

ДЭР 9
В БРОВВАЯ 20-1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. ВЕРАСОВА
1 12 1961

*** искусство в быту ***



№ 6 * 1961

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО СССР

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Стр.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

- Искусство — в быт 1
Н. Я г л о в а. Художник промыш-
ленности Борис Смирнов . . . 11
З. М а р к и н а. Лен — современ-
ная ткань 16

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

- Т. Б е л я ц к а я. Адрес: худож-
ник-оформитель 20

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

- К. К а н т о р. Где же граница
прикладного искусства? . . . 21
С. Г е р а с и м о в. Сделать наши
города и селения красивыми . 24

ГОРОД — ЧЕЛОВЕКУ

- К. М и с т ю к. Интерьер киноте-
атра 25
Н. В о р о н о в. Против однообра-
зия 29

ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ

- К. Б о н д а р е в. Пример Риги . 34

ЗА РУБЕЖОМ

- В. П е т р о в. Преодоление стан-
дарта 36
Премии за красоту промышлен-
ного образца 41

ИСКУССТВО РЯДОМ С ТОБОЙ

- Н. Ш к а р о в с к а я. Ласковая
игрушка 42
С. М а р к о в а. Национальные
мотивы в одежде 44

Приложение.

Своими руками

- Е. У с т и н о в. Для сада.

ИСКУССТВО—В БЫТ

ВЫСТАВКА

НОВЫХ

ОБРАЗЦОВ

ИЗДЕЛИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ

ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Для тех, кто изо дня в день не следил за прикладным искусством, за его трудным, медленным, но верным ростом, Всесоюзная выставка образцов художественной промышленности была настоящим откровением. Она была для них неожиданным открытием большого, нового, зрелого и удивительного искусства.

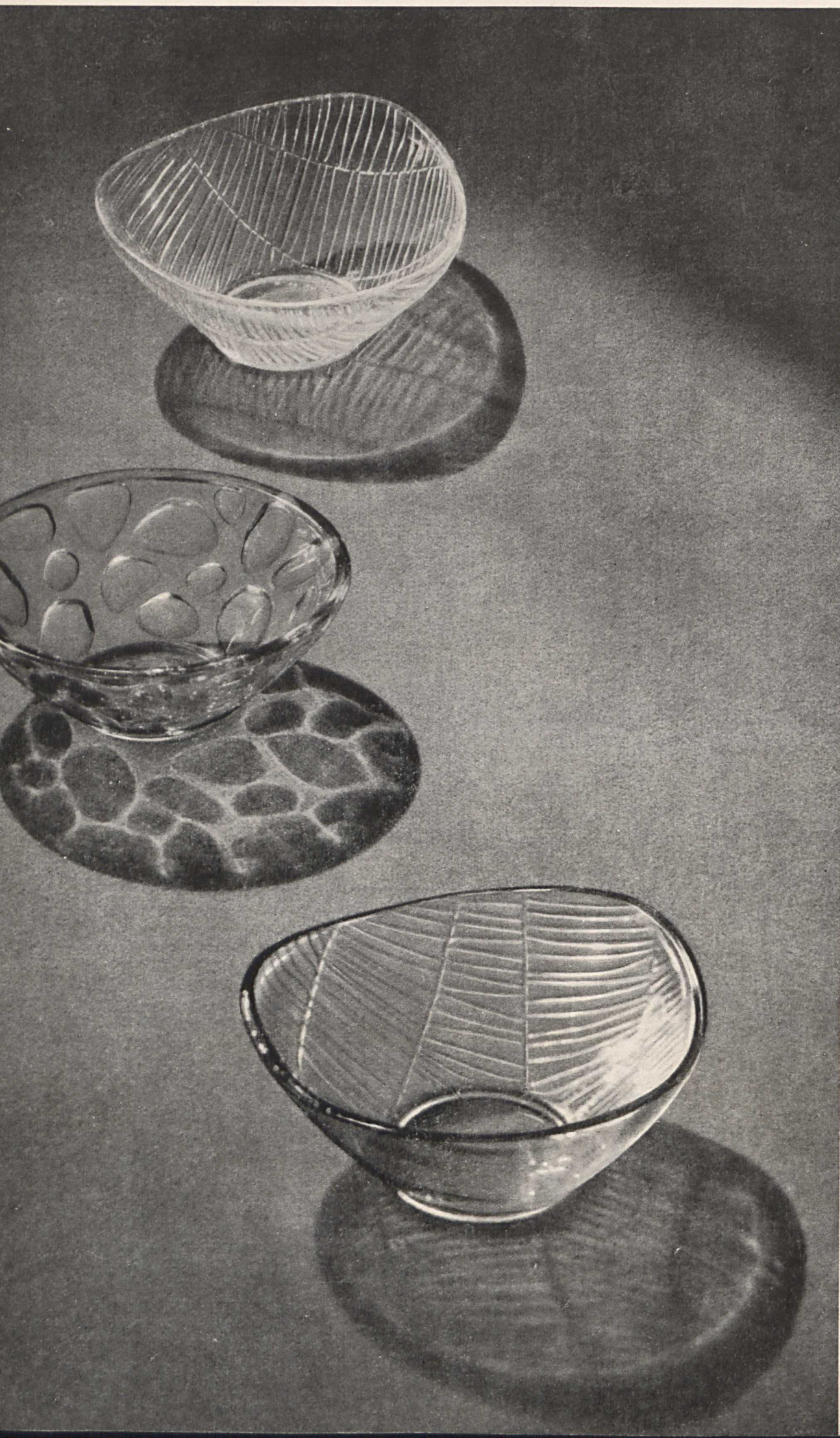
«Так вот оно какое, — говорили посетители выставки. — Как много прекрасных вещей! Как разнообразны они. И, главное, откуда что взялось? Ведь, кажется, еще вчера ничего этого не было!»

Впрочем, с последним заявлением нельзя согласиться: было и вчера, «кое-что» было. Но изменения в прикладном искусстве за последние годы произошли действительно громадные. И не только неспециалисты, но и сами художники удивились делам рук своих, когда в просторном Манеже собрали вместе все лучшее, что создали они на различных заводах и фабриках страны, в мебельных конструкторских бюро, в мастерских Художественного фонда.

По своему художественному качеству изделия, экспонированные на выставке, не только не уступают образцам зарубежной художественной индустрии, но во многих случаях превосходят их. Так, например, декоративные ткани, художественное стекло (Ленинградский завод художественного стекла и сортовой посуды, завод «Неман», завод имени Ф. Э. Дзержинского, Дятьковский стеклозавод, завод «Красный Май», Киевский и Львовский заводы, Гусь-Хрустальный и другие), фарфор (Дулевский, Дмитровский заводы, Государственный фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова), керамика (прибалтийские республики, Сланцевский комбинат, 1-я скульптурная фабрика Художественного фонда РСФСР) представлены очень интересными работами, новыми по своему композиционному решению, по своей форме и цвету, по своему функциональному назначению, по своей технологии.

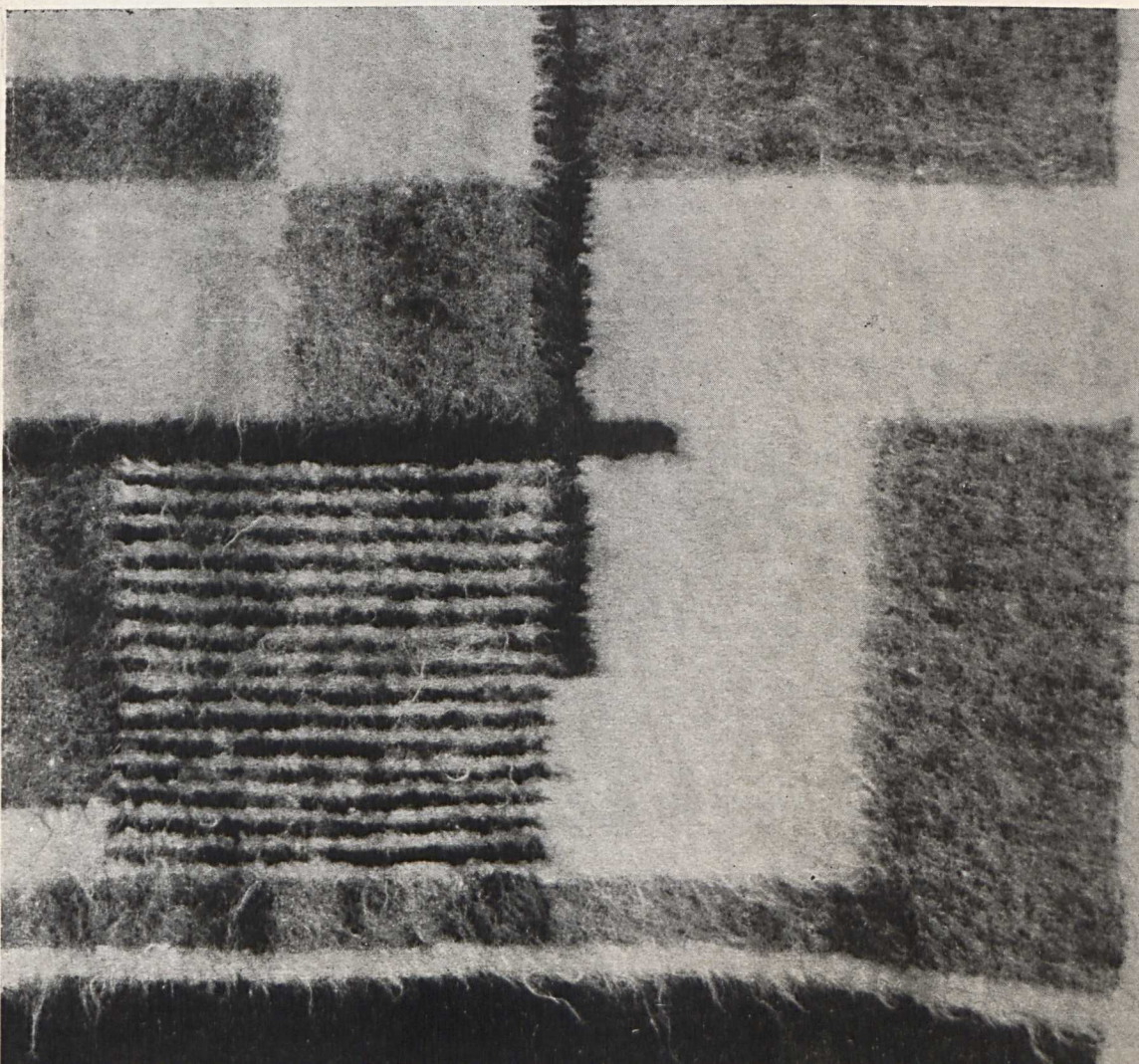
Мы можем гордиться изделиями из сульфидного стекла, своим хрусталем, поисками новых декоров для механических разделок в стекле (деколь, живопись силикатными красками), удач-

В. Мурахвер. Салатники.
Стекло прессованное.
Стеклозавод «Неман».

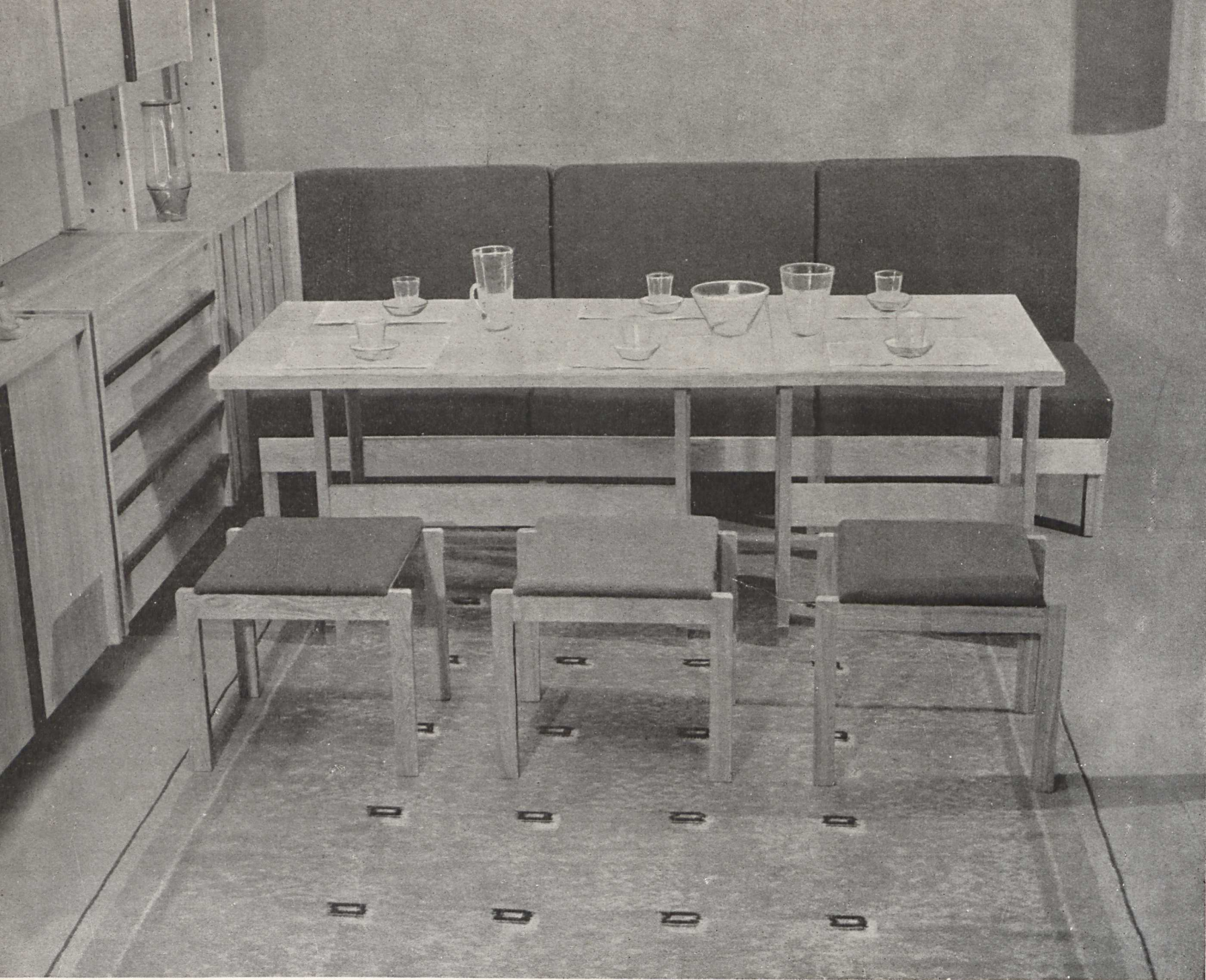




С. Бескинская. Набор посуды
«Домашний». Сульфидное стекло.
Е. Иванова. Ваза «Ромашка».
Сульфидное стекло. Завод «Красный
Май».



М. Ивеницкий. Лижник.
Шерсть.



А. и В. Насвитис. Оборудование интерьера столовой двухкомнатной квартиры. Проектно-конструкторское бюро Литовского совнархоза.

ными образцами прессованного стекла, замечательными декоративными тканями — современными и очень самобытными, простыми в производстве и сравнительно дешевыми. Радуют великолепные ковры (правда, их очень мало). Заметно расширился ассортимент в фарфоре: удачны поиски новых форм и нового декора для детских сервизов, сервизы для завтраков, новые современные и вместе с тем идущие от хороших русских традиций столовые сервизы, селедочницы, приборы для компота, рыбы.

Выставка образцов художественной промышленности 1961 года — беспрецедентна во всей истории советского прикладного искусства. Ни на одной выставке не было собрано столько работ, никогда еще не было с такой отчетливостью выявлено общественное назначение приклад-

ного искусства, его современные художественно-стилистические особенности.

Выставка образцов отметила собой целый этап в истории прикладного искусства, неотделимый от истории Советской страны.

Еще совсем недавно, всего каких-нибудь семь-восемь лет назад, художники прикладного искусства не могли и мечтать о такой выставке. Прикладное искусство переживало тогда трудные дни. Самое его существование ставилось под сомнение.

Если бы не те коренные изменения, которые внесли в нашу жизнь XX и XXI съезды КПСС, прикладное искусство не испытало бы подъема последних лет и выставка образцов промышленности была бы сегодня невозможной.

В самом деле, что было бы с прикладным искусством, если бы в нашей стране не развернулось грандиозное жилищное строительство, если бы миллионы советских людей не получали новые квартиры, если бы не проявлялась реальная забота о быте советских людей? Конечно, советское декоративное искусство не смогло бы развиваться такими темпами.

Выставка образцов по существу является отчетом художников прикладного искусства своему народу, Коммунистической партии за период между XXI и XXII съездами КПСС. С удовлетворением можно отметить, что за это время общественное отношение к прикладному искусству стало теплее, сердечнее. Все шире распространяется в народе правильное понимание его роли в быту советского человека.

Принципиальное значение Всесоюзной выставки образцов в том и состоит, что она прочно утверждает понимание прикладного искусства как искусства, которое формирует предметную среду человека.

