в глаза неприятным, ложноегипетским стилем архитектуры этого зала. По вечерам недостаточно яркое и плохо направленное искусственное освещение дает тусклый, рассеянный свет, при котором скульптуры и барельефы теряют свою пластическую выразительность.

Оборудование этого зала, сохранившееся, по-видимому, еще от дореволюционного периода, противоречит всем правилам современной музеологии. Так, например, мелкая пластика экспонируется в высоких тяжелых витринах с массивными деревянными переплетами, во многих местах пересекающими выставленные экспонаты. В этих витринах расставленные скучными однообразными рядами и очень плохо освещенные помещаются чудесные маленькие статуэтки, многие из которых являются подлинными шедеврами. Такими же деревянными переплетами разделены и стеклянные покрытия над мумиями. Барельефы из серого известняка экспонированы на фоне серого полотна, цвет которого убивает тональность самого материала. К стендам или перегородкам они подвешены на уродливых железных опорах и т. д. Словом, все в этой экспозиции сделано равнодушно, без внимания и любви к выставленным произведениям.

Одной из характерных особенностей современного типа музеев является широкое использование в их работе смежных областей искусства, таких, как фотография, кино, музыка, театр, при помощи которых авторы экспозиции углубляют ее научно-познавательное значение или усиливают эмоциональное воздействие на зрителя.

Примеры этого можно было видеть на описанных выше выставках. Так, на выставке чехословацкого стекла при помощи многоэкранного кино была показана история развития стеклоделия в этой стране, а в балетной пантомиме аллегорически раскрывались многообразные качества стекла как материала.

Выставка мексиканского искусства великолепно дополнялась сопровождавшимся музыкой и пением фильмом о монументальной живописи Мексики, почти не представленной в экспозиции. Очень интересен был также посвященный древнемексиканскому искусству цветной фильм, в котором демонстрировалась скульптура и мелкая пластика. Сильное увеличение изображений давало возможность любоваться большим количеством интересных деталей, остающихся при обычной экспозиции чаще всего незамеченными. Вместе с тем все фигуры были даны в медленном движении, что особенно подчеркивало и усиливало их изумительную эмоциональную выразительность*.

Применение принципов современной музеологии и новых приемов оформления экспозиции играет очень большую роль в популяризации произведений искусства, а следовательно, в повышении общей художественной культуры народа. Эти новые принципы и приемы оформления в настоящее время уже прочно вошли в практику многих зару-

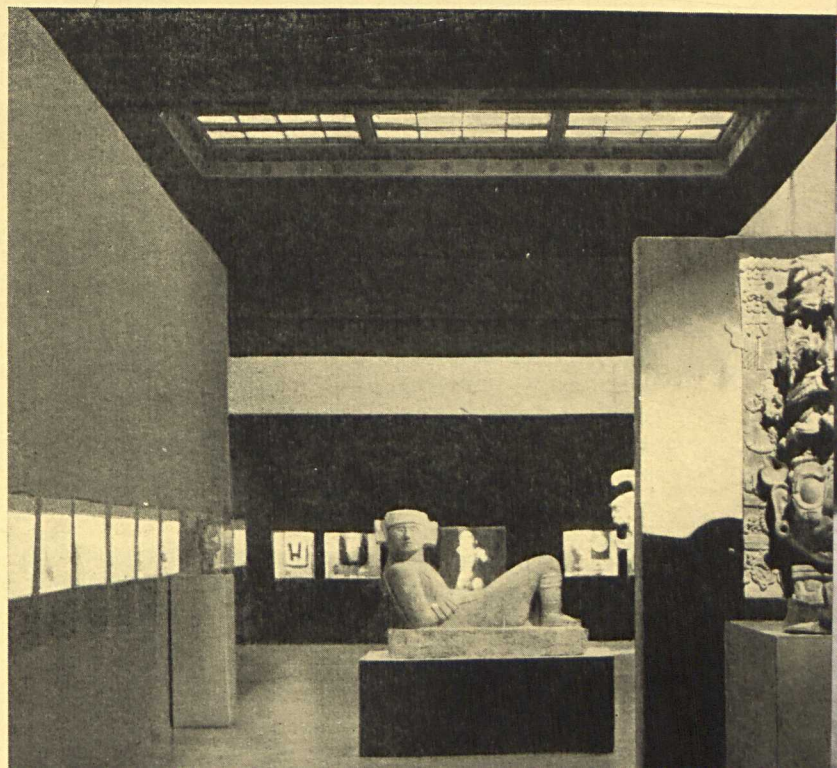
бежных музеев, очень интересно они использовались и в работах наших художников-декораторов на некоторых временных выставках, как, например, в экспозиции советских павильонов на выставке в Брюсселе, на выставке в Нью-Йорке и других. Между тем почти все крупные художественные музеи Москвы, такие, как Музей восточных культур, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственная Третьяковская галерея, на коллекциях которых воспитывается несколько поколений нашего народа, продолжают строить свои экспозиции по принципам, принятым в конце XIX — начале XX века. Характерными особенностями этих композиций являются перегруженность экспонатами, которые мешают друг другу, слишком слабое и чаще всего неудачно направленное искусственное освещение, однообразные, симметрично построенные композиции, тяжелые, старомодные формы витрин, стендов, турникетов и другого оборудования.

Такого типа экспозиции, очень далекие от современности, скорее мешают, чем помогают зрителю почувствовать художественные достоинства и все живое очарование выставленных в этих музеях прекрасных произведений искусства.

В настоящее время в Москве намечено строительство нескольких грандиозных музейных зданий — Государственной картинной галереи, Выставочного павильона, где будут экспонированы работы современных мастеров, Музея Советской Армии и других, — вопрос о характере музейной экспозиции приобретает особенно важное значение. Строительство запроектированных зданий дает большие возможности для воплощения в жизнь лучших достижений современной музеологии, для новых исканий, а также творческого использования опыта передовых зарубежных музеев и наиболее интересных работ наших художников-декораторов.

Однако наряду с новым строительством необходимо обратить серьезное внимание и на реорганизацию многочисленных музеев, помещающихся в старых зданиях, экспозиция которых должна также отвечать требованиям современной музеологии.

Выставка «Искусство Мексики». Зал культуры майев. Удачный пример пространственного решения экспозиции при помощи легких временных перегородок. Большую роль в ней играет искусственный свет, который освещает отдельно стоящие статуи и мелкую пластику в витринах.



* Эти фильмы по техническим причинам не могли быть показаны в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и демонстрировались в Доме дружбы и в Институте этнографии Академии наук СССР.

НОВЫЙ НАБОР МЕБЕЛИ

И. ТРАВИН

Вспомним, что в начале 1959 года в одном из новых домов в Черемушках была организована конкурсная выставка образцов новой мебели. Одной из двух высших премий был отмечен мебельный набор, созданный группой проектировщиков Центрального мебельно-конструкторского бюро Главстандардома при Госстрое СССР. Советом жюри конкурса набор был рекомендован к массовому производству. Решением Мосгорсовнархоза к концу 1960 года выпуск набора был налажен на Московском мебельно-сборочном комбинате № 2. Таким образом, с момента утверждения образца до запуска его в производство прошло почти два года — срок, пожалуй, несколько длинноват, особенно если учитывать большой спрос на мебель. За этот период набор претерпел ряд изменений: окончательный промышленный образец сильно отличается от первоначального выставочного варианта и, надо сказать, не в лучшую сторону.

Состав набора должен был предусматривать оборудование квартиры любого типа — одно-двух или трехкомнатной. Исходя из этого проектировщики задались целью сделать набор как можно более универсальным. В первом варианте была предложена универсально-разборная конструкция — все корпусные изделия или, попросту говоря, шкафы различного назначения собирались из отдельных стандартных щитовых элементов. Сборка должна была производиться прямо на квартире. Конструкция позволяла собирать изделия любого габарита (по ширине). Выглядеть это должно было так: покупатель, придя в магазин, по специальному проспекту или каталогу выбирал понравившийся ему комплект. В проспекте должны были быть представлены заранее спроектированные интерьеры, предусматривающие различный метраж квартиры, количество комнат, численность семьи. Общая стоимость набора исчислялась бы по приложенному прейскуранту, где указывалось требуемое количество элементов и стоимость каждого из них.

Однако выяснилось, что промышленность не может гарантировать полной стандартности щитовых элементов, поэтому решено было изготавливать набор из отдельных блоков и уже из них монтировать все изделие. Комбинированный шкаф был поделен на три отдельные секции. От идеи сборки прямо на квартире покупателя тоже пришлось отказаться — против этого протестовали торговые организации. Они ссылались на то, что до сих пор магазины не занимались монтажом мебели на месте и не имеют опыта торговли универсально-разборной мебелью. В довершение всего отдельные шкафы-секции сейчас монтируются прямо на комбинате и поступают в продажу в готовом виде — покупателю остается брать то, что дают. Почему? Потому что, во-первых, легче планировать производство «целых единиц» — шкафов, чем производство отдельных элементов со сборкой где-то вне комбината, и, во-вторых, среди производителей почему-то бытует мнение, что комбинированная мебель «не идет», не пользуется успехом у покупателей и уж лучше предлагать ему привычный шкаф — так спокойнее...

Конструктивно изменен также диван-кровать. В первом варианте было найдено остроумное решение: одна из



Набор мебели, созданный коллективом Центрального мебельно-конструкторского бюро. Первоначальный образец.



Фото 1.

подушек была составлена из двух половинок, которые можно было переложить к спинке — получался небольшой придиванный столик. Однако при такой трансформации дивана-кровати не обеспечивалась его достаточная конструктивная прочность. Но вместо того, чтобы доработать конструктивную часть, диван-кровать решили выпускать в обычном виде. Остальные изделия набора почти не изменились.

Пожалуй, самые существенные коррективы были внесены во внешний вид набора. Создавая новую мебель, проектировщики исходили из современных требований простоты и целесообразности декоративного решения вещей.

До сих пор наша мебельная промышленность производила в большинстве случаев тяжелые и громоздкие шифоньеры и серванты, необъятных размеров диваны и кровати, массивные столы, вдобавок окрашенные в темные цвета, фанерованные дорогими породами дерева и полированные. Такая мебель загромождает, теснит комнату, поглощает свет, да еще к тому же стоит недешево.

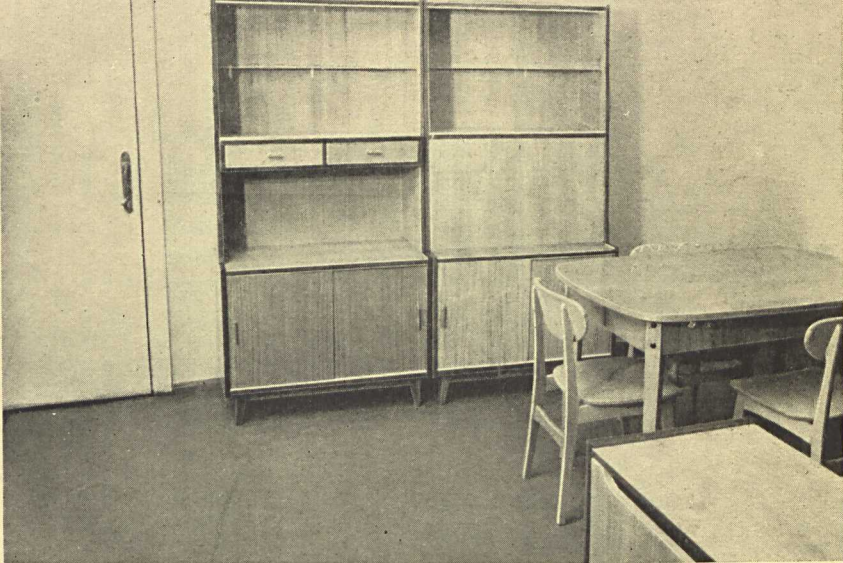


Фото 2.



Фото 3.

Тот же набор мебели из массового выпуска Московского мебельно-сборочного комбината № 2 (фото 1, 2, 3).

В новом мебельном наборе были применены более дешевые породы дерева — дуб, ясень, решено было отказаться от дорогостоящей полировки. Детали набора изготавливались из неокрашенного лакированного дерева, и, кроме

того, некоторые поверхности были отделаны цветными пластиками. Белым пластиком были оклеены нижние раздвижные дверки и ящики, красным — наружная крышка секретера, зеленым (цвет сукна) — столик секретера. В наборе применены также и металлические детали — ножки и фурнитура из золотистого анодированного алюминия. Легкие конические ножки, скрадывавшие ощущение тяжеловесности, придавали набору изящество. Сочетание естественного цвета дерева, цветных пластиков, золотистого металла придавало набору очень декоративный, даже праздничный вид. Большое количество открытых полок позволяло декорировать мебель керамикой, изделиями из стекла и фарфора. Кроме того, в первый вариант входила оригинальная этажерка, которую можно было украсить зелеными вьющимися растениями. Словом, набор должен был представлять собой целый декоративный комплекс красивой современной мебели.

При разработке промышленного образца выяснилось, что в условиях Московского совнархоза нельзя изготовить металлические детали дешевым способом. Пришлось отказаться от алюминиевых ножек — они были заменены деревянными. До сих пор не найден способ приклейки пластика, да и вообще отделка пластиком обходится, как выяснилось, довольно дорого. Пока что набор выпускается в некоем компромиссном решении — цветные пленки заменены крашеным деревом. Этажерка вообще исключена из окончательного варианта набора.

По настоянию торговых организаций мебель фанеруется орехом или подкрашивается под орех с последующей полировкой. Правда, это удорожает набор, но зато, по мнению торговых работников, такой его внешний вид гораздо эффектнее и, что самое главное, привычнее для покупателя. В результате утрачено одно из основных эстетических достоинств мебели — свойство придавать комнате иллюзию просторности, большей освещенности, чистоты.

К конечному итоге промышленный вариант набора мебели безусловно лучше того, что выпускалось нашей промышленностью до сих пор, однако, по сравнению с конкурсным образцом, в нем утеряны многие положительные качества. Бесспорно, некоторые изменения были продиктованы конструктивными или технологическими соображениями — в этом случае они оправданы. Но мотивировки, вроде «покупатель к этому не привык» или «промышленность до сих пор этого не делала», едва ли можно считать убедительными.

В заключение остается сказать, что в течение этого года будет выпущено 1500 комплектов набора в различных вариантах — для одно- и двухкомнатных квартир. Первая партия новой мебели поступила в продажу в ноябре прошлого года и разошлась буквально в течение часа. Думается, что новый мебельный набор будет пользоваться успехом у покупателей.

ВЫСТАВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ФИНЛЯНДИИ

14 января с. г. в залах Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открылась выставка художественной промышленности Финляндии, которая познакомила москвичей с лучшими достижениями финских художников в различных областях художественной промышленности. Около 600 экспонатов выставки дали представление о работе финских художников в области керамики, стекла, осветительной аппаратуры, мебели, обоев, декоративных тканей и целого ряда других бытовых изделий Финляндии.

Среди участников выставки — лучшие художники и архитекторы Финляндии, такие, как Алвар Аалто, Илмари Тапио-Аара, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева, Кай Франк, Дора Юнг, имена которых широко известны за пределами Финляндии.

Интересно задуманная экспозиция этой выставки была проникнута стремлением осмыслить и определить истоки творческого вдохновения современных художников декоративного искусства Финляндии, подчеркнуть принципиальные установки их творческой деятельности.

Основная идея выставки — природа — неиссякаемый источник вдохновения современных художников декоратив-

ного искусства. Символы, которыми начинался каждый раздел выставки, подчеркивали эту идею. Они наглядно демонстрировали, как современные художники в поисках новых конструктивных форм обращаются к окружающей их природе.

Интересно задуманная и выполненная с артистической тонкостью и вкусом, эта выставка послужит несомненно укреплению и развитию творческих связей и контактов между художниками декоративного искусства СССР и Финляндии.

МОЖЕТ ЛИ МАШИНА БЫТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА?

ДИСКУССИЯ

(О границах видов художественных предметов)

И. МАЦА

Какое может иметь отношение к эстетическому восприятию предмета его правильное функционирование? Является ли соответствие предмета своему назначению предпосылкой его художественных качеств? Или, в еще более резкой форме: верно ли, что красивым может быть только функционально оправданный предмет?

Эти вопросы задавались множество раз на всем протяжении истории искусства — от Сократа до современных конструктивистов функционалистов. Правильные ответы на них бесспорно имеют немаловажный интерес и для нас, как в общеэстетическом, так и в более узком плане, в связи с задачами художественной промышленности и декоративного искусства.

В общетеоретическом плане эти вопросы можно считать давным-давно решенными. Противопоставление «пользы» и «красоты», теория незаинтересованности эстетического суждения в той или другой форме были отвергнуты еще в античности. В такой же мере можно считать решенным вопрос о недопустимости механического отождествления «пользы» и «красоты», функциональной оправданности и эстетической ценности предмета.

Не все то, что полезно и функционально оправданно — красиво; но то, что красиво, не может быть лишено жизненной оправданности или, пользуясь термином Сократа, «пригодности» в широком смысле этого понятия.

Нас в данном случае интересует второй, более конкретный аспект этой проблемы — вопрос об особенностях взаимосвязи функционального и эстетического в предметах художественной промышленности и декоративного искусства.

Известно, что с тех пор, как Готфрид Земпер* изложил свои широко и интересно мотивированные выводы об обусловленности происхождения основных форм «технических и тектонических искусств» (текстиля, гончарного искусства и архитектуры) материалом, его технической обработкой и назначением данного предмета, проблема взаимосвязи художественной формы и материально-практической основы искусства оставалась в порядке дня эстетических споров. Представители «модерна» (и особенно позднего модерна) в Англии, Германии, Австрии, Бельгии (Ван де Вельде, Берлаге, Отто Вагнер), французские эстетики и практики (Поль Сурьо старший, школа Корбюзье), немецкие функционалисты (Гропиус, «баугазовцы»), наши «производственники» и некоторые архитекторы в начале революции (Ган, Гинзбург) то догматизировали, то суживали, то, наоборот, непомерно расширяли земперовские положения функциональной «практической эстетики».

Рациональное зерно теории Земпера заключается в его реалистическом подходе к проблеме происхождения искусства, художественных стилей, «нормальных форм» (Normalformen) и типов. Противопоставляя свое «эмпирическое учение об искусстве» (empirische Kunstlehre) спекулятивной эстетике идеализма с ее схоластическими умозаключениями, он широко показал, как из ткацкой техники, из гончарного производства, из деревянного и каменного строительства натурально-опытным путем скла-

дывались те тектонические системы, основные формы и приобретающие постоянство мотивы, которые на века сохранили свое значение как для данного вида искусства, так и для развития стилей. Материалом, техникой и функцией обусловленные основные формы, потеряв свое первоначальное значение и приобретая значение «символическое», переходили из одного вида искусства в другой (например, мотив плетения из ткацкого искусства в гончарное, оттуда в зодчество и т. д. в виде уже декоративного мотива). Таким образом, Земпер выводил эстетические формы из форм технических, предназначенных для выполнения определенных практических функций*.

«Эмпирическое учение об искусстве» Земпера в своих исходных позициях отличается историчностью и предметной конкретностью. В общих выводах и сам Земпер отошел от конкретности и определенности, а впоследствии его «функциональная эстетика» в догматизированном виде послужила в качестве исходных положений теорий конструктивизма и функционализма.

Одной из важнейших причин возникновения путаницы вокруг вопроса о взаимосвязи между технико-функциональной основой предмета и его эстетическими качествами было смешение как понятий «эстетическое» и «художественное», так и понятий «жизненное назначение» и «практическая польза». Недопустимое отождествление этих пар понятий (столь же недопустимое, как и их механическое противопоставление) привело к целому клубку недоразумений. И не только в западных идеалистических теориях современного искусства. Отсюда родилась разлетевшаяся по всему миру крылатая фраза: «Дом — это машина для жилья», с одной стороны, и приравнивание современных средств передвижения (наподобие парадных карет XVIII в.) к произведениям искусства, с другой стороны. Об этих недоразумениях, может быть, и не стоило бы говорить, ибо вряд ли в настоящее время станет кто-нибудь оспаривать тезис о том, что не всякий созданный человеком предмет, обладающий качеством красоты, является произведением искусства, так же как и предметы искусства, обладающие качеством практической полезности, не следует из-за этого выводить за пределы искусства.

Однако здесь все же возникает ряд вопросов, далеко еще не решенных. Они в конечном итоге связаны с необходимостью новой классификации видов искусств, вызываемой теми новыми условиями, которые породило общественное бытие социализма с его высоко развитыми техническими возможностями. Не затрагивая вопроса в целом о новых видах и жанрах искусства, хотелось бы высказать некоторые соображения о «судьбах» художественной промышленности и декоративного искусства.

Прежде всего нужно иметь в виду, что применение художественного труда не всегда и не обязательно порождает произведения искусства. Это обстоятельство важно подчеркнуть особенно теперь, когда художественный труд получает для

* Здесь не место для полной характеристики эстетических взглядов Земпера и их оценки, отметим только, что напрасно его противники (особенно А. Ригль и другие) обвиняли Земпера в «материализме». Философская основа эстетики Земпера восходит к позитивизму, а его концепция во многом соприкасается с т. н. «эстетикой формы» гербартовского типа.

* Его основная работа под названием «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика» вышла в 1860 г. Русского перевода нет.

своего применения все более и более широкие области, при капиталистическом способе производства совершенно недоступны художнику. Сюда относятся и такие области, как машиностроение или художественная проработка планировки, организации и оформления мест производства (заводы, цехи, лаборатории и пр.). Как насыщение самых различных отраслей производства эстетическими моментами не означает превращения производства и техники в искусство, так же не означает этот процесс превращения искусства в технику.

Коммунизм обогащает все виды человеческой деятельности и его быта красотой, но не уничтожает специфики отдельных видов, не приводит к стиранию граней. Так называемое «индустриальное искусство», как его понимали и трактовали представители «левого» искусства разных оттенков в 20-х годах, было даже не утопией, а результатом фантазирования людей, не разобравшихся ни в индустриальной технике, ни в искусстве. И в этом фантазировании не последнюю роль сыграло неверное, механистическое понимание взаимосвязи техники, технологии, красоты и искусства.

Если конструктор при своих расчетах автомобиля, удобного для пассажира и максимально целесообразного решения с точки зрения обтекаемости объемной формы и его окраски, консультируется с художником, — это не означает, что рождается предмет «художественной промышленности» или «индустриального искусства». Больше того, не следует сюда отнести и очень интересные, полезные и важные работы по нахождению функционально и эстетически более приспособленных и согласованных форм инструментов, станков и пр., проводимые прославившимся в этом деле чешским скульптором Зденеком Коваржем. Не всегда порождает произведение искусства и оформительский труд художников (витрины, скверы, интерьеры и т. д.).

Машиностроение, изготовление станков, инструментов и других средств производства не составляют основы новых видов искусства, что, однако, вовсе не снимает задачи сделать предметы этих отраслей максимально удобными, приятными для пользования. Красота в этих предметах, с точки зрения их абстрактно взятых функций (например, быстро двигаться по рельсам), не необходима. Ее наличие обусловлено не назначением «как таковым», а в первую очередь значением этих предметов в системе общественного производства, новыми отношениями человека к труду. Вместе с тем эстетическая проработка форм предмета не может быть безразлична к материалу, технике и практическому назначению его.

Это — не еще один, новый вид искусства, а возникающее в условиях социалистического производства новое, эстетически обогащенное качество индустриального производства, все более широко применяющего и труд художника.

В исторически порожденной, традиционной классификации искусства, особенно в искусстве докапиталистических формаций, очень большое место занимала художественная промышленность или художественное ремесло, называемое также прикладным искусством. Это в основном эстетически проработанные предметы быта. Этот раздел искусства зародился и расцвел на базе ручного, ремесленного труда, и его предметы, даже в условиях мануфактурного производства, в той или иной мере были отмечены индивидуальностью «творческого почерка» мастера или мастерской и имели уникальный характер. Капиталистический способ производства до основания разрушил старые производственные и творческие предпосылки этого вида искусства и, как известно, несмотря на всяческие поиски и попытки, новых не создал.

У нас сохранился ряд артелей, продолжающих старые традиции, но с количественно и качественно возрастаю-

щими запросами нашего быта они справиться не могут. Бытовой предмет в основном стал стандартным предметом индустриального производства. Встает вопрос: остаются ли предметы мебельного, фарфорового, керамического, стекольного, ткацкого производства в разряде искусств (художественной промышленности) при тех новых условиях, когда техника и технология процессов их производства исключают возможности индивидуального формирования предмета, их индивидуальной эстетической проработки? Не приравнивается ли эстетически проработанное производство бытовых предметов к эстетически продуманному производству индустриальных предметов машиностроения — фарфоровая или стеклянная ваза для цветов к автомобилю, и наоборот? Не является ли одной из причин низкого качества, наличия мешанских вкусов в продукции художественной промышленности стремление подражать приемам ручного производства с помощью машин, при условиях норм и стандартов ГОСТа?

Можно сказать с уверенностью, что производство эстетически значимых предметов бытового назначения приравнивать к эстетически проработанным предметам большой индустрии ни в коем случае нельзя. В первом случае практическое назначение через общественное значение данного рода предметов вместе с материально-технической основой не только обуславливает принципы образования формы предмета, но выступает и как идеологический факт, как один из способов художественно-эстетического освоения общественного бытия и быта людей, как прямой носитель эстетических идеалов. Во втором же случае практическое назначение и общественное значение предмета хотя и влияют на способы эстетической проработки обусловленной ими формы предмета, они действуют («работают») и воспринимаются самостоятельно, как таковые, лишь подчеркнутые эстетической проработкой их формы. Поэтому можно сказать, что в первом случае мы имеем дело с особым видом искусства (художественной промышленностью, по принятой терминологии), во втором случае — с предметами материального производства, которые приобрели эстетические качества.