Ведь именно поэтому выставка объединила в своей экспозиции как равноправные произведения прикладного искусства мебель и декоративные блюда, кастрюли и декоративные статуэтки, обои и ковры, вещи, построенные на изобразительном принципе и на чисто конструктивном.

Чтобы в полной мере оценить значение Всесоюзной выставки образцов, следует сравнить ее с некоторыми выставками прикладного искусства последних четырех лет.

На юбилейной выставке, посвященной 40-летию Октябрьской революции 1957 года, впервые за много лет наряду с произведениями живописи и скульптуры широко были показаны произведения народных промыслов и художественной промышленности. Эта выставка говорила о первых сдвигах, наметившихся в прикладном искусстве, в общественном отношении к нему.

Последующей важной вехой была выставка образцов мебели для малогабаритных квартир в Новых Черемушках (1959).

Значение выставки в Новых Черемушках состояло в том, что она поставила перед прикладным искусством вопрос о создании советского жилого интерьера в соответствии с требованиями новой архитектуры и характером новой мебели. Эта выставка как бы говорила: то, что художники прикладного искусства преодолевают проявления станковизма в своей работе и создают убедительные по своему художественному образу произведения, — это хорошо, но этого мало. Необходимо, чтобы ткани, обои, посуда, декоративные украшения составляли единый ансамбль предметов вместе с мебелью и при этом выполняли в ансамбле свою особую роль.

Ответом на выставку в Новых Черемушках был раздел прикладного искусства на выставке «Советская Россия» (1960).

Эта выставка говорила, что наше прикладное искусство уловило эстетические требования времени и готово их удовлетворить. Но выставка «Советская Россия» была еще выставкой *уникальных* произведений. Многие из того, что там было показано, не могло быть использовано в промышленности, ибо создавалось без учета ее требований.

Всесоюзная выставка образцов явилась следующим шагом вперед. На выставку отбирались произведения, которые либо *уже* производятся, либо *могут* производиться промышленностью.

К тому же значительная часть произведений экспонировалась в интерьерах. Интерьер стал мерилем оценки произведений прикладного искусства.

Но Всесоюзная выставка образцов была не просто очередным успехом. Эта выставка завершила весь предшествующий этап развития прикладного искусства, прошедший под знаком его самоопределения, осознания им своих специфических общественных задач, и начала собой новый этап в развитии прикладного искусства, который пройдет под знаком коренного улучшения *массовой* продукции промышленности.

Выставка была экзаменом советского прикладного искусства на массовость, и она выявила его готовность стать массовым и войти в быт самых широких слоев населения.

Всесоюзная выставка решительно поставила вопрос о преодолении узких традиционных границ прикладного искусства, о распространении его на всю сферу быта. На выставке были показаны хозяйственные предметы: кастрюли, вилки, ножи, кухонная мебель. Их, правда, было еще очень мало, — не потому ли, что еще до сих пор делаются попытки теоретически обосновать невозможность художественного решения хозяйственных предметов?..

Выставка образцов несомненно будет содействовать не только преодолению недооценки прикладного искусства, она будет содействовать преодолению пренебрежительного отношения к промышленному массовому изделию, к простому хозяйственному предмету со стороны известной части художников самого прикладного искусства. Выставка помогла этим художникам осознать, что у них нет сегодня более почетной, более ответственной и творчески плодотворной задачи, чем задача создания образца изделия для промышленности — удобного, добротного, дешевого, красивого и художественно совершенного. Художники все более убеждаются в том, что согласование художественного замысла с утилитарными, техническими и экономическими требованиями современных форм производства, распределения и потребления материальных продуктов обуславливает высокую общественную эстетическую значимость, народность, долговечность произведений прикладного искусства.



Л. Протопопова (автор росписи), В. Семенов (автор формы). Чайная чашка. Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

Замечательные образцы, представленные на выставке, и творческий рост художников нашего декоративного искусства отнюдь не говорят о том, что в нашей художественной промышленности все благополучно. Эти недостатки получили отражение и на выставке. Многие отрасли художественной индустрии были представлены плохо. Так, например, пластмасса почти не представлена, а то, что показано, мало интересно. Довольно жалкое впечатление у посетителя остается от изделий обойной промышленности.

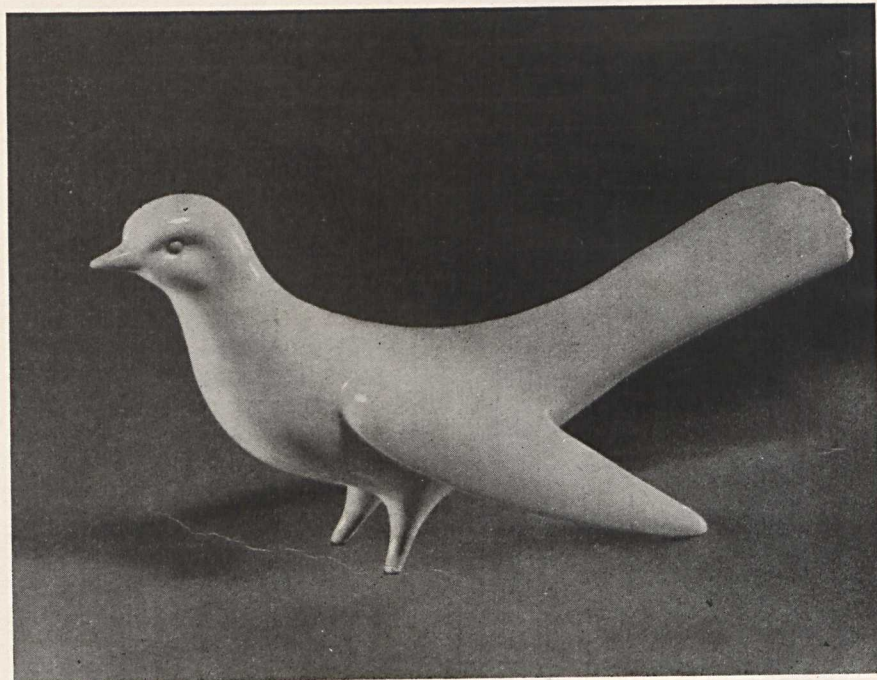
Случайными образцами были представлены такие нужные в быту предметы, как эмалированная посуда и клеенка.

Наконец, одна из самых основных отраслей современного декоративного искусства — мебель представлена далеко не массовыми изделиями. Экспонированные образцы мебели — это экспериментальные работы художников, а не заводов.

К сожалению, в республиках, за исключением РСФСР (главным образом Москва и Ленинград) и прибалтийских республик (Литва, Эстония, Латвия), выпуск массовой художественной продукции пока все еще остается только проблемой.

Есть интересные образцы керамики, тканей, ковров и даже мебели в УССР, в Грузинской ССР, Узбекской ССР, но все это уникальные выставочные образцы. Наконец, даже в тех областях, где представлены удачные образцы (стекло, фарфор, фаянс), интересных работ с механизированными декорами (деколь, шелкография) очень мало.

Всесоюзная выставка образцов много сделала для эстетического воспитания народа, для развития его вкуса, для пропаганды современного художественного стиля. Она содействовала подъему художественной культуры быта. Но окончательные итоги выставки подводить еще рано.

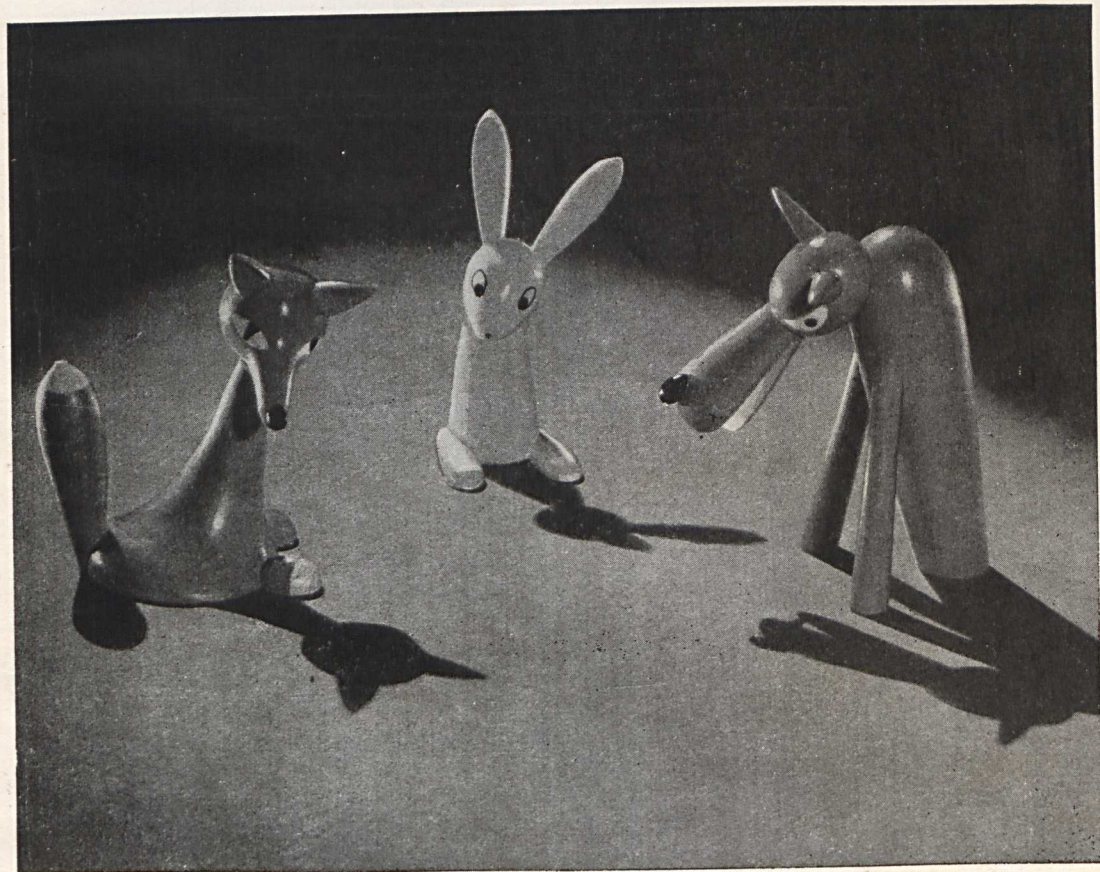


А. Сотников. Кукушка. Фарфор. Дулевский фарфоровый завод.

П. Леонов. Десертные тарелки. Фарфор. Дулевский фарфоровый завод.

Р. Свила. Прибор для вина. Майолика.





А. Семенова (автор росписи), В. Семенов (автор формы). Сервиз «Снежный». Фарфор. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова.

А. Ховралева. Игрушки. Дерезо.



В. Щербина. У колодца. Фарфор. Барановский фарфоровый завод.

Их можно будет подводить тогда, когда станут известны результаты внедрения лучших образцов изделий в промышленность. А это зависит теперь не от художников и архитекторов, не от Министерства культуры СССР, Союза советских художников и Союза советских архитекторов, которые явились организаторами выставки, а от легкой промышленности, ее руководителей, от Госплана СССР.

Как скоро отзовутся они на предложения художников?

Нельзя сказать, чтобы до сих пор проявлялась оперативность при внедрении образцов в производство.

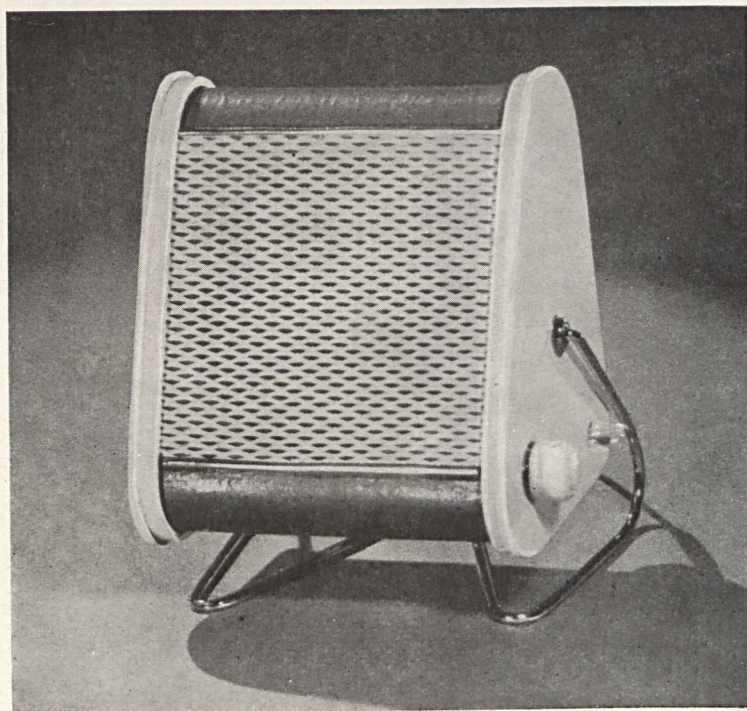
Сравнивая образцы изделий, показанные на выставке, с тем, что продается сегодня в магазинах, невольно приходишь к выводу, что некоторые руководители предприятий легкой промышленности вообще не желают обновлять ассортимент. Им, видимо, спокойнее выпускать устаревшие предметы быта. Нельзя ли сделать так, чтобы непременным условием выполнения производственного плана предприятием было постоянное освоение все новых и новых образцов, а также их перспективное проектирование? Этот вопрос мы обращаем прежде всего к Госплану СССР.

Всесоюзная выставка образцов — это не только отчет художников народу о своей творческой работе, это вместе с тем требование, которое они предъявляют вместе со всем народом легкой промышленности.

Дальнейшее развитие советского прикладного искусства будет зависеть не только от совершенствования мастерства художников, но и от совершенствования работы промышленности: от улучшения качества исходного материала, использования новой техники и прогрессивной технологии. Без всех этих изменений нельзя освоить многие новые образцы, ибо их художественные качества строятся на основе высоких качеств материала и техники производства.

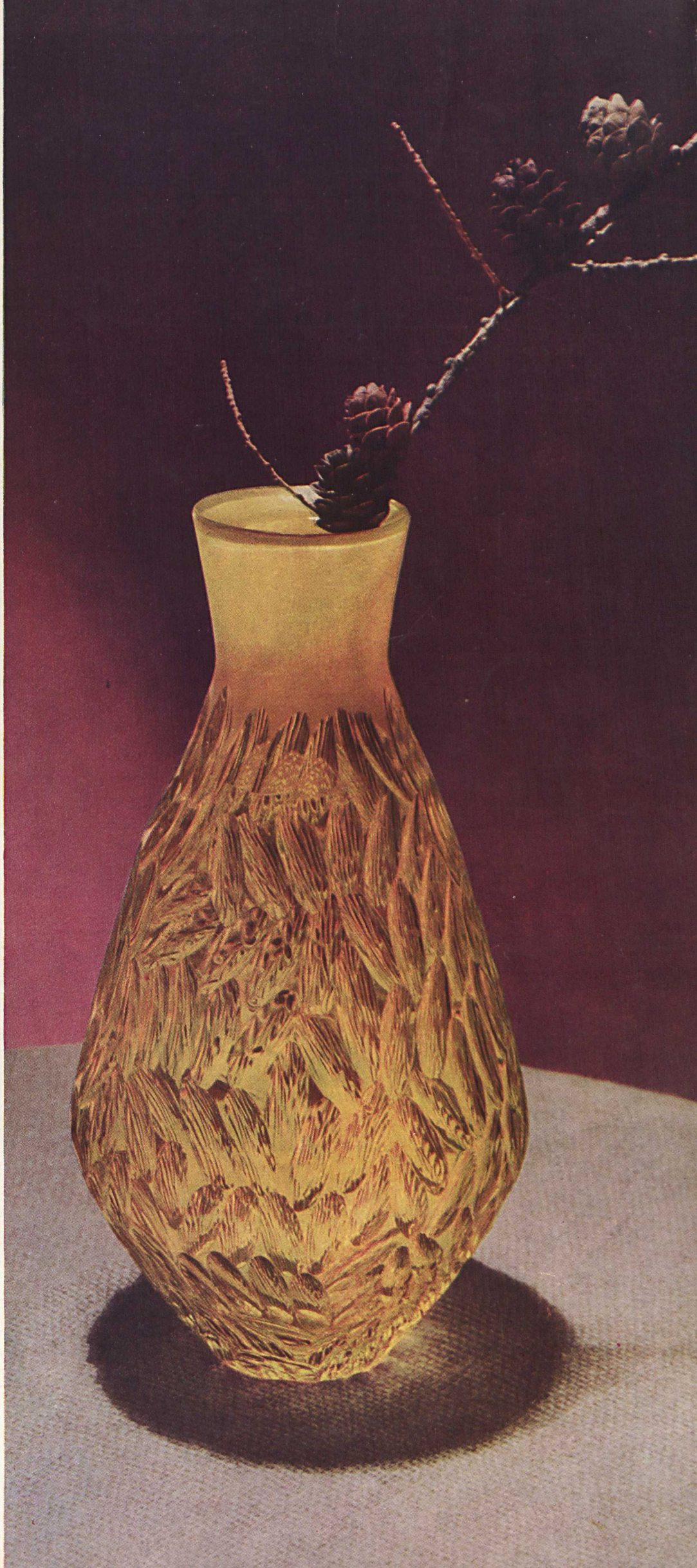
В будущем несомненно будет организовано много новых выставок прикладного искусства. Но этапной выставкой сможет теперь стать лишь та выставка, на которой будут экспонироваться не образцы изделий, а тиражные экземпляры. Это, конечно, не может исключить регулярного

В очередных номерах журнала будут опубликованы статьи, подробно анализирующие материалы выставки.



Г. Васильев. Репродуктор.

В. Ф и л а т о в. Декоративная ваза. Цветной
хрусталь. Гусевский хрустальный завод.



проведения выставок *образцов* художественной промышленности. И надо надеяться, что такие выставки, как Всесоюзная 1961 года, будут отныне проводиться по крайней мере один раз в два года.

Помимо Всесоюзной, следует также проводить выставки образцов и при совнархозах, используя их для отбора изделий, подлежащих немедленному освоению.

Значение Всесоюзной выставки образцов художествен-

ной промышленности трудно переоценить. Она дала чрезвычайно много прежде всего самим художникам. Она явилась для них школой, в которой они смогли отточить свои представления о целях и задачах творчества в прикладном искусстве, обменяться творческим опытом с товарищами по искусству, обнаружить какие-то свои личные и общие просчеты, ошибки и понять, как можно их устранить.

Кухонная посуда. Заводы Ленинградского совнархоза «Эмаль-посуда № 2» и «Красный выборжец».



Г. Гусейнов. Сервиз.
Майолика.

Фотографии экспонатов выставки «Искусство в быт» —
В. Почаева и И. Николаева.



Б. Смирнов. Сервиз «Завтрак». Образец для прессованного стекла. 1961.

ХУДОЖНИК ПРОМЫШЛЕННОСТИ

БОРИС СМИРНОВ

Н. ЯГЛОВА

Безмолвный разговор, который ежедневно ведут с нами вещи на своем художественном языке, неизмеримо убедительней десятков лекций об эстетическом воспитании, о хорошем вкусе и т. п. Сделать этот язык вещей современным и выразительным — увлекательная и трудная задача художника. Но не менее трудная задача пробить путь художественным изделиям в жизнь, в квартиры советских людей через рогатки преискурантов, через производственно-хозяйственные и торговые барьеры.

С решением этих задач неразрывно связано творчество Бориса Александровича Смирнова, а также многочисленные выступления его в печати, на конференциях, на художественных советах и, наконец, работа по воспитанию художников-специалистов по стеклу.

Большая культура, широта художественных исканий, владение различными профессиональными навыками дают возможность Борису Александровичу работать во многих областях декоративного искусства — он выступает как

художник стекла и керамики, занимается оформлением интерьеров, выставочным делом, увлекается технической эстетикой. И в каждом его произведении, — скромное ли это стеклянное или керамическое изделие, оформление выставки или такого предмета современного обихода, как телевизор, радиоприемник или даже научный прибор, — заложена новаторская мысль. Вот эта новаторская «живинка» и делает творчество Смирнова современным, обращающим на себя внимание. Его произведения часто вызывают споры, но всегда привлекают поисками образа. Новаторство Смирнова в декоративном искусстве — это не только оригинальная выдумка. Это прежде всего художественный замысел, опирающийся на тонкий расчет конструктора, это умение найти для любого назначения предмета и для каждого материала наиболее выразительную форму.

Жизнь и творчество Б. А. Смирнова тесно связаны с Ленинградом. Здесь он родился (1903), окончил архи-



Б. Смирнов. Прибор
для вина «Крепыш».
Стекло. 1950

тектурный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры (1926). Его творческий путь начался в напряженные годы первых пятилеток. В это время молодой архитектор-художник проектирует заводские здания, больницы, театры, кинотеатры и одновременно работает в графике, создает новые формы мебели с применением новой технологии.

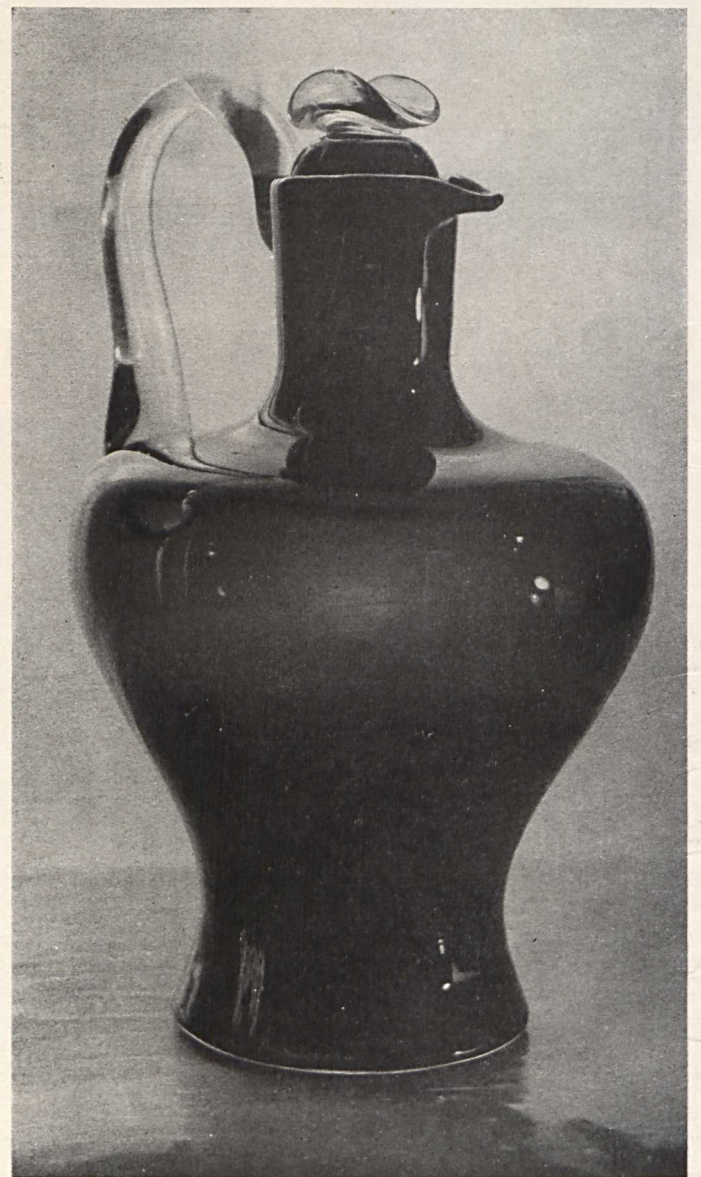
В искусство стекла, где особенно ярко раскрылось его дарование, Борис Александрович пришел уже зрелым художником.

На Ленинградском заводе художественного стекла Смирнов попадает в атмосферу творческого содружества искусства и технологии, созданную здесь В. И. Мухиной, инициатором возрождения советского художественного стекла. Помощь В. И. Мухиной и выдающегося ученого и педагога Н. Н. Качалова, творческая дружба с технологом Ф. С. Энтелисом помогли Б. А. Смирнову достичь высокого профессионализма в этой области.

Поиски образа предмета декоративного искусства — ведущая нить в творчестве Смирнова. Круг тем, волнующих художника, очень широк. Он вобрал в себя и богатство живой природы, и мотивы народного искусства, и трудно воспроизводимое в искусстве стекла изображение человека. Особенно интересны его поиски образного начала в бытовой вещи массового назначения, когда художнику удается едва заметными штрихами придать ей значительность и поэтичность.

В этом плане особенный интерес приобретает созданный Смирновым еще в 1950 году графин «Крепыш». Его ясные приземистые, «крепкие» формы, обработанные только широкими гранями, рожают чувство силы и уверенности. Технологичность, функциональность, простота художественных средств, использованных в этом сосуде, делают его образцом современного промышленного изделия.

По-своему выразителен и вместительный квасник «Русский» (1956). Он «русский» не только по названию и назначению, но и по характеру своих пропорций, мягкой округлости форм, типичных для народной посуды. В то же время своей простотой, лаконичностью он так же, как и графин «Крепыш», близок современному направлению в стеклodelии.



Б. Смирнов. Графин «Соколик». Дымчатое стекло. 1950

Б. Смирнов. Кувшин для кваса
«Русский». Стекло. 1956



Глубокое претворение народных традиций в советском художественном стеклоделии начато Б. А. Смирновым. Он умеет взять от народной традиции логику и рациональность формы (графин «Соколик», 1950), использовать прелесть техники гутного стекла, передающей трепет прикосновения руки мастера, и веселый перезвон ярких локальных тонов (графин «Петушок», 1956).

Б. Смирнов. Графин «Танец». Хрусталь. 1961

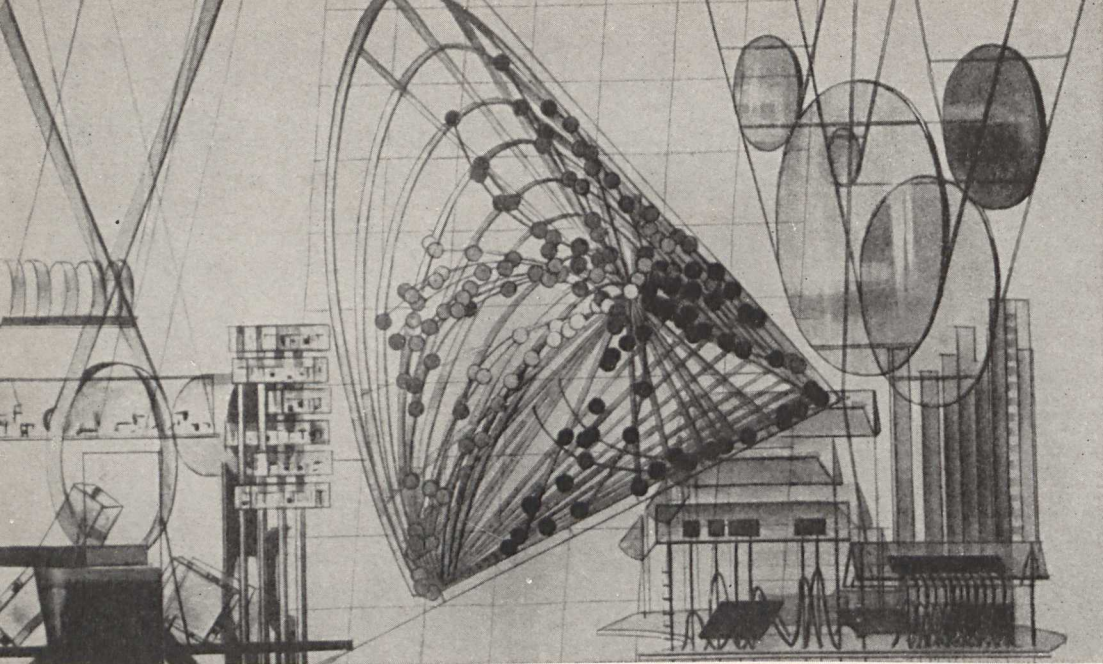


Изобретательность и фантазия позволяют художнику находить все новые и новые возможности применения свойств стекла и способы декорирования. Используя прозрачность стекла, художник в вазочке «Ленинградский сувенир» (1956) обогащает пейзаж двухплановым решением, в туалетном приборе «Солнечный» (1956) вводит каплю горячего кадмия в граненый хрусталь, и он загорается внутренним светом. Разнообразно, по-новому художник применяет и алмазную грань — то использует ее для формообразования (ваза «Ананасная», 1952; графин «Рыбка», 1952), то врезами алмазной грани создает фон, на котором светится лицо юной девушки (ваза «Девичья», 1959).

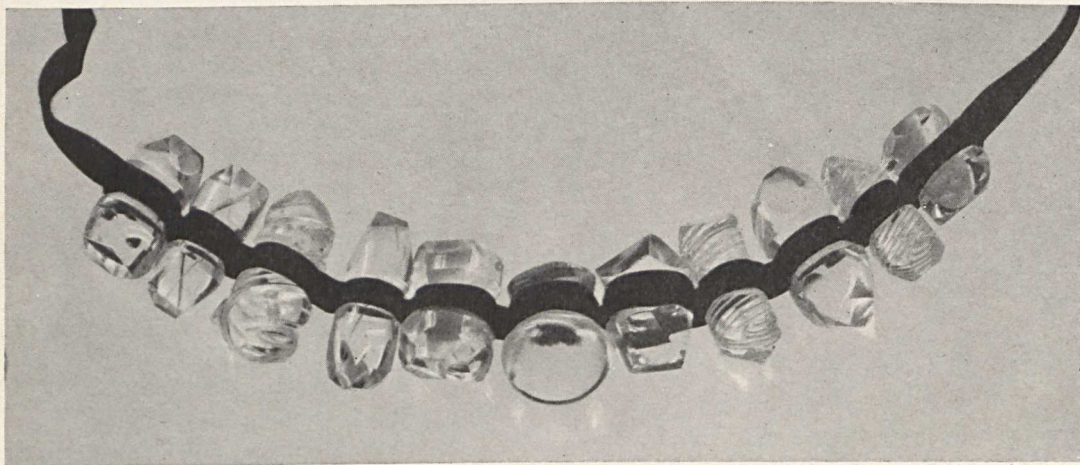
В последние годы Борис Александрович упорно работает над декоративным решением тематических мотивов в стекле приемами пескоструйной техники. Это острое и выразительное изображение оркестра на вазе «Джаз» (1959), силуэты фигур в сервизе «Простой» (1960), представляющемся нам несколько спорным из-за сложности восприятия и выполнения в производстве, наконец, новая работа — ваза «Поющие» (1961). В ней плавные движения обнаженных женщин и пластика форм сосуда слиты в единое целое. При рассматривании легкие силуэты женских фигур на прозрачном стекле то выступают, то исчезают. И в этом приеме заложена обаятельная музыкальность, певучесть как будто возникающего и замирающего напева.

В художественных исканиях Смирнова большое место занимает проблема декоративности формы, в основе своей имеющей лишь рациональность и красоту материала.

Это направление характеризуется сервизом «Завтрак» (1961). Согласованность гладких хрустальных форм, учет каждой детали позволяют соединять части сервиза по же-



Б. Смирнов (руководитель) Н. Нарциссов, И. Оминин, А. Скрыгин, А. Яковлев. Проект стенда «Оптическое стекло» для советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе. 1958



Б. Смирнов. Бусы. Стекло. 1961

ланию: например, тарелку с миской, кружку использовать как крышку кувшина, и тогда они превращаются в единое целое, имеющее даже какой-то своеобразный орнаментальный характер. Сервиз аскетически прост. И только на внутренней стороне хрустального дна сосудов скупое поблескивают пересекающиеся врезки алмазной грани.

Думая над местом вещи в современном интерьере с его простой архитектурой и гладкой мебелью. Смирнов ищет двойного применения одного и того же стеклянного изделия, как бы его двойной жизни — на полке в секционном шкафу и на обеденном столе. Свое раздумье художник воплотил в новом графине «Танец» (1961). Его крупные формы хорошо смотрятся на расстоянии, а легкий силуэтный рисунок, возникающий на хрустале как «водяной знак», хочется рассматривать, держа сосуд в руках.

Диапазон работ Бориса Александровича в стекле необычайно широк, от грандиозных декоративных ваз «Юбилейная» (1948), «Дружба» (1952), отразивших характерное для искусства послевоенного периода стремление к помпезности, до ювелирного искусства, обновление которого сейчас стало одной из важнейших задач художников-прикладников.

На последнем просмотре во Всесоюзном институте ассортимента изделий легкой промышленности мы увидели созданные Смирновым ювелирные изделия (ожерелье, броши, кольца). В них он показал, насколько нашему пониманию красоты ближе естественная прелесть стекла, с присущими только ему декоративными приемами (изыс-

канность венецианской нити, переливы цвета в прозрачной капле стекла и т. д.), чем укоренившаяся традиция подделки стекла под драгоценные камни.

Общеизвестно, что в подъеме советского стеклоделия в последние годы решающую роль сыграло создание молодых художественных кадров. И в этом большая заслуга Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомой, в стенах которого Б. А. Смирнов воспитал целую плеяду молодых, по-современному мыслящих художников. Воспитанники Смирнова Б. Бычков, В. Филатов, Г. Черноскутов, В. Мурахвер, Л. Мягкова, С. Бескинская и другие работают на крупнейших заводах страны: Ленинградском заводе художественного стекла, Гусевском хрустальном, «Немане», «Красном мае», внося свежую струю в массовое промышленное производство.

На общественных началах Б. А. Смирнов осуществляет художественное руководство на Ленинградском заводе художественного стекла.

Совершенно несомненно, что как личное творчество Б. А. Смирнова, так и его художественно-общественная деятельность оказывают большое влияние на формирование современного советского стеклоделия.

Чувство современного ансамбля и взаимосвязь художественной и инженерной мысли с особой силой проявились в оформительской деятельности Б. А. Смирнова. Признание высшей награды — Гран-при — на Всемирной выставке в Брюсселе Смирнову и его бригаде, состоящей

из молодых художников — Н. Нарциссова, И. Оминина, А. Скрягина и А. Яковлева, — за стенд «Оптическое стекло» явилось вполне закономерным результатом многолетнего вдумчивого труда и одновременно показало высокую культуру советского выставочного дела.