В обоих случаях стремление к максимально полному соответствию формы предмета его функциональному назначению может, так сказать, «стихийно» порождать и эстетические качества. Это закон, действие которого мы можем наблюдать и в природных явлениях, и в человеческой практике. Это признавал даже и идеалист Кант, именно по этим мотивам оценивавший «форму» борзых собак, верховых лошадей. Мы же знаем из повседневной практики, что легкость, непринужденность выполнения трудных движений, простота в осуществлении сложных задач и пр. вызывают не только одобрение или восхищение, но эстетическую оценку. В этом реальные корни и понятия «изящного». Но греческую амфору, китайскую вазу, парк Петергофа, табуретку Хохломы, спектакль балета Прокофьева все мы считаем произведениями искусства; а исключительно целесообразные, притом и изящные, химические приборы из стекла, красивые и оправданные формы легкового автомобиля, изящно осуществленный цирковой номер акробата, вызывающие искренний восторг упражнения гимнастов таковыми не считаем. Грань между ними бывает иногда трудно уловимая (например, между эстрадными номерами балета с акробатическими «вставками» и «художественной гимнастикой» с лирическими интермедиями). Но она, эта грань, ясно выступающая или еле заметная, есть и заключается в значении идейного «подтекста» предмета, в характере его отношений к материальному и духовному производству.

Образование эстетических качеств формы мебели, утвари и прочих предметов быта происходит на основе соответствия данной формы назначению и материально-технической основе, но не как только технический процесс этого осуществления, а с помощью методов и принципов

художественного труда. С помощью наиболее благоприятной и правдивой (эстетически убедительной) масштабности, с помощью нахождения гармонических пропорций, фактурной обработки поверхностей, цветовых качеств целого и деталей и т. д.

Но есть большое количество и таких предметов быта, эстетическая проработка которых не имеет непосредственной активной связи с функциями. Это в первую очередь материалы, которые еще подлежат дальнейшей обработке (ткани), изделия, которые применяются в порядке оформления или обрамления других предметов (обои, покрывала, люстры, кружева и т. д.). Здесь функциональное назначение не принимает активного участия в образовании художественно-эстетической формы, но последние «приспосабливаются» к ним (например, различие характера, расцветки или тематики рисунка на тканях для одежды, занавесок, обивки мебели и пр., масштаб, форма, материал осветительной арматуры для общественных зданий, рабочей комнаты, спальни и т. д.).

Это третья группа эстетически проработанных предметов практического назначения. Она отчасти соприкасается с предметами четвертой группы, включающей в себя изделия собственно декоративного искусства.

В этой последней группе мы имеем предметы, назначение которых заключается именно только в том, чтобы создать красивую, эстетически выразительную обстановку (это будет первое значение декоративного искусства) или придать эстетическую выразительность поверхности эстетически непроработанной форме (объема) предмета. Это его второе, второстепенное и не всегда оправданное значение.

Здесь создается то качество, которое, в отличие от красоты, еще Альберти называл украшением*, трактуя его, однако, не в духе беспредметно-фривольного украшательства. Он связывал украшение с понятием и требованиями удобства, говоря: «Среди украшенных тел жить удобнее, чем среди неотделанных». Это подчеркивание принципа служения человеку характеризует гуманистическую направленность эстетической концепции не только людей Ренессанса и Альберти в частности. Это, по существу, правильная формулировка понимания эстетического и общественно-полезного назначения декоративного искусства в целом.

Относительная независимость формообразования и характера декоративного искусства от практических функций предмета одновременно означает и повышение идейно-эстетического значения его произведения, и важную роль их в деле воспитания эстетических вкусов своей эпохи. Тот факт, что в произведениях декоративного искусства, грубо говоря, ничего или почти ничего не «отвлекает» внимание от восприятия только красоты, в очень большой степени повышает ответственность этого вида искусства.

Декоративное искусство, сохраняя свою специфику, должно оставаться именно декоративным искусством, не «корректируя» свои задачи введением подробного рассказа или иллюстрации, не превращаясь в станковую картину или скульптуру. Это — с одной стороны. С другой же, декоративное искусство не может и не должно отрывать от общих идейно-эстетических задач искусства своего времени в целом — его главной задачей остается служение человеку, служение своему народу ради процветания его жизни, которая становится все более прекрасной. И это — хотя в разных формах, но принципиально всецело — относится

к обоим основным видам декоративного искусства: использующим только орнаментальные формы и мотивы и использующим тематический рисунок, изобразительные композиции.

Всякие рассуждения о сверхреально-абстрактном характере стилизованных и геометрических орнаментальных мотивов, о том, что они являются продуктом лишь «свободной игры воображения» и что они никакого значения, кроме абстрактно-эстетического, не могут иметь, — лишены реальной почвы. Устойчивые орнаментальные формы и мотивы, порожденные иногда в очень продолжительном и сложном процессе художественно-эстетической практики, являются очень важной, активно действующей частью общей эстетической культуры народов. Они как бы фиксируют народные и национальные особенности стилистической характеристики данной эпохи (вимперги, краббы, трехлистники готики, «гротески» Ренессанса и т. д.) и даже особенности, выходящие за пределы отдельных эпох (начиная от греческого меандра, кончая дожившими до современности мотивами народного художественного рукоделия, резьбы по дереву и пр.). А в этом плане они выполняют и немаловажную функцию: они могут придавать «без слов» предметам значение интимного, «своего», вызывать чувство близкого, знакомого, родного. Так «беспредметный» орнамент, приобретая в продолжительной практике силу и характер традиции, благодаря своим народным корням становится очень даже «предметным», функционально оправданным и в быту, и в художественной культуре, реальной частицей жизни народа.

* * *

Мы старались в сжатой форме изложить особенности связей функционального назначения и эстетических качеств тех отраслей материального производства, в которых непосредственно применяется художественный труд. Из этих особенностей вытекает возможность более точной и верной классификации тех видов художественно-производственной практики, которые до сих пор нередко сваливаются в одну недифференцированную и мало определенную кучу под общим названием то художественного ремесла, то индустриального искусства, то художественной промышленности, то декоративного искусства, а то даже и «искусства в быту».

Определение особенностей, притом в первую очередь именно на основе связи эстетической и практической значимости, не является праздной задачей. Реальный учет особенностей того или другого вида, соблюдения граней без превращения их в непроходимые барьеры является одной из предпосылок как художественной, так и практической полноценности продукции. Превратить, скажем, кресло в предмет декоративного искусства, ткань в агитационный рисунок, пепельницу — в гибридную скульптуру и плаката, трактовать ковер как станковую картину — все это по существу очень сильно напоминает печальной памяти попытки людей, старавшихся превратить картину в «конструкцию», поэзию — в «литературу фактов». Существенная разница будет заключаться в том, что пренебрежение спецификой художественного производства полезных предметов может привести не только к эстетической бессмыслице и безвкусице, но может явиться причиной бытовых неурядиц, физических неудобств и порчи ценных материалов.

Естественно, что при определении границ отдельных видов важное значение имеют применяемые материалы, способы их технической обработки, вопрос о новых синтетических материалах и об индустриальных методах производства в условиях социализма. Но эти большие вопросы требуют отдельной разработки даже и в общем, принципиальном разрезе.

* Красота есть «нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного». Десять книг об архитектуре. VI книга, 2-я глава.

КОГДА ХУДОЖНИК ОФОРМИТ ЗАВОД?

Г. ГЕНИН

Около двух лет назад в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» начали появляться люди, профессия которых, казалось, не имела прямого отношения к искусству.

Приходили конструкторы, инженеры, психологи.

А затем те же инженеры, психологи, художники здесь же, в стенах редакции, долго спорили о том, как средствами искусства облегчить труд людям, создающим материальные ценности.

На одном из совещаний выступил инженер «Оргстанкинпрома» В. Нижегородцев. В нашем институте, сказал он, также ведутся работы в этом направлении, но пока мы еще мало связаны с практикой.

С того памятного вечера редакция время от времени получала сообщения, что то одно, то другое предприятие перекрасило помещения с учетом требований промышленной эстетики. Причем многие из них добились увеличения производительности труда за счет улучшения обстановки, в которой протекает труд рабочего.

Особых успехов достигли заводы, оформленные по проектам «Оргстанкинпрома». Этот проект был осуществлен на Киевском заводе реле и автоматики. Цеха этого завода чем-то напоминают помещения Московского завода «Динамо» или других строений первых пятилеток. Та же планировка, те же вытянутые помещения со столбами-опорами, тот же шум гудящих станков. И все-таки обстановка цехов завода реле и автоматики значительно отличается от всего виденного ранее. Прежде всего приятно поражает светлая окраска и белые занавеси на окнах главного сборочного цеха. Тот, кому приходилось бывать на заводах в летнее время, знает, как обычно укрываются рабочие от палящих лучей солнца. Одни наклеивают на окна куски старых газет, другие нахлобучивают на глаза кепи... И вдруг полупрозрачные занавеси. Значит, здесь думают об удобствах рабочих, заботятся об их здоровье. Тяжелый серый цвет (поглощающий до шестидесяти пяти процентов падающего света), в который чаще всего выкрашены станки и стены наших заводов, почти исчез. Станки приятного зеленого цвета, нижняя часть стен также окрашена зеленой краской, только более глухого оттенка. В результате создается необходимый зрительный контраст. Обработываемая деталь отчетливо видна на зеленом фоне, тогда как на сером она пропадает. Верхняя часть стен и потолка белые. Благодаря этому цех сразу становится более светлым, чистым, в нем как бы легче дышать.

Кто бывал в механических цехах машиностроительных предприятий, тот наверняка обращал внимание на грязно-черные полы. Темная масса из асфальта и масел прилипает к ногам, впитывает грязь, стружки и другие производственные отходы. Когда видишь такой пол, то как-то неловко говорить о красоте труда. Какая уж тут красота, когда не соблюдаются элементарные нормы гигиены.

Киевляне пошли на смелый эксперимент. Плиты из мраморной крошки сменили традиционный асфальт механического цеха. «Теперь, когда в цехе стало чище, трудиться стало гораздо легче и приятнее», — говорят рабочие.

Несколько иначе выглядит главный сборочный цех. Нижняя часть опорных столбов и стен окрашена в светло-кремовые цвета, вентиляционные трубы в светло-серый, столы-верстаки белые, а их рабочая поверхность красная, лента конвейера также красного цвета. Однако контраст между цветом детали и фоном мог быть сильнее, ибо монотонная работа на конвейере требует, как нам кажется, более ярких цветовых акцентов.

Наиболее сильное впечатление производит экспериментальный цех. В него можно попасть, пройдя через главный сборочный, и пока идешь по этому большому вытянутому помещению, глаз успевает привыкнуть к неяркому цвету, преобладающему в окраске стен и оборудования. Но вот вы открываете дверь... Первое впечатление, что вы в оранжевое. Настолько много живой зелени и настолько ярко окрашены зеленой краской нижние части стен и столбов. И все небольшое помещение экспериментального цеха кажется светлее и гораздо больше, чем в действительности. И хотя столы-верстаки старой, довольно примитивной формы, окрашены они уже по-новому, в соответствии с рекомендациями «Оргстанкинпрома». Низ их цвета слоновой кости, верх — красный. На этом фоне хорошо «читаются» металлические серые детали. Инструмент, тиски — зеленые. В отличие от сборочного цеха цветовые контрасты здесь сильнее и разнообразнее.

Конечно, окраска заводских цехов значительно улучшила и их вид и условия работы, но утверждать, как это сделала газета «Комсомольская правда», что производительность труда в результате осуществления проекта возросла на двадцать процентов, нельзя. Никто не занимался точным измерением производительности труда до и после реконструкции цеховых помещений. Поэтому учесть результат, получаемый от рациональной окраски, пока что невозможно. Но вряд ли кто станет отрицать огромное

Главный сборочный цех Киевского завода реле и автоматики.



влияние этих мероприятий на самочувствие и настроение рабочего, а ведь это в конечном счете главное.

На Московском втором часовом заводе смена потолочного освещения с одновременным введением новых светильников значительно уменьшила вредные перепады зрения. Новый пол из мраморных плит также увеличил освещенность помещения. Светло-зеленая окраска столбов, стен, многочисленных шкафов и сейфов значительно улучшила вид сборочного цеха. Все эти мероприятия, проведенные Московским архитектурным институтом, способствуют сохранению зрения работающих, снижению утомляемости. Улучшение обстановки в цехе оказало в свою очередь положительное воздействие на рост производительности труда. Однако процент увеличения остается неизвестным. А жаль. Если бы измерения производительности труда производились до и после реконструкции цехов, наряду с широкими опытами по окраске помещений и оборудования, то завод мог бы получить точные данные, как действует тот или иной цвет на рабочего. Таким образом, можно было бы учесть скрытые факторы увеличения производительности труда. Пока этого нет. Но то, что руководители предприятий стали понимать роль технической эстетики, уже говорит о многом.

В Вильнюсе на заводах сверл и счетных машин также решили перекрасить и переоборудовать действующие и только что отстроенные цеха. Оба эти завода окрашены в соответствии с рекомендациями «Оргстанкинпрома». Станки зеленые, стены кремовые (беж) и зеленые. Единственное новшество — окраска углов в более светлые тона.

«Если в углу скопится мусор, — говорят психологи, — выкрасите его в белый цвет, и грязь исчезнет». И действительно, в многочисленных углах цеховых помещений завода сверл сора не было. Лишь однажды я заметил, как рабочий поставил в угол массивный черный лом, но этот лом так резко выделялся на светлом фоне, что случайно оглянувшийся рабочий сразу же переставил злополучный инструмент на место.

Завод сверл — предприятие расширяющееся. На его территории возводится новый цех. Нижняя часть его стен уже облицована белой керамической плиткой. Сверкающая белая плитка! Это, конечно, во много раз красивее, гигиеничнее и долговечнее, чем масляная краска. Тем более что на окраску завода уходят тонны краски. Говорят — экономия. Ведь окраску надо производить ежегодно, а плитку можно не менять в течение десятилетий. И совершенно не обязательно применять плитку только одного белого цвета. Она может быть и рельефной, и многоцветной.

Большую помощь в выборе цвета для предприятия могут оказать психологи. Предлагаемые ими цветовые соотношения значительно снижают утомляемость рабочего. Однако ни один психолог не скажет, как передать через цвет определенное настроение или как создать художественный образ.

И, наконец, есть еще один вид искусства, о котором почему-то забывают, когда говорят о технической эстетике. Это монументально-декоративное искусство. Разве не могли бы керамические панно Т. Алеевой «Рыбаки», экспонированные на выставке «Советская Прибалтика», украсить заводское помещение?

Выполненные из того же материала, что и облицовка стен, такие панно могли бы органически слиться с помещением завода, цеха, стать его неотъемлемой частью и сыграть гораздо большую роль в эстетическом воспитании, нежели плохие копии картин, которые столь часто висят в столовых, красных уголках и в кабинетах заводоуправлений. Если бы художники по-настоящему заинтересова-

лись проблемой художественного оформления завода, то им не пришлось бы изыскивать объекты для своей работы. Освещение, окраска, оформление продукции, мебель ждут вмешательства художника. На Вильнюсском заводе счетных машин мне довелось увидеть два вида столов. Одни были сделаны здесь же на заводе, по собственным чертежам, своими силами, другие — по специальному заказу художниками мебели. Отличия разительные. Одни — грубые, правда, окрашенные в белый цвет, другие — нарядные, изящные, светлого дерева, с тонкими металлическими ножками, с хорошо открывающимися и закрывающимися ящиками. Проход делил цех на две половины. На одной стояли новенькие столы, на другой — грубые самоделки. И вся эта половина цеха выглядела архаично и несовременно. А ведь это был новый цех, только что сданный в эксплуатацию. Казалось, уж он-то должен быть оснащен самым новейшим оборудованием.

К сожалению, строительство новых цехов ведется без учета современных требований к культуре рабочего помещения. И это видно из следующего примера. Одна из наиболее сложных проблем, с которой сталкиваются строители заводов, — освещение. И если можно примириться с окнами с большим количеством переплетов на Киевском заводе реле и автоматики, построенном в годы первых пятилеток, то видеть такие же окна во вновь возводимых цехах больно и обидно. В особенности это касается таких помещений, как механический, литейный и другие цеха, где пыль и грязь, оседая на стеклах, почти полностью задерживают естественный свет. Мыть такие окна очень сложно, и чаще всего дело кончается тем, что старые загрязнившиеся стекла удаляют, и вместо них ставят новые. А ведь наша промышленность выпускает прекрасный современный материал — стеклоблоки.

Представьте себе цех, одна стена которого состоит из стеклоблоков, пропускающих 95 процентов света. (Конечно, необходимо предусмотреть специальные проемы для притока воздуха). Такая стена не только красива, но и необычайно прочна. Мыть ее можно сильной струей воды из брандспойта.

Нельзя сказать, чтобы этот материал вообще не осваивался. При строительстве гостиницы «Неринга» вильнюсские художники выложили стеклоблоками наружную стену лестничной клетки, и выглядит она очень эффектно. К сожалению, литовские художники и архитекторы не имеют тесной связи со своими заводами, а ведь какие возможности таят в себе такие контакты! Пока талант художников декоративного искусства Вильнюса используется при оформлении гостиниц и кафе. Все это, конечно, важно. Но если бы даже в порядке эксперимента ведущие художники Вильнюса оформили хотя бы одно промышленное предприятие на уровне кафе «Литерату Светайне» или «Неринга», то оно могло бы стать своеобразной школой для руководителей предприятий, инженеров, технологов, экономистов, рабочих. Это мечта, которая, может, со временем и воплотится в реальность. Необходимо добиться того, чтобы объектом творческой деятельности художников стали и промышленные предприятия.

С этой целью необходимо расширить функции главного художника города, должность которого учреждается во многих промышленных и культурных центрах страны. Если в настоящее время, например, в Вильнюсе, магазин не имеет права провести ремонт без одобрения проекта главным художником, то почему это полезное начинание не распространить и на заводы? И так должно быть в каждом городе! Лишь тогда в полный голос, без всяких скидок и оговорок мы можем сказать, что красота получила пропуск на завод.

Н. К а ш и н а.
Броши, кольцо.
Змеевик, яшма,
серебро. Ювелирно-
гранильная фабрика.
Свердловск. 1960.

ПИСЬМА С КОММЕНТАРИЯМИ

КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО НЕ ДОЛЖНО ПОГИБНУТЬ

УВАЖАЕМЫЙ ТОВ. РЕДАКТОР!

Мы, рабочие завода «Русские самоцветы», очень встревожены тем, что на нашем заводе погибает редкое искусство резьбы по камню и русской мозаики, которое в довоенные годы славилось во всем мире. На нашем заводе в 30-х годах были сделаны такие шедевры, как рибинские звезды для Московского Кремля, мозаичная карта «Индустрия социализма» из русских самоцветов и поделочного камня и много художественных резных изделий из твердых пород камня — ларцы, шкатулки.

После Великой Отечественной войны трест «Русские самоцветы» организовал на базе завода художественное училище, которое готовило кадры мозаичистов и резчиков по камню. На заводе возобновили работу камнерезный, гранильный и ювелирный цехи. Под руководством старейшего камнереза И. Андреева был возрожден художественный экспериментальный участок при камнерезном цехе.

Так обстояли дела в 1947—1957 годах. Но в 1957 году, когда трест «Русские самоцветы» был упразднен, началось замирание работы в камнерезном цехе. В настоящий момент завод не выпускает художественной продукции, опытные мастера теряют квалификацию.

Мы считаем неправильным, что наш завод передали сначала в ведение треста металлопрома, совершенно не заинтересованного в развитии камнерезного и ювелирного искусства, а потом — Управлению местной промышленности Ленгорисполкома. Это управление, выпускающее в основном электротовары, скобяные и трикотажные изделия, также не заинтересовано в выпуске художественной продукции.

Не лучшее положение и на других участках завода. Гранильный цех выпускает десятки тысяч камней определенных стандартных размеров. Ювелирный цех полностью перешел на штампованные стандартные изделия. Выпускаемая цехом продукция приобрела дешевый вид — ювелирного искусства там нет и в помине. Самоцветное сырье как драгоценное, так и поделочное в наших изделиях почти не используется.



Мы решили обратиться в редакцию с просьбой помочь нам разобраться, что же следует сделать для того, чтобы сохранить наше искусство.

Е. Артемьев, В. Сычева, Ю. Паас, И. Буграчева,
В. Каляев, В. Дегтев, В. Кусмарцева, А. Шепту-
нова, Д. Князев, А. Степанова и другие (всего
26 подписей).

Ленинград.

* * *

УВАЖАЕМАЯ РЕДАКЦИЯ!

В Свердловске расположен старинный завод «Русские самоцветы». Кроме ювелирно-гранильного цеха, здесь имеется прославленный камнерезный цех. Изделия камнерезов-художников — вазы, чаши, канделябры, созданные в этом цехе, украшают залы Государственного Эрмитажа и многих других музеев страны.

Камнерезное мастерство уральцев в свое время достигло таких вершин, каких не знало мировое искусство. Для того чтобы традиции камнерезного искусства не застывали, нам надо их всемерно развивать. Однако нынешнее положение на заводе вызывает тревогу. Художественных камнерезных изделий завод почти не выпускает, коммерческие цели уведут камнерезное дело в сторону от искусства.

Опытные мастера заняты в основном изготовлением безделушек, точат лички из яшмы, слоников, жуков, мелкие галантерейные изделия. Творческую работу мастеров никто не направляет, таланты не поддерживаются, никто не указывает мастерам пути для создания современных вещей. В производственных программах предприятия творческая работа камнерезов-художников не предусмотрена. Все усилия руководства завода направлены на выполнение плана по выпуску галантерейных товаров.

В Свердловске имеется художественное училище, но оно гото-

вит не мастеров филигранного искусства, а посредственных ремесленников.

Необходимо, на наш взгляд, все ювелирно-камнерезные предприятия города объединить в один научно-художественный комбинат, работающий на основе передовой технологии. Было бы, думается, целесообразно создать в Свердловске институт, который выпускал бы квалифицированных мастеров, знающих и любящих камень.

Нужно помочь уральскому камнерезному делу выйти из тупика, в котором оно сейчас находится.

Свердловск.

А. Балуев

* * *

После получения этих писем редакция направила своих специальных корреспондентов в Ленинград и Свердловск. Ниже мы публикуем их комментарии.

* * *

По обилию, разнообразию самоцветных и декоративно-подолочных камней Советский Союз занимает первое место в мире, а в искусстве обработки этих камней наши мастера достигли непревзойденной высоты. Казалось бы, это должно было предопределить активное участие художников и мастеров камне-самоцветной промышленности в расширении и обогащении ассортимента изделий широкого потребления из русских самоцветов. Однако эта старинная и интереснейшая отрасль нашего народного хозяйства и искусства за последние 8—10 лет пришла в упадок.

Заводы по обработке как твердых, так и мягких камней входили ранее в систему республиканского треста «Русские самоцветы». Они получали от треста техническую и художественную помощь, сырье. Но в 1957 году трест ликвидировали, а его предприятия передали местным организациям, не имеющим отношения к выпуску художественной продукции, а в некоторых случаях даже сырьевых баз. Так, например, Ленинградский завод «Русские самоцветы» перешел в Управление местной промышленности Ленгорисполкома.

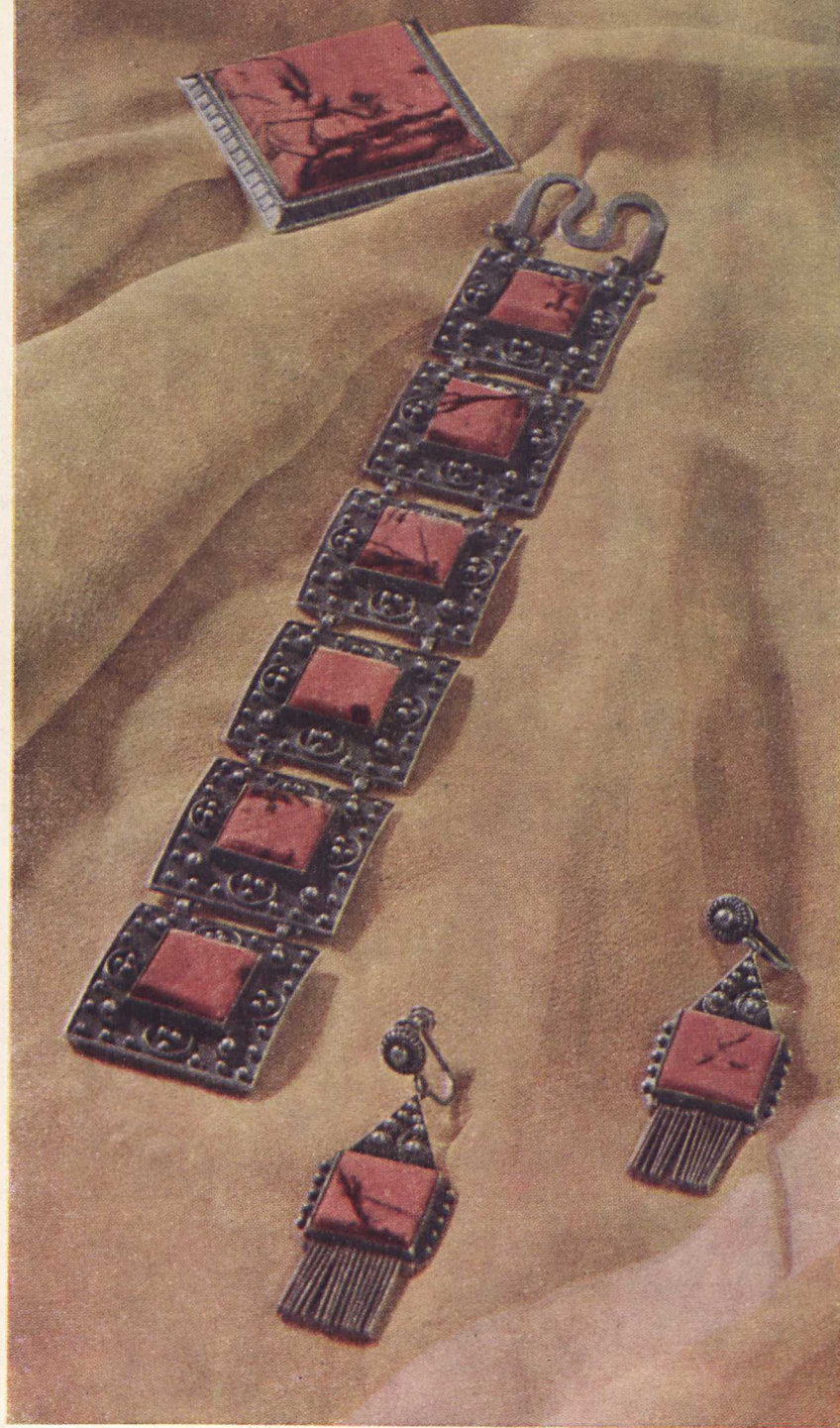
...И вот мы на заводе «Русские самоцветы» в Ленинграде. Это предприятие является наследником традиций знаменитой Петергофской гранильной фабрики. В камнерезном цехе завода трудится коллектив энтузиастов-мастеров. Евгений Иванович Артемьев, например, потомственный мастер. Его прадед, дед работали на Петергофской гранильной фабрике. Замечательные вещи из неповторимых по красоте цветных камней, сделанные членами семьи Артемьевых, находятся в Государственном Эрмитаже.