Стенд «Оптика» органично вошел в архитектурный ансамбль стеклянного выставочного павильона СССР. Для раскрытия темы объединены все средства — свет, цвет, своеобразные декоративные качества стекла и даже выставочное оборудование, по конструкции и исполнительскому мастерству не уступавшее экспонатам. Найденность режиссерско-экспозиционных приемов, выразительность декоративной формы подачи материала помогают дать точную научную характеристику выставленным предметам. Композиционный центр сразу же привлекал внимание. Прием подвески громадных, очень тяжелых блоков стекла «на просвет», на тонких стальных лентах — большая удача. Этим приемом акцентировалась не огромная тяжесть подвешенных блоков, а ведущее качество демонстрируемого предмета — исключительная прозрачность советского оптического стекла. Сияющие чистыми цветами оптические стекла поднимали декоративное звучание всей выставки и придавали ей жизнерадостный характер. Ими можно было любоваться каждым отдельно, а при визуальном наложе-

нии огромных стекол друг на друга оценить, как художник использует этот момент для создания своеобразного витража. Выделение экспонатов светом, лаконизм в подаче материалов, правильная разработка маршрута делали понятной даже неискушенному зрителю тему огромного научного значения — оптическое стекло и научные приборы.

В краткой статье можно было рассказать лишь о самых основных чертах и тенденциях творческой деятельности Б. А. Смирнова. Но было бы неверным не упомянуть еще и о других областях его творчества, на первый взгляд не связанных с его основной работой в стекле — оформление книги, промышленная графика, эстамп. В последние годы графика Бориса Александровича — это главным образом работа на натуре: серии рисунков городских и морских пейзажей, выполненные в очень экспрессивной манере цветными карандашами, где главное изобразительное средство — колорит.

В творческой деятельности Б. А. Смирнова поучительно то, что целеустремленные искания нового, передового во взаимодействии искусства, техники и технологии связывают его с различными сторонами жизни и рожают одну из ценнейших черт современного художника — способность откликаться на самые острые запросы советской действительности.

ЮБИЛЕЙ ИСКУССТВОВЕДА

Десятого мая 1961 года бюро секции искусствоведения и художественной критики МОСХ наметило провести, ставший теперь традиционным, отчет одного из своих членов.

На этот раз отчитаться за двадцать пять лет своей творческой деятельности предстояло Герману Александровичу Недошивину. Послушать Г. Недошивина пришли его многочисленные ученики, друзья, искусствоведы, художники. Но никакого отчета не получилось. В нем не было необходимости. Собравшиеся хорошо знали творчество Германа Александровича. Вместо отчета получилось другое: докладчика превратили в юбиляра.

У нас вообще не принято отмечать юбилей искусствоведов. Художники (да, признаться, и сами искусствоведы) в большинстве своем считают такое положение нормальным.

Вот почему в чествовании Г. Недошивина, возникшем почти стихийно, без подготовки, мы видим признание заслуг не только его самого, но и всего советского искусствоведения, характерные черты которого так четко обозначились в творческой биографии юбиляра. Особенно взволновало собравшихся выступление Андрея Гончарова.

А. Гончаров сказал:

— Я пришел как художник к художнику. Я не всегда был согласен с тем, что вы писали. Но всегда ощущал в ваших работах биение живой мысли. Я знал, что вы всегда говорите честно, только то, что думаете, проверяя все наедине с самим собой. Я пришел сказать вам, что мы, художники, ценим вас.

Творческий и человеческий облик Г. Недошивина обрисовал в своем выступлении А. Федоров-Давыдов. Это был рассказ учителя о любимом ученике,

который сам воспитал не одно поколение искусствоведов.

А. Федоров-Давыдов отметил чрезвычайную разносторонность художественных интересов, научной и общественной деятельности Г. Недошивина.

Историк и теоретик искусства, боевой художественный критик, прирожденный педагог-воспитатель и пропагандист — популяризатор искусства, Г. Недошивин являет собой пример искусствоведа новой, советской формации.

Г. Недошивин всегда берет самые острые вопросы сегодняшнего дня и трактует их с партийной страстностью и принципиальностью.

Он знает, что суть не в том — любят тебя или нет, хвалят или бранят, а в успехе дела, которому посвятил свою жизнь.

Г. Недошивина приветствовали С. Валериус, А. И. Лебедев, Н. Дмитриева, В. Кеменов, А. Сидоров, Ф. Малаев, М. Нейман, А. Каменский и многие другие. Его приветствовали от МОСХа и Московского университета, от Третьяковской галереи и Академии общественных наук, от Института истории искусства АН СССР и от редакций журналов.

Во всех этих организациях активно сотрудничал или продолжает сотрудничать Герман Александрович.

Отвечая на приветствия, Г. Недошивин сказал:

— Поражает головокружительность, громадность и сложность пути, который пришлось пройти людям моего поколения. А сегодня возникают новые задачи. Вместо того чтобы ощущать себя вступающим во вторую половину жизни, чувствуешь себя в начале пути. Подводить итоги нет возможности, необходимости и желания. Наше время не дает людям стареть. Опять надо спорить, искать, учиться и идти дальше, расти.

Нас захватывает безостановочное движение вперед, и на нашем пути, как об этом превосходно сказал А. Твардовский, улавливая самую суть нашего бытия, за далью нам открывается новая даль, за той другая, и так без конца.

Так оно и есть. Г. Недошивин все больше внимания уделяет декоративному искусству, включая его в орбиту своих размышлений, исследований, посвящая ему фрагменты своих докладов, лекций, статей. В нашем журнале Г. Недошивин выступил с теоретической статьей об эстетических вкусах. Мы приветствуем Недошивина как верного друга нашего журнала.

В том возрастающем интересе, который Г. А. Недошивин проявляет к декоративному искусству, мы видим его отличительную черту — острое чувство современности.

Он знает, что сегодня нельзя развивать теорию искусства, не изучая, не обобщая практики декоративного искусства. Советский искусствовед не должен быть узким специалистом только по искусству станковому или только декоративно-прикладному.

Декоративное искусство испытывает настоящий голод в искусствоведах. Если в станковом искусстве имеется десяток искусствоведов на одну тему, то в декоративном — десятки тем приходится на одного искусствоведа.

Мы надеемся, что пример Германа Александровича увлечет многих искусствоведов и произойдет перелом в их отношении к декоративному искусству. Мы надеемся, что и сам Герман Александрович станет чаще выступать по вопросам прикладного искусства, и как педагог сделает все, чтобы молодое поколение искусствоведов не повторяло ошибок своих предшественников.



Н. Масленникова, А. Груздева. Ткань для юбок «Вышивка». Лен. Яковлевский льнокомбинат. г. Приволжск Ивановской обл.

Л. Кириллова. Ткань для платья «Пляжная». Лен. Настил из хлопчатобумажной пряжи. ЦНИИЛВ. г. Москва.

Е. Попова. Портьерная ткань «Фасонная». Лен. Льнокомбинат им. Ленина. г. Кострома.

ЛЁН—

СОВРЕМЕННАЯ

ТКАНЬ

З. МАРКИНА

В России лен с незапамятных времен — самое любимое растение. Лен прочен, ткани из него не теряют блеска до самого износа, а свойство льняных тканей быстро впитывать влагу делает их незаменимыми в жаркое время года. Лен — это и тонкие полотна, и парусина, мешковина и канаты, сети и основы для ковров. В России лен одевал, украшал и был неизменным спутником крестьян в их хозяйстве, а жизнь русской крестьянки еще лет сто тому назад была тесно связана со льном. Летом она его растила, осенью и зимой пряла и ткала, а ранней весной стелила свои холсты во дворе для беления, и, может быть, за работой в осенне-зимние вечера и были сложены песни о льне-леночке, о его сине-голубом цветении, шелковистой пряже, да о серебристых отливах сотканых полотен. В те времена у нас ткались и многоцветные клетчатые ткани, так называемые «пестряди», для сарафанов, узорчатые скатерти, полотенца, передники. Тканые узоры дополнялись еще самой разнообразной вышивкой. Для сарафанов, занавесей холстина шла и под набивной рисунок и под гладкое крашение.

Многое из созданного тогда крестьянками находится сейчас в наших музеях.

Кустарный лен ко второй половине XIX века был вытеснен из одеж-

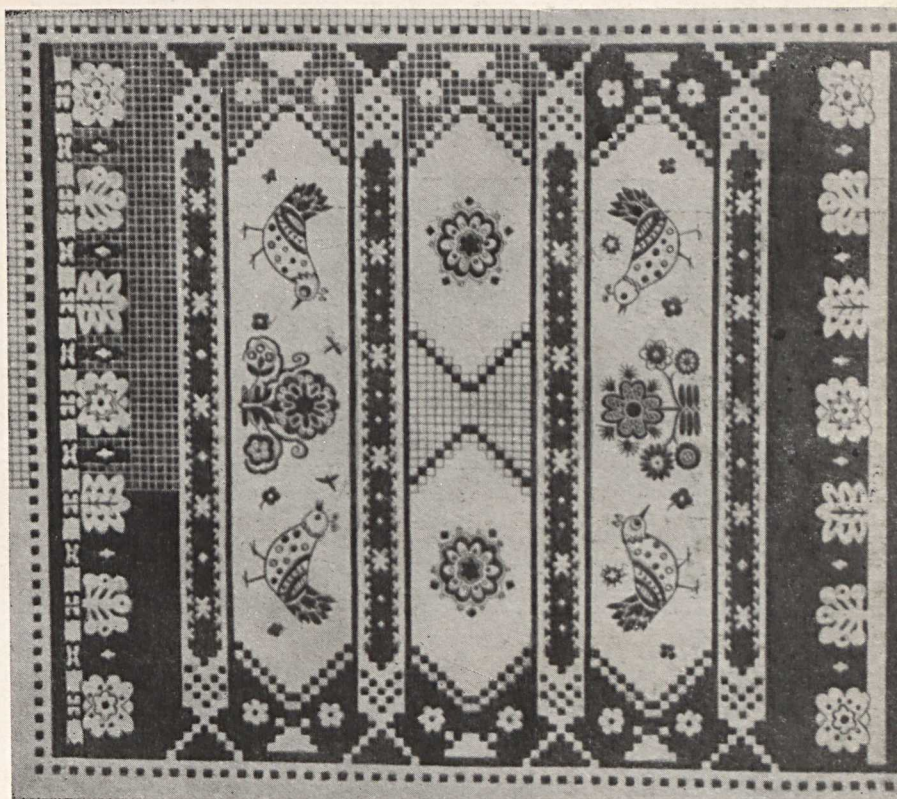
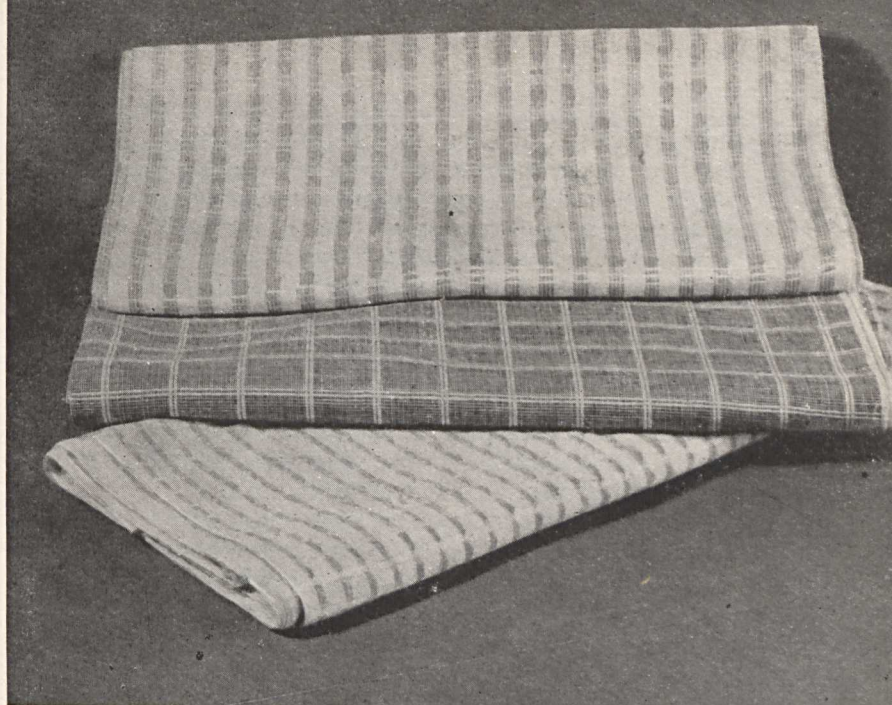
Л. Кириллова. Ткани для платьев. Лен. Костюмная ткань, полульняная. ЦНИИЛВ. Москва.

ды более дешевыми хлопчатобумажными тканями. Льняная же промышленность для носильных тканей долгое время вырабатывала только коломянок для летних мужских костюмов и гладкокрашеное полотно для платьев. После Великой Отечественной войны, когда льняная промышленность окрепла, появилась возможность расширить выпуск плательно-костюмных тканей. Встал вопрос об ассортименте этих тканей. Его надо было создавать заново, и этим делом с 1957 года стала заниматься ассортиментная лаборатория Центрального научно-исследовательского института лубяных волокон под руководством инженера И. Дуковской.

Началась работа по созданию различных по своему назначению льняных летних тканей, красивых, прочных, художественное оформление которых отвечало современной моде.

За годы, прошедшие с той поры, одной из основных задач лаборатории было создание чистольняных и полульняных тканей новых структур. Применяя крученую пряжу, вводя хлопок, искусственное и синтетическое волокно, в лаборатории создали много интересных тканей с богатой фактурной поверхностью, мало сминаемых, плотных, легких или мягких, смотря по назначению, добились хорошей яркой окрашиваемости тканей. Разработанные образцы передаются лабораторией в льняную промышленность для массового выпуска.

Мода заставляет заменять все устаревшее новым, более современным в плательно-костюмных тканях. Так происходит с рисунками этой группы тканей и с их ассортиментом, и, видимо, благодаря этому промышленность, вырабатывающая эти ткани, менее консервативна и быстрее перестраивается на освоение нового, чем промышленность, вырабатывающая более сложные по выполнению декоративные ткани, мода на которые и меняется не так быстро, как в плательных тканях, шляпах, обуви. И сейчас становится особенно ясно, что декоративные ткани, вырабатываемые нашей льняной промышленностью, — скатерти, покрывала, мебельные ткани и ковры, в большей своей части пока еще не отвечают требованиям современного интерьера. Лучше всего обстоит дело с портьерными тканями, их начали создавать на льнокомбинатах всего года два тому назад, и, может быть, поэтому в художественном оформлении этих тканей нет ничего устаревшего, шаблонного. Хорошо войдет в современный интерьер ткань, созданная художником Смоленского льнокомбината С. Янковским. Четко выраженные широкие долевые полосы геометрического орнамента этой ткани пересечены гладкими поперечными узкими полосами. Ее рисунок разработан различными переплетениями, что придает ей нарядность. Цветовое ее решение дано в спокойных серо-коричневых тонах. Другая ткань такого же назначения художника



В. Арманд. Детское покрывало. Лен. Комбинат прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР. Москва.



Б. Орлов. Декоративная ткань. Полульняная пряжа. Льно-ткацкая фабрика им. Октябрьской революции. Кострома.

костромской фабрики имени Октябрьской революции Б. Орлова решена в более контрастной гамме из серо-красных и черных долевых узорных полос. Вторая его ткань — «Клетка», подработанная им по образцу, более других отвечает современному пониманию художественного решения портьерных тканей. Она строго декоративна, светлый, розовато-бежевый фон ее разработан мелким тканым узорчатым рисунком, и от этого он весь искрится, сама клетка создается крупно-фактурным настилом из черной и белой хлопчатобумажной пряжи.

Льняные портьерные ткани за их хорошие качества следует широко применять для занавесей, они не вбирают в себя пыль и хорошо пропускают воздух.

Одним из самых распространенных видов изделий в льняной промышленности являются скатерти. Их ткали крестьянки, кустари, выпускали мануфактуры. До сих пор сохранились скатерти с рисунками стиля «модерн». После

Художник С. Янковский, дессинатор А. Морозкина. Декоративная ткань. Лен. Смоленский льнокомбинат им. Андреева. Смоленск.



революции они стали заменяться рисунками реалистического характера, а затем к середине 30-х годов к ним прибавились и прочно вошли в оформление скатертей национальные орнаменты. Первые такие ткани получили золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Это были скатерти с национальными орнаментами союзных республик, выполненные на льнокомбинате «Заря социализма». Рисунки для них создали молодые художники, окончившие незадолго до этого текстильный факультет Вхутеина.

Художественное оформление льняных скатертей для нового, современного интерьера необходимо изменить. Простой интерьер требует и простых тканей, и скатерть с пышным рисунком и длинной бахромой кажется в нем чужой и даже нелепой.

Мне думается, что в новых решениях этого вида декоративных тканей могут иметь место и растительные мотивы, и рисунки, созданные по образцам народного ткачества, или же просто геометрические орнаменты.

Композиционное и цветовое их решение прежде всего должно быть декоративно, а в трактовке взятых форм не должно быть натурализма.

Скатерти с такими новыми решениями уже начали создаваться художниками льнокомбинатов. Так, художница Г. Волкова и дессинатор И. Воробьев на Яковлевском льнокомбинате создали нарядную скатерть в характере народного ткачества. Ее название «Мережка» исходит из ее решения. На сером фоне скатерти узкие полоски из белого льна, в которых проложены стежки из красной нити, образуют клетки. Широкая кайма этой скатерти из синей пряжи в переплетении с суровой оживлена геометрическим орнаментом, выделенным чистым синим цветом. На Красавинском льнокомбинате художник Г. Зинин тоже разработал декоративную скатерть. В ней нет рисунка, даны лишь два различных переплетения — крепового в середине скатерти и атласного в кайме, и два цвета — суровый в центре и золотистый в кайме. Вся ее прелесть в простоте и цельности решения.

В цветных, так называемых чайных скатертях тоже есть новые, свежие решения, к ним можно отнести скатерти художниц Смоленского льнокомбината А. Лыковой «Овес» и В. Никулиной «Бамбук», скатерть художницы Т. Чачхиани «Гранаты», выполненную на том же комбинате, и скатерть художника льнокомбинанта «Заря социализма» В. Засовина «Первый снег». Рисунки в названных скатертях даны в живом свободном ритме, разработка их форм легка и изящна, рисунок лаконичен, декоративен и все это вместе придает им современный вид.

Много раздумий вызывает другой, также очень распространенный вид изделий. Это покрывала на кровати. Долгое время на этих покрывалах процветали рисунки стиля модерн из растительных мотивов, и только последние годы художники стали разрабатывать рисунки с национальными орнаментами, что и обогатило и облагородило этот вид льняных изделий, но в настоящее время эти покрывала даже со строгим орнаментальным рисунком выглядят в современной обстановке старомодными. Необходимо искать новые решения их художественного оформления, даже несмотря на то, что эти сизо-синие покрывала хорошо еще покупаются. Пора и художникам, и дессинаторам взяться за разработку для них новых структур, новых композиционных решений с большим введением цветной пряжи. На костромской фабрике имени Октябрьской революции выпускаются небольшие детские покрывала с рисунками на детские и сказочные темы. Они очень заняты и нарядно орнаментированы. Их названия говорят сами за себя: «Солнце и петух» Т. Чачхиани, «На прогулке» И. Борхман, «Птички» В. Арманд, «Масленица» Н. Солодовниковой, «Лесные звери» В. Кропоткиной, «Игрушки» А. Артемьевой и др. Но и эти успехи художников не спасают общего положения. Художественное оформление этого

вида изделий надо сделать декоративнее и современнее.

У художников льняной промышленности впереди работы непечатый край. И многим из них сейчас очень трудно. Тянет назад груз сложившихся представлений о приемах и методах художественного оформления льняных изделий в прошлом. Кроме того, художников сбивает торгашеская политика товароведов, ведь нередко случаи, когда отмеченное на Художественном совете новое изделие при расписывании забраковывается из-за того, что товаровед заяв-

ляет, что оно продаваться не будет. Иногда хорошее изделие не выпускается из-за того, что на самом предприятии не хотят или не могут обеспечить новый рисунок или даже готовую подработку соответствующей пряжей и красителями. Художникам нужна помощь, необходимо, чтобы напряженная творческая мысль сочеталась с широким кругозором, чтобы они смогли понять свои задачи в создании новых, по-современному красивых вещей для нашего интерьера.

О ПАМЯТНИКАХ МОСКВЫ

«О памятниках Москвы» — так называлась тема творческого совещания, которое состоялось в МОСХе. Скульптор А. Мануйлов, посвятивший свой доклад анализу монументальных сооружений Москвы, подробно остановился на перспективах монументального оформления города. Вычерченные Мануйловым планы расположения памятников иллюстрировали отдельные положения выступления.

Докладчик отметил, что памятники Ю. Долгорукому, И. Репину, Ф. Дзержинскому много теряют в своей художественной выразительности из-за того, что они по традиции поставлены в центре площади. Решенные фронтально, монументы всегда должны проецироваться на архитектурный фон. Кроме того, при выборе места для памятника необходимо учитывать все точки обзора.

А. Мануйлов информировал собрание о том, что сейчас разработан двадцатилетний план создания памятников для Москвы. Но для того, чтобы успешно решить эту задачу, необходимо разработать тематически-территориальный план размещения монументов. Так, по мнению докладчика, монументы, которые будут установлены в центре города, следует посвящать темам революции и защиты родины. Это соответствует и существующему размещению памятников.

Подчеркнув значение выбора места для памятника, докладчик указал, что в нашей градостроительной практике, к сожалению, все еще мало используются мосты. А ведь скульптуры у въезда на мост, как правило, хорошо обзрываются.

Искусствовед Б. Бродский в своем выступлении говорил о необходимости создания в столице символических памятников. По мнению критика А. Зотова, недостаток многих московских памятников заключается в том, что они лишены глубокого поэтического содержания.

Автор сооружаемого ныне в Москве памятника Карлу Марксу скульптор Л. Кербель в своей речи затронул ряд творческих задач, особо подчеркнув стремление скульпторов к современным лаконичным решениям.

— Недостаток нашей монументальной скульптуры в том, что она часто посвящается людям, а не идеям, — сказал представитель Союза архитек-

торов СССР С. Земцов. — Для успешного решения монументальной пропаганды следует более четко продумать темы конкурсов. Сама тема должна побуждать не к иллюстративному, а символическому решению.

Выступившие на совещании скульпторы Л. Муравин, Г. Нерода, Н. Конгиссер и другие отметили плодотворность подобных обсуждений, призвали художников к более смелым, лаконичным и современным решениям.

Творческий разговор о памятниках столицы был полезен для художественной общественности столицы. Жаль только, что такие обсуждения проводятся скульптурной секцией очень редко.

КНИГА, КОТОРУЮ НАДО ПРОЧЕСТЬ *

А. К. Буров написал книгу «Об архитектуре». Со времени написания книги прошло более пятнадцати лет, но вопросы, которые поставил Буров и на которые он попытался дать ответ, не только не утратили своей актуальности, а, наоборот, привлекли к себе пристальное внимание самых широких кругов и в первую очередь архитекторов, искусствоведов, художников, создателей новых вещей — конструкторов. По существу книга Бурова посвящена проблеме традиций и новаторства в искусстве, проблеме, которую автор рассматривает на примере архитектуры. Сам автор не употребляет терминов «традиция», «новаторство», они вошли в наш обиход значительно позднее написания книги, но именно в этом плане рассматриваются такие вопросы, как, например, вопрос об использовании классического наследия, о соотношении искусства и техники, о задачах архитектуры и др.

Новатор по натуре, А. К. Буров подчеркивает значение классического наследия и, главное, необходимость его правильного использования. Он утверждает, что «классику надо знать так, как

знали латынь в эпоху гуманизма. Знали потому, что почти вся классическая литература была написана по латыни. Но писали принципиально по-итальянски, следуя законам этого языка и интересам своего времени». Остро критикует Буров тех, кто хочет подменить творческое освоение принципов классики механическим копированием деталей, бездумной канонизацией частных решений.

Из своего понимания использования классического наследия автор делает важный практический вывод — при виде замечательных памятников античного искусства у архитекторов от восхищения не должны «опускаться руки», а, наоборот, должно усиливаться желание трудиться над своими собственными произведениями, которые надо создавать с такой же полнотой использования современных технических средств и знаний, с какой применяли свои знания и возможности создатели шедевров прошлого.

Убедительно, на большом фактическом материале показывает Буров плодотворность сочетания искусства и техники. Он справедливо утверждает, что противоречие между искусством и техникой возникло в значительной мере из-за того, что люди, пропагандировавшие примат техники в архитектуре, не любили и не понимали искусства, а те, кто пропагандировал архитектуру, не любили и не понимали техники.

Сама жизнь Бурова и вся его архитектурная и исследовательская работа — доказательство возможности и целесообразности сочетания искусства и техники. Талантливый архитектор, знаток истории архитектуры, он с увлечением разрабатывал новые, современные методы строительства, новые строительные материалы, искал способы обеспечения наиболее здоровых условий жизни в современном городе.

Книга об очень серьезных вопросах написана по-настоящему увлекательно. В аргументации автор широко использует примеры, и эти примеры всегда красочны, убедительны, точны. Особенно хороши описания впечатлений от виденных памятников архитектуры.

Особый интерес книга Бурова представляет для работающих в области прикладного искусства, имеющего множество точек соприкосновения с архитектурой.

Б. ОДИНЦОВ.

* А. К. Буров. Об архитектуре. Издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам. 1960.

АДРЕС: ХУДОЖНИК-ОФОРМИТЕЛЬ

Т. БЕЛЯЦКАЯ

«Мы боремся за почетное звание коллектива коммунистического труда. Помогите нам превратить свой завод в предприятие коммунистическое. Хотим видеть родной завод красивым. Приезжайте к нам, товарищи художники»,—обращаются к коллективу Московского комбината декоративно-оформительского искусства рабочие Уральского вагоноремонтного, Астраханского тепловозоремонтного, Черкасского машиностроительного и многих других заводов страны.

Предприятие коммунистического труда—это не только автоматизация, прогрессивная технология, высокая производительность труда, чистота, порядок, но и цветы в цехе, и парк с водоемом на заводском дворе.

Мечты? Далекое будущее? Нет. Об этом уже в полный голос заговорили сейчас, к этому стремятся люди, приславшие письма в Москву.

Движение за эстетическое оформление заводов еще очень молодо. Работа в этой области началась на отдельных предприятиях сравнительно недавно, всего два-три года тому назад. Сделаны лишь первые шаги, решены отдельные проблемы. Опыт пока невелик, но он есть, и к нему стоит внимательно присмотреться.

Опыт советских художников пока ограничивается оформлением отдельных цехов, красных уголков, клубов, заводских территорий. Основной принцип, которым художники руководствуются в своей работе,—это лаконизм, яркая, радующая глаз цветовая гамма, логика, продиктованная спецификой производства. Художники отошли от укоренившегося шаблона: обилия лозунгов, цифр, щитов, обтянутых красным кумачом.

Просто, со вкусом решен проект экспозиции кабинета политического просвещения Московского шинного завода. Художники Финогонов, Гиндлин, Лушников не ставили своей задачей превратить стены кабинета в своеобразную рукопись, которая, естественно, не может заменить книгу или брошюру. Количество цифр и текста на стенах доведено до минимума, вполне достаточного, однако, для раскрытия темы. Стенды не перегружены и изобразительным материалом. Органическим элементом выставки является расположенный по периметру ее фотопояс, отражающий жизнь нашей страны во втором году семилетки.

Так же просто и доходчиво оформлен технический кабинет московского завода «Красный богатырь», он посвящен семилетке нашей химической промышленности.

Художник, пришедший на завод, стремится убрать безвкусицу, казенщину. Его труд находит самую горячую поддержку и на упоминавшемся Московском шинном заводе, где с нетерпением ждут каждого нового выпуска «Окон сатиры» и «Окон достижений и успехов». Труд художника высоко ценят и рабочие завода «Станколит», отдыхающие в новой комнате отдыха, заботливо убранной руками декоратора.

Но художники встречают еще и немало трудностей в своей работе. Порой руководители предприятий дают художникам общее задание, и этим, как правило, ограничивают свое участие в оформлении производства. Нередко художники вынуждены сами выполнять вручную ту работу, которую должен взять на себя заказчик. Так, на заводе «Станколит» художники сами красили стены и сверлили в них отверстия для установки книжных полок новой оригинальной конструкции. А на «Красном богатыре» плакаты, выполненные кропотли-

во и с любовью, долгое время пролежали в мастерской только потому, что на заводе не нашлось человека, который бы их развесил. Давно уже готов проект оформления кабинета технической пропаганды завода «Каучук», но помещение, отведенное для него, все еще занято.

Работа художников-оформителей осложняется, как правило, отсутствием нужных красок. Всего несколько дней продержалась краска на стенах кабинета партпросвещения Московского шинного завода, теперь они имеют очень неприглядный вид. Для оформления цеха каландров художники предложили свою гамму цветов, но работы были выполнены недоброкачественными красками, имеющимися на заводе,—и от первоначального замысла не осталось и следа.

Еще хуже обстоит дело в горячих цехах, где покраска стен и оборудования нестойкими красками просто бессмысленна. Здесь не обойтись без помощи работников химической промышленности.

Особого внимания требуют и вопросы проектирования мебели для производственных помещений. Какой нелепый контраст создается между современным, по-новому задуманным интерьером и громоздкой, старой, неуклюжей мебелью, возраст которой полвека, а то и больше. В научно-исследовательском институте мебельной промышленности есть образцы новой, удобной, красивой мебели, предназначенной для предприятий, но ее массовое производство до сих пор не освоено. Без участия работников мебельной промышленности и химиков трудно будет превратить в жизнь новый проект оформления завода строительных материалов в Лихоборах (авторы—художники Рошина и Доброклонская). В недалеком будущем на этом заводе намечено оформить территорию и один из цехов. Здесь предполагается перенести проходную, сделать подъездные пути, выделить зоны отдыха, распределить агитационный материал по технике безопасности. Доску почета и выставку продукции предприятия решено совместить. В оформлении территории художники предложили использовать элементы монументальной пропаганды (специальные панно), произведения прикладного искусства. Рядом с водоемом, запроектированным в зоне отдыха, намечено установить стенды, плакаты, оборудовать выставки.

Интересно задумано озеленение территории: деревья будут отделять подъездные пути от пешеходных дорог. Вьющиеся растения закроют стены некоторых цехов.

Мы рассказали только о части работ одной небольшой мастерской Московского комбината декоративно-оформительского искусства (мастерская № 7). А ведь немало сделано и в других мастерских. Но эта работа нередко ведется без учета уже накопленного опыта. Оформление некоторых предприятий художники делают на общественных началах. Это понятно, когда речь идет о разработке проекта, но его осуществление в натуре требует соответствующих затрат.

Сошлемся на один характерный пример: проект оформления территории завода «Красный пролетарий» обсуждался на активе завода, он был единодушно одобрен. На основе этого проекта выполнены все остальные работы, а сам он до сих пор не осуществлен. К сожалению, такова судьба не только упомянутого проекта. Значительная часть работ, проведенных в этом направлении, до сих пор осталась нереализованной.

ДИСКУССИЯ

ГДЕ ЖЕ ГРАНИЦА ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА?

К. КАНТОР

1. МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТА ГРАНИЦА — МАШИНА?

Поддерживая требование советской общественности, чтобы ни один предмет, выпускаемый нашими фабриками и заводами, не миновал руки художника, видный советский искусствовед Иван Людвигович Маца вместе с тем предостерегает: не увлекайтесь, не забывайте, что «применение художественного труда не всегда и не обязательно порождает произведение искусства» (например, в машиностроении, в окраске цехов)*.

— Но зачем же тогда привлекать на такие предприятия художника?

— Затем, чтобы эстетически обогатить предметы техники — сделать их прекрасными. А эстетическое и художественное — это не одно и то же.

— Но ведь и эстетическая форма не всегда является делом рук художника. Современные реактивные самолеты, покоряющие красотой своих обтекаемых удлиненных форм, создаются, как правило, без художника, на основании точного математического расчета. Тем более нет надобности приглашать художника для окраски цехов и машин по проектам Оргстанкинпрома в цвета, более соответствующие психологическим требованиям рабочего. Когда психолог строго установил все параметры цвета, окраска станка или помещения дело не художника, а маляра. Но это вовсе не значит, что окраска цехового помещения не может иметь художественного значения. Если цвет не только психологически благоприятен, но и эмоционально выразителен, если он благодаря этому становится носителем определенного общественного содержания, — можно и нужно говорить о художественном качестве цвета предметов. И тогда на производстве без художника не обойтись. На Рижском радиозаводе имени А. С. Попова я видел цеха, окрашенные по эскизам художника этого завода А. Ирбита. Не знаю, как с точки зрения психологической, но с точки зрения художественной — это великолепно. Выразительное и неожиданное сочетание яркого оранжевого, синего, белого, фиолетового, черного цветов иногда в пределах поверхности одной стены или потолка создает такое редкое ощущение праздничности, что вот уже много месяцев спустя оно не покидает меня.

Художественная ценность этого решения может быть и не очень высока. Его не сравнишь с чарующим колоритом пейзажей М. Сарьяна или Рериха-старшего. Но оно никак не ниже табуреток Хохломы, которые И. Маца называет среди несомненных произведений искусства. Я уже не говорю о том, что общественное значение произведения Ирбита во сто крат выше хохломских табуреток, ибо оно каждодневно доставляет художественную радость тысячам рабочих и облегчает их труд, в то время как табуретки Хохломы наименее удачное и не популярное применение прекрасной хохломской росписи. Пример с окраской цехов Рижского радиозавода показывает (вопреки мнению И. Маца), что если деятельность — художественная, то и продукт этой деятельности также художественный.

То, что в процессе труда является его существенным моментом, неизбежно обнаруживает себя и в продукте труда. Если бы это было не так, следовало бы

отказаться от «применения художественного труда на производстве».