Мастер с горечью рассказывает нам о том, какое тяжелое положение сложилось в камнерезном цехе: почти нечего делать квалифицированным резчикам. Погибает любимое дело — дело жизни нескольких поколений его семьи.

Мы прошли по цеху и нигде не увидели, чтобы рабочие трудились над созданием художественных изделий. Высококвалифицированные камнерезы заняты изготовлением однообразных по форме запонок из агата, письменных приборов устаревших форм из казахчиханской и колганской яшмы скучных расцветок, изделий технического назначения. В цехе нет ни штатного художника, ни технолога. Экспериментальные работы, которые на свой страх и риск проводит камнерез-художник В. Сычева, к сожалению, не встречают поддержки у руководства завода.

В связи с письмом в редакцию группы рабочих на заводе состоялось совещание, в котором приняли участие руководители

Ю. П а а с. Вазочка. Орлец. Завод «Русские самоцветы». Ленинград. 1958.



Н. К а ш и н а. Браслет, серьги, брошь. Орлец, серебро. Ювелирно-гранильная фабрика. Свердловск. 1960

предприятия, рабочие-камнерезы, главный инженер Управления местной промышленности Ленгорисполкома А. Куницын, художник Центральной научно-исследовательской лаборатории камней-самоцветов Ю. Паас, член Ленинградского отделения Союза художников Ю. Мунтян, заместитель директора Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомой А. Титов, инструктор Фрунзенского райкома партии Ленинграда В. Казак, директор магазина «Русские самоцветы» Е. Варшавский.

Когда директор завода А. Козлов рассказывал собравшимся о состоянии художественного камнерезного производства, могло создаться впечатление полного благополучия. На столе появились изделия из камней и самоцветов, альбомы с многочисленными снимками продукции камнерезного цеха, положительные отзывы прессы. Но искушенный в вопросах демонстрации успехов завода тов. Козлов забыл сказать, что большинство изделий, которые он показывал на совещании, — единичные экземпляры, изготовленные главным образом для выставок.

Предметом особого разговора было качество камнерезной продукции. Изделия завода, находящиеся в витринах магазинов и на складах, убоги по формам, однообразны по ассортименту и в подавляющем большинстве непомерно дороги. К ним трудно применить слова «современные вещи»; они давно утратили строгость форм и красоту, присущие лучшим образцам русского камнерезного искусства.

Художественно-бытовых изделий на заводе выпускается крайне мало. Здесь в основном штампуют галантерейную

мелочь, технические изделия и письменные приборы. На низком художественном уровне и ювелирные изделия завода.

Руководители завода ориентируются в основном на получение заказов от Министерства культуры на изделия для выставок и музеев. Но разве существовало когда-либо прикладное искусство только для музеев? Впрочем, при нынешнем состоянии дел в камнерезном цехе директор завода едва ли смог бы показать даже десяток вещей, достойных украсить музеи. К этому надо добавить, что в течение нескольких лет художники и мастера завода не участвовали на выставках декоративного искусства.

Не в «ожидании» ли заказов от Министерства культуры тов. Козлов «отпустил» талантливую художницу Ю. Паас, создавшую десятки отличных образцов, так и не увидевших «света», художниц О. Стародумову и Т. Подгорскую, окончивших Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой, и многих способных камнерезов? «Освободив» завод от профессионалов-художников, его руководители стали сами направлять художественную «политику» предприятия. Достаточно сказать, что до сих пор судьбу новых образцов решали главный инженер, начальник ОТК, начальник планового отдела, начальник отдела снабжения и транспорта — все, кроме художников.

Несмотря на то, что многие образцы завода утверждает художественный совет Управления местной промышленности, большинство из них в производство не внедряются. При освоении каждого нового изделия критерием служат, к сожалению, не его художественные достоинства, а коммерческие расчеты.

Странно прозвучало на совещании заявление тов. Козлова о том, что заводу не помогают в усовершенствовании технологии камнеобработки и что художественные силы предприятия крайне малочисленны. Отсюда, мол, все беды: ограниченность ассортимента изделий, их неудовлетворительный художественный уровень и высокая пролужная стоимость.

Но ведь в Ленинграде находится Центральная научно-исследовательская лаборатория камней-самоцветов. Ее коллектив, организовавший на заводе производство высокоэффективных алмазных инструментов, может и должен помочь заводу в таких вопросах, как обработка камня при помощи ультразвука, усовершенствование некоторых технологических процессов и т. д. Заметим к слову, что лаборатория располагает и кадрами квалифицированных художников, которые могут создавать для завода новые образцы, при условии, конечно, что руководители предприятия изменят свою точку зрения на место и роль заводского художника и поймут наконец, что без художника невозможно создание полноценных произведений искусства.

Совещание наметило практические меры по улучшению работы камнерезного цеха и образовало специальную комиссию во главе с тов. Козловым. Решено, в частности, организовать экспериментальный участок в камнерезном цехе, который должны возглавить штатные художник и технолог. Намечено учредить должность главного художника завода, улучшить условия труда художников, привлечь к созданию новых образцов внештатных авторов и др.

* * *

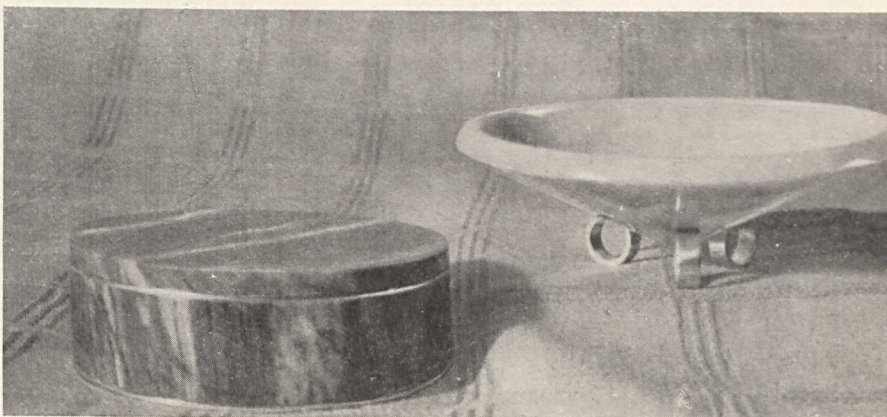
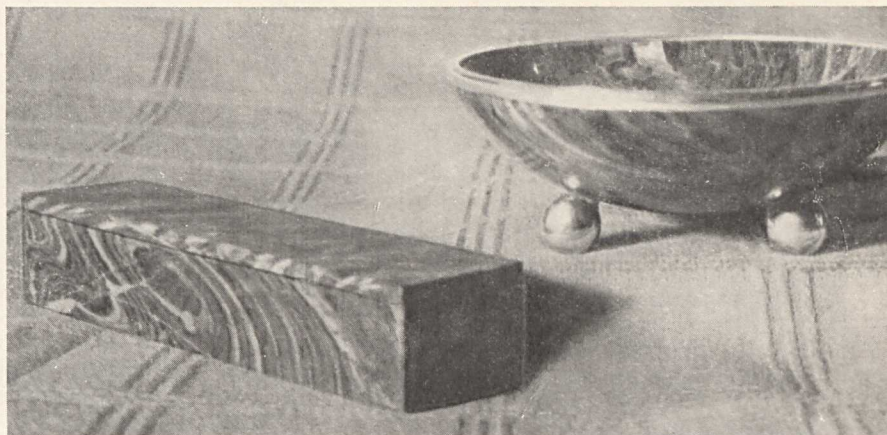
Крайне ненормальное положение с выпуском художественных камнерезных изделий создается и на Урале, где имеются два предприятия: Свердловский завод «Русские самоцветы» и Уральское горнопромышленное предприятие «Русские самоцветы» — УГПП, подчиненные Управлению местной промышленности Свердловского облисполкома.

Свердловскому заводу «Русские самоцветы», о котором нам написал А. Балухев, ежегодно увеличивают производственную программу, но так как перспективы сбыта его основной продукции крайне ограничены, завод вынужден выпускать изделия, не имеющие ничего общего с искусством русских самоцветов. В ассортименте завода имеются даже штампованные значки. По горькому замечанию директора Свердловского завода И. Шмелева, когда спрос на эту продукцию иссякнет, мастера-камнерезы будут вынуждены заняться производством вешер...

Уральское горнопромышленное предприятие ранее снабжало сырьем все заводы камнесамоцветной промышленности. Оно добывало хибиниты на Колском полуострове, япис-лазурь в Прибайкалье, халцедоны и флюорит в Сибири, мрамор, яшмы и мягкие камни на Урале. В настоящее время это предприятие никаких заказов на сырье не получает. Единственный самоцвет, добываемый им, аметист, поступает Ювелирторгу. Горнопромышленное предприятие вынуждено поддерживать свое существование добычей и распиловкой мрамора, предназначенного для строек.

Прекращение деятельности Уральского горнопромышленного предприятия по добыче декоративно-поделочных камней привело к тому, что из промышленной обработки выпали такие прекрасные цветные камни, как малахит, нефрит, япис-лазурь, пестроцветные яшмы, обсидиан, амзонит, шайтанский перелив, благородные змеевики. Они уже не радуют нас в разнообразных изделиях, некогда известных далеко за пределами нашей страны.

Вместо замечательных аметистов, хризолитов и других дра-



С. Буданов. Футляр для часов и лоточек. Яшма. Золоченая бронза. Лоток и коробочка. Кварцит, яшма, золоченая бронза. Москва. 1959.

гоценных и полудрагоценных камней в ювелирных изделиях фигурируют лишь белый и дымчатый горный хрусталь да синтетические корунды трех-четырех цветов. Даже в дорогих ювелирных изделиях широко применяется граненое стекло. Не используются в отделке различных архитектурных сооружений такие декоративно-поделочные камни, как яшма, кварциты, порфиры, нефриты, обладающие высокой механической прочностью и устойчивостью даже в суровых климатических условиях Севера.

Прекрасные восточносибирские месторождения лазурита теперь не эксплуатируются. Знаменитые южноуральские яшмы — кошкульдинская, ашукульская, уразовская остались лишь в памяти старых камнерезов. Появились новые виды твердых поделочных камней: агаты Северного Тимана, карагандинский жадеит и другие. Но кто, какое ведомство будет добывать эти камни?

О деятельности Колыванского камнеобрабатывающего завода имени Ползунова, затерянного в горах Алтая, как и о Ходжоском заводе, вообще ничего не известно. А разве можно мириться с тем, что продукция единственного в мире Калининградского янтарного комбината представляет собой дешевую галантерею, что художественная резьба по янтарию стала музейной редкостью?

В 1954 году Академией наук СССР было создано научно-техническое совещание по драгоценному и поделочному камню. В обсуждении проблемы развития камнесамоцветной промышленности приняли участие крупнейшие ученые, специалисты ряда министерств, а также представители научно-исследовательских институтов, Ювелирторга и предприятий треста «Русские самоцветы». На этом совещании были вскрыты причины упадка, намечены пути коренной реорганизации камнесамоцветной промышленности. Участники совещания приняли ряд важнейших решений.

Минуло шесть лет, но, к сожалению, эти решения и поныне не осуществлены. Камнесамоцветная промышленность приходит в упадок. Совершенно очевидно, что камнесамоцветные предприятия нуждаются в практической помощи. От слов пора перейти к делу.

В этой связи нам представляется очень ценным предложение автора одного из публикуемых в нашем журнале писем А. Балухева об организации общесоюзного комбината «Русские самоцветы», который смог

бы комплексно решать научно-экспериментальные, творческие и практические задачи развития камнесамоцветной промышленности.

Отечественные алмазы и изготавливаемые из них высокопроизводительные инструменты, применение ультразвуковых установок и других достижений нашей науки и техники позволяют резко снизить затраты труда в технологии обработки камней, удешевить изделия из них. Красивые, доступные по цене камни должны стать предметами народного потребления и получить широкое применение в декоративном оформлении наиболее значительных архитектурных сооружений.

При новой организации камнесамоцветной промышленности Центральная научно-исследовательская лаборатория камней-самоцветов смогла бы работать над оснащением новой техникой предприятий, обрабатывающих цветной отделочно-декоративный камень, заниматься разработкой новых художественных изделий из камня, изучением сырьевых ресурсов. Лаборатория должна стать подлинным научным центром, обслуживающим предприятия камнесамоцветной промышленности не только Российской Федерации, но и других союзных республик. Поэтому нам представляется совершенно ненормальным подчинение этой единственной в СССР по своему профилю научно-исследовательской организации Управлению местной промышленности Ленгорисполкома, располагающему одним-двумя ювелирно-камнерезными предприятиями.

Уральское горнопромышленное предприятие «Русские самоцветы» должно снова добывать декоративно-поделочный цветной камень и самоцветы, обследовать вновь открытые месторождения сырья.

Особое внимание должно быть уделено художественному качеству камнерезных изделий. Нужно найти лаконичные, простые формы, соответствующие особенностям расцветки и рисунка декоративно-поделочных камней, облагородить ювелирные изделия, изучить вопрос о художественной тематике мозаичных картин, инкрустаций, горельефов, камней и инталий, которые теперь с помощью ультразвука могут создаваться с незначительной затратой труда.

Возрастающее промышленное производство металлических деталей и украшений, изготавливаемых методом выплавляемых моделей, позволит обогатить и расширить ассортимент бытовых камнерезных изделий. Хорошо налаженное производство художественных изделий из камня даст возможность заняться также созданием уникальных произведений.



Ю. Паас. Туалетная пудреница. Ревневская яшма. Головка—из дымчатого горного хрусталя. Ленинград. 1958.

Для разрешения всех проблем, связанных с развитием камнесамоцветной промышленности, назрела необходимость создать специальную конференцию. Мы надеемся, что Министерство культуры СССР созывает такую конференцию в 1961 году.

Рабочие-камнерезы, инженеры, ученые, художники, искусствоведы возлагают большие надежды на то, что участники этой конференции продумают и разработают такие организационно-хозяйственные формы действенного руководства предприятиями камнесамоцветной промышленности, которые обеспечат ее расцвет. Эта замечательная отрасль нашей материальной культуры не должна погибнуть.

Н. ШКАРОВСКАЯ, А. РЫБИН.

МАГАЗИН — ВЫСТАВКА МЕБЕЛИ

В Дрездене (ГДР) на площади Альтмаркт открыт мебельный магазин, который пользуется большой популярностью у населения.

Широкий ассортимент товаров, умелый показ их, квалифицированные продавцы, дающие советы покупателю, интересное архитектурно-художественное решение интерьера магазина обеспечили успех этому торговому предприятию. Талантливое оформление магазина было сделано архитектором Францем Эрлихом.

Магазин размещается в двух этажах, связанных круглой лестницей. Широкие застекленные двери и витрины нижнего этажа, меньшего по площади, через которые легко просматривается все помещение магазина, помогают любому прохожему, даже не заходя в магазин, получить представление о продаваемой мебели.

Основной художественный эффект в убранстве первого этажа магазина достигается гармоническим сочетанием отделочных материалов различных цветов с разными фактурами.

Стены, выкрашенные в чередующиеся голубой и красный цвета, создают в помещении праздничное настроение, хорошо гармонируют с блестящим черным мраморным полом с белыми мо-

заичными вставками и со светло-серой, грубой по фактуре штукатуркой несущих столбов-колонн. Интерьер первого этажа дополняет красно-коричневая обшивка стола-прилавка и соответствующая ей деревянная обшивка дверей.

Первый этаж предназначен как для экспозиции мебели, так и для продажи предметов декоративного убранства жилища: в магазине на Альтмаркт можно купить наряду с различными видами мебели ковры, художественные панно, декоративные и обивочные ткани, изделия из стекла и металла.

Во втором этаже, так же как и в первом, гармонично сочетаются окрашенные в красный и синий цвета участки стен. Такой художественный прием решения стены облегчает экспозицию мебели в магазине, зрительно создавая участки, близкие размерам жилых комнат. Объединяющими архитектурными элементами в интерьере помещения являются несущие столбы-колонны и ряд больших окон, декорированных светлыми занавесками из тюля-сетки.

Мебель расставлена так, чтобы наиболее полно создать впечатление настоящего жилища, ведь магазин не только торгует мебелью, изготавливаемой предприятиями Германской Демократиче-



Уголок выставки мебели.

ХУДОЖНИКИ-КАМНЕРЕЗЫ В МОСКВЕ

Министерство культуры СССР совместно с редакцией журнала «Декоративное искусство СССР» пригласили в Москву группу художников-камнерезов Ленинграда и Свердловска для обсуждения некоторых творческих вопросов, связанных с созданием новых современных изделий из поделочных камней и самоцветов. Эти изделия будут демонстрироваться на предстоящей Всесоюзной выставке изделий художественной промышленности и прикладного искусства.

В обсуждении этих вопросов приняли участие В. Григорьев, Ю. Паас (Ленинград, Центральная научно-исследовательская лаборатория камней-самоцветов), В. Сычева, М. Тайц (Ленинград, завод «Русские самоцветы»), Е. Васильев (Свердловск, завод «Русские самоцветы»), Н. Кашина (Свердловск, ювелирно-гранильная фабрика).

В Министерстве культуры СССР художники-камнерезы встретились с заместителем начальника отдела изобразительных искусств А. Халтуриным и сотрудницей отдела З. Литвиновой, которые рассказали о задачах предстоящей выставки и об условиях участия в ней.

В лаборатории камня Академии наук СССР гости ознакомились с коллекциями камней и технологией их обработки. В Московском Высшем художественно-промышленном училище (быв. Строгановское) они встретились с преподавателями и студентами, им показали проекты интерьеров общественных зданий.

На совещании в редакции нашего журнала состоялся обмен мнениями о перспективах камнерезного искусства. Главный редактор журнала М. Ладур говорил о будущих новых утилитарно-декоративных изделиях из поделочных камней, о новых оригинальных ювелирных украшениях с камнями-самоцветами.

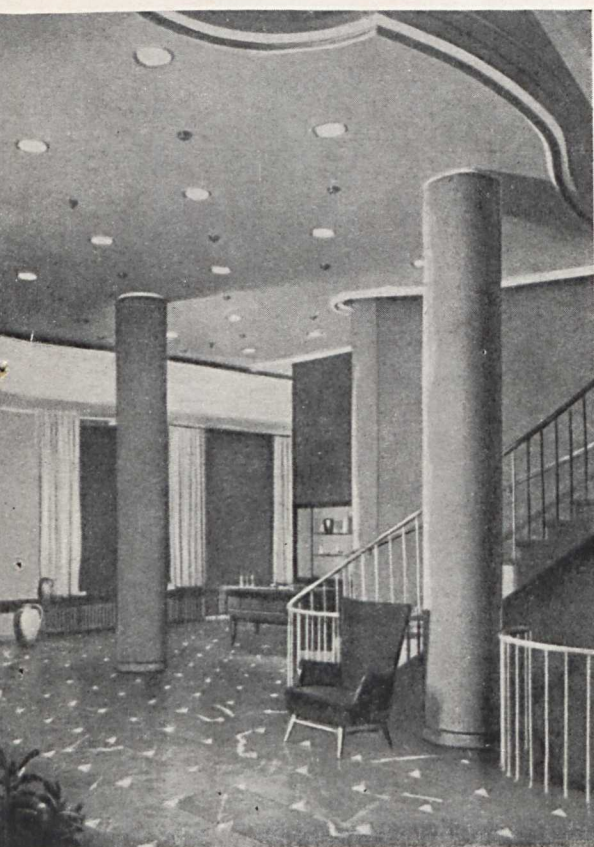
Для популяризации этих вещей нужны не только вы-

ставки. Необходимо систематически показывать новые ювелирные изделия из камней-самоцветов в сочетании с одеждой, в ансамбле, публиковать их в печати. Только создав новый ассортимент, мы сможем бороться с пошлыми, антихудожественными изделиями из камня, безвкусными ювелирными украшениями, которые еще выпускаются некоторыми нашими заводами.

На совещании выступили художник С. Буданов (Государственный комитет Совета министров РСФСР по делам местной промышленности и художественных промыслов), художница Н. Кашина, главный художник ЦНИИЛКСа В. Григорьев, художник свердловского завода «Русские самоцветы» Е. Васильев. Представитель ленинградского завода «Русские самоцветы» М. Тайц сообщил о том, что дирекцией завода принимаются некоторые меры для создания нового ассортимента камнерезных и ювелирных изделий: здесь объявлен конкурс на лучшие образцы. К участию в конкурсе привлекаются художники передовых предприятий города и художественных учебных заведений. Расширяется состав художественного совета завода, в котором будут участвовать квалифицированные художники-специалисты. На заводе «Русские самоцветы» намечено учредить должность главного художника, ввести в штат предприятия трех художников, технолога и конструктора.

Художник-камнерез того же завода В. Сычева говорила о том, что на заводе до сих пор не создан экспериментальный участок в камнерезном цехе. Намеченные к выпуску образцы не являются новым ассортиментом. Существует угроза, что при настоящем положении завод не сможет наладить серийный выпуск новых изделий.

К предстоящей выставке в Москве художники-камнерезы решили направить эскизы-проекты некоторых изделий из камня на Колыванский завод имени Ползунова (Алтай) для выполнения их в материале.



Интерьер первого этажа.

ской Республики, но и является своеобразной выставкой, показывающей новые достижения в области современного интерьера.

Освещается магазин лампами, вмонтированными в потолок, рисунок которого одинаков на первом и втором этажах.

В основном продается секционная и стеллажная мебель. Она компактна по своим размерам и рассчитана для малогабаритных квартир.

Секционная мебель различна по своим монтажным особенностям. В магазине имеются секции, которые могут быть использованы самостоятельно (высокие и низкие шкафы различного назначения, комоды и т. д.), и секции, крепящиеся на стойках (деревянных и металлических).

В первом этаже продаются также гарнитуры мебели для спален, кабинетов, размеры и формы которой соответствуют современной жилой квартире.

Преобладающий тон мебели — светлый, с которым хорошо гармонируют окрашенные в чистые цвета стены (желтый, розовый, зеленый), яркие обивочные и декоративные ткани.

Обращают на себя внимание разнообразные виды мягкой мебели. Часто одинаковые по форме кресла, предназ-

наченные для одной комнаты, обиваются тканью одинаковой фактуры и рисунка, но различного цвета, что обогащает интерьер жилой комнаты. Представленные обивочные ткани отличаются разнообразными и интенсивными окрасками. Рисунки, «забивающие» основной фон, в таких тканях не применяются.

Наборы мебели дополнены обычно приборами осветительной арматуры (торшерами, лампами различного назначения), картинами, книгами, посудой, художественными изделиями, декоративными панно.

Прогрессивный опыт мебельных магазинов-выставок Германской Демократической Республики, Чехословакии и ряда других зарубежных стран может быть с успехом использован и в нашей стране. Стала насущной необходимостью организация специализированных магазинов-выставок, в которых будет сосредоточена продажа мебели, обоев, декоративных тканей и художественных изделий. Значение таких магазинов нового типа должно быть и в том, что они станут пропагандистами среди широких слоев населения всего нового в области оборудования и убранства жилых квартир.

А. ЧЕРЕПАХИНА



Витрина с глиняной скульптурой-игрушкой мастерицы А. Карповой на Всероссийской выставке народных художественных промыслов. Москва, 1960.

Дымковская игрушка

Ю. ОВСЯННИКОВ

О дымковской игрушке уже написано немало статей и исследований, она хорошо знакома и в нашей стране и далеко за рубежом. Сегодня знаменитых дымковских «барынь», «кормилок», «водоносок», «всадников» можно увидеть на прилавках магазинов художественных изделий. А вот тульская игрушка явилась поистине откровением не только для многих любителей народного искусства, но даже и для большинства специалистов*.

Вместе с другими посетителями Всероссийского смотра выставки народных промыслов я любовался глиняными «барынями» в широченных юбках колоколом, с осиными талиями и несоразмерно маленькими головками, всадниками на причудливых лошадях с неестественно длинными шеями. Ярко раскрашенные в малиновый, желтый, зеленый цвета фигурки стояли в окружении книг на полке рядом со стеклом и фарфором, на письменном столе и не казались случайными. Они чувствовали себя дома среди произведений современного искусства. И в то же время

* Мне вспоминается выставка русской народной игрушки, которая была открыта в Москве в 1959 г. Несколько тульских игрушек было тогда показано посетителям, но в проспекте выставки было указано: «XVIII—XX века». Описание тульской игрушки в брошюре О. Поповой «Художественное гончарство и фарфор» дано также очень расплывчато и неточно.



Александра Гавриловна Карпова.

в их силуэте, в их формах «читалась» тысячелетняя традиция.

Глиняные фигуры X—XI веков, найденные археологами при раскопках в Киеве, и многие вышивки на севере России чем-то напоминают дымковских и тульских «барынь». Та же юбка колоколом, та же поза — «руки в боки», осиная талия. Что это, случайность? Возможно, нет. Об этом писал еще четверть века назад Л. А. Динцес в своей книге «Русская глиняная игрушка»*. У игрушек и вышивок, вероятно, один источник: древнее языческое изображение великой богини — праматери всех богов, хранительницы домашнего очага.

Наверное, когда-то, в далекой древности, глиняные фигурки и носили культовый характер. Со временем они утратили свой религиозный характер и стали украшением деревенской избы и жилища ремесленника, любимой детской забавой.

В тех местах, где земля была малоурожайна, а залежи глины способствовали развитию гончарного промысла, изготовление игрушек стало немаловажной статьёй дохода в крестьянском хозяйстве. Одним из таких центров развития гончарного промысла оказалась деревня Филимоново Одоевского района, Тульской области.

Примостилась деревня на пригорке вдали от железной дороги, от автостреды. Под обрывом — черные самодельные печи для обжига черепицы и труб. Славилось некогда Филимоново своими мастерами. Семьдесят из ста деревенских домов кормились гончарством. «Настоящим» делом здесь занимались мужчины. Они тянули на гончарных кругах крынки, трубы, готовили черепицу. А женщины — те больше «безделкой» пробавлялись: из глины свистульки делали. Везут мужчины товар на продажу, а к товару «довесок» — корзина с детскими забавами. Расчет точный: любой родитель купит на базаре своему ребенку дешевую и забавную игрушку — свистульку.

Свистульки лепили все, а делать фигуры «барынь», всадников, зверей умели немногие. Отличались этим талантом всего несколько семей.

Сегодня в Филимонове уже не существует гончарного промысла. А вот свистулька живет по-прежнему.

Зимними вечерами пожилые мастерицы Матрена Федоровна Шурухнова, Антонина Ильинична Карпова, Матрена Степановна Моргунова лепят маленьких забавных птичек, баранчиков, собачек с присосочком на хвосте и с дырочками на боках. Дунешь в присосок, приоткроешь поочередно то одну, то другую дырочку и польется тонкий переливчатый пересвист. А вот созданием миниатюрной скульптуры из глины занимается в Филимонове только одна единственная мастерица — Александра Гавриловна Карпова.

Ее миниатюрные скульптуры тоже свистульки. Глиняная барыня держит петуха под мышкой, а у птицы на хвосте присосок и дырочки в боку. Дунешь — свистит. (Интересно, что в далекой древности языческая богиня большей частью изображалась с петухом — символом утра и солнца.) Можно посвистеть и в глиняную лошадь, в корову, козу и даже в удивительного медведя, сидящего на задних лапах. Но все они резко отличаются от игрушек других мастериц и размером и раскраской.

Обычная свистулька бывает двух-трех сантиметров высотой, и расписана она двумя-тремя цветными полосками прямо по обожженной глине. Фигуры Карповой достигают тридцати сантиметров в высоту. Раскрашены они сплошь в несколько красок с орнаментальным узором. Готовую обожженную куклу Александра Гавриловна обмазывает яичным желтком. А на желтый фон накладывается краска. Звери — лошади, коровы, козы, медведь, олень — рас-



А. Карпова. Солдат с индюком. Глиняная игрушка. Дер. Филимоново Тульской обл., 1959.

писываются зелеными и красными полосками. У барыни красная или малиновая кофта, лиловая или зеленая маленькая шляпка, кокетливо сидящая на самой макушке (влияние городской моды конца прошлого века), а широкая юбка колоколом украшена кругами и колесами, столь удивительно похожими на тысячелетние символические изображения солнца. Подобные одноцветные и разноцветные круги, радующие взгляд своей простой и выразительной декоративностью, можно встретить и на юбках дымковских барынь. Но у филимоновских «дам» есть и свой отличительный признак: свободное меж кругами пространство заполнено орнаментом, напоминающим еловые ветки.

На вопрос, откуда появился такой узор, Александра Гавриловна отвечает: «А кто его знает. Издавна идет. И мать моя и бабка — все так отписывали».

Не только орнаментом отличается филимоновская игрушка от дымковской. Творения тульской мастерицы примитивнее, грубее, а может быть, и более архаичны по своим формам, менее разнообразны по своей тематике и не столь нарядны по раскраске. Эти различия легко объяснимы. Вятские мастерицы испытали на себе сильное влияние города. В то же время Филимоново на протяжении всей своей истории оставалось глухой деревней, лежащей вдали от города, от центров культуры.

Филимоновская игрушка, как очень яркий и типичный образец русского искусства, должна занять свое достойное место в коллекциях наших музеев.

Произведения Александры Гавриловны Карповой могут подсказать и наверняка подскажут художникам декоративного искусства немало интересных решений. Свидетельством тому выставка русских народных промыслов в Москве, где филимоновские «барыни», наездники и звери так удачно украшали современный интерьер.

* Л. А. Динцес, Русская глиняная игрушка, М., изд. АН СССР, 1936.

ПОДДЕРЖАТЬ ТВОРЧЕСТВО УЗБЕКСКИХ КЕРАМИСТОВ

О. ПОПОВА

Издавна славится узбекская художественная керамика. Изумительны узорные керамические облицовки мечетей и медресе Самарканда и Бухары.

На протяжении столетий сложились оригинальные школы художественного гончарного мастерства в Хивинском, Ташкентском, Самаркандском, Бухарском и других районах.

И сейчас талантливые, признанные народом мастера — усто продолжают развивать в своих работах традиции народной узбекской керамики.

Из простой глины на гончарном круге мастера делают разнообразные национальные сосуды, блюда для плова, пиалы, а также красивые глиняные игрушки.

Особенно интересна роспись керамических изделий. Характерные узоры бесконечно варьируются, никогда не повторяясь. Исключительно благородна сдержанная по цветовым сочетаниям палитра росписи: желтовато-зеленого с коричневым, белым, синим, желтым, объединенная общим тоном глазури.

К сожалению, творчество художников народной керамики не находит поддержки и должного поощрения в Узбекистане. Усто Ибодилло Нарзуллаев из г. Гиждувана Бухарской области, в прошлом ученик усто Усмана Умарова, рассказывает о том, что, работая в промкомбинате, он вынужден выполнять простую гончарную посуду и лишь изредка, по заказам музеев и к выставкам, имеет возможность создавать художественные изделия с оригинальными композициями росписи.

За последние годы декоративная керамика ручной работы из гончарных глин приобрела большую популярность во всех странах. Ею охотнее всего украшают современный интерьер.

На выставке образцов прикладного искусства и изделий художественной промышленности, состоявшейся недавно в Ташкенте, была широко представлена художественная керамика Риштана, Гиждувана, Хивы и других центров народного гончарства. Но руководители предприятий и творческих организаций до сих пор, очевидно, еще не поняли, что задачи производства отнюдь не ограничиваются созданием художественных изделий для выставок.

В Узбекистане никто не занимается организацией серийного производства и сбыта художественной национальной керамики, и даже существует превратное мнение о том, что она не нужна.

Из шести керамических мастерских, существовавших в Гиждуване до недавнего времени, сейчас осталась всего одна, и не самостоятельная, а небольшой цех промкомбината (в ней и работает усто Ибодилло Нарзуллаев со своими двумя учениками в самых неблагоприятных условиях).

Причем эта последняя мастерская в Гиждуване, как сказал нам усто Нарзуллаев, находится под угрозой ликвидации. А опытный талантливый художник усто Усман Умаров даже не имеет условий для того, чтобы передать свои знания и мастерство молодежи.

Очевидно, пора Союзу художников Узбекистана и Министерству культуры республики срочно заняться вопросами развития искусства узбекской народной керамики и, в частности, гиждуванской. Творческий союз должен помочь Усман Умарову и Ибодилло Нарзуллаеву наладить работу в мастерской и организовать продажу их изделий в специальных магазинах подарков и художественных салонов центральных городов, например, в салоне Художественного фонда СССР в Москве.

Надо беречь и развивать очаги народного искусства, потому что произведения народных мастеров — это золотой фонд многонациональной культуры нашей Родины.

И. Нарзуллаев. Тарелка и миска. Майолика. г. Гиждуван Узбекской ССР. 1960.



В. Воронцова. Рисунок для ткани, навеянный впечатлением от мчащихся автомобилей.

МУЗЫКА, ПОЭЗИЯ, РИСУНОК

В. ВОРОНЦОВА

Я проработала более полувека как художница, главным образом как художница-текстильщица и хочу поделиться своими мыслями и опытом с молодежью.

Художник никогда и ничего не может выдумать. Рисунки подлинного художника — это произведения, навеянные реальной действительностью, которая, пройдя через его сознание, превращается в зависимости от силы впечатления в те или иные образы. Но как бы ни был образ близок к природе, он никогда не будет безразлично натуралистичен, и как бы он ни был фантастичен или стилизован, он никогда не превратится в нечто бездушно отвлеченное.

Некоторые мои рисунки настолько фантастичны, что многие считают их абстрактными, но в основе их всегда лежит реальность. Я постоянно старалась внешними приемами, через рисунки передать свои чувства, настроения. «Заразить ими других», как говорил Лев Толстой.

Творческую зарядку, строй образов мы, художники-текстильщики, часто получаем на выставках станковой живописи, и если первый зрительный удар затрагивает чувство, то в дальнейшем нельзя работать без участия разума.

В. Воронцова. Рисунок для
крепдешина, созданный под
впечатлением балета П. И. Чай-
ковского «Спящая красавица».



В. Воронцова. Рисунки для шифона,
навеянные стихами А. С. Пушкина.



У меня есть текстильные мотивы и целые композиции тканей, сделанные под впечатлением выставок Врубеля, Серова, Сарьяна, Нисского и других художников.

Есть рисунки, для которых мотивы зародились под влиянием музыки или под впечатлением поэтических образов Пушкина, Тютчева, Бунина, Есенина и других поэтов, а иногда под впечатлением балета, оперы.

Еще в ранней молодости меня сильно поразила повесть Толстого «Хаджи Мурат» и рассказ о том, как у писателя зародился образ Хаджи-Мурата при виде репейника, с необычайной силой боровшегося за свою жизнь.

Мне редко приходилось работать по мотивам других художников и по мертвым и чуждым мне музейным образцам.

Первая творческая мысль у меня всегда зарождается под впечатлением музыки, поэзии, а иногда понравившейся мне девушки, олицетворяющей, как мне кажется, весну, или женщины — прекрасной, полной жизненных сил, как золотая осень или серебряная зима.

Сколько живописных образов рождает слова Пушкина:

«В багрец и золото одетые леса»...

«Вся комната янтарным блеском озарена»...

или

«Под голубыми небесами великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит».

Образ Бунина:

«Лес, точно терем расписной,

Лиловый, золотой, багряный»

дает толчок для создания ткани или платка.

Чудесная весна Бунина:

«В стороне, далекой от родного края,

Девушкой-невестой снится мне весна.

Очи голубые, личико худое.

Стройный стан высокий, русая коса».

Моему воображению рисуются нежно-голубые, жемчужно-серые, светло-фиолетовые тона — шифон, капрон, вольта.

А вот совсем другой образ весны у Тютчева:

«Весне и горя мало,

Умылася в снегу,

Еще румяней стала

Наперекор врагу».

Представляется ситец ярко-розовый, темно-голубой, лиловый, с жемчужными блестками, как сверкающие зубы в задорном смехе.

Есенин дает очень много зрительных образов. Мной сделано несколько ситцев, навеянных его стихами.

Музыка Чайковского к балету «Спящая красавица», танцы Марины Семеновы и портрет балерины в розовом художника Фонвизина навеяли мне рисунок для шелка.

На одной из выставок я как-то обратила внимание на ситец «Ласточка». И что же я увидела? Белое брюшко и едва заметные крылья. Я сначала приняла эту ласточку за жука. А если бы художник шел не от зоологии, а от образа, данного поэтом Фетом, то он совершенно по-иному почувствовал бы характер этой птицы:

«Вот понеслась и зачертила
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла».

Среди тканей в нашей промышленности имеется декоративный сатин «Настурция». Я никак не чувствую этот цветок, хотя он дан почти натуралистически. А если бы художник вспомнил стихи поэта Майкова:

«Лишь пышно еще доцветает
Настурций в нем огненный куст»,

то, возможно, возник бы совсем другой рисунок.

Прекрасная музыка и поэзия дают своеобразный импульс творчеству художника, который каждый раз по-своему отражается в колорите, формах и ритмике прикладного искусства, сообщая ему музыкальность и поэтичность.

То, что дают нам Врубель и Сарьян, Пикассо и Рокуэлл Кент, Рахманинов и Ван Клиберна, Сен-Санс и Прокофьев, Павлова и Уланова, Нижинский и Сергеев, никогда не дадут абстрактные фигуры и пятна, взятые отвлеченно. В отвлеченных, абстрактных сплетениях пятен и линий нет жизни, нет красоты, нет искренности, нет здоровья!

Мне кажется, что все художники испытывают то, о чем я пишу, воплощая свои впечатления в образы, но не всегда это ясно осознают.

Если я своей статьей помогу молодым художникам проанализировать свой творческий процесс и уловить те образы, которые им рисуются бессознательно в концерте, во время балета или оперы, и зафиксировать их, то это все, к чему я стремилась.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ СЕКЦИЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО СОВНАРХОЗА

При технико-экономическом совете Ленинградского совнархоза создана художественно-промышленная секция. В ее состав вошли художники, архитекторы, искусствоведы, конструкторы, главные инженеры, начальники лабораторий различных промышленных предприятий города, рекомендованные отделениями союзов художников, архитекторов и совнархозом.

Основной задачей секции является содействие улучшению внешнего вида и художественного качества продукции, выпускаемой предприятиями Ленинградского совнархоза.

Руководящим органом секции будет бюро, председателем которого избран В. Прошкин — зав. кафедрой живописи ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой, заместители председателя: В. Марков — зав. кафедрой керамики и стекла ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой, А. Дамский — директор завода «Вибратор».

В состав бюро вошли также К. Иогансен, председатель бюро секции декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ), Э. Криммер — заместитель

председателя бюро секции декоративно-прикладного искусства ЛОСХ, К. Митрофанов — председатель бюро секции декоративно-прикладного искусства Ленинградского отделения Союза архитекторов, М. Эльясберг — главный конструктор завода имени Свердлова, Н. Колотилов — заместитель главного конструктора металлического завода, М. Марковский — заместитель начальника технического управления Ленинградского совнархоза.

Утвержден проект Положения о секции, который предполагает многообразный план ее работы по улучшению художественного качества изделий промышленности.

Секция будет заниматься вопросами организации действенной системы художественного руководства на различных предприятиях, в связи с чем совнархозу будут представлены рекомендации по укомплектованию этих предприятий художественными кадрами, установлению прав и обязанностей художников на предприятиях и в организациях.

Секция рассмотрит предложения, связанные с работой художественных

советов предприятий и учреждений, даст необходимые рекомендации по улучшению деятельности этих советов и организации новых.

Члены секции будут участвовать в заседаниях отраслевых художественных советов, рассматривая ассортимент выпускаемых изделий и новые образцы, намеченные к внедрению в массовое производство, а также окажут помощь художникам предприятий по улучшению внешнего вида продукции.

Секция будет содействовать включению в планы работы научных учреждений и творческих объединений Ленинграда тем, направленных на решение вопросов повышения художественного качества и разработки новых видов продукции.

Вся работа членов секции будет проходить в отраслевых группах: машиностроения, станкостроения, приборостроения, химии, металлургии, мебельной промышленности, бумажной и полиграфической промышленности, стекольно-фарфоровой промышленности, легкой и пищевой промышленности.

А. ЗЕМЦОВА

В ПОИСКАХ ЯНТАРНОЙ КОМНАТЫ

В. ДМИТРИЕВ

Янтарная комната — этот блестящий образец декоративного искусства, украшавший почти два столетия Екатерининский дворец Царского Села (город Пушкин), — привлекает сейчас внимание широкой общественности. Удивительной истории янтарной комнаты в нашей стране и за рубежом посвящены статьи, заметки, корреспонденции и даже монографии. И это понятно. Уникальное сокровище пользовалось мировой славой, и судьба его похожа на вымысел.

Вот как описывал это чудо декоративного искусства известный исследователь Фелькерзам:

«Янтарная комната — единственное в мире произведение из янтара начала XVIII века. Она представляет собой смесь стилей барокко и рококо и является настоящим чудом не только по ценности материала, искусной резьбе и изяществу форм, но главным образом благодаря прекрасному то темному, то светлому, но всегда теплому тону янтара, придающему всей комнате невыразимую прелесть.

Все стены сплошь облицованы мозаикой из неровных по форме и величине кусочков полированного янтара, почти однообразного желтовато-коричневого цвета. Резными рельефными рамками из янтара стены разделены на поля, середину которых занимают четыре римских мозаичных пейзажа с аллегорическими изображениями человеческих чувств. Картины эти исполнены мозаикой из цветных камней и вставлены в рельефные янтарные рамы»*.

Полированные мозаичные стены из янтара сочетались с объемными резными украшениями — рельефами, изображавшими аллегорические пейзажи, всевозможные гербы и вензеля, раковины и цветные гирлянды. Повсюду были размещены янтарные пластинки с искусными рельефными миниатюрами, столь тонкими, что красочные картинки из жизни рыбаков рассматривались в деталях только через лупу. Чтобы увеличить эффект цветовой игры, под прозрачные янтарные пластинки была подложена серебряная фольга.

В этой комнате находились не только янтарные картины, здесь были вазы, призовые кубки, шкатулки, ларцы, коробочки, канделябры, шахматы, модели парусных кораблей, бокалы и много других изделий. И все это из лучистого янтара, вплоть до мебели, инкрустированной янтарем.

Там же имелся миниатюрный, выполненный из янтара дворец с колоннадой и балконами, который напоминал янтарный замок легендарной царевны Балтийского моря — Юрате**.

* Журн. «Старые годы», Спб., 1912.

** Янтарный замок Юрате — древняя литовская легенда о происхождении янтара. Царевна Юрате, которая жила в янтарном замке на морском дне, полюбила юного рыбака Каститиса. Ее жених, громовержец Перкунас, хотел поразить юношу стрелой, но Юрате заслонила его собой и умерла. С тех пор, говорит легенда, море после шторма выбрасывает на берег золотистый янтарь — осколки разбитого замка Юрате. А юноши в знак верной любви дарят своим подругам янтарные ожерелья.



Екатерининский дворец в г. Пушкине. Фасад со стороны парадного двора.

История этой удивительной комнаты насчитывает более 250 лет. В начале XVIII века прусский король Фридрих I, большой любитель роскоши и поклонник всего французского, заказал себе янтарный кабинет для дворца в Потсдаме.

Королевский приказ был предельно ясен: сделать то, чего нет и не было еще ни у одного монарха, нечто вроде восьмого чуда света. К работе приступил архитектор Шлюттер совместно с мастером Готфридом Туссо.

В 1709 году янтарный кабинет был готов. Приказ короля был выполнен буквально. Создано было единственное в своем роде произведение из янтара. Король и придворные были в восторге. Шлюттер и Туссо ожидали награды. Но тут случилось непредвиденное: плохо укрепленное янтарное панно продержалось на стене дворца несколько дней и рухнуло. Туссо был арестован по обвинению в государственной измене. Шлюттер изгнан из страны. Янтарный кабинет разобрали и сложили в ящики.

* * *

Начало XVIII века было временем бурных политических событий в Европе.

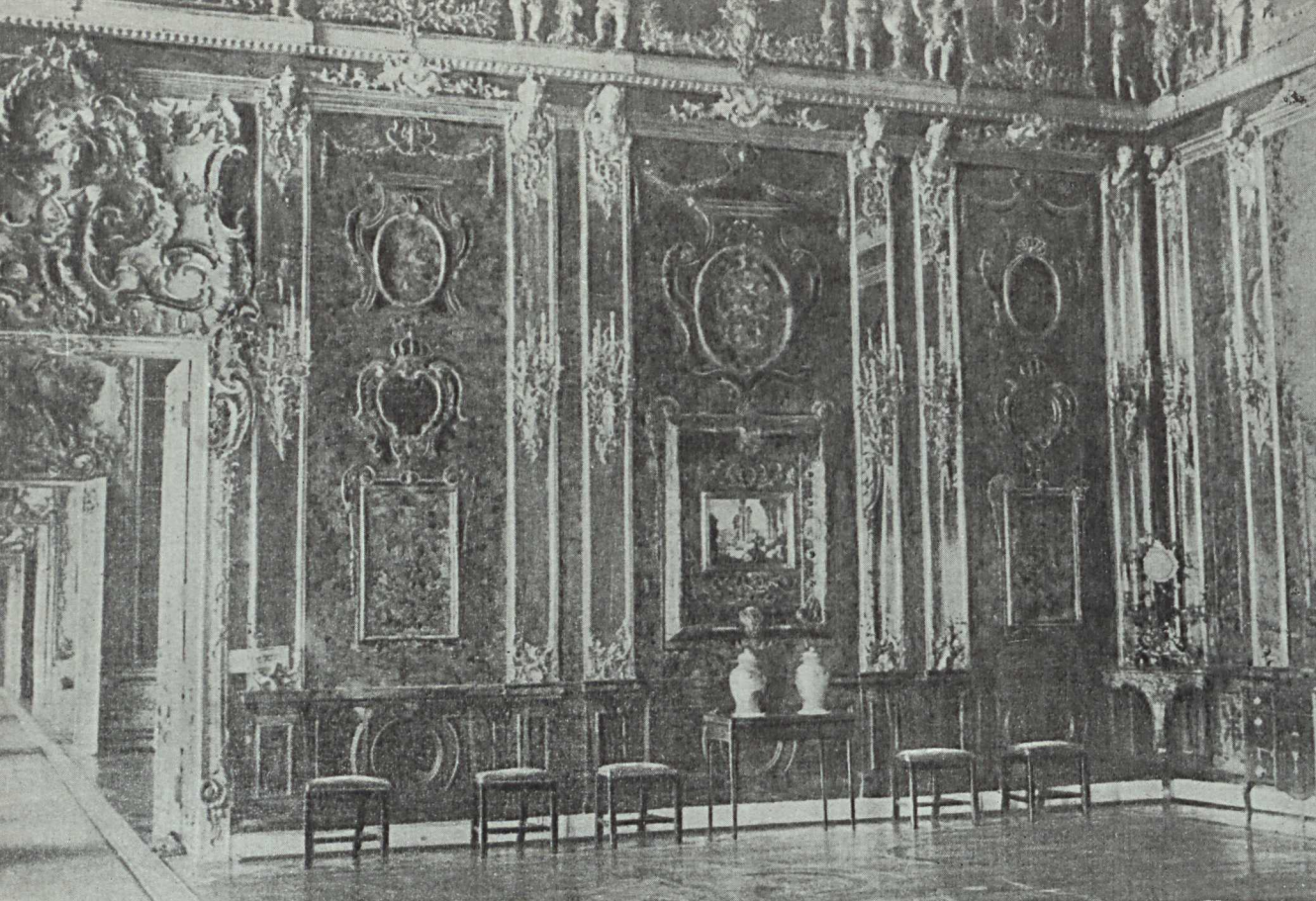
В 1709 году Петр I под Полтавой разгромил считавшуюся непобедимой шведскую армию Карла XII. Победы Петра не только принесли славу России, но и коренным образом изменили расстановку сил в Европе.

Бранденбургско-прусское королевство, которое Маркс характеризует как «смесь деспотизма, бюрократии и феодализма», ищет с Петром I союза. Король Пруссии Фридрих-Вильгельм, вступивший на престол в 1713 году после смерти своего отца — Фридриха I, опасался за свою власть, страшился Карла XII, войска которого не раз топтали прусские земли.

Великое посольство Петра, прибывшее в 1716 году в Берлин, было встречено с большим почетом. Фридрих-Вильгельм, несмотря на то, что по натуре был человеком скупым и расчетливым, пытался задобрить русского императора, спасшего Пруссию от гибели.

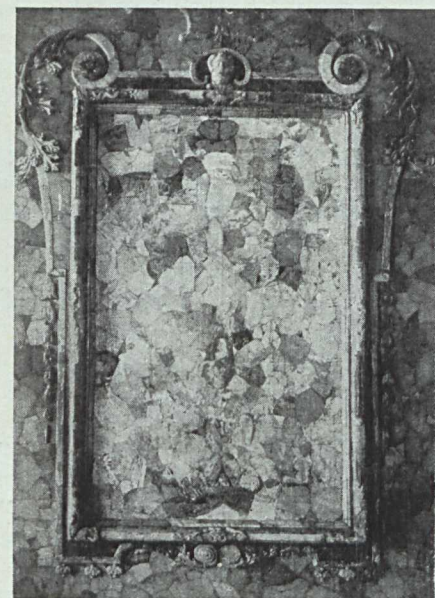
В знак признательности Фридрих-Вильгельм преподнес Петру янтарную комнату, находившуюся в резиденции короля Пруссии в Потсдаме и незадолго до этого восстановленную немецкими янтарными дел мастерами. Это был дипломатический дар — плата за безопасность восточных границ королевства, дань уважения полководческому гению Петра I и русских генералов, подвигам русских солдат.

Так янтарный кабинет обрел свою новую родину. Петр



Янтарная комната Екатерининского дворца. Северная стена.

Одно из боковых панно.



гордился этим приобретением. Он предполагал установить его в одном из помещений Малого Зимнего дворца.

После смерти Петра при царице Елизавете янтарный кабинет был перенесен в Царское Село.

Построенный в Царском Селе в середине XVIII века по проекту архитектора Андрея Квасова Большой (Екатерининский) дворец, по замыслу Елизаветы, должен был стать подобием Версаля, летней резиденцией российского правительства. Однако работа Квасова не удовлетворила императрицу, и в 1751 году она поручила гениальному русскому архитектору Варфоломею Растрелли перестроить дворец.

Растрелли изменил общую композицию дворца, отличавшегося ранее сдержанностью форм и простотой убранства. Реконструированное здание было отделано с небывалой роскошью и великолепием.

В самый разгар строительства Елизавета вспомнила о янтарном кабинете. В книге одного из первых историков Царского Села — Ильи Яковкина, содержится интересная запись, относящаяся к 1755 году:

«Ея Величество, в Высочайшее свое присутствие в Царском, через Ober-Архитектора, повелела, Июля 11 дня, Бригадиру Григорьеву, чтоб из Зимнего дома янтарный кабинет, через убиравшего оный янтарного мастера Мартелли, со всякою осторожностью собрав опять и уложив в ящики, перенести, солдатам на руках, в Царское, под присмотром самого мастера и ему опять убрать оным янтарем во дворце царское покоем, который Ея Величеством для сего назначен будет».

Семьдесят шесть самых крепких и сильных гвардейцев отправились в поход из Петербурга в Царское Село. Парно несли они носилки с уложенными на них тяжелыми ящиками. Императрица велела на руках доставить убранство янтарного кабинета. Шесть дней медленно двигались солдаты с необычным грузом. А затем в течение месяца лучшие мастера под руководством Растрелли и Мартелли провели поистине филигранную работу. Так янтарный кабинет стал янтарной комнатой Екатерининского дворца.