И. Маца пишет: «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».

Что ж, это верно, если конструктор только консультируется!

Но зачем вообще конструктору консультироваться с художником при расчетах максимально удобной формы? Это конструктор вполне может сделать сам. И он делает это. Но чего он не делает и не может сделать без художника, так это создать художественный образ автомобиля. А в этом случае конструктор не просто консультируется с художником, а работает вместе с ним как с равноправным соавтором машины.

Если консультацию конструктора с художником называть «применением художественного труда» на производстве, то оно действительно не порождает произведения искусства. Но ведь это как раз та профанация художественного труда, против которой мы ведем решительную борьбу. Если же стать на точку зрения И. Маца, то художникам автомобильной промышленности надо примириться со своим положением консультантов инженеров и конструкторов.

Но, может быть, И. Маца все-таки прав, ибо фарфоровую или стеклянную вазу для цветов, — как пишет он, — нельзя в эстетическом отношении приравнять к автомобилю. Почему? А вот, оказывается, почему:

«В первом случае, — объясняет И. Маца, — 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».

Что, собственно, сказано в этом отрывке?

Только то, что «практическое назначение» вазы выступает «и как идеологический факт... как прямой носитель эстетических идеалов», а практическое назначение автомобиля (и его общественное значение) «...воспринимаются самостоятельно, как таковые», то есть не являются идеологическим фактом. Если не дать себя загипнотизировать формой высказывания, не трудно понять, что здесь не дается никакого ответа на поставленный вопрос, а содержится простое утверждение, что ваза — это произведение искусства, а автомобиль — нет. Но именно это-то и следует доказать.

В чем должно было бы состоять действительное доказательство? В обнаружении таких черт, особен-

* И. Маца. «Может ли машина быть произведением искусства?» (О границах видов производства художественных предметов), «Декоративное искусство СССР», 1961, № 3.

ностей практического назначения автомобиля, которые не позволяют в его целесообразной форме выразить определенное эмоциональное содержание. Но именно этого И. Маца не делает. Можно, конечно, сказать в духе автора, что для выполнения автомобилем его назначения — быстро и удобно перевозить людей — вовсе не обязательно, чтобы он был произведением искусства. Но ведь совершенно то же самое можно сказать и о бытовых предметах: для того чтобы мебель, посуда хорошо выполняли свое практическое назначение (чтобы на кровати удобно было спать, за столом сидеть, из чашки пить), тоже совсем не обязательно, чтобы они были произведениями искусства. На каком же тогда основании И. Маца оставляет предметы мебельного, фарфорового, керамического, стекольного производства в «разряде искусств» (художественной промышленности), а автомобилем решительно исключает из этого высокого разряда? Может быть, на основании различия «общественного значения» этих предметов? То есть на том основании, что в обществе «принято» наделять художественным смыслом посуду, одежду и мебель и «не принято» наделять автомобилем и другие машины?

Шаткое основание! «Общественное значение» предметов одного и того же «практического назначения» (мы пользуемся терминологией И. Маца) не остается неизменным. Прежде, может быть, и не было принято придавать художественный смысл автомобилю.

Теперь — принято.

Вообще, надо сказать, что пример с автомобилем неудачен во многих отношениях. Он неудачен уже потому, что легковой автомобиль давно уже стал предметом быта (а бытовые предметы И. Маца безоговорочно относит к художественной промышленности). Он неудачен и потому, что создано уже такое разнообразие автомобильных форм, имеющих художественную ценность, что отрицать это — значит бороться не с теоретическими предположениями, а с несомненными фактами. Поэтому и самый вопрос «может ли машина быть произведением искусства?» — запоздалый. Жизнь давно дала ответ на него. В современных условиях правильнее ставить вопрос так: всякая ли машина может быть произведением искусства (разумеется, прикладного)? Может ли быть им, например, металлорежущий станок? Этот вопрос действительно еще нуждается в изучении.

Сегодня можно высказать лишь предположение, что то «общественное значение», которое имеют в нашей стране орудия производства, позволит со временем и металлорежущий станок сделать объектом прикладного искусства.

Это, однако, не будет означать растворения искусства в технике, в производственной деятельности, «стирания граней» между ними, чего так опасается (и совершенно неосновательно!) И. Маца. Ведь не вызывает же у него беспокойство, что искусство растворится в предметах быта, в утилитарных потребностях.

Какая же разница между станком и, например, креслом с точки зрения возможности использования их как объектов творчества художника промышленности?

И то и другое — предметы, специально не предназначенные быть произведениями искусства; и то и другое — материальные блага, и форма их создается с учетом прежде всего утилитарной потребности. Так в чем же все-таки разница?

Может быть, в том, что станок — орудие производства, которое в отличие от бытовых предметов не допускает ни малейшего отступления своей конструкции и формы от технологического назначения? Но такое представление о технике не отвечает действительности. При самом строгом соответствии технологическому назначению конструкция и форма станков допускают множество различных решений. Именно это и позволяет художнику, если бы он захотел, не «украшать» станок декоративными накладками, а в самой технологической форме станка осуществить свой художественный замысел.

Нам могут возразить, что этого не следовало бы делать, если даже и можно, что работа есть работа и искусство тут ни при чем. Но это уже другой вопрос.

Современные машины — это не только средства труда, но и предметы материального окружения человека на производстве.

И почему мы должны заботиться о художественной выразительности бытовой обстановки и протестовать против попыток сделать художественно выразительной обстановку труда? Не сказывается ли невольно в этой позиции старое противопоставление труда и быта, труда и «жизни, достойной человека»?

Представители техницизма — модного течения современной буржуазной эстетики — сводят всю общественную практику (в том числе и искусство) к техническому процессу; для них техника и прежде всего индустриальная техника, взятая сама по себе, и есть высшее проявление искусства. Технизм означает отрицание идеологического значения искусства, отрыв его от общественной жизни, поспрашивание эстетического идеала*.

* См. развернутую критику техницистской эстетики в книге В. Тасалова «Эстетика техницизма», М., 1960.

По одно дело отождествлять технику с искусством и другое — отрицать самую возможность придания техническим сооружениям художественного значения.

Орудия труда сами по себе произведениями искусства не являются. Но в технических законах их формообразования, в их практическом назначении и тем более в их общественном значении нет ничего, что могло бы служить препятствием поднять их до уровня таких, например, произведений прикладного искусства, как мебель.

А. И. Буров, который отрицал художественно-познавательное значение архитектуры и прикладного искусства, был по крайней мере последователен. Он не делал эстетических различий между вазами и автомобилями, мебелью и станками. И те и другие, не являясь «собственным искусством», обладают, согласно А. И. Бурову, качеством красоты («элементарной красоты»)*.

Эстетические различия между романом и мебельным гарнитуром, несомненно, более очевидны и разительны, чем между тем же гарнитуром и автомобилем или кораблем. И если уж проводить разграничительные линии между созданиями человеческих рук, то скорее там, где проводит их А. И. Буров, а не там, где И. Маца.

Эти различия имеются, и различия большие, хотя они не в том, что произведения архитектуры и прикладного искусства могут быть только красивы, а произведения литературы, музыки, живописи, кино еще и художественны. Действительные их различия, как это обнаруживает история искусства, в том, что виды искусства, не реализующиеся через предметы материального блага, отражали, как правило, драматические коллизии жизни, утверждали эстетический идеал через критическое воспроизведение действительности, в то время как в произведениях прикладного искусства эстетический идеал представлял как уже осуществленный. Произведения прикладного искусства, именно потому, что они не только художественные создания, но и материальные предметы, обслуживающие реальный, а не воображаемый процесс жизни, воплощали в себе, как правило, светлые, радостные, жизнеутверждающие чувства, которые ведомы людям самого революционно-критического мировоззрения.

Машины, технические сооружения не могут отразить трагических коллизий времени, но они вполне способны воплотить в себе радостный оптимизм нашего мировосприятия, что никак не может помешать использованию их по их прямому назначению.

Кто признает возможность искусства бытовых предметов, тот, если он последователен, должен признать возможность художественного решения орудий труда. Этой последовательности недостает И. Маца.

2. МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТА ГРАНИЦА — НЕИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ПРЕДМЕТА?

Если И. Маца ограничивает сферу прикладного искусства предметами быта, то А. Горпенко идет еще дальше и среди бытовых предметов выделяет лишь небольшую группу, достойную названия художественных. Вся же остальная (и основная) масса бытовых предметов разделяет «участь» машин**.

Происходит это потому, что художественность А. Горпенко целиком отождествляет с изобразительностью. С его точки зрения мебель, осветительная арматура, алюминиевая и пластмассовая посуда и другие предметы быта, поскольку они, согласно современным эстетическим требованиям, не расписываются и не орнаментируются, перестают быть произведениями прикладного искусства.

Но эмоциональное смысловое содержание проявляется в продуктах человеческого творчества не только тогда, когда они изображают внешний мир. Пример этого — архитектура, музыка. Изобразительный элемент может быть, конечно, присущ тому или иному произведению прикладного искусства, но он совершенно не обязателен. На Всесоюзной выставке образцов художественной промышленности было показано много предметов быта, которые не несли ни в форме, ни в цвете никаких элементов изображения, но обладали высокими художественными качествами, отнюдь не уступая предметам-изображениям. Стекланный сервиз для завтрака Б. Смирнова ничуть не ниже (если не выше) в художественном отношении его же хрустальной вазы «Леший». Графин для воды «Северное сияние» Остроумова (тонкая гравировка графина способна вызвать ассоциации с северным сиянием, особенно после того, как автор дал графину соответствующее название) ничуть не выше (если не ниже) в художественном отношении смело и без малейшего намека на изображение решенной им вазы для цветов «Кубок» из гладкого, окрашенного в бледно-фиолетовый, сгущающийся к основанию вазы цвет хрусталя.

* См. книгу А. И. Букова «Эстетическая сущность искусства», М., 1956.

** А. Горпенко, Искусство и техника, «Декоративное искусство СССР», 1961, № 4.

Столовый майоликовый сервиз О. Гагнидзе — простой, уютный, ласковый, легкий, без всякого намека на изображение — едва ли не лучший из всех столовых сервизов, представленных на выставке. Вообще неизобразительный характер присущ почти всем формам и росписям предметов Конаковского фаянсового завода, создавшего за последнее время наиболее ценные в художественном отношении образцы фаянсовой посуды. Что же сказать о мебели, где художественность и изобразительность находятся в отношениях «обратно-пропорциональных»? Наиболее неудачным из наборов мебели, представленных на выставке, был тот единственный набор, который имел орнаментальную инкрустацию. Лучшим же по общему признанию являлся интерьер, созданный братьями А. и В. Насвитис.

Простые геометрические формы мебели, четкий ритм прямых линий, найденность и согласованность элементов формы каждого предмета и всех предметов между собой (что не дается только строгим расчетом, но также вдохновением и интуицией художника), чистота гладких поверхностей ясеня, покрытого прозрачным лаком, не скрывающим красивую текстуру дерева, массивность досок — все это создает неизгладимое художественное впечатление. В этой мебели, простой, ненавязчивой, воплощены надежность, сдержанное достоинство, покой и светлая ясность, не совпадающая с ясностью рационального мышления (ибо есть в ней теплота живого человеческого чувства), но и не чуждая ему. С этой мебелью хорошо жить. Она не будет угнетать, подавлять, мешать, господствовать над человеком. У нас справедливо боролись против станковости изображений в прикладном искусстве, отстаивая право на условность, плоскостность, предельную обобщенность изображений, необходимых для того, чтобы связать роспись с формой, а форму с утилитарным назначением предмета. И эта борьба дала свои результаты.

Но этого еще недостаточно для полной «эмансипации» современного промышленного искусства бытовой вещи. Для этого надо пойти дальше и преодолеть живописно-изобразительное понимание сущности этого вида искусства.

Это вовсе не значит, что изобразительный элемент, если не форме предмета, то по крайней мере его росписи вообще противопоставлен и в любом случае снижает художественное достоинство предметов. Мы очень далеки от такого понимания.

Все зависит от того, где и как, в каком предмете и каким образом использован изобразительный элемент.

Нельзя быть категоричным в определениях того, что может быть хорошо и что может быть плохо в искусстве.

Определенность приличествует эстетической оценке уже существующего предмета, а не тех, которые еще не созданы.

Из всех видов эстетики самый худший вид — эстетика нормативная.

Мы лишь против того, чтобы художник промышленности считал себя художником только в том случае, когда он в форме или декоре создаваемого им предмета что-то изображает или дает намек на изображение. Мы против того, чтобы только та бытовая вещь признавалась художественной, которая построена на изобразительном принципе, хотя бы этот принцип был декоративно претворен.

Мы против того, чтобы принцип изобразительности признавать определяющим в создании бытовых предметов.

Из своего понимания сущности прикладного искусства А. Горпенко делает три вывода.

Первый. Стремление сделать все предметы быта художественными — несостоятельно, т. к. лишь немногие предметы решаются изобразительно.

Второй. Подлинные произведения прикладного искусства можно сделать только руками («существенной особенностью произведений декоративного искусства является их рукотворность»), и, следовательно, только произведения народных художественных промыслов являются по-настоящему художественными.

Третий. Практическая утилитарная функция произведения прикладного искусства не имеет значения. Решенный художественно, утилитарный предмет имеет тенденцию превратиться в чисто декоративный, украшающий комнату. Им любуются, но перестают пользоваться.

Эти выводы убедительнее любых доказательств обнаруживают теоретическую несостоятельность исходных положений художника.

К сожалению, А. Горпенко не одинок. Знаменитый авиаконструктор О. Антонов справедливо упрекает художников прикладного искусства за то, что они «очень узко понимают свою задачу, молчаливо соглашаясь с ограничениями своей работы предметами обихода прошлых веков, к которым можно в какой-то мере применять «традицию»... Почти все эти предметы — не первой необходимости. А как же быть с настольными лампами и полками для книг, телевизорами и уютными, аквалами и пишущими машинками, авторучками, телефонами и мебелью, трамваями, мотороллерами, судами на подводных крыльях и многими другими вещами, победно входящими в наш быт? По-видимому, наши художники и деятели искусства считают, что все это не касается их творческой деятельности».*

Абсолютное отождествление художественности с изобразительностью стало тормозом на пути соединения искусства с промышленностью, со всем предметным миром человека. Вопрос сегодня стоит так: либо будет преодолен закоренелый эстетический предрассудок и искусство щедро войдет в предметный мир советских людей, либо не будет преодолен и тогда искусство по-прежнему останется привилегией предметов «аристократов».

Мы горячо поддерживаем призыв конструктора О. Антонова: «Пора выйти, товарищи художники, на просторы нашей могучей советской индустрии!.. Пора на каждом советском предприятии утвердить должность художника, даже если это предприятие выпускает дорожно-строительные машины, станки, троллейбусы, арифмометры, велосипеды, хозяйственные предметы, инструмент и экскаваторы, строит катеры или разборные дома».

В нашу эпоху строительства коммунизма искусство должно пронизывать всю нашу жизнь, всю нашу деятельность. Искусство, эстетика должны составлять органическую сторону общественного производства.

* О. Антонов, Мимо художника, Журн. «Художник», 1961, № 1.

ПАМЯТИ УОЛТЕРА Д. ТИИГА

Журнал «Промышленно-художественное проектирование» («Industrial design») в январском номере этого года поместил редакционную статью, посвященную памяти Уолтера Дорвина Тиига (Walter Dorwin Teague), крупнейшего художника промышленности Америки, умершего в декабре 1960 года.

Уолтер Дорвин Тииг родился в штате Индиана в 1883 году. С 1926 года он был художественным руководителем и владельцем фирмы промышленного проектирования, которая принимала самые разнообразные заказы.

Тииг разработал чертежи для оформления павильона Форда на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1939 году, переконструировал кожух и станину шлифовального станка фирмы «Хилд»; разрабатывал проекты интерьеров для жилых домов. Фирма Тиига сконструировала 60 тысяч изделий — от мебели до зубных щеток.

Зубоврачебное кресло, интерьеры самолета, приспособления для культивирования и удобрения розовых кустов,

камеры фотоаппарата, упаковка для изделий химического предприятия, кузов легкового автомобиля «Мормон», этикетки для пивных бутылок, передвижная выставка департамента сельского хозяйства, кассовый аппарат фирмы «Националь» и т. д. и т. п. — таков был диапазон деятельности «пионера художественно-промышленного проектирования».

Свои принципы Тииг изложил в книге «Современное художественное проектирование» («Design This Day»). В ней он дает анализ современной промышленной культуры, объясняет задачи промышленно-художественного проектирования, а также определяет назначение и обязанности дизайнера.

«Прежде всего реконструированное изделие должно вознаграждать нас за затраченный труд», — говорит Тииг.

«Изделие должно быть более удобным в обращении, более «очеловеченным». Изделие должно полностью оправдывать материал, из которого оно изготовлено, и само изготовление должно быть экономичным в производстве. Мы неутомимо стремимся избегать ненужных украшений, которые ничего не да-

ют, кроме роста стоимости изделия. И, наконец, художественное изделие должно каждый раз давать потребителю эмоциональное удовлетворение».