Сложную задачу пришлось решать зодчему. Помещение, предназначенное для янтарной комнаты, оказалось по

высоте, количеству дверей и окон отличным от берлинского, янтарных панно не хватало, и их невозможно было расположить в определенном порядке.

Растрелли заменил недостающий янтарь зеркалами на белых с золотом подзеркальниках, украсил их золочеными бра. Эти зеркальные пилястры делали русские мастера Иван Копылов, Василий Кириков, Иван Богачев.

«Строгость стиля, художественный замысел Шлюттера были нарушены,—писал искусствовед Вильчковский,—но «варвар», нарушивший творение «художника», был сам не меньший художник, и потому янтарный кабинет, став янтарной комнатой, не потерял своей художественной ценности. Она органически вошла в гамму парадных комнат дворца, где Растрелли так широко развернул свой талант».

Янтарная комната стала главной достопримечательностью дворца. Это была «подлинная янтарная поэма», как образно назвал ее один из исследователей.

* * *

После победы Великой Октябрьской социалистической революции царские дворцы стали достоянием народа, превратились в музеи. Тысячи людей со всех концов страны начали посещать дворцы-музеи, любоваться ими, изучать творения старых мастеров. И никого, кто побывал в Екатерининском дворце, не оставляли равнодушным сказочно прекрасные узоры янтарной комнаты.

...Шел 1941 год. Гитлеровские орды, докатившиеся почти до стен Ленинграда, разграбили или сожгли буквально все, что было ценного на оккупированной ими территории. Варварски уничтожались великие культурные ценности: музеи, дворцы, книгохранилища. Мародерство гитлеровцев носило организованный характер. Были созданы батальоны особого назначения, которые по приказу Риббентропа и других заправил фашистского рейха основа-

тельно «прочесывали» все научные учреждения, институты, библиотеки, дворцы, перетряхивали архивы, тянулись ко всему, что имело хоть какую-либо ценность.

После разгрома фашистской Германии получены неопровержимые документы и свидетельства, уличавшие участников грабежа на временно оккупированной территории Советского Союза и других стран Европы. Из этих документов явствовало, что фашисты не только хищнически истребляли художественные ценности, но и организовали их вывоз в Германию. Специальным решением Гитлера была создана организация для вывоза с оккупированных территорий культурных и музейных ценностей. Во главе этой организации — она называлась «Эйнзатцштаб» — был поставлен ближайший сподвижник фюрера имперский министр Альфред Розенберг.

В короткий срок фашистские грабители последовательно и тщательно обобрали Екатерининский дворец-музей: они вырезали с потолков и стен живописные плафоны, плашка за плашкой разбирали и вывезли пол Лионской гостиной — уникальный паркет, украшенный пластинками перламутра. Дошла очередь и до янтарной комнаты...

Летом 1942 году гитлеровский генерал-фельдмаршал Кюхлер получил от Эриха Коха приказ доставить янтарную комнату в Кенигсберг, где находился крупнейший музей янтаря. Через несколько дней детали оформления янтарной комнаты, за исключением зеркальных пилястр и верхнего фриза, были сняты со стен, упакованы в ящики, погружены в железнодорожный вагон и отправлены в Кенигсберг...

Отшумели военные бури. В июле 1945 года в маленьком немецком городе Потсдаме, известном своими дворцами, парками, коллекциями знаменитых картин и статуй, собралась конференция глав антигитлеровской коалиции — правительств СССР, США, Франции и Великобритании.

Наряду с другими решениями о послевоенном переустройстве побежденной Германии участники Потсдамской конференции решили вопрос и о судьбе Восточной Пруссии. Восточная Пруссия — этот оплот прусских юнкеров, — ликвидировалась. Часть ее, примерно одна треть, вместе с городом Кенигсбергом была передана Советскому Союзу, а другая часть — около двух третей — возвращена Польской Народной Республике.

В 1946 году Указом Президиума Верховного Совета СССР на территории бывшей Восточной Пруссии, переданной Советскому Союзу, была образована новая область, названная именем одного из выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства — М. И. Калинина, и включена в состав Российской Федерации.

Пустыня была эта земля в те годы. Верные своей тактике «выжженной земли», гитлеровцы оставили после себя до основания разрушенные города. В развалинах лежали Кенигсберг, Тильзит, Инстербург, Гумбинен, Пиллау. Были разрушены почти все жилые и административные здания, бездействовал транспорт, электростанции, связь, канализация, не было воды. Были повреждены каналы, взорваны мосты и дамбы, выведена из строя сложная мелиоративная система, под водой оказались сотни тысяч гектаров плодородных земель, десятки населенных пунктов. Руины из кирпича, железа, щебня, бесформенные груды военной техники, одиноко торчащие трубы разбитых фабрик и заводов, изрытые траншеями и заросшие бурьяном поля — вот какой была эта земля весной 1946 года!

По зову партии и правительства в новую советскую область переселились из других районов нашей страны сотни тысяч трудящихся. На опустошенной войной земле развернулось большое строительство. Поднимая из руин города и села, налаживая экономическую и культурную жизнь, советские люди вложили много труда и энергии в строительство молодой области.

Опираясь на помощь Центрального Комитета партии

и Советского правительства, трудящиеся Калининградской области под руководством областной партийной организации добились больших успехов в развитии экономики и культуры.

Одновременно с восстановлением разрушенного во время войны хозяйства трудящиеся Калининграда начали розыски вывезенных сюда гитлеровцами ценностей, которые были награблены в оккупированных городах Советского Союза и в других странах Европы.

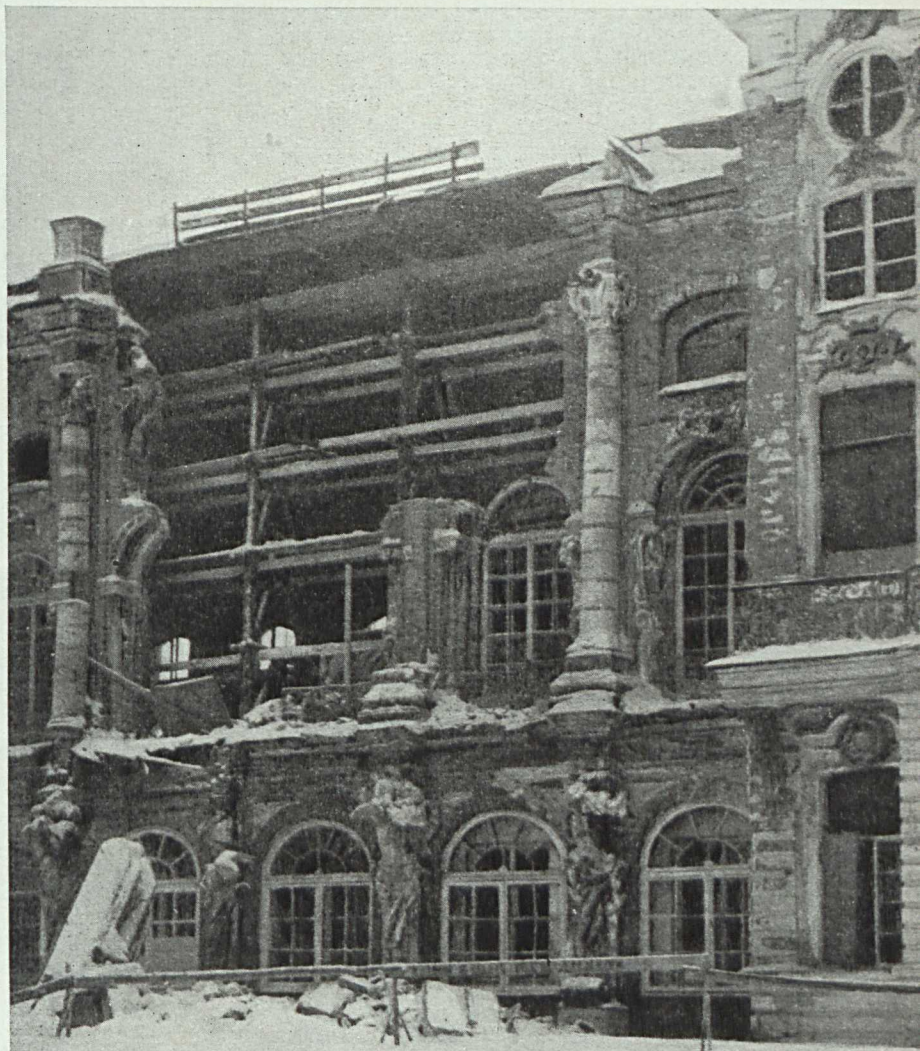
Однако в 1945—1948 годах о янтарной комнате, к сожалению, забыли. Ее розыски начались не сразу после окончания военных действий.

Куда девалась янтарная комната, где она находится? Этого никто не знал, хотя многие работники музеев, искусствоведы, историки все чаще задавали себе этот вопрос.

Фактически поиски янтарной комнаты начались только с конца 1949 года. К этому времени немецкое население уже переселилось из Калининградской области в Германию, очевидцев стало меньше, и получить необходимые сведения о янтарной комнате оказалось не легко. И все же правительственные учреждения и местные организации приступили к планомерным розыскам. В декабре 1949 года областной комитет КПСС образовал специальную комиссию по организации розысков.

В состав комиссии, кроме автора этих строк, входили инженер Якубович, архитектор Максимов, генерал Демин, полковник Федотов, а также группа искусствоведов, археологов и других специалистов. Генерал Александр Васильевич Горбатов выделил в наше распоряжение саперные подразделения, опытных офицеров инженерных войск, технику, насосные станции для откачки воды из подвалов, под-

Екатерининский дворец в г. Пушкине. Разрушенные гитлеровцами стены садового фасада.



вижные электростанции для освещения развалин, подземных ходов и бункеров.

Мы начали раскопки в Калининграде, Правдинске, Багратионовске, Полесске, на Балге. Были обследованы полуразрушенные замки, помещичьи имения, сделаны внешние и внутренние замеры рыцарских комнат, башен, королевских палат и других помещений, где могла быть спрятана янтарная комната. Но все усилия оказались безуспешными.

Изучая различного рода материалы — архивы кенигсбергских музеев, переписку бывших учреждений фашистской Германии, протоколы допросов военнопленных, — мы решили, что пужные нам сведения в первую очередь могли бы дать бывшие работники Прусского музея изобразительных искусств, некоторые бывшие генералы немецкой армии и кое-кто из бывших видных нацистских функционеров,

находившихся у руководства кенигсбергской фашистской организации.

Среди этих лиц были: искусствовед доктор Альфред Роде, его жена и дочь, доктор Фризен — хранитель памятников провинции Восточная Пруссия; сотрудники Прусского музея изобразительных искусств доктор Герхард Штраус, инспектор Ханкензифкен, научный работник Косенко, а также генералы Ляш, Кюхлер, гаулейтер Эрих Кох, директор Прусского исторического музея доктор Герте, владелец ресторана «Блютгерихт» («Кровавый суд») Файерабенд и другие.

Где они? Как найти их?

Немало времени прошло, пока нам удалось узнать об этих людях.

(Продолжение следует).

ХРУСТАЛЬНОЙ ГРАНИ МАСТЕРА

В одном из павильонов Выставки достижений народного хозяйства СССР посетители любуются хрустальным гусем. Он гордо стоит, расправив крылья, и каждое перышко его сияет радужным блеском. Демонстрируя замечательный экспонат, экскурсоводы объясняют: «Это эмблема завода и города Гусь-Хрустальный, в котором живут талантливые русские мастера».

О мастерах хрустальной грани увлекательно и просто рассказал писатель В. Полторацкий* в своей небольшой книжке «Гнездо Хрустального Гуся». На страницах ее вы найдете ответы на многие вопросы: как делается русское стекло, какие материалы служат сырьем для создания замечательных изделий, познакомитесь с людьми, которые открыли и открывают тайны стеклянной массы, показывая, что таится в этом удивительном материале.

Вот потомственный стекольщик Дмитрий Петрович Зубанов. У него поистине золотые руки. Его стихия — линия и свет. Он умеет поймать солнечный луч и заставить его сверкать, переливаться в алмазной грани.

Интересно обрисован автором книги и другой мастер — Виктор Сысоев. Много чудесных вещей, украшающих музеи и выставки, сделано его искусной рукой. Но когда его спрашивают, что же из сделанного им самое лучшее, он с усмешкой отвечает: «Самое-то лучшее еще не сделано, оно еще впереди».

А вот сервис «За тех, кто в море». Весь он из чистого прозрачного хрусталя, а на нем — синий кобальтовый нацвет: над светло-синими волнами кружатся белые чайки. Автор сервиса — молодая художница Надежда Матушевская.

Поражает многообразие применения стекла, о котором пишет В. Полторацкий. Немногим известно, например, что высокий золотой шпиль нового здания МГУ облицован вовсе не золотом, а «золотым стеклом» Курловского завода, соседнего с Гусевским. Автор показывает, какие возможности открывает перед мастерами стекольного дела опыт

с получением зеркального «золотого» стекла. Ведь если удалось получить стекло «золотого» цвета, то, значит, можно создать и небесно-голубое, и ярко-красное, и вишневое, и фиолетовое, — словом, стекло любого нужного колера. Это позволяет заглянуть в будущее, представить себе крыши и даже стены зданий, облицованные нежно-зеленым и сиреневым, розовым, золотистым стеклом. Их не нужно красить. Дождь легко будет смывать с них пыль и копоть, и они вечно будут сверкать, радуя взор человека...

А. ЧЕРНОВ

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕТЕ ВЛАДИМИРСКОГО СОВНАРХОЗА

На Гусевском хрустальном заводе состоялось заседание художественного совета по стекольной промышленности, организованное Управлением химической и стекольной промышленности Владимирского совнархоза. В работе приняли участие пять стекольных заводов (Гусь-Хрустальный, имени Свердлова, имени Воровского, «Укрепление коммунизма», Уршельский).

Были подведены итоги работы за 1960 год. С отчетами о выпуске продукции по новым образцам выступили главные инженеры заводов.

В прошедшем году стекольные заводы Владимирского совнархоза освоили и внедрили в производство 117 новых видов изделий; но их удельный вес в общем выпуске продукции еще незначителен. Обновление ассортимента в торговле мало заметно.

На совете была просмотрена текущая продукция всех заводов, ряд устаревших изделий снят с производства и заменен новыми.

Гусевский хрустальный завод в прошедшем году освоил и внедрил 102 новых вида изделий в количестве 700 тыс. штук. Новые образцы для массового производства отвечают требованиям современного стиля в советском стеклоделии; чувство материала, выявление специфических свойств стекла, соответствие художественного решения предмета его назначению составляют достоинства этих вещей.

Хорошие результаты дает тесное сотрудничество художников Московского комбината прикладного искусства с предприятиями.

Значительно улучшил работу стекольного завода «Укрепление коммунизма», где по договору работают художники комбината Н. Ганф и Е. Жигалкина. Главная линия в работе завода — разработка и выпуск образцов массового производства из простого тонкостенного стекла, которые декорируются тонкой гравировкой и легкими рисунками алмазной грани. Высокое качество стекломассы придает изделиям особую прелесть.

Художник комбината С. Рязанова создала новые образцы на заводе им. Свердлова для выпуска их в 1961 году. В основном это изделия из простого стекла с живописью силикатными красками.

Завод им. Воровского в связи с длительной реконструкцией в прошедшем году не внедрил ни одного нового вида изделий. В 1961 году завод планировал освоение и выпуск 12 видов изделий по образцам художника Г. Антоновой.

Совет указал на недостатки в работе Уршельского стекольного завода, специализирующегося на прессованном стекле (90 проц. всей прессованной продукции, выпускаемой заводами Российской Федерации).

Это самая массовая, самая дешевая посуда, которую чаще всего видишь в магазинах: стаканы, масленки, блюда, вазы на ножках и т. д. Ассортимент ее беден и однообразен, формы и рисунки устаревшие. Художникам завода предложено разработать новые виды указанных выше изделий и вытеснить с производства старые образцы.

По рекомендации художественного совета в план выпуска изделий на 1961 год заводам Владимирского совнархоза включено 182 новых образца со значительным увеличением тиража их производства.

Совет особо отметил работу художников Гусевского хрустального завода. За большую творческую работу по созданию новых образцов, активное участие в международных выставках художникам Е. Рогову, В. Филатову, Г. Черноскутову, Б. Бычкову присвоена первая категория.

Л. КАЗАКОВА

* В. Полторацкий, Гнездо Хрустального Гуся. Издательство «Советская Россия». М., 72 стр. Цена 16 коп.

КНИГА О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ

Г. БОЧАРОВ.

Книга В. Василенко «Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XIX вв.» — исследование обобщающего характера. Оно выгодно отличается от ранее вышедших работ на эту тему как полнотой изложения, так и новизной решения многих спорных проблем народного искусства.

Художественно-зрительные впечатления автора, в отличие от предшествующих исследователей, не являются самоцелью. Анализы лишь помогают ему решить такие проблемы, как связь крестьянского искусства с искусством других социальных слоев, переработка народным творчеством форм, заимствованных у профессионального искусства и др.

Внимательный исследователь народного творчества В. Василенко постарался услышать и донести до нас голос самого народного художника, попытался понять поэтическое значение созданных им образов.

Сочетая художественный анализ вещей с характеристикой эпохи, автор убедительно связал многочисленные изображения с народными представлениями и поверьями, с фольклором.

В. Василенко рассматривает народную резьбу и роспись по дереву как составную часть русского декоративного искусства. «Декоративное искусство было той областью, где наряду с памятниками архитектуры, скульптуры и живописи русский народ сумел создать совершенные по красоте произведения» (стр. 14).

Причем это искусство показывается не как нечто застывшее, а в эволюции и развитии.

Вся книга делится на три главы: «Архитектурная резьба», «Бытовая утварь», «Хохломская роспись и подмосковная резьба». Наиболее интересны и вместе с тем наиболее удачны первые две части книги.

Автор совершенно правильно включает резьбу на крестьянских избах Горьковской области и прилегающих к ней районов в один из видов художественного ремесла русской деревни (стр. 21).

Новое освещение получает у автора и такой известный памятник, как деревянный дворец в селе Коломенском. В. Василенко привлек многочисленные источники, дающие весьма наглядное представление как о всем дворце, так и о наиболее известных мастерах раскраски, резьбы и т. д. Как оказалось, эта раскраска не была случайной. Из упомянутых источников становится ясно, что раскраска разных украшений была характерным явлением в Древней Руси. Отсюда правомерен и вывод автора, касающийся более поздней резьбы в Горьковской области. «Эта любовь к раскраске идет от Древней Руси» (стр. 30).

Наиболее интересная и наиболее существенная часть первой главы посвящена древнему божеству — берегине, изображение которой получило широкое распространение в русском декоративном искусстве. Наверное, ни одно божество славянского пантеона не вызывало столько споров и разногласий, как эта загадочная берегиня!

Культ берегини повсеместен у славян. Изображение ее встречается в предметах народного творчества и на русском Севере, и на юге, и в Поволжье, и в центральных областях. Одни считают ее богиней земли, другие владычицей вод.

Но, может быть, это и не так важно? Оказывается, нет. Окончательная расшифровка образа берегини помогла бы прочесть остающиеся для нас непонятными те «своеобразные письмена» древних славян, которые дошли до наших дней, запечатленные в архитектурной резьбе, вышивках, металлических украшениях и других предметах декоративного искусства.

Привлекая летописи и записки византийских историков, народные песни-колядки и высказывания арабских путешественников, различные легенды и рассказы старых крестьян, В. Василенко делает правильный вывод: берегиня — водяное божество, а не великая богиня земли.

«Русалка, она же берегиня, так и осталась в народной памяти, запечатленная в торжественной декоративной красоте подзоров, как божество вод, как охранительница жилища человека» (стр. 42).

Автор убедительно выявил древний, во многом уже утерянный смысл различных изображений, связав их с древнейшими религиозными культами. Оригинально и вполне достоверно объяснено появление изображений русалок и коней на избах, рубелях и вальках, употреблявшихся для мытья белья на реке (стр. 52).

Великолепно расшифрован и прочтен орнамент на многочисленных подзорах крестьянских изб, с завитками которого сливается изображение русалки. Русалки имели отношение и к жизни леса, говорит автор. Еще в недавнем прошлом после Троицына дня, когда начинались зеленые святки, крестьяне приносили домой свежие побеги молодых деревьев, связывали ветки березок, чтобы на них могли качаться русалки. Поэтому можно предположить, что в древности русалок изображали среди трав и ветвей деревьев. Крестьянская резьба, сохранив их образы, заменила первоначальные растительные орнаменты теми, которые в настоящее время украшают наличники и подзоры (стр. 54).

«В целом же в орнаментации изб Поволжья сочетались черты ампира и барокко с мотивами древнерусского искусства, вобравшего в себя отдельные языческие образы (берегиня-русалка, конь, птица)» (стр. 58).

Вторая глава — «Бытовая утварь» начинается с классификации деревянной посуды. Взяв за основу классификацию,

* Издательство Московского университета, 1960.

предложенную научным сотрудником Исторического музея С. Просвиркиной *, В. Василенко сумел внести много нового в эту, еще только разрабатываемую советским искусствоведением тему. Систематизация материала (имеется в виду деревянная посуда) повлекла за собой классификацию утвари — прялок, вальков, рубелей. Это, конечно, лишь только начало, но начало удачное.

Автор подчеркнул также зависимость художественных особенностей произведения от материала, на что обычно большинство исследователей не обращало внимания.

Отмечая влияние профессионального искусства на народное творчество, В. Василенко показал, как происходило переосмысливание и переработка новых мотивов у народного художника. Мастер подчинял эти новые жанровые композиции своим старым традиционным представлениям. Так, симметричное построение всадников вокруг цветка на нижегородских прялках «представляет повторение древних приемов народного творчества, восходящих к языческим символам священного дерева (здесь он заменен цветком) и стоящим по его сторонам фигурам божеств» (стр. 83).

Значительно оживляют текст книги своеобразные лирические отступления автора. Так, например, великолепное описание леса по дороге в затерявшуюся среди зеленой чащи приволжскую деревушку (стр. 21—22) заставляет читателя оценить красоту дерева, преображенного умелыми руками в произведение искусства, ощутить неразрывную связь творчества народных мастеров с родной природой.

Как и каждое серьезное исследование, работа В. Василенко, обобщающая огромный материал, опровергающая установившиеся мнения, читается с большим интересом. Этому в немалой степени способствует и хороший язык книги, живой и образный.

Конечно, не все положения автора могут быть приняты безоговорочно. Так, нуждаются в более подробной дифференциации вологодские прялки. В краеведческом музее гор. Череповца хранится множество прялок из разных районов Вологодской области, причем для Кадуйского района характерна прялка с точеной ножкой и небольшой фигурной лопаской. Иногда лопаски украшались легким гравированным орнаментом. Для Белозерского типичны обычные корневухи, выточенные из целого куска дерева с корнем. Только их гребни украшает не резьба, а цветочная роспись. Правда, прялки, виденные нами как в музее, так и непосредственно у жителей Белозерья, могут быть датированы не ранее второй половины XIX века, но при

классификации должны быть выделены особо, как белозерский и кадуйский типы.

Нельзя также целиком согласиться с тем, что «если в вещах XVIII века — еще глухо проступает изображение солнечного светила, то в XIX веке все поглощается узорочьем, где розетки лишь усиливают богатство резной декорации» (стр. 78).

Это не всегда применимо к северным резным прялкам, где архаизм композиций сохранялся в народном искусстве весьма долго в силу глубокой традиционности и медленно-го эволюционирования, при котором почти ничего не забывается, а лишь меняется смысл. Поэтому на Севере переход от языческо-символических образов к чисто декоративным происходит довольно поздно (не раньше середины XIX в.). В краеведческом музее гор. Череповца хранится ряд прялок, датируемых второй половиной XIX века, где отчетливо проступает розетка-круг — центр всей композиции гребня.

Не совсем верно указан и переход от старого геометрического к новому стилю. «В искусстве крестьянской деревни геометрические мотивы, вероятно, в XVI—XVII веках окончательно уступили место новому стилю, где первостепенное значение получили изобразительные формы: растительный орнамент, фигуры зверей, птиц, человека и жанровые сценки», — пишет автор (стр. 82). Но скорее всего геометрический и новый стиль какое-то время существовали одновременно. Тем более что и сам автор, анализируя некоторые вещи XVIII—XIX веков, пришел к выводу, что они представляют «формы одного геометрического стиля». К сожалению, В. Василенко почти не привлек материалы из многочисленных краеведческих музеев, ограничившись в основном московскими собраниями (Государственный Исторический музей народного искусства в Москве).

Между тем использование малоизвестных произведений или вновь открытых памятников области увеличило бы ценность исследования.

Хорошие графические рисунки М. Ракова, открывающие и завершающие каждую главу, связывают воедино текст с оформлением книги. Но плохое воспроизведение иллюстраций, большая часть которых публикуется впервые, снижает ее художественное качество. Издательству Московского университета следовало бы внимательно отнестись к изданию книги и, в частности, к воспроизведению иллюстраций, имеющих в таком издании первостепенное значение.

Однако эти недостатки, а также отсутствие некоторых сносок, нечеткие формулировки, повторы не снижают основных достоинств книги. Она, несомненно, окажет помощь не только музейным работникам, но и всем занимающимся и интересующимся русским народным творчеством.

* С. К. Просвиркина, Русская деревянная посуда, М., 1957.

МЕБЕЛЬ ФИНЛЯНДИИ

А. ИКОННИКОВ

А. Аалто. Общий вид и фрагмент декоративной отделки зала клуба Союза инженеров в Хельсинки.



Среди противоречивых направлений художественной культуры Западной Европы самобытная финская архитектура и тесно связанное с ней прикладное искусство занимают особое место.

Творчество финских архитекторов и художников-прикладников отмечено упорными поисками новых форм, развивающих национальные художественные традиции.

В поисках самостоятельных путей архитекторы и художники опираются на народное искусство и зодчество, а главное, на трудовые традиции и навыки народа, славящегося мастерством своих строителей и умельцев-ремесленников. Эти здоровые традиции, противостоящие влиянию космополитического буржуазного модернизма, и составляют ценность лучших достижений финской художественной промышленности.

Идеи внедрения индустриальных методов и передовой техники в массовое производство предметов быта проникли в Финляндию, как и в другие страны Скандинавии, в конце 20-х годов.

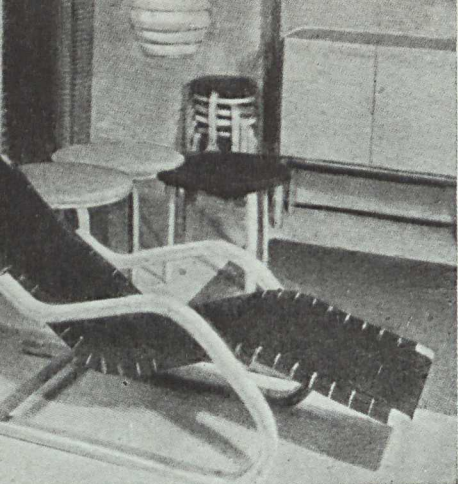
Архитекторы и художники Финляндии стремились исходить в своем творчестве не из исторических образцов,

а от назначения вещей, свойств материала и способов его обработки. Это стало определяющим принципом их деятельности еще и потому, что ложные пути художественной промышленности конца XIX — начала XX столетия мало затронули прикладное искусство этой страны. Финское народное искусство сохранило живое ощущение свойств материала, целесообразность форм, любовь к крупным нерасчлененным объемам. Это, с одной стороны, облегчило восприятие прогрессивных идей, заключавшихся в архитектурных теориях 30-х годов, а с другой — противодействовало влиянию космополитической абстрактной архитектуры функционализма.

Именно в производстве мебели и отделке интерьеров были сделаны первые попытки преодолеть условную геометричность космополитической архитектуры 30-х годов пресловутого «ящичного стиля». Эти эксперименты оказали большое влияние и на развитие финской архитектуры.

* * *

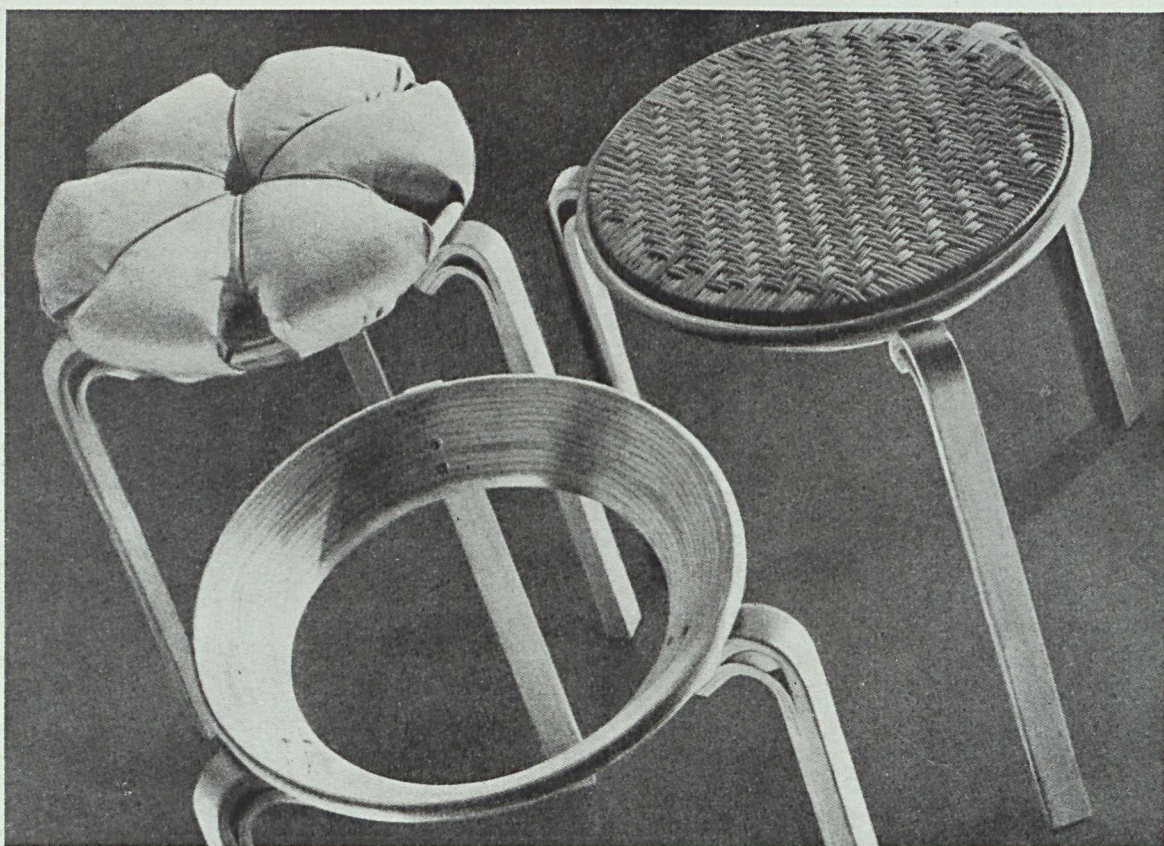
В стране, основное богатство которой «зеленое золото», был выработан целый ряд своеобразных и остроумных решений использования дерева в архитектуре и оборудо-



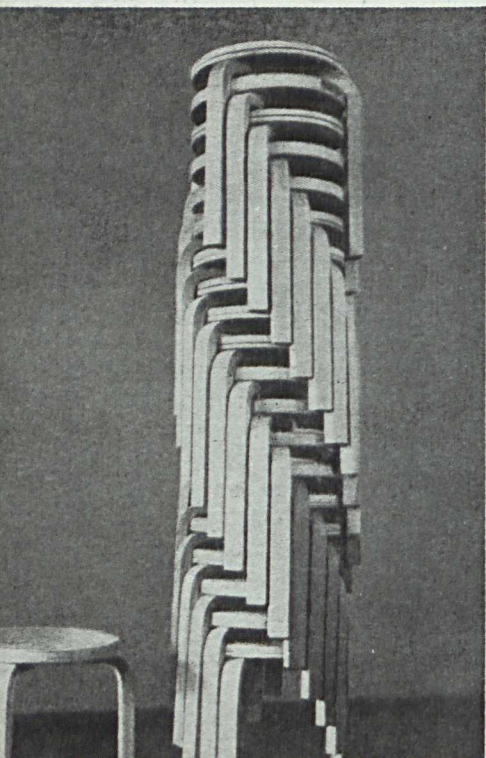
А. Аалто. Кресло. Много-
слойная фанера гнуто-кле-
еной конструкции.

вании зданий. К идее применения дерева в архитектуре и прикладном искусстве уже в 30-х годах пришел крупней-
ший прогрессивный архитектор Финляндии Алвар Аалто.

Используя простую сосновую рейку, Аалто нашел целе-
сообразные и вместе с тем необычайно декоративные при-
емы отделки помещений. Набранные из рейки волнистые
акустические потолки, изгибающиеся по свободно нарисо-
ванному плавным кривым, не только улучшают слышимость
в залах, корректируя распределение звука, но и вносят в
интерьер теплоту и уют. «Вибрирующая» поверхность
потолка и нюансы золотистого цвета сосновых реек соз-
дают впечатление исключительного богатства отделки
интерьера. Рациональная конструкция и декоративная от-
делка идут здесь рука об руку.



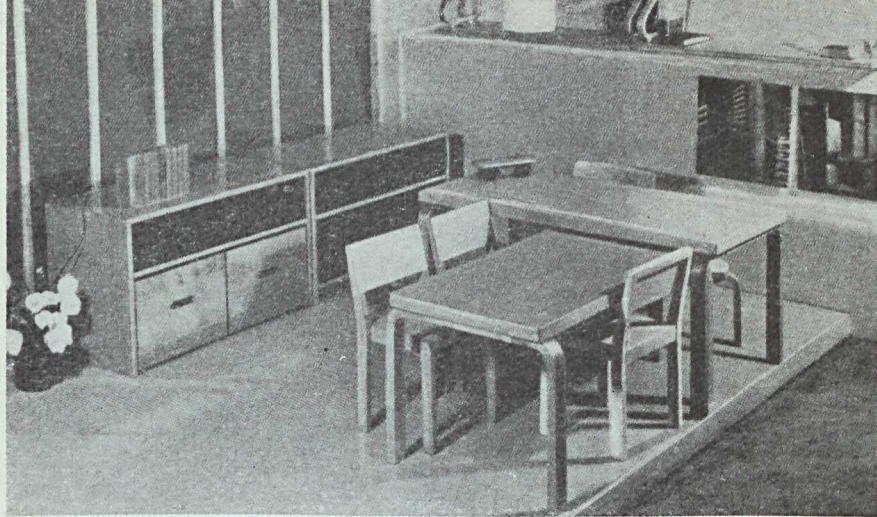
А. Аалто. Конструкция табуреток,
позволяющая использовать раз-
личные сиденья.



А. Аалто. Табурет и спо-
соб хранения его на складе
мебели.

Такое же стремление найти теплые, «человечные»
формы в противовес жесткой машиноподобной архитекту-
ре, модной в то время, вдохновляло Аалто в его работе над
новой мебелью. Отвергая мебель из металлических тру-
бок, он использует для своих моделей только дерево, но
ищет такие новые способы его обработки, которые позво-
ляли бы механизировать производство его образцов.

Необходимое условие промышленного производства —
стандартизация. Поэтому Аалто создает свою мебель с
помощью небольшого набора стандартных деталей. Сами
конструктивные свойства элементов служат основой худо-
жественной выразительности предметов. Таким образом,
стандарт становится не только техническим качеством, но
и стилеобразующим началом. В своей работе Аалто высту-
пает как художник, конструктор и технолог одновременно.



А. Аалто. Уголок интерьера.

Изыскивая новые способы обработки дерева, Аалто в 1929 году пришел к идее создания гнуто-клееной мебели из многослойной фанеры. Свойства материала подсказали и форму предметов. Аалто отказался от расчленения на вертикальные и горизонтальные элементы: упруго напряженные полосы березовой фанеры, изгибаясь, образуют несущую основу кресел, а более тонкие листы в своем плавном изгибе объединяют спинку и сиденье. Линии мягки, текучи; силуэт кресла — результат тщательного изучения человеческой фигуры — как бы сохраняет ее отпечаток. Эти образцы мебели показали, какие художественные возможности открывает для талантливого архитектора новая технология и научная разработка удобной формы вещей.

Сиденья первых кресел, созданных архитектором Аалто, были подвешены внутри замкнутых рам изгнутой фанеры. Впоследствии Аалто перешел к упругой консольной конструкции в виде полосы многослойной фанеры, изогнутой в форме латинского «S».

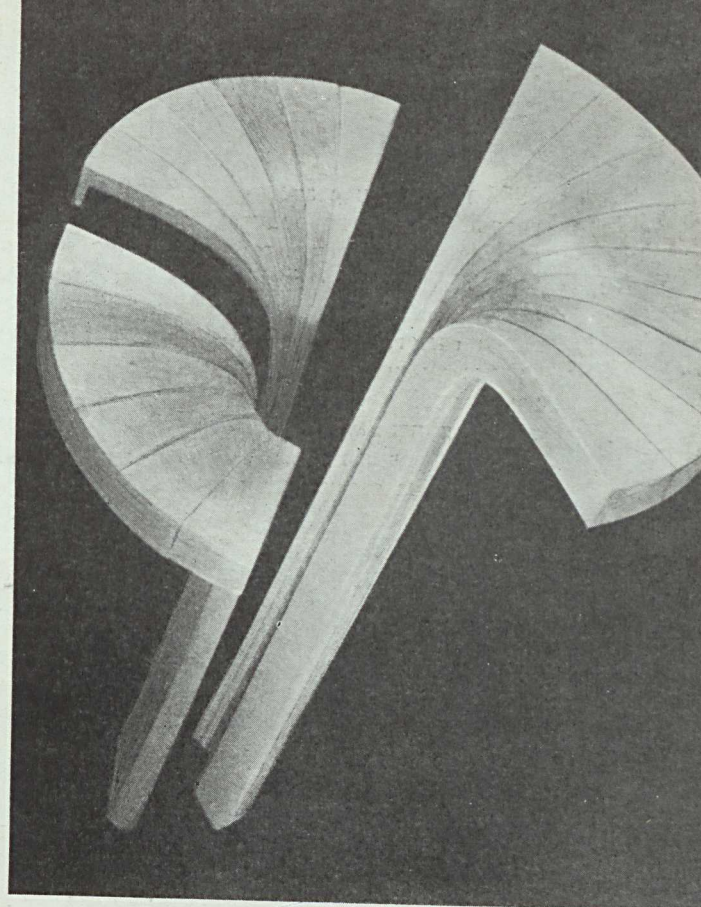
Новая деревянная мебель оказалась легкой и подвижной. Светлые поверхности полированной березовой фанеры выразительно контрастировали с крупной фактурой и насыщенными цветами обивочных материалов, однотонных или украшенных простой крупной полосой или клеткой. Новые вещи не имели массивных объемов, сокращающих и без того небольшие пространства помещений современной архитектуры. Любопытно, что, несмотря на быструю смену мод, некоторые из предметов, разработанных Аалто еще в 30-х годах, оказались настолько удобны и убедительны по своей художественной форме, что до сих пор не снимаются с производства и пользуются успехом не только в Финляндии, но и за ее пределами.

Основой формы предметов первой серии мебели Аалто был однородный изогнутый контур из многослойной фанеры или конструкция деревянных ножек, плавно изогнутых вверху и держащих круглые или овальные сиденья, прикрепленные к ним шурупами.

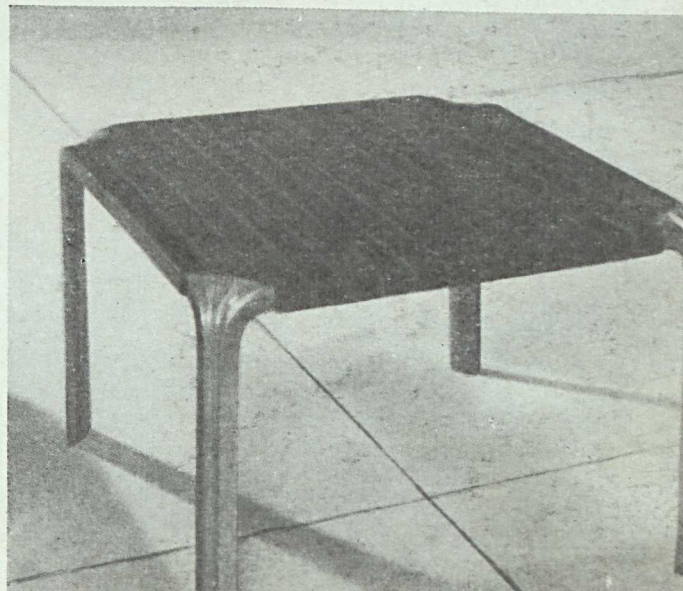
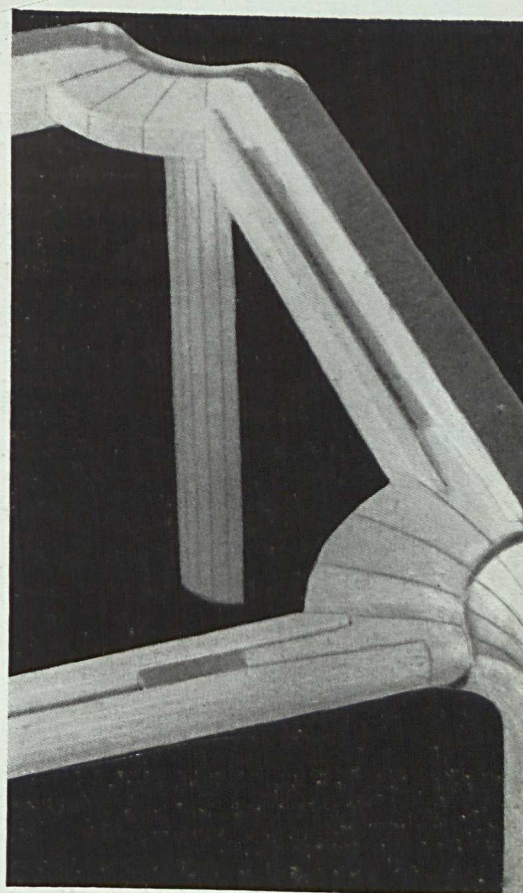
Для следующей серии, появившейся после 1947 года, Аалто использовал метод расщепления массивных деревянных элементов на тонкие пластинки в местах сопряжений и изгибов. Расщепленные верхние концы ножек объединяются и связываются воедино с доской стола или сиденьем стула синтетическим клеем так, что основа стола или стула становится как бы единым куском с ножками без соединений на шурупах.

В соответствии с таким характером конструкции, форма отдельных элементов стала несколько тверже, жестче, но их переходы, как и при многослойной фанере, плавны, одна часть как бы «перетекает» в другую.

Последняя серия моделей А. Аалто, выпускаемая после



А. Аалто. Конструкция ножек мебели, расщепленных в местах сопряжений, и образцы мебели, созданные с применением этой конструкции.



1955 года, также состоит из отдельных деталей. Ножки с веерообразным венчанием, в форме пальмового листа, создаются путем расщепления и изгиба деревянного массива. Форма предметов стала четкой и расчлененной, с ясной архитектурной частями. Эти вещи заставляют вспомнить слова самого А. Аалто о единстве принципов проектирования; он писал, что «ножка стула в своей связи с горизонтальной плоскостью сиденья — младшая сестра колонны в архитектуре». Получив расчлененную ясную конструкцию, новая мебель А. Аалто не стала сухой и «угловатее» — она сохранила мягкость формы, теплоту и очарование прежних вещей, но эти качества выражаются более сдержанно, более спокойно и строго.

Все эти серии мебели А. Аалто предназначены для механизированного производства, новизна их форм является результатом художественного освоения новых методов обработки, казалось бы, давно знакомого материала.

В 30—40-е годы А. Аалто в своих опытах по разработке новых типов мебели был почти одинок, а в 50-е годы рядом с ним уже выступает целая плеяда молодых архитекторов и художников.

На основе конструктивных приемов А. Аалто М. Ниска-Луостаринен разработал остроумные модели сборной мебели из многослойной фанеры (особенно интересен табурет, собираемый из трех элементов); И. Тапиоваара выполнил табуреты из цельного листа фанеры. В этих предметах был доведен до логического завершения принцип однородности формы, слитности элементов, плавного перехода от опор к горизонтальным плоскостям.

После 1955 года в финской мебели стала развиваться и иная тенденция — стремление к простоте геометрической формы и к структурной четкости, ясному расчленению элементов предмета. Это позволяет путем различных сочетаний немногих взаимозаменяемых элементов изготовить большое количество различных вещей. Для их создания используют металл и фанерованную столярную плиту.

Четкая несущая основа из стальных или алюминиевых уголков или трубок, массивная прямоугольная столешница, ящики, собранные в блок, — таковы основные элементы конторской мебели А. Нурмесниемы и О. Линдфорса.

О. Борг использует этот принцип и в мебели для жилища. Контраст полированных тяжелых дубовых досок и изящных металлических элементов — основа выразительности его гарнитуров. Даже мягкие сиденья набираются из геометрически четких по своей форме поролоновых подушек. Эти вещи созданы под несомненным влиянием японского искусства.

Удачную серию простых предметов из массивного дерева, предназначенных для кафе, создал И. Тапиоваара. Эту мебель очень украшает яркое покрытие из пластика.

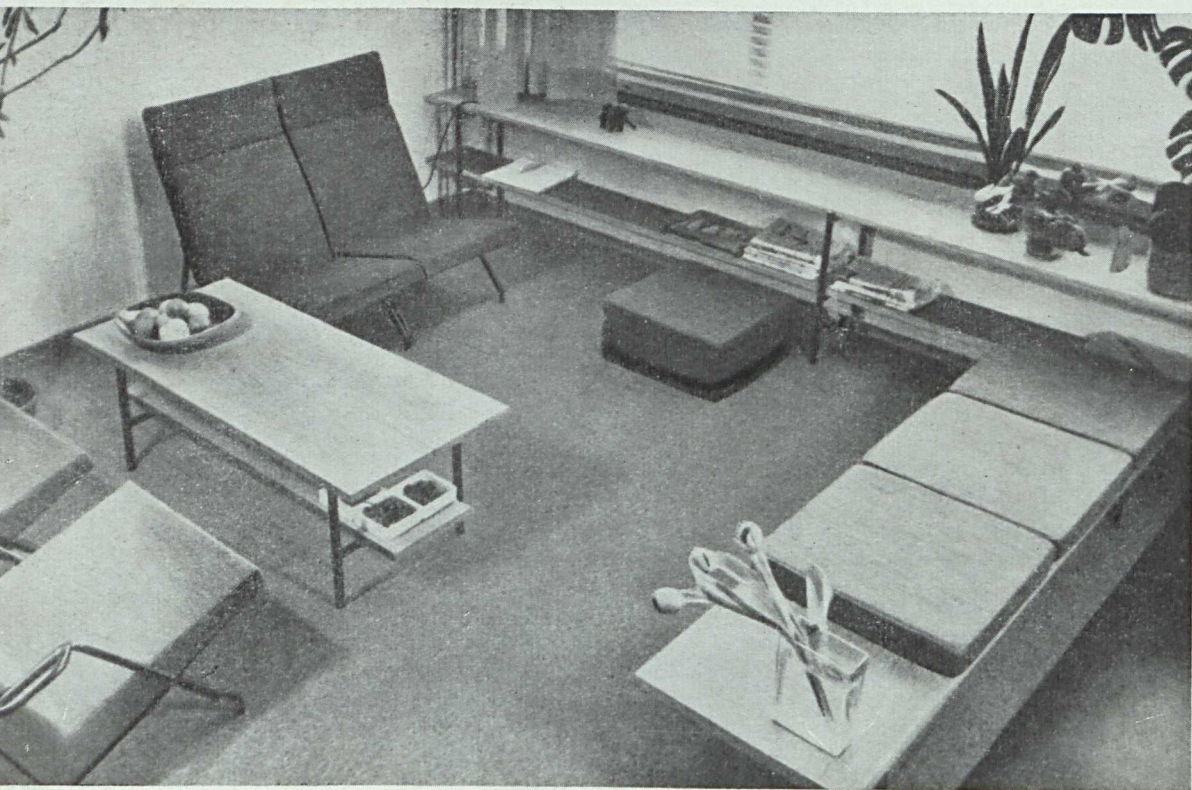
Мебель, выпускаемая предприятиями в виде отдельных элементов, на складах лежит разобранной, что значительно упрощает ее хранение. Доски столов различных размеров и характера могут соединяться с различными ножками; стулья могут иметь различные сиденья и спинки, твердые или мягкие.

Мебель производится в Финляндии небольшими, но хорошо механизированными предприятиями, обычно входящими в состав деревообрабатывающих комбинатов. Каждая фабрика выпускает лишь несколько близких по характеру предметов. Серии, запущенные в производство, выпускаются на протяжении ряда лет, но при этом они совершенствуются, постоянно улучшаются и изменяются.

Предметы мебели по проектам А. Аалто изготавливаются фирмой «Артек», художественным руководителем которой он является. Интересны методы рекламы, применяемые этой фирмой: каждый ее магазин имеет постоянную выставку, где демонстрируются различные приемы мебелировки и отделки жилых квартир, наглядно пропагандируются новые модели. Проектное бюро фирмы разрабатывает многочисленные эскизы обстановки комнат, показывая возможные варианты применения новых типов мебели.

Сдержанность в использовании художественных средств, ясность формообразования, рационализм и живое ощущение материала определяют сегодня характер мебели и прикладного искусства Финляндии.

Финским художникам удалось выполнить очень трудную задачу — положить начало новой национальной традиции, самобытной и вместе с тем современной, всецело связанной с новыми методами массового производства изделий.



О. Б о р г. Интерьер жилой комнаты в Хельсинки.

Рис. 1

ВРЕМЯ И ПРИЧЕСКА

М. МЕРЦАЛОВА

...«Овальным лицо когда будет,
С пробором прическа идет...
Иная пусть волосы кверху
Свободной волной подберет...
Идет, и власы если женщин
У них в беспорядке совсем:
Как будто бы девы так спали,
Причесаны же между тем».
(О в и д и й, Искусство любви) *.

Около двух тысяч лет отделяет нас от приведенных отрывков, но автор их, заслуживший всемирную славу величайшего знатока женской красоты и всего того, что увеличивает, а иногда и создает ее, высказал суждения, близкие современности.

Значит ли это, что понимание гармонического единства черт лица и прически в течение такого большого периода времени было неизменным? Нет, но дело в том, что реалистические основы античного искусства воспитывали древних римлян на очень тонких понятиях художественного единства не только в произведениях искусства, но и во внешности человека. Поэтому согласованность черт лица и прически, умелый выбор ее считались обязательными для римских женщин времен Овидия, когда во внешности этих женщин сохранялось так много от естественной величественной простоты костюма республиканского Рима (рис. 1).

Но различные социально-исторические условия каждый раз создают новые эстетические нормы, соответствующие особенностям культуры данного периода. Под их воздействием меняется внешний облик человека, красивым начинает казаться то, что у предшествующих поколений могло даже вызывать насмешку. Наряду с этими крупными изменениями жизни человеческого общества существуют и второстепенные, мелкие, иногда трудно уловимые, но они-то и придают человеческой внешности, отдельным деталям костюма тот особенный оттенок, который присущ только лишь данному моменту эпохи. Чаще всего под их воздействием и меняется прическа.

На протяжении истории европейского общества, начиная со средних веков, женские волосы не всегда были предметом щегольства. Только лишь в эпоху Возрождения во многих европейских странах возникает обычай украшать женскую голову не головным убором, а прической, часто довольно сложной (рис. 2). До этого времени лишь девушкам разрешалось полностью показывать свои волосы, хотя густые длинные волосы всегда считались признаком красоты. Напомним, что и в древней Руси это право принадлежало только девушкам (рис. 3), а для замужних женщин или вдов считалось величайшим бесчестьем показаться перед посторонним мужчиной без головного убора.

* Р. Ovidi Nasonis Ars amatoria. Перевод Фильштейна, М., 1926, стр. 111—137... 153.



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

В России этот обычай существовал до XVIII века (до реформы одежды Петра I), а затем, несколько смягченный, сохранился в крестьянской среде вплоть до начала XX века, в Западной же Европе среди городского населения он был оставлен еще в XVII веке.