Выбор необходимого материала имеет большое значение для удовлетворения каждого из упомянутых принципов.

«Важным фактором при выборе материала является прочность и продолжительность срока службы. Затем мы проверяем возможности технологической обработки выбранного материала. И самое главное — это то, что правильно выбранный материал определяет спрос покупателей на изделия».

Тииг использовал практически почти все материалы, известные человеку.

Эстетические взгляды Тиига легли в основу современного промышленного проектирования в США.

За Тиигом прочно закрепилось звание «старейшины промышленно-художественного проектирования».

Уолтер Дорвин Тииг был первым президентом Американского общества промышленных художников, а также президентом американского института графики.

СДЕЛАТЬ НАШИ ГОРОДА И СЕЛЕНИЯ КРАСИВЫМИ

С. ГЕРАСИМОВ,

первый секретарь Союза художников СССР *

На архитекторов и строителей возложена почетная задача — в очень короткий исторический срок осуществить разработанную Коммунистической партией грандиозную программу преобразования наших городов и сел. Решение этой задачи требует применения последних достижений строительной техники и ясного выражения в архитектурных формах идей советского общества.

Советская архитектура должна сочетать в себе целесообразность, простоту и красоту, быть самобытной, иметь свой собственный стиль, рожденный в социалистических условиях с учетом всех достижений мирового зодчества.

В нашем понимании красота неразрывно связана с идейно-художественным содержанием. Это относится и к архитектуре, и изобразительному монументальному искусству. Советский народ любит подлинную красоту. Об этом убедительно свидетельствует принявшее широкие размеры патристическое движение за то, чтобы сделать красивым родной город, район, двор, квартиру. В это соревнование включились Днепрпетровск, Запорожье, Полтава, Кишинев, Сталинабад, Тбилиси, Рига, Таллин, колхоз в Ксаверевке и многие другие города и селения нашей страны.

Советская архитектура включает в арсенал своих средств эмоционального воздействия убедительный, яркий язык изобразительного искусства. Только в большой дружбе архитекторы и художники смогут сделать наши города и селения красивыми, радостными, жизнеутверждающими, удобными для жизни, работы и отдыха.

Художник средствами изобразительного искусства может и должен помочь архитекторам выявить и национальное своеобразие, и индивидуальное лицо каждого города и поселка не в формах повторения старых национальных образов, орнамента, а именно так, как очень верно указал докладчик, говоря о национальных особенностях архитектуры наших союзных республик.

Вместе с архитектором художник должен отвечать за создание городского ансамбля, за облик города, включая озеленение, освещение, рекламу и т. д.

Советские художники хотят понятным народу реалистическим языком утверждать величие нашей эпохи, вели-

чие коммунистического общества. Поэтому мы отстаиваем принципиальную самобытность архитектуры и искусства и выступаем против тенденции явно формалистического и абстрактного искусства, которые, увы, проявляются в проектах некоторых архитекторов. Мы должны создать именно нашу, советскую архитектуру.

Советские монументалисты добились известных успехов в области применения в монументальной живописи цветного бетона и других современных материалов. Хотелось бы просить наши исследовательские институты и ученых больше уделять внимания разработке таких материалов.

В настоящее время со всей остротой встает проблема интерьера жилых и общественных сооружений. Архитекторы и художники должны добиться, чтобы в ближайшее же время население получило от нашей промышленности много современной хорошей мебели, тканей, посуды и других необходимых вещей обихода.

Открывшаяся недавно в Манеже выставка «Искусство в быт» свидетельствует о том, что художники сделали в этой области немало. Хочется верить, что и промышленность приложит необходимые усилия, чтобы скорее внедрить хорошие образцы в массовое производство.

Нужно поставить вопрос об изменениях в системе подготовки кадров художников. Высшие и средние художественные училища и институты должны готовить художников по мебели, тканям, витражам, керамике и другим изделиям, применяемым в быту.

Необходимо включить художников в архитектурные мастерские для участия в проектировании новых городов и реконструкции старых. Художники должны также работать с технологами и конструкторами, участвовать в создании красивых современных машин, окраска и колорит которых поможет способствовать повышению производительности труда.

В новых социалистических городах парки, скверы, бульвары занимают большое место. Но, к сожалению, еще не найдены удачные решения их планировки, малых форм и декоративно-парковой скульптуры.

Мы, художники, хотим, чтобы изобразительное искусство заговорило во весь голос своих возможностей, стало еще более активной силой в борьбе за советскую красоту.

* Из выступления на III Всесоюзном съезде архитекторов.

СЕРДЕЧНЫЕ ПОЖЕЛАНИЯ

Софье Владимировне Ильинской исполнилось 70 лет.

Полная труда жизнь выдающегося советского художника декоративного искусства не увядает.

Пытливая, ищущая, искренняя и обаятельная, Софья Владимировна всегда живет ритмом большой художественной жизни столицы.

Активный общественный деятель, неутомимый член редакционной коллегии нашего журнала, тонкий художник, посвя-

тивший свое творчество трудной области создания декоративных тканей и ковров, Софья Владимировна заслуженно пользуется глубоким уважением.

Редакция и редакционная коллегия журнала «Декоративное искусство СССР» вместе со всей художественной общественностью Москвы сердечно поздравляют Софью Владимировну Ильинскую с знаменательной датой, желают ей здоровья и дальнейших успехов на поприще советского декоративного искусства.

ИНТЕРЬЕР КИНОТЕАТРА

К. МИСТЮК

Убранство кинотеатра диктуется его спецификой — непрерывным движением посетителей в одном направлении, через вестибюль, фойе в зрительный зал. Отсюда кратковременность восприятия архитектуры, которая должна иметь предельную композиционную ясность, лаконичность и простоту. Только в этом случае зритель, находящийся в освещенном кинозале, за короткое время сможет по достоинству оценить все элементы архитектуры, которая должна удовлетворять сложным функциональным требованиям.

Художественная выразительность интерьера кинотеатра все чаще связывается (помимо объемно-пространственного решения) с формой и цветом отделочных материалов, мебели и осветительной арматуры.

При лаконичных формах зрительного зала введение цвета поможет созданию простого и красивого интерьера. Цвет вытеснит из кинотеатра маловыразительные декоративные детали, призванные «украшать» интерьер.

Естественно, что комбинация цвета не просто разнообразие в отделке. При помощи цветных плоскостей можно зрительно увеличить или уменьшить помещение и, по мере надобности, изменить его пропорции.

Стены, потолок, пол могут решаться оттенками одного цвета или контрастно (дополнительными цветами), но в обоих случаях должна соблюдаться цветовая гамма, которая будет способствовать восприятию интерьера в целом.

В колористическом решении обычно участвуют цвета интенсивные и тоновые. Интенсивные цвета играют большую роль в выявлении главных частей в композиции интерьера: занавес экрана, стена со входом в зал, эстрада в фойе и др.

Преобладание в помещении тоновых цветов всегда требует дополнения интенсивного цвета в мебели, декоративных тканях, осветительной арматуре.

Большие возможности в этой области открывают новые отделочные материалы. Плитки цветного пластика для полов, перфорированный оргалит и слоистый пластик для отделки стен способствуют более декоративному решению интерьеров новых кинотеатров.

Отрадно отметить, что в интерьерах кинотеатров, оборудованных в последние годы, стали серьезно подходить к цветовому решению фойе и зрительных залов. Интересно колористическое решение фойе кинотеатра «Дайле» в Риге. Здесь, собственно, два фойе, оформленных по-разному. В первом — интенсивно желтая стена с черными светильниками и синей тканью на дверях кинотеатра. При этом все остальные элементы композиции интерьера спокойны по цвету: столбы оштукатурены доломитовой крошкой, белый балочный потолок, пол — серый с белыми полосами, мебель — пастельных тонов. Во втором фойе стены обшиты рейками мореного дуба, потолок светло-зеленый. Этот сдержанный по цвету фон оживляют желтые светильники и мебель с цветной обивочной тканью.

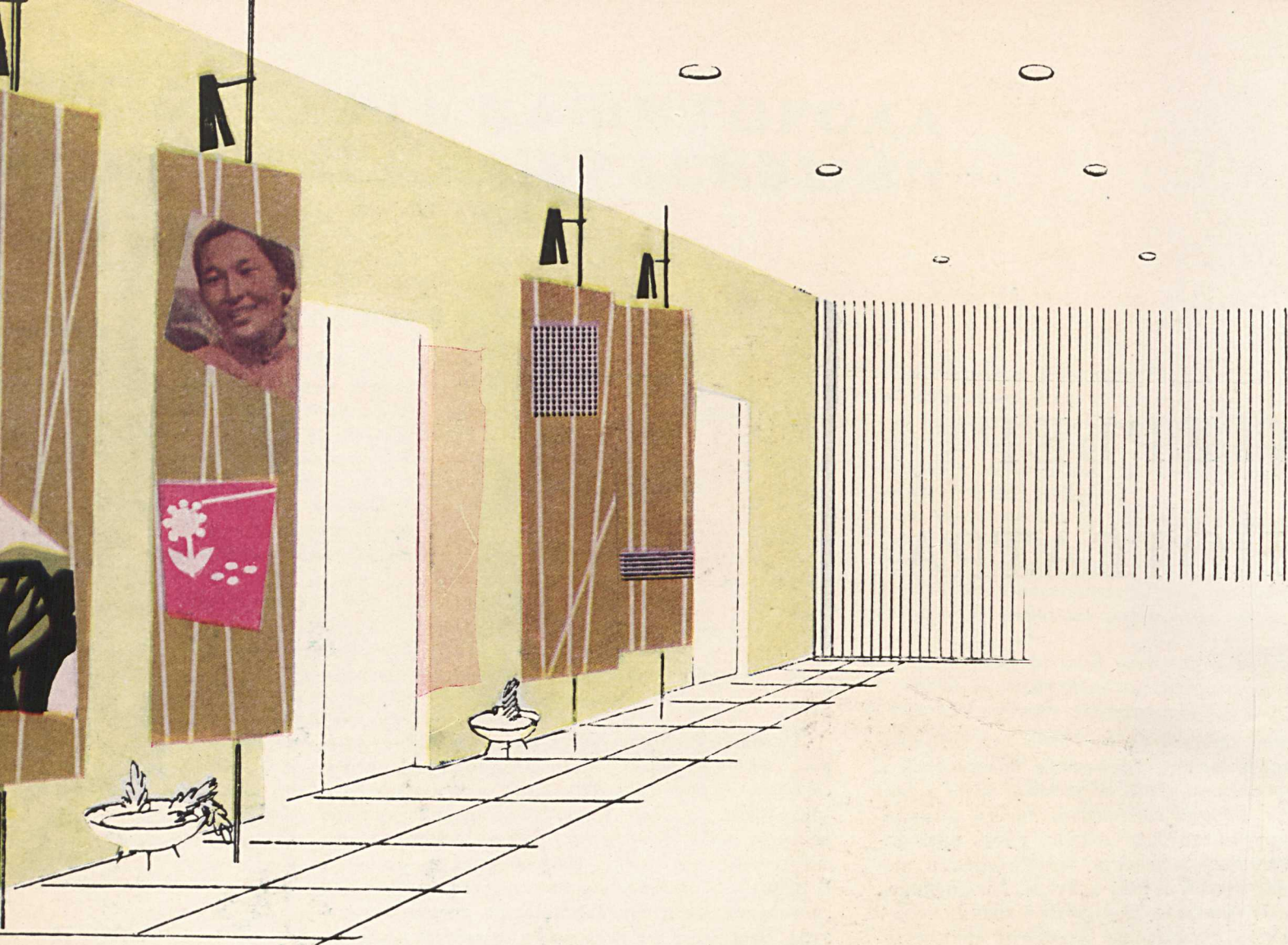
Большая роль в оформлении фойе принадлежит малым формам: эстрада и киоски для продажи книг и мороженого должны быть интереснее по цвету и отделке. Их необходимо проектировать в комплексе с общим решением интерьера.

В московских кинотеатрах «Прогресс» и «Ленинград» эстрада явилась композиционным центром фойе. Это акцентируется цветом и поддерживается киосками светлого дерева в двух боковых помещениях, отделенных от основного столбами.

Развеска рекламы, фотографий, картин, стендов в фойе кинотеатров, как правило, случайна, что, естественно, портит помещение. Между тем витрины для цветной рекламы могут украсить фойе. Так это сделано в кинотеатре «Палладиус» в Риге. Фойе этого кинотеатра удачно по цвету. Спокойный тон светлых деревянных реек потолка, белая гладкая стена напротив яркой стены с витринами и пол серых тонов дополняются мебелью с цветной обивкой.

Колористическое решение фойе и кинозала может быть выполнено на контрастном сочетании тонов или на близких по силе тоновых цветах.

Особые требования предъявляются к цветовой гамме зрительного зала кинотеатра. Цвет стен и потолка не должен создавать светотеневого контраста с освещенным экраном, чтобы не утомлять глаз зрителя. Появление бликов нежелательно. Стены и потолок рекомендуется окрашивать в спокойные, не светлые тона.



Проект размещения рекламы в фойе кинотеатра.

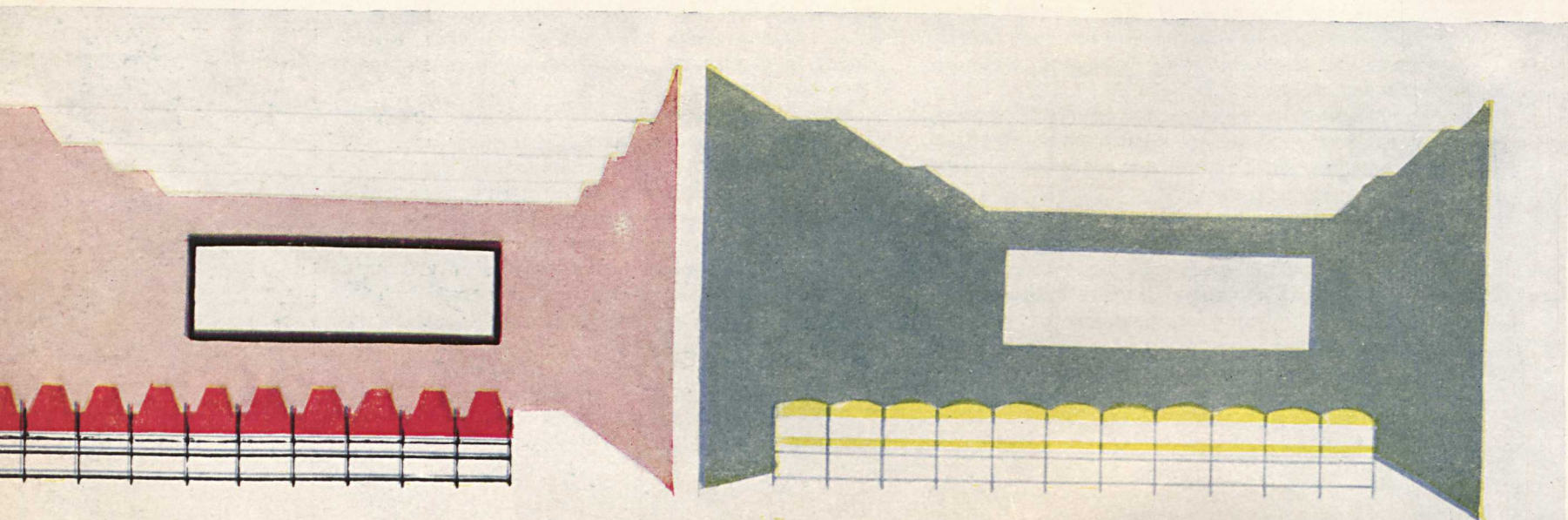
Но цветовая гамма кинозала подчас бывает анемичной. Блеклые, слабо выраженные цвета при недостаточно ярком освещении и без поддержки интенсивными тонами производят «серое» впечатление.

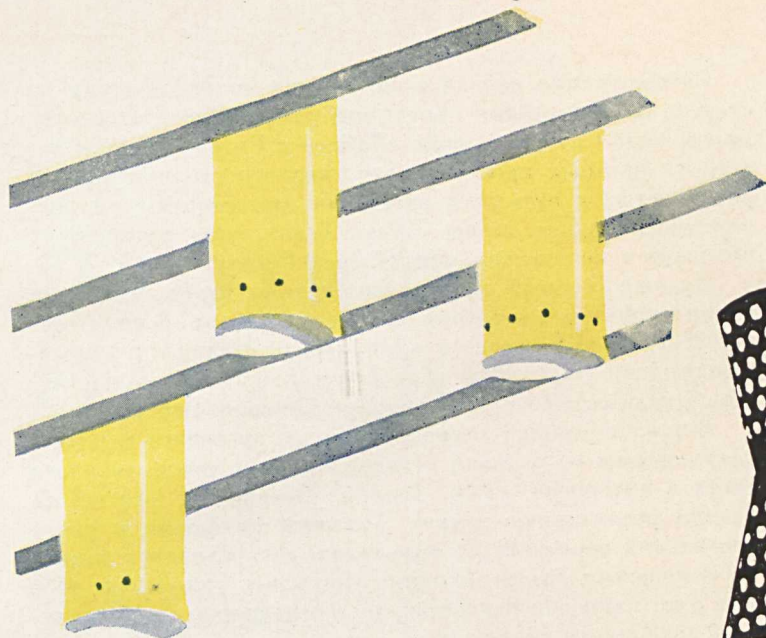
Стены интенсивного цвета могут быть дополнены сдержанными тонами потолка, пола и кресел, как это сделано в зрительном зале кинотеатра «Ленинград» (Москва).