Начиная с XVII века появляется большое разнообразие женских причесок и возникают первые попытки создать «перманентную» завивку. Ее делали при помощи пара, она была очень несовершенной, и уже к 30-м годам ее перестали применять. По мере аристократизации дворянства увеличивалась забота о внешней представительности, и искусственность женского облика была доведена до чрезмерности, граничащей с карикатурой. Во второй половине XVIII века казалось смешным и нелепым появляться в прическе из своих волос натурального цвета — жажда наслаждений, охватившая гибнущее дворянство, сравняла все возрасты — седина и обильный грим молодым придавали пикантность, старых подравнивали к молодым. Затем увеличение объема юбки повлекло за собой и появление высокой прически-парики (рис. 4). Образ, созданный этим костюмом, настолько ярко отобразил вкусы, эстетические идеалы французского дворянства XVIII века, что в представлении последующих поколений парики и фижмы стали символом всего века.

Естественной реакцией на дворянские моды XVIII века после Французской буржуазной революции было отрицание ранее созданного внешнего облика, противопоставление «нового» человека старому дворянству. В женском костюме это вызвало отказ от корсета, фижм, высоких каблуков, тяжелых тканей и париков. Но многие формы париков можно было надевать только на стриженую голову. Действительно, среди многочисленных изображений быта французского дворянства XVIII века мы встречаем сцену чаепития в домашней интимной обстановке (художник Ланкре), где полуодетая хозяйка сидит без парика и ее короткие волнистые волосы слегка закрывают шею. Отказ от париков в поздний период французской буржуазной революции поставил большинство модниц перед необходимостью сделать из своих коротких волос такую прическу, которая подчеркнула бы их передовую роль в данном обществе и отвечала бы духу времени. Всеобщее увлечение античностью помогло найти нужную форму прически. Так возникла прическа «à la Titus» и ряд подобных ей (рис. 5).

Дальнейшее видоизменение женской прически в XIX веке, вплоть до 90-х годов, идет в основном в сторону усложнения. Тесная связь между формой костюма и прической сохраняется. Но также как одежда не учитывала естественного строения женской фигуры, а подравнивала его под заранее созданную форму, так и прическа далеко не всегда сочеталась с чертами лица. Особенно это было заметно, когда количество вариантов причесок было незначительно (90-е гг. XIX в., первое десятилетие XX в.). В течение всего этого времени стриженные волосы считались недопустимыми, а в России были признаком политической неблагонадежности. Особенно сложной была прическа для тор-

жественных случаев — балов, театра, концертов. Ее могли делать только высококвалифицированные мастера, стоила она очень дорого и была привилегией богатых (рис. 6, 7, 8).

Резкое изменение женской прически на Западе наступило со времени появления короткой простой свободной одежды, то есть в 20-х годах XX века. Весь сложный комплекс причин, вызвавших изменение женского костюма и всего женского облика, приводит к новой прическе. У занятой работой женщины прическа должна отнимать как можно меньше времени, но не лишать ее привлекательности, необходимой ей теперь, может быть, даже больше, чем женщинам XIX века. Крайняя простота линий костюма сочетается лишь с простыми формами прически, и парикмахерская работа теряет свой былой аристократизм, становится общедоступной.

Однако при установившемся типе прически существовало довольно большое количество вариантов, учитывающих различные типы лица. На рис. 9, взятом нами из рекламы киножурнала, представлены всевозможные наиболее распространенные виды причесок 20-х годов. Отличительной их особенностью является большая четкость рисунка и подчеркнутая аккуратность, в которых видно уже влияние стандартизации, широко распространившейся в то время. Интересно отметить, что приведенные прически почти полностью сгладили различие в возрасте, многие женщины от них «помолодели».

В это же время широко распространяется «maquillage», то есть подкраска лица. В XIX и начале XX века подкраска лица считалась неприличной и имела очень ограниченный круг распространения, теперь же в Западной Европе и Америке это стало обязательной деталью облика женщины, особенно в вечернее время. Причины появления и распространения «макияжа» лежали в стремлении сделать женщину более яркой, черты лица ее более значительными, придать ее глазам таинственный блеск — вернуть ей то, что она потеряла в утомительной сутолоке жизни больших городов, и этим самым увеличить ее привлекательность. Безусловное влияние на увлечение «макияжем» оказала и общая стандартизация жизни, появление «кинозвезд» как эталонов красоты и успеха. Теперь прежде всего стремились изменить черты лица по установившемуся на какой-то период стандарту и уже к нему подобрать прическу.

В молодой Советской республике образ женщин буржуазного Запада, с их подкрашенными лицами, кокетливо причесанными волосами, вызывал самую отрицательную реакцию. В это время среди комсомолок нельзя было найти подкрашенных лиц и даже завитых волос. Героинка революционных лет и трудности жизни мирного строительства создавали своеобразный, но здоровый и жизненный аскетизм.

Доступность завивки увеличилась с распространением электрического перманента в 20—30-е годы. Этот способ особенно привлекал своим удобством, освобождая женщин от многих забот, связанных с уходом за своей внешностью. Владычество электрического перманента длилось более двадцати лет. За это



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

время жизнь еще более изменилась, человечество перенесло жестокую войну, темпы жизни достигли невиданной быстроты, нервное утомление жителей городов непрерывно прогрессировало.

В условиях капиталистического общества механизация трудовых процессов, средств транспорта и даже быта вносит в жизнь удручающее однообразие. В связи с этим появилось стремление к изменению ритмической монотонности жизни. Сначала почти незаметно — оно постепенно охватывает многие стороны быта и культуры. Поэтому в убранстве жилища предпочитают малое количество вещей, вводят цветную асимметрию на крупных больших площадях: стенах, обивке мебели, окраске шкафов и т. д., в музыке почти перестают ценить красоту мелодий и ритмическую строгость сложного рисунка, восхищавших предыдущие поколения, в танце всеобщее распространение получают синкопированные, изломанные ритмы, при крайнем убожестве мелодического языка они сопровождаются движениями, лишенными плавности. Эти тенденции нашли отражение и в костюме, а за последние годы они особенно ярко проявляются в женской прическе.

Начиная с 20-х годов (во время распространения короткой стрижки среди женщин), считалась красивой маленькая, четко причесанная голова (для сохранения прически применяли даже специальные лаки), теперь же возникает потребность в нарушении искусственного, слишком четкого порядка. Хаотическое состояние женских волос возводится в канон красоты. Правда, здесь сказались и некоторые необходимые оздоровительные меры: многолетнее применение электрического перманента настолько истощило волосы, что возникла необходимость отказаться от него, в то же время развитие химии дало новые сред-



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

ства сохранять прическу. Теперь женщина при любых обстоятельствах имеет неизменную прическу: клокоты волос, оставленные модой на ее голове, укрепленные разными химическими составами, дают ей возможность ходить всегда без головного убора, танцевать самые бурные танцы, заниматься любым видом спорта.

Нечто дикое, первобытное, но глубоко ненатуральное проглядывает в этой прическе и еще больше усугубляется соответственным «макияжем», несколько более слабым для дня и очень обильным для вечера. Резко очерченные веки (цвет краски зависит от гаммы костюма), густо накрашенные ресницы и широкий рот с полными «вывернутыми» губами придают женскому лицу вид «рокового» существа. В этом опять видны новые попытки повысить привлекательность женщин, желание придать им своеобразную пикантность, потому что в современных условиях жизни капиталистического общества раз найденные приспособления очень быстро теряют свою действенность.

Наряду с короткой стрижкой появляется, первоначально к вечерним туалетам, и прическа из длинных или полудлинных волос. Общее направление — прически из крупных пышных раздельных прядей — переносится и на эту прическу «шиньон». В ней все волосы перепутаны особым образом, что создает впечатление динамики, оно еще более усиливается общей устремленной кверху формой. Волосы в этой прическе кажутся очень пышными, тяжелыми, отчего тонкая длинная шея (не надо забывать, что чрезмерно длинная шея считается самой модной) получает особую хрупкость (рис. 10).

Однако, как и слишком пряная пища, чрезмерная экстравагантность женских причесок перестает вызывать то впечатление, на какое она рассчитана. Даже во французских модных журналах в настоящее время появляются статьи о чувстве меры во всем, и все чаще начинают обращаться к модам 20-х годов, особенно к прическе очень известных в то время танцовщиц — близнецов «Долли-систер». Это была гладкая прическа с низкой челкой и боковыми «постиш» (завитками), устремленными задорно вперед (крайняя слева прическа на рис. 9). Дневные прически в настоящее время значительно упростились и нередко имеют симметричную форму, но в вечерних сохраняется значительная доля экстравагантности (рис. 11).

Нужно сказать, что современные прически имеют такой своеобразный пышный вид и сохраняют форму только потому, что волосы обрабатывают специальными химическими составами. Так постоянно мы сталкиваемся с очень сильным и часто неожиданным влиянием общего развития техники не только на одежду, но и на внешность человека. К этому же нужно добавить, что и в распространении «макияжа» химия сыграла не последнюю роль — парфюмерия в XX веке стала работать почти исключительно на искусственных химических продуктах, сделавшись значительной отраслью химической промышленности.

Общность моды во всем мире — закономерное явление, оно обусловлено всем ходом развития жизни XX века, но восприятие моды без учета специфических особенностей общественных отношений в каждой стране, условий быта, труда превращается в слепое, а подчас и жалкое подражание. В социалистических странах нет тех условий, какие создавали бы для женщин необходимость во что бы то ни стало изменять свою внешность по модной картинке. Иной образ жизни, твердое и определенное положение женщины в социалистическом обществе, полноценное и полноправное участие ее в жизни страны уничтожили ту унижающую зависимость женщины от мужчины, которая во многом определяет современную «женственность» западноевропейских и американских мод.

Наши эстетические требования к женскому облику прежде всего предполагают отсутствие экстравагантности во внешности. Многообразие видов деятельности женщины в нашей стране, значение работы и общественной деятельности в нашей жизни дают такую здоровую внутреннюю основу, что сама по себе отпадает необходимость погони за подчеркнутой остротой внешности, свойственной западным вкусам.

Социальное лицо городов в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции резко изменилось, в связи с этим изменился и внешний облик жителей. Национальные традиции, имеющие глубокие корни в народе, вошли в быт советских людей, мы их почти не замечаем и не фиксируем, они слишком привычны для нас, но они существуют, органически сливаясь с чертами новой жизни, нового стиля. Они сказываются и в распространении длинных волос, кос, гладкой прически и даже в предпочтении среди молодежи модной высокой прически «шиньон».

Правда, наряду с этими здоровыми основами современного вкуса у нас еще встречается и слепое подражание западным модам, чаще всего утрирующее все модные черты почти до неузнаваемости. Оно захватывает сравнительно небольшой круг молодежи, но уродует их внешность, превращает ультрамодных женщин в карикатуру.

Людям с мало развитым или дурным вкусом и недостаточной культурой обычно нравятся все крайности в моде, они стремительно перенимают все то, что бросается в глаза, что может выделить их среди окружающих. Поэтому и возникает в

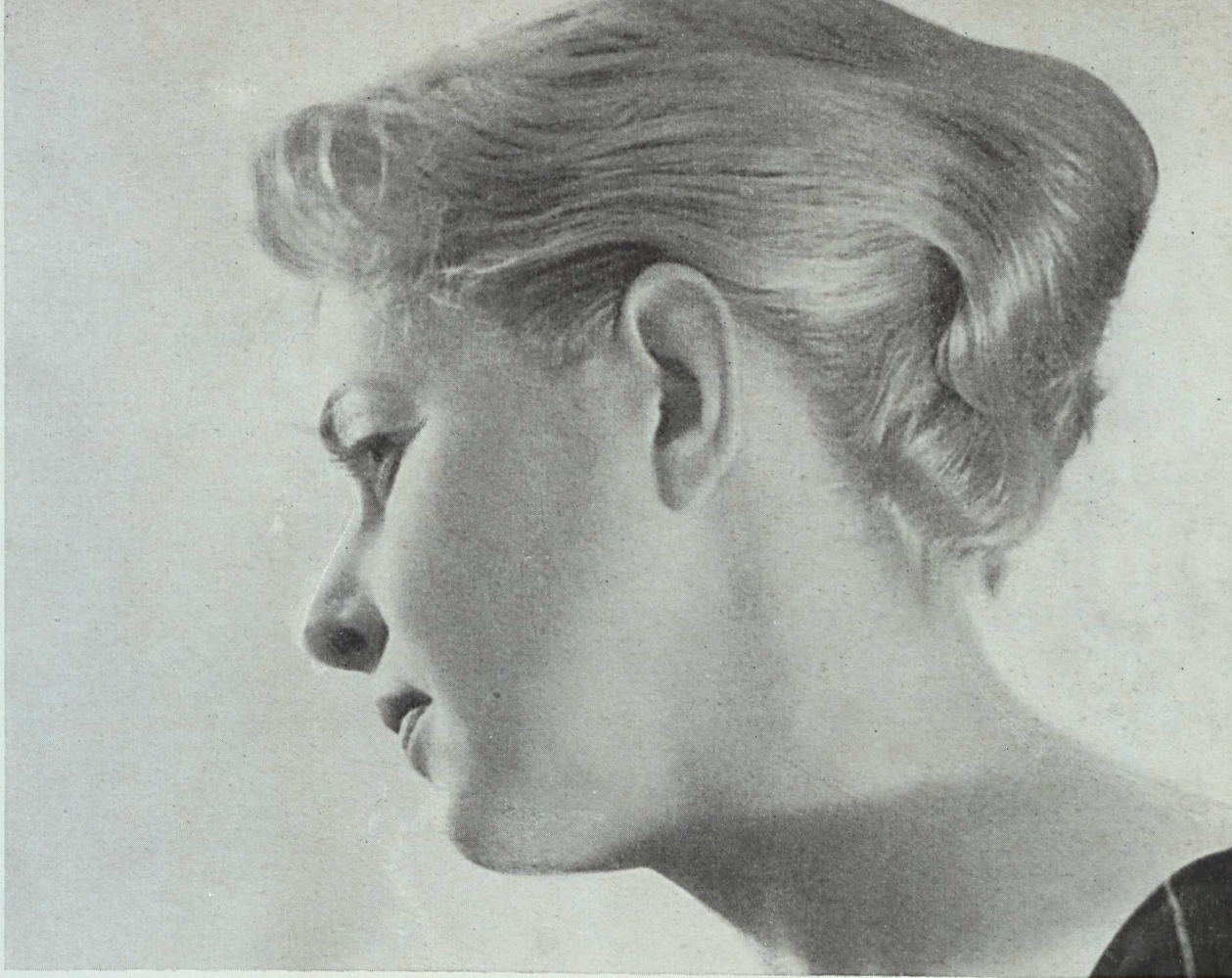


Рис. 12



Рис. 13

народе такая отрицательная реакция на подобное подражание моде.

Кроме того, это слепое подражание основано на полном непонимании манеры подачи моды в западных журналах и на незнании, когда и что следует носить, будь то платье или прическа. Так, например, если прическу из раздельных прядей делают из волос, не получивших специальной обработки, то голова приобретает вид крайне неряшливый, «всклоченный», вызывающий совсем не лестные ассоциации. Мы уже не говорим, что в таких случаях чаще всего выбирают прическу без учета черт лица, чем и уродуют себя. Порой не учитывают и необходимой разницы между прической дневной, во время работы, и к вечернему костюму. Разделение это вполне закономерно и основано на знании законов восприятия. Превращать рабочий костюм и прическу в подобие вечернего туалета или носить вечернее нарядное платье с обычной повседневной прической, чаще всего просто случайной, — одинаково недопустимо. И в том и в другом случае нарушается необходимая гармония отдельных частей в целом. А только эта гармония, это единство всех деталей костюма в широком понимании этого слова и индивидуальных черт внешности данного человека создают настоящий ансамбль, тот художественно-полноценный образ, о котором с полным основанием можно сказать, что на нем лежит печать хорошего вкуса.

Хотя само понятие хороший вкус не является неизменным и возникает под влиянием особенностей культуры каждой данной эпохи, но все же есть общие основы этого понятия, и они сближают все эпохи реалистического направления искусства. Вот почему, в частности, суждение Овидия о прическе совпадает с нашим современным представлением о единстве черт лица и прически. К общим основам вкуса прежде всего относится чув-

ство меры и соразмерности отдельных частей, гармоническое сочетание контрастов в едином художественном замысле.

Но современная западная мода полна резких дисгармонических противопоставлений, подчеркнутой, преувеличенной выразительности форм, которые на первый взгляд и являются наиболее характерными ее чертами. Однако нужно всегда помнить, что часто подчеркнутая выразительность форм служит для выявления основного направления, для характеристики силуэта, соотношений объемов, поэтому по-настоящему модным будет выглядеть тот человек, который не рабски копирует модную картинку, а сумеет понять основные характерные черты направления моды и применить их в своем костюме. Единство стиля должно быть видно во всем облике человека, и платье современного силуэта не может сочетаться, например, с прической военных лет (40-е гг.), так же как и с обувью того же времени.

У нас еще можно встретить два противоположных отношения к моде — безвкусное копирование и утрировка (мы о них уже говорили) или суровое осуждение всего модного и полное пренебрежение к своему внешнему виду. Хотя в осуждении крикливой внешности много правильного — за утрированной модой чаще всего скрывается полная пустота, а иногда и просто гнилой внутренний мир, — все же нужно признать, что внутренняя культура должна сочетаться с внешней. И теперь, когда наши женщины имеют больше свободного времени, большие материальные возможности, забота о внешности должна быть тесно связана с воспитанием вкуса, с правильным восприятием моды, с умением создать, начиная с прически, по-настоящему современный облик советской женщины, прекрасный во всем его многообразии (рис. 12, 13). Наша жизнь уже дает нам эти образы, их мы находим не среди «модниц», а среди самых разнообразных слоев трудящихся женщин.



ВАВЕЛЬСКИЕ СОКРОВИЩА НА РОДИНЕ

В № 9 нашего журнала за прошлый год мы рассказали о вавельских гобеленах и об их удивительной драматической судьбе, а также о том, что со дня окончания второй мировой войны Польская Народная Республика упорно добивалась у Канады возвращения сокровищ национальной культуры на родину.

Сегодня мы можем сообщить нашим читателям о том, что сокровища наконец возвращены законному хозяину — Польше и прибыли на родину.

15 лет настойчивых усилий понадобилось Польскому правительству, чтобы канадские власти дали официальное согласие на возвращение сокровищ национальной культуры. В течение этого времени стороны обменялись 30 нотами, провели 100 дипломатических переговоров и бесед.

Канада возвратила Польше 180 предметов искусства — 146 декоративных тканей и гобеленов короля Сигизмунда Августа и другие ценности, спасенные от гитлеровских грабителей польскими патриотами. Это они в тревожные сентябрьские дни 1939 года по собственной инициативе, без какой-либо помощи властей упаковали гобелены и другие ценности в рулоны и ящики, перенесли их на баржу, которая доставила драгоценный груз сначала в Казимежна-Висле, а потом к румынской границе. «Пройдя» десятки тысяч километров по дорогам Румынии, Франции и Англии, этот груз попал, наконец, в Канаду в провинцию Квебек.

Во всем мире есть только три коллекции гобеленов — в Советском Союзе, в Вене и Мадриде, которые можно сравнить с коллекцией Вавельского замка в Кракове. Собрание польских гобеленов оценивается почти в 100 млн. долларов. Коллекция гобеленов делится на три части. В первой — ткани с библейскими сюжетами — Адам и Ева, Кани и Авель, всемирный потоп, вавилонская башня. Автора этих гобеленов — мастера XVI века М. Коксена — современники сравнивали с Рафаэлем. На 40 гобеленах изображен животный мир — львы, жирафы и другие звери, показанные на фоне пейзажа.

Более чем на 60 гобеленах гербы Польши, Литвы, портеры основателя коллекции короля Сигизмунда Августа, а также орнаментальные цветочные композиции. Самый старинный гобелен, изображающий Лорэнтина, выткан в 1462 году для короля Филиппа Доброго.

Часть прибывших ценностей выставлена в Национальном музее в Варшаве, остальные отправлены на реставрацию в Краков.

Реликвии национальной польской культуры, прибывшие на родину, скоро снова займут свое место в Вавельском замке в Кракове.

РАЗГАДКА ВЕКОВОЙ ТАЙНЫ

Археологический институт и музей Болгарской академии наук совместно с Разградским окружным музеем ведут раскопки недалеко от города Разград, в северо-восточной части Болгарии.

Здесь найдены остатки античного города, который поражает своей монументальной архитектурой. Что это за город? Совсем недавно тайна была разгадана.

Это оказался римский город Абритут, вблизи которого в 251 году н. э., во время похода против готов, вторгшихся во Фракию и Македонию, погиб римский император Траян.

Ключом к разгадке тайны явился найденный среди развалин каменный жертвенник с латинским текстом: «Ветераны, римские граждане и поселенцы при храме в Абритуте поставили жертвенник».

ДРЕВНИЕ ГРУЗИНСКИЕ МОНЕТЫ

Грузинский ученый-нумизмат профессор Д. Капанидзе получил из Англии книгу «Заметки по кавказской нумизматике». В ней помещены фотографии редких грузинских монет, исследованных профессором Лондонского университета Д. Ленгом. Среди них оказалось и изображение монеты грузинского царя XII века Давида Строителя, доселе неизвестной нашим ученым. Как выяснилось, она более ста лет хранится в Британском музее.

В книгу профессора Д. Ленга, изданную в Нью-Йорке, вошли описания неизвестных до этого монет грузинского царя Баграта III, тбилисского эмира XI века.

Новое в украшении костюма

Л. ЕФРЕМОВА

Современная одежда очень проста. Мы не стремимся к замысловатым фасонам или изобилию отделки, а отдаем предпочтение ясно выраженной форме платья. Чем лаконичнее линии одежды, тем большее значение в нашем костюме приобретает ансамбль. Любой туалет мы рассматриваем только в гармоническом сочетании всех его деталей по цвету, форме и назначению. И весь этот комплекс, конечно, должен гармонировать с внешностью человека, а не смотреться в отрыве от него.

Одной из важных деталей ансамбля можно назвать украшения. Теперь им отводится особая роль — они органично связаны с формой и линиями костюма.

Это уже не те «драгоценности» — натуральные или фальшивые, которые в старину были главным образом свидетельством богатства их обладательницы.

Украшения играют декоративную роль в одежде, они органично входят в ансамбль костюма, придавая ему законченность, нарядность, торжественность. Мы судим о них не по стоимости материала и не по количеству затраченного труда. Как всякий предмет декоративного искусства, украшение расценивается по своим эстетическим свойствам и только в связи с костюмом.

Перед художником, создателем украшений, ставятся сейчас сложные задачи. Недостаточно задумать красивую брошь, — вместе с художниками по одежде, текстилю, обуви надо принять участие в создании законченного ансамбля, продумать назначение костюма, иметь в виду образ женщины, для которой он предназначен. Тесная взаимосвязь искусства создания украшений с моделированием одежды, новые задачи и новое отношение к роли этих предметов в костюме ведут к более заметному влиянию моды на характер украшений, на их место в костюме, манеру их носить.

Возникновению современных форм во многом способствует широкое применение новых материалов. Кроме различных драгоценных и полудрагоценных камней и металлов, художники часто используют теперь простое стекло, глину, дерево, пластмассу. Их применяют не для подделки «натуральных» дорогих украшений, а находят новые, своеобразные решения, выявляя природную красоту этих материалов. Куски нарочито необработанного дерева, а иногда даже сосновой шишки или скорлупы ореха руками художника могут быть превращены в красивую современную брошь. Причем, чем меньше заметно вмешательство мастера (отсутствует обильная резьба или полировка), тем интереснее, самобытнее кажется нам сейчас этот предмет.

Интересные украшения создают теперь народные мастера некоторых традиционных художественных промыслов. Так, например, хорошо украшают современную одежду бусы, броши, браслеты с гуцульской инкрустацией по дереву или с декоративной хохломской росписью.

Многие национальные ювелирные изделия разных народов нашей страны сейчас с успехом могут быть использованы в костюме. Однако это не означает, что художники непременно должны копировать народные образцы. Прекрасные примеры создания современных украшений на основе использования народных традиций показывают ювелиры прибалтийских республик.

Но берем ли мы украшения, исполненные в народных традициях, или рассматриваем самостоятельные предложения художников, связанные с требованием современной одежды, — всех их объединяют сейчас некоторые общие черты. Форма брошек стала простой и выразительной, размер их — более крупным. Среди них прямоугольники, квадраты, асимметричные формы; выходят из моды вычурные формы и изобразительные мотивы: цветочки, веточки, букашки. Ведь современное украшение часто придает своеобразный характер всему туалету, завершает его композицию, а брошка в виде вензеля или виньетки эту роль выполнить не может.

Различные способы носить украшения также возникают не случайно, а зависят от всего течения моды в одежде. Сейчас модны платья с круглым вырезом без воротника, с ними хорошо вяжутся крупные, плоские брошки, приколотые немного сбоку. Брошкой застегивают пояс асимметричного платья.

Надеть украшения на шерстяной свитер — несколько лет назад показалось бы странным и даже безвкусным. А сейчас это делают довольно часто. Дело в том, что изменился сам трикотаж (иногда он используется и для выходных платьев), а форма и назначение украшений стали настолько разнообразны, что мож-

но найти подходящие и для этого вида одежды. Так, многие девушки надевают на свитер плоский кулон в виде монеты или небольшой сакты на цепочке. Иногда мы украшаем отворот свитера плоской брошью из серебра или эмали; если свитер тонкий, элегантной формы, его можно украсить и бусами (речь идет, конечно, о гладком одноцветном трикотаже).

Сильно изменился за последнее время вид классического женского костюма, который прежде всегда носили с блузкой, заколотой под воротничком брошкой. Такой костюм был деловым — для службы и выходным — для концерта. Сейчас разнообразные ткани, более мягкие, женственные линии фасона, сложный и гармонично подобранный ансамбль изменили назначение и вид костюма. Он чаще является одеждой для улицы, для прогулки и повседневным туалетом. При этом на шею надевают легкий шарф, а на лацкан или воротник брошку. Более нарядный костюм носят без шарфа, а на открытую шею надевают оусы.

Из всех украшений в последнее время женщинам особенно полюбили бусы. Никогда еще их не носили в таком большом количестве и они не были так разнообразны по цвету, материалу и форме. Оставаясь в моде несколько последних лет, оусы быстро меняются в зависимости от линий одежды. Вот прямое неотрезное платье и длинная нитка редко нанизанных бус спускается ниже талии. Затем появляются платья с поясом на талии — и бусы надевают в несколько рядов вокруг шеи. Иногда они нанизаны в перемежку — два-три-четыре различных цвета и формы. Иногда из трех-четырех нитей, каждая другого цвета, близкого по тону или контрастного.

Конечно, сейчас носят не одни только бусы и брошки. Популярны также браслеты, серьги. Их форма также сильно изменилась. Браслеты чаще делают довольно широкими и массивными — из серебра, дерева, пластмассы или анодированного металла. Но иногда это просто цепочка или несколько тонких металлических колец. Такая маленькая деталь, как серьги или клипсы, требует к себе особого внимания. Так же как все виды украшений, их не делают чересчур сложными по рисунку. Днем — это чаще всего цветное пятнышко, связанное с другим украшением — бусами или брошкой. Для вечера берут более нарядные формы, вводят блестящие камни.

Особенно важен цвет украшений. В изделиях из керамики, пластмассы, стекла мы предпочитаем сложные и модные цвета. Сашком пестрые узоры на украшениях плохо сочетаются с современной одеждой.

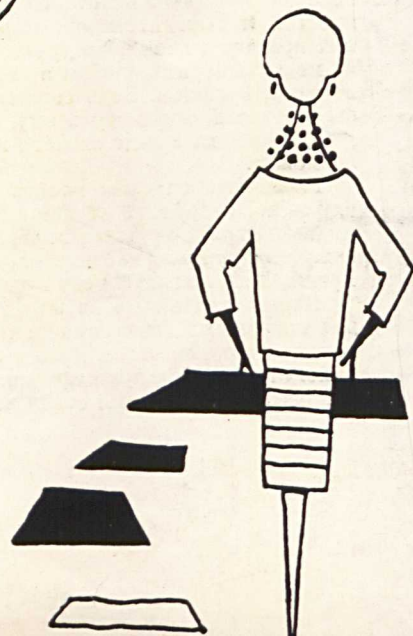
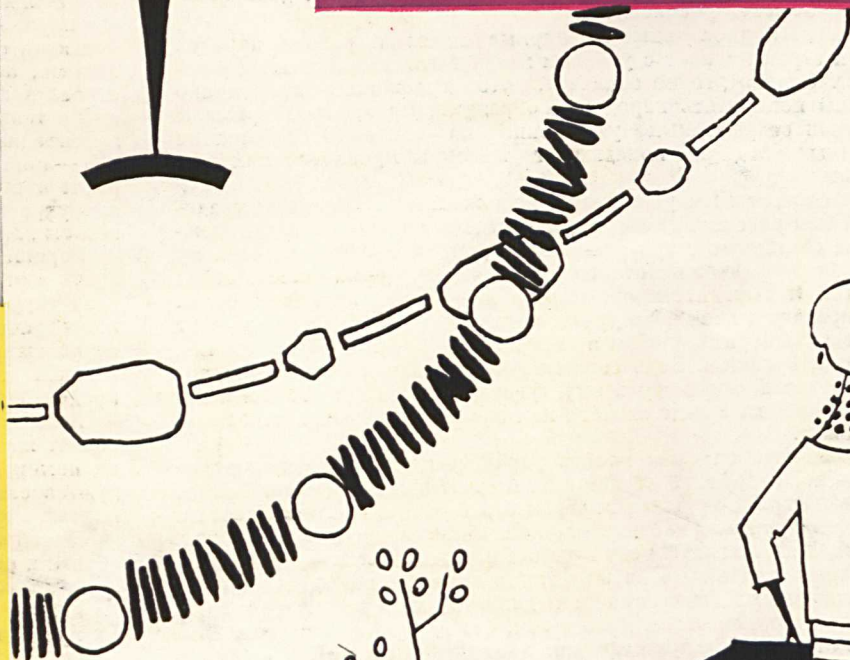
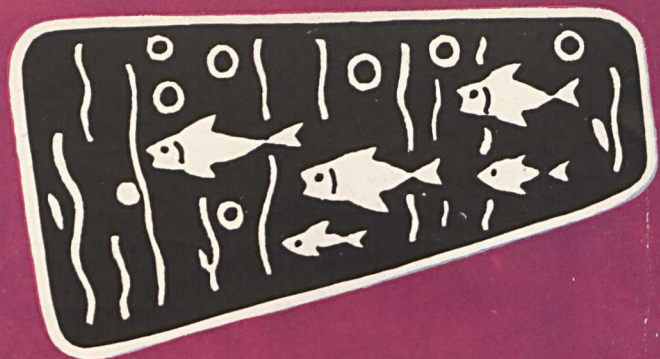
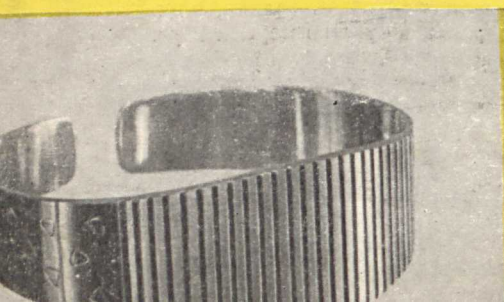
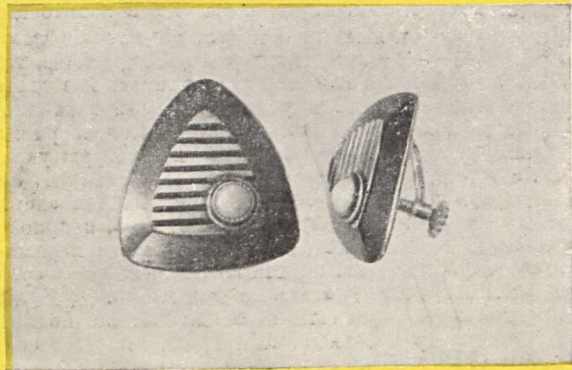
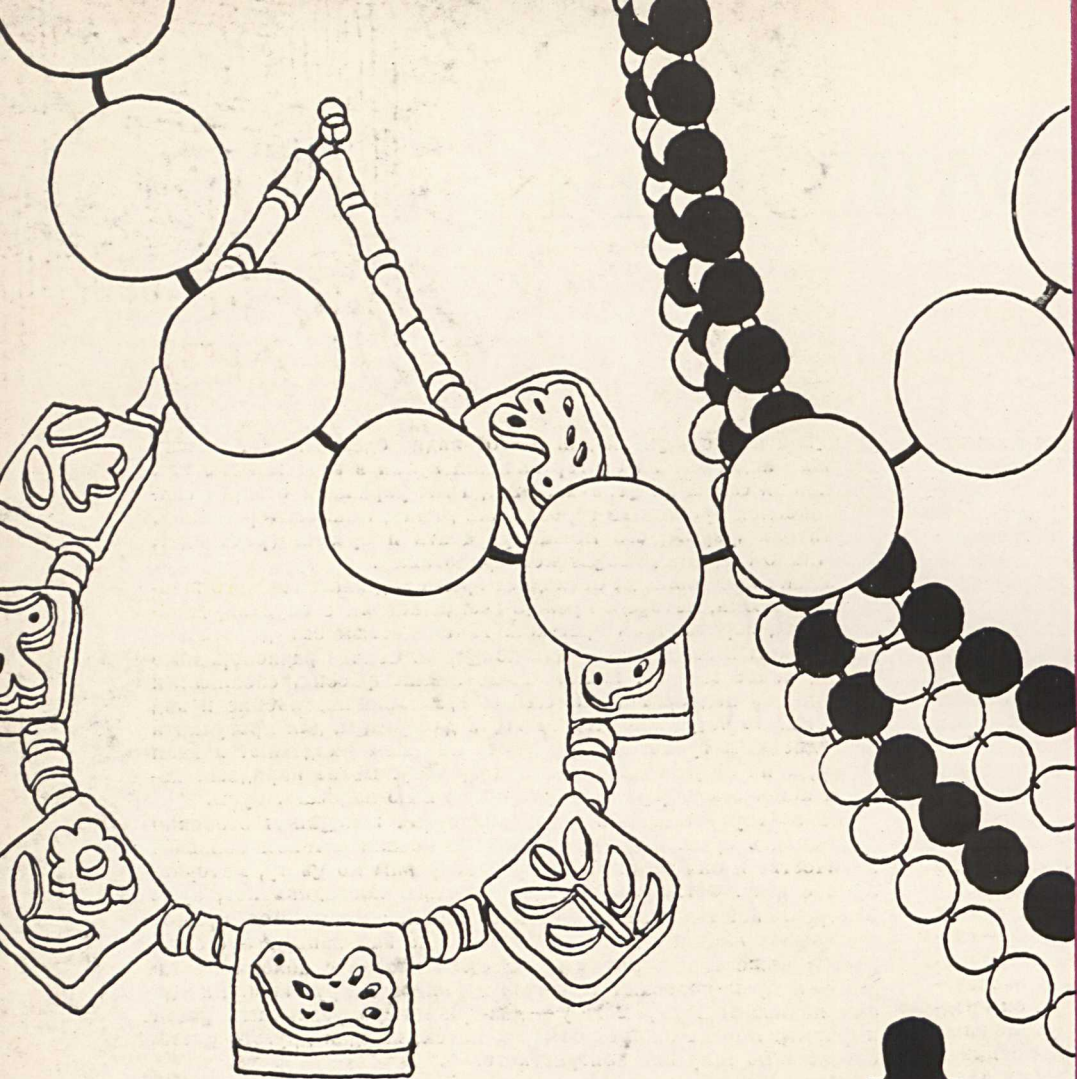
Вот некоторые примеры моделей, которые демонстрировались на международных выставках. Нарядное платье и пальто сделаны из серо-розовых шерстяных тканей. Этот комплект дополняется широким серебряным браслетом с чернью и бирюзой и такой же крупной брошью, приколотой к поясу платья. В модели — красивая форма и ткань, но без украшений они казались бы вялыми, неэффективными. Основной замысел модельера здесь строился на контрастном соединении цвета и фактуры украшений с тканью, а их расположение делало композицию более законченной. Другой комплект — он так и назывался «керамика» — построен на соединении двух цветов тканей, неяркой бирюзы и рыжеватого бежевого. Комплект дополняли керамические украшения тех же цветов, но более сильных по тону, они как бы заставляли «звучать» цвета самого костюма.

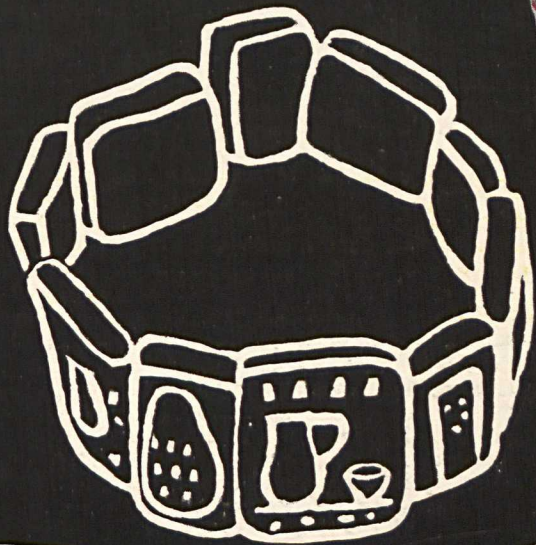
Украшения, как и все предметы ансамбля, можно подбирать в тон или по контрасту к одежде. Как правило, яркие сочные тона чаще носят днем с летними платьями, например, матовые, непрозрачные бусы красные, зеленые, белые, голубые. Сверкающие ожерелья из хрусталя, блестящие кольца из стекла и камней, как и нарядные серьги из этих материалов, конечно, предназначены только для вечера.

Большой выбор недорогих и разнообразных украшений позволяет женщинам в наши дни иметь несколько комплектов и с их помощью менять внешний вид своего туалета. Многие пользуются сейчас этой возможностью и шьют себе очень простые платья. Утром в таком платье со скромной серебряной или керамической брошкой можно пойти на работу. Вечером нарядные серьги и ожерелье из искусственного жемчуга или хрусталя делают платье торжественным — для театра или концерта.

Возможности использования украшений очень велики, но в их применении женщина должна проявить чувство меры и вкус.

Рисунки к статье исполнены Н. Мельниковой.





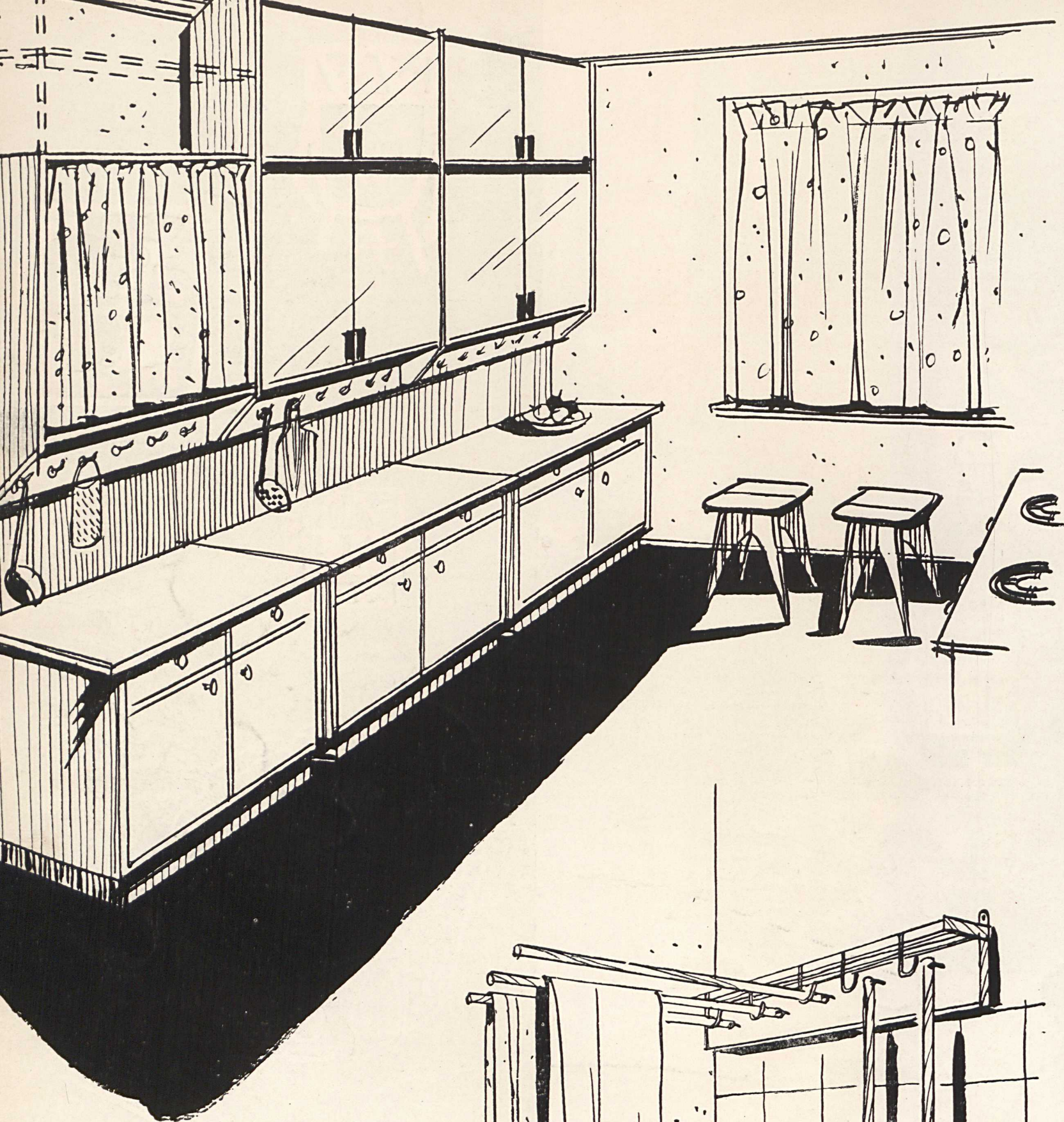


Рис. 1

СВОИМИ
РУКАМИ

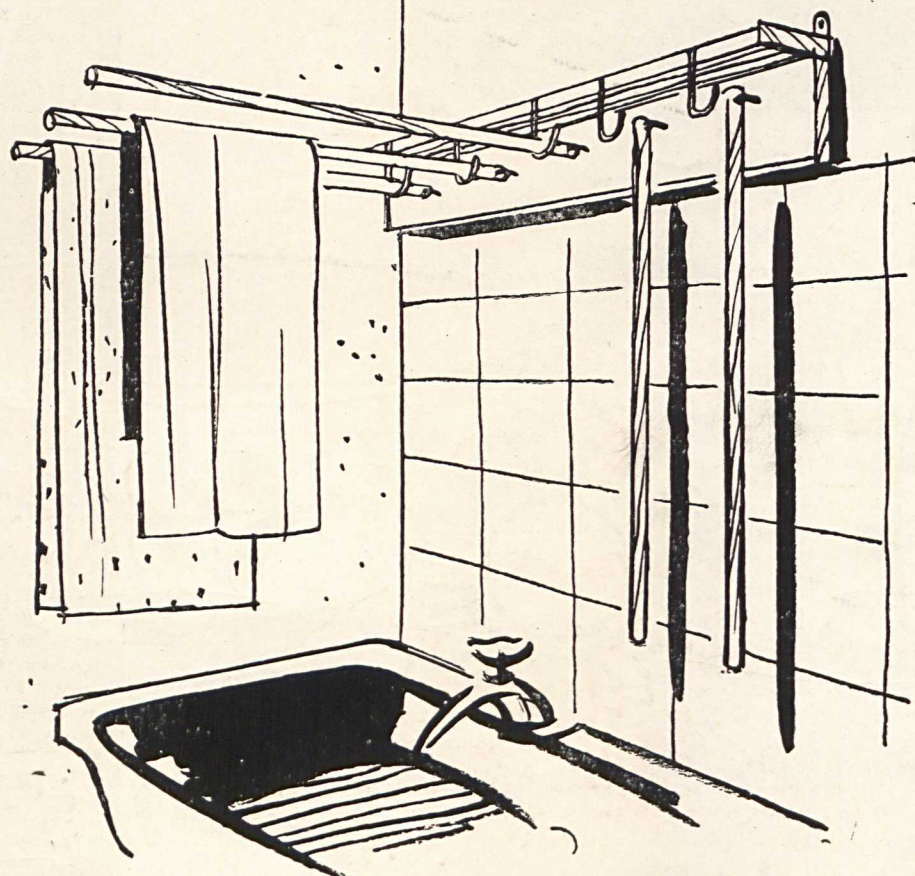


Рис. 2

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МАСТЕРСКАЯ В БАКУ

В лаборатории декоративно-прикладного искусства Института архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР под руководством народного художника Азербайджана Лятифа Керимова работает коллектив научных сотрудников, художников и лаборантов.

Сотрудники лаборатории изучают пути развития различных областей декоративного искусства азербайджанского народа. Богатейший материал по орнаментальному искусству собран Лятифом Керимовым; он составит иллюстративную часть капитального труда «Орнаментальное искусство Азербайджана», который будет создан Л. Керимовым в содружестве с кандидатом архитектуры А. Саламзаде.

Молодой искусствовед С. Асадова изучает ювелирное искусство Азербайджана XIX века.

В плане работы значительное место занимают исследования современного состояния декоративного искусства республики, изучение насущных задач, стоящих перед предприятиями местной промышленности и художественными промыслами республики.

Президиум Академии наук республики вынес решение в 1961 году расширить лабораторию. При ней создана художественно-экспериментальная мастерская. В новой мастерской будут работать мастер-ювелир, филигранщик, мастерицы-ковроткачи, мастер по набойке, художник-мастер по вышивке. К каждому мастеру будет прикреплен лаборант, который постепенно будет специализироваться в соответствующей области декоративного искусства. В мастерской намечается подготовка эталонов художественных произведений для внедрения их в массовое производство. Сотрудники новой экспериментальной мастерской создадут образцы различных предметов массового потребления для предприятий художественной промышленности республики и артелей художественных промыслов.

При создании экспериментальной мастерской учтена и экономическая сторона вопроса. В мастерской учреждена должность экономиста-калькулятора. Он будет изучать экономические основы производства предметов широкого потребления, образцы которых будут созданы сотрудниками мастерской.

НА ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ В МСТЕРЕ

Впервые мстерские мастера лаковой живописи и вышивки собрались на совместной творческой конференции для обсуждения путей развития местных художественных промыслов.

После докладов о направленности современной мстерской миниатюры (докладчик Б. Коромыслов) и мстерской вышивки (докладчик И. Работнова) развернулись оживленные прения.

Преподаватель художественной профтехшколы Н. Дмитриев говорил о том, что сейчас даже у лучших мстерских мастеров изделия перегружены мелочами, излишне детализованы, в их работах нередко отсутствует цельность колорита. Он призывал учиться колористическому единству, красоте линий и силуэта у мастеров древней живописи.

И. Семин обратил внимание участников конференции на то, что формы лаковых шкатулок грубы и устарели, говорил о том, что в миниатюрной живописи нужна детализация, но без лишнего «сора» и без «пустот» — гладких, не прописанных плоскостей.

К большому лаконизму и декоративной выразительности миниатюры призывал И. Балакин. Вещь должна привлекать внимание издали, сказал он, и восхищать совершенством исполнения при близком рассмотрении.

Мастера-миниатюристы высказали свое мнение также и о мстерской вышивке, которая была представлена тут же на конференции образцами изделий с белой гладью и декоративными, яркими «владимирскими швами».

В мстерской вышивке часто встречаются те же недостатки, что и в миниатюре: перегрузка и измельченность орнамента.

Резкой критике подверглась на конференции массовая продукция вышивальной фабрики им. Крупской.

Художественный руководитель этой фабрики В. Носкова говорила о том, что засилие в массовой продукции устаревших антихудожественных рисунков во многом зависит от дирекции фабрики и торгующих организаций, которые дают заказы только на устаревшие образцы.

Многие мастера и художники высказали пожелание об организации в Мстере лекций по эстетике, теории декоративно-прикладного искусства, современному интерьеру. В этом мстерцам должны помочь Научно-исследовательский институт художественной промышленности и Союз художников РСФСР.

ЮБИЛЕЙ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА

Старейшее художественно-промышленное учебное заведение страны МВХПУ (б. Строгановское) праздновало недавно 100-летие преобразования и 15-летие воссоздания. Оно было открыто в 1825 году С. Г. Строгановым как «школа рисования в отношении к искусству и ремеслам». В 1860 году школа, переданная в ведение государства, была преобразована в училище. Оно стало называться «Строгановское училище технического рисования».

С первых же шагов своего существования Строгановское училище стремится воздействовать на отечественную художественную промышленность, побудить ее к созданию национального стиля. Училище начинает собирать образцы древнерусского искусства, художники копируют орнаменты с древних рукописных книг. В 1864 году при училище создан первый в России художественно-промышленный музей.

Собрание орнаментов широко демонстрируется на выставках: в Москве, Петербурге, в 1867 году на Всемирной выставке в Париже.

В 90-х гг. в училище были приглашены известные архитекторы С. Соловьев, Д. Сухов, Ф. Шехтель, художники и скульпторы Н. Андреев, В. Бровский, Я. Сергеев.

В 1911 году на Международной выставке в Турине Строгановское училище получает высшую награду. На Всемирной выставке 1913 года в Киеве Строгановское училище строит павильон по своему проекту для всех учебных заведений Министерства торговли и промышленности. Декоративная отделка павильона, а также экспонаты — керамика, ювелирные и серебряные изделия, вышивки, костюмы и т. д. — все было сделано руками учащихся.

Однако только после Великой Октябрьской революции Строгановскому училищу были предоставлены права высшего учебного заведения. В 1930 году училище разделилось на несколько самостоятельных институтов: архитектурный, художественный (им. Сурикова), полиграфический, текстильный.

В 1945 году Советское правительство, отдавая должное достижениям, которые в свое время выдвинули Строгановское училище в ряды лучших отечественных центров художественной культуры, возродило Строгановское училище, присвоило ему наименование Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское).

НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ САЛОН-МАГАЗИН

В Вильнюсе на улице Капсукаса открылся новый салон-магазин Художественного фонда республики. В большом просторном зале сейчас развернута выставка произведений молодых керамистов, графиков, живописцев и скульпторов. Там же продаются изделия комбинатов «Дайле» — Вильнюса, Каунаса и Клайпеды.

В ближайшем будущем посетители увидят здесь интерьеры с новой мебелью и художественными изделиями.

Лучшие образцы мебели, одобренные покупателями, будут внедрены для массового производства на комбинате «Бяржай» и на мебельной фабрике в Ионово. Снимки-проспекты новой мебели этих предприятий познакомят посетителей салона с современным интерьером.

Художник-консультант салона даст совет, как оформить квартиру, покрасить стены, подобрать ткани и другие декоративные предметы.

В магазине будут широко продаваться изделия всех комбинатов Художественного фонда Литвы — ткачество, керамика, изделия из янтаря, кожи, дерева, металла, а также картины, эстампы, образцы паспорту.

МОЛОДЫЕ МОНУМЕНТАЛИСТЫ

До недавнего времени в Киргизии не было своих профессиональных художников-монументалистов. Но вот три года назад во Фрунзе приехали выпускники Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой — Александр Воронин, Владимир Капустин и Виктор Константинов. Им сразу же поручили работу по оформлению Республиканской выставки достижений народного хозяйства.

Молодые художники, содружество которых началось еще в стенах училища, создали немало росписей для новых зданий республики. Среди них — плафон зала в клубе Министерства сельского хозяйства (ныне концертный зал Республиканской филармонии), росписи вестибюля и ресторана в новой гостинице «Тянь-Шань», сделанное в технике сграффито, оформление стен здания большой школы-интерната, фриз клуба колхоза имени Ленина Тонского района и другие.

Молодые художники-монументалисты приняты в Союз художников Киргизии.

Б БРОННАЯ 20.1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕПРАСОВА
1 1 12 Д ИСН