Интересный эффект дает сопоставление спокойного фона стен и потолка с сильными и яркими тонами занавеса экрана и поверхности мебели. Это особенно ценно при кратковременном восприятии архитектуры кинозала до и после демонстрации фильма.

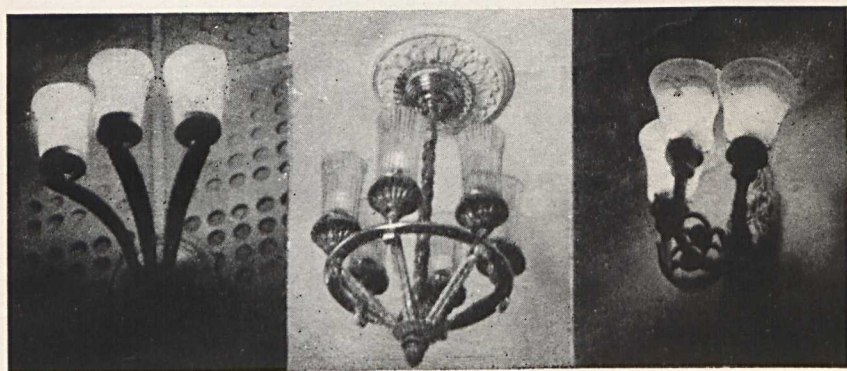
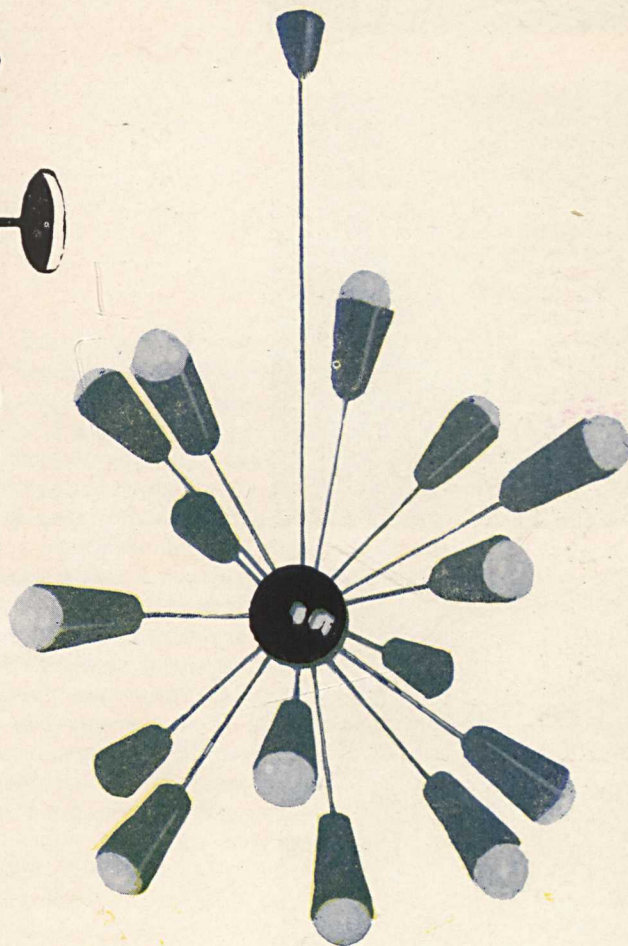
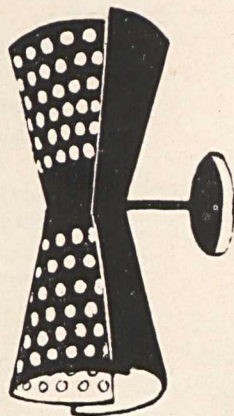
Но часто удачно подобранные тона стен фойе и кинозала, не поддержанные акцентами интенсивного цвета,

Зрительный зал кинотеатра. Схема. При тоновой покраске стен возможно применение цветной мебели. Если стены выкрашены интенсивной краской, то цвет мебели должен быть спокойным.





Осветительная арматура кинотеатров Прибалтики.



Старые образцы светильников.

выглядят непривлекательно и вяло. При преобладающей тоновой окраске стен и потолков недостает цветной мебели.

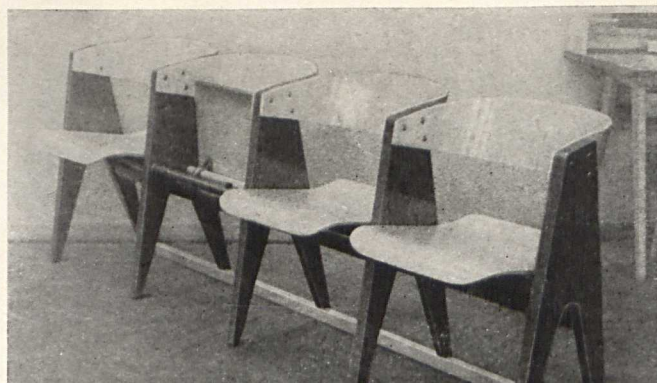
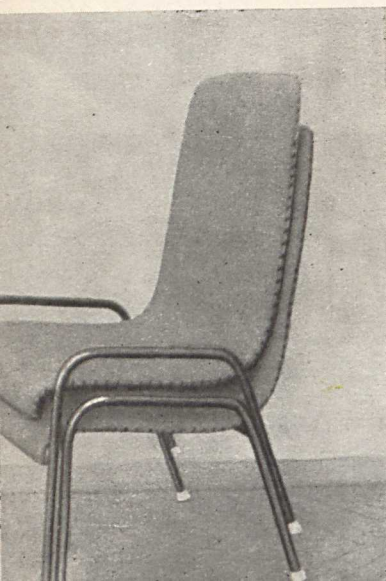
Неплохо решены по цвету зрительные залы новых столичных кинотеатров «Ракета» и «Чайка». Светлые деревянные поверхности мебели хорошо дополняют общую светло-зеленую цветовую гамму обоих кинозалов. Но коричневая обивка кресел снижает художественное качество интерьеров. Кресла, которыми оборудованы эти кинозалы, не современны по конструкции и тяжелы по форме. До сих пор в кинозалах стоит мебель устаревших образцов. Обивка кресел, как правило, невыразительна по цвету, это особенно досадно видеть в кинотеатрах «Ракета» и «Чайка», отделанных новыми материалами и в достаточной мере отвечающих современным требованиям архитектуры.

В зрительном зале кинотеатра мебель выполняет важную художественно-декоративную роль. Четкий ритм кресел существенно дополняет архитектуру интерьера кинозала. Конструкция мебели должна быть простой, прочной, не громоздкой и вместе с тем удобной. Яркие тона покраски поверхностей кресел, цветные обивочные материалы дадут возможность интереснее решать кинозалы по цвету.

Вестибюль кинотеатра «Дайле» в Риге. Контрастное сочетание цветов создает яркий красочный интерьер.

Цветные рисунки автора статьи





Расположение мебели в помещении является одним из средств формирования образа интерьера. Наглядным примером может служить фойе «Дайле» в Риге — диван и несколько цветных кресел вокруг низкого столика больше располагают к отдыху и ожиданию киносеанса, чем расставленные вдоль стены стулья безнадежно устаревших образцов в московском кинотеатре «Ракета».

Художественный эффект помещения часто снижается плохим качеством и некомплектностью мебели. В кинотеатрах Москвы «Прогресс» и «Ленинград» стулья и журнальные столики устаревших образцов и ничего общего не имеют с диванами, которые отвечают решению интерьера.

Вопросы отделки помещений и их цветового решения неотъемлемы от условий освещения. Роль искусственного света в интерьере очень велика. Освещение решает не только утилитарную задачу. Удачный по форме и цвету светильник способствует выявлению декоративного замысла помещения. Это необходимо учитывать при выборе того или иного способа искусственного освещения для помещений различного назначения.

Обновление приемов освещения — применение установок отраженного света, светящихся потолков, светильников люминесцентного света — в значительной мере отвечает требованиям современного интерьера. Но форма и цвет светильников для ламп накаливания даже в новых кинотеатрах Москвы оставляет желать лучшего. Случайный подбор осветительной арматуры из разных комплектов снижает качество оформления помещений. Так, например, люстры вестибюля панорамного кинотеатра «Мир», бра в фойе кинотеатра «Спутник» в Москве выпадают из общего композиционного решения. Бра устаревшего образца в зрительном зале кинотеатра «Чайка» не вяжутся с современной акустической отделкой.

Заслуживает внимания осветительная арматура, которая в настоящее время применяется в республиках Прибалтики. Простые формы светильников из металла, пластмассы, стекла, включение в них цвета в соответствии с общим колоритом помещения хорошо дополняют лаконичную отделку интерьера.

Архитекторы и художники Прибалтики довольно смело, но с чувством меры применяют цвет в отделке стен, в декоративных тканях, мебели, осветительной арматуре. В оформлении интерьеров они достигли значительных успехов.

В создании интерьеров новых кинотеатров за последние годы сделан большой шаг вперед, но нужно еще решительнее внедрять разнообразные новые отделочные материалы, новые типы оборудования, мебели, осветительной арматуры.

Творческие поиски в отделке и цветовом решении внутренних помещений позволяют разнообразить один и тот же проект типового кинотеатра, как это сделано в московских широкоэкранных кинотеатрах «Прогресс» и «Ленинград».

Мебель для кинотеатров.

(На выставке мебели и оборудования общественных интерьеров).

ПРОТИВ ОДНООБРАЗИЯ

Н. ВОРОНОВ

Город меняется. Стремительно растут новые проспекты, дома поворачиваются к улице боком, отгораживаются от автомашин деревьями. Все убыстряется движение.

Расширяются площади, обнесенные решетками. Они очистились от пешеходных дорожек, стали просторнее для машин. В город входит цвет — особенно в новых кварталах. Возрастают потоки машин — их раскраска стала радостнее, ярче, звонче. Короче говоря, город меняется...

А памятники остаются. Остаются все такими же, хотя количество их растет. Они держатся за традицию во всем. В материале: фигура — бронза, постамент — гранит. В тщательном следовании бытовым приметам: на Грибоедове — фрак, на Маяковском — пиджак, на Нахимове — мундир, на Дзержинском — шинель. В способе постановки: лицом к стремительно пролетающим машинам и спиной к людям, отдыхающим на бульваре.

Дело, конечно, не только в шинелях, фраках и мундирах. Они, может быть, нужны и даже необходимы для исторической конкретности. Беда в том, что второстепенные детали — очки, костюм, палитра с кистью и так далее — используются как главные компоненты, формирующие образ. Их значение преувеличивается и выносится на первый план. Страшны, в конечном счете, не бронза, гранит и документальность портрета, а шаблонность подхода, стандартность художественного мышления, бездумное следование канонам прошлых столетий.

Памятники перестали волновать именно потому, что они потеряли индивидуальность. Духовное, творческое отличие таких неповторимых талантов, как Гоголь и Репин, сведено к различию в форме носа, прически и костюма. Нивелировка распространилась даже на шрифты подписей.

Нельзя, очевидно, дальше идти проторенным путем создания исключительно фигурных памятников. Нельзя также ставить памятники только людям. Не разумнее ли создавать символические монументы — науке, музыке, революционным событиям, победам советского оружия. Это тоже может внести определенное разнообразие, поможет отойти от приевшихся стандартов и даст большой простор творчеству.

И надо сказать, что понемногу все-таки начинаются поиски нового. Прежде всего они идут в направлении более тесного синтетического сочетания с архитектурными формами. Одним из первых показателей этих поисков в последние годы был памятник К. Э. Циолковскому в Калуге скульптора А. Файдыш-Крандиевского. Хотя здесь взята изобразительная форма — ракета, около которой поставлена фигура ученого, все же сам принцип компоновки памятника и проработки формы идет несомненно от обелиска. Интересным представляется и проект монумента в честь запуска первых искусственных спутников Земли, решенный тоже архитектурными средствами.

Из конкурсных проектов 1960 года выделялись стремлением к новому работы Е. Вучетича (памятник

В. И. Ленину для Ленинграда) и В. Цигаля (памятник Н. Г. Чернышевскому для Москвы). Если первый архитектурно-постаментную часть решал еще в изобразительных формах — в виде символических знамен, над которыми возвышалась излишне натуралистично трактованная голова Ленина, то второй ввел в композицию чисто архитектурную форму обелиска. Правда, этого Цигаль показалось мало, и он кроме фигуры перед обелиском еще механически «прилепил» к самому обелиску голову Чернышевского. Вместо синтеза получилось формальное соединение, но все же в обеих этих работах ясно чувствуются попытки найти новые решения памятников.

Среди последних работ этого же плана интересны проекты монумента в честь 250-летия Кронштадта. По замыслу скульпторов В. Ингала, М. Щеглова, И. Сыроежкина и архитектора В. Петрова, памятник должен представлять собой клинообразный огромный пилон высотой в 20 метров, перед которым поставлена фигура революционного матроса. Для большей убедительности на пилоне высечены барельефные картины, где в привычных, ставших уже штампами художественных формах изображена история русского флота от Гангута до Великой Отечественной войны. Здесь видим и петровский фрегат, и легендарную «Аврору», и ряд других грамотно скомпонованных и чрезвычайно легко узнаваемых деталей, весьма добросовестно выполненных. Материал памятника — известняк. Фигура матроса впереди, как бы грудью защищающего этот каменный утес, несколько натуралистична и спорна по масштабу. Вместе с тем замысел памятника несомненно интересен, прогрессивен и таит в себе много возможностей для более лаконичного и выразительного решения.

Еще более новаторским по замыслу является проект архитекторов Е. Левинсона, О. Голынкина и скульптора В. Стамова. Здесь идейно-композиционной основой памятника является килевидный обелиск с горизонтальными уступами-флагами, на которых высечены даты «год 1703», «год 1905», «год 1917» и «годы 1941—1945». У этого чисто архитектурного сооружения есть какое-то отдаленное образно-аллегорическое сходство с режущим волны носом корабля.

Впереди этого своеобразного обелиска-флагштока помещен небольшой водоем четких прямоугольных форм, а перед левым углом водоема — фигура матроса-часового, созданная Стамовым в двух вариантах. Она как бы охраняет этот каменный символ отечественного флота. Обелиск проектируется на расположенную сзади него невысокую стену с обобщенными барельефами, выполненными линейно-графическими приемами. За стеной — уже на другой, более низкой отметке расположен небольшой зеленый вольтер, композиционным (но не геометрическим) центром которого является огромный кряжистый дуб, так же играющий роль символа крепости и могучей силы русского флота.

Как видим, идейно-образная задача разрешена здесь в основном архитектурными, не изобразительными средствами, и это несколько не обедняет замысла. Фигура матроса имеет вспомогательное значение и вносит элемент конкретизации в это символическое решение. Таким образом, скульптура занимает здесь то закономерное место, которое ей присуще при органическом синтезе искусств, так как главенствующими здесь всегда остаются архитектурные формы. Скульптура же своими изобразительными

средствами должна лишь раскрывать общую идею, ни в коем случае не опускаясь до простого украшения архитектуры, но и не присваивая себе ведущей роли, при которой архитектура превращается лишь в постамент или фон. Именно этот недостаток присущ проекту Ингала, Щеглова и других, потому что здесь скульптура по традиции имеет доминирующее значение, а мощный пилон, по сути дела, создан лишь для того, чтобы нести на себе аллегорические барельефы.



Скульптор А. Файдыш-Крандиевский, архитекторы М. Барщ, А. Колчин. Памятник К. Э. Циолковскому в Калуге.



Скульпторы В. Ингал, М. Щеглов, И. Сыроежкин, архитектор В. Петров. Монумент в ознаменование 250-летия Кронштадта. Проект.

Ознакомление с этими и некоторыми другими проектами говорит о том, что в последнее время наметилась прогрессивная тенденция решать современный памятник главным образом обобщенными архитектурными средствами, более соответствующими сегодняшней архитектуре, а также другим темпам жизни города, новой планировке и масштабам застройки.

Она еще только начала проявляться и далека до своего полного выражения, но само ее наличие уже знаменательно. Будем надеяться, что ей удастся плодотворно развиваться в дальнейшем.

Эта тенденция вместе с тем и традиционна по отношению как к мировому, так и к русскому искусству. Архитектурные памятники, столь блестяще оправдавшие себя в древности, вполне могут по-новому и сильно звучать сейчас. Иное содержание подскажет новые современные архитектурные формы, начало чему уже положено.

Говоря о традиционности архитектурных памятников, нельзя не вспомнить еще один вид их, наиболее распространенный как раз в России. Речь идет о зданиях, воздвигаемых в честь и память какого-либо события. В прошлом это были в основном церкви и часовни. Взяли Казанское

Скульптор В. Цигаль, архитекторы Р. Бегунц, Н. Ковальчук. Памятник Н. Г. Чернышевскому для Москвы. *Проект.*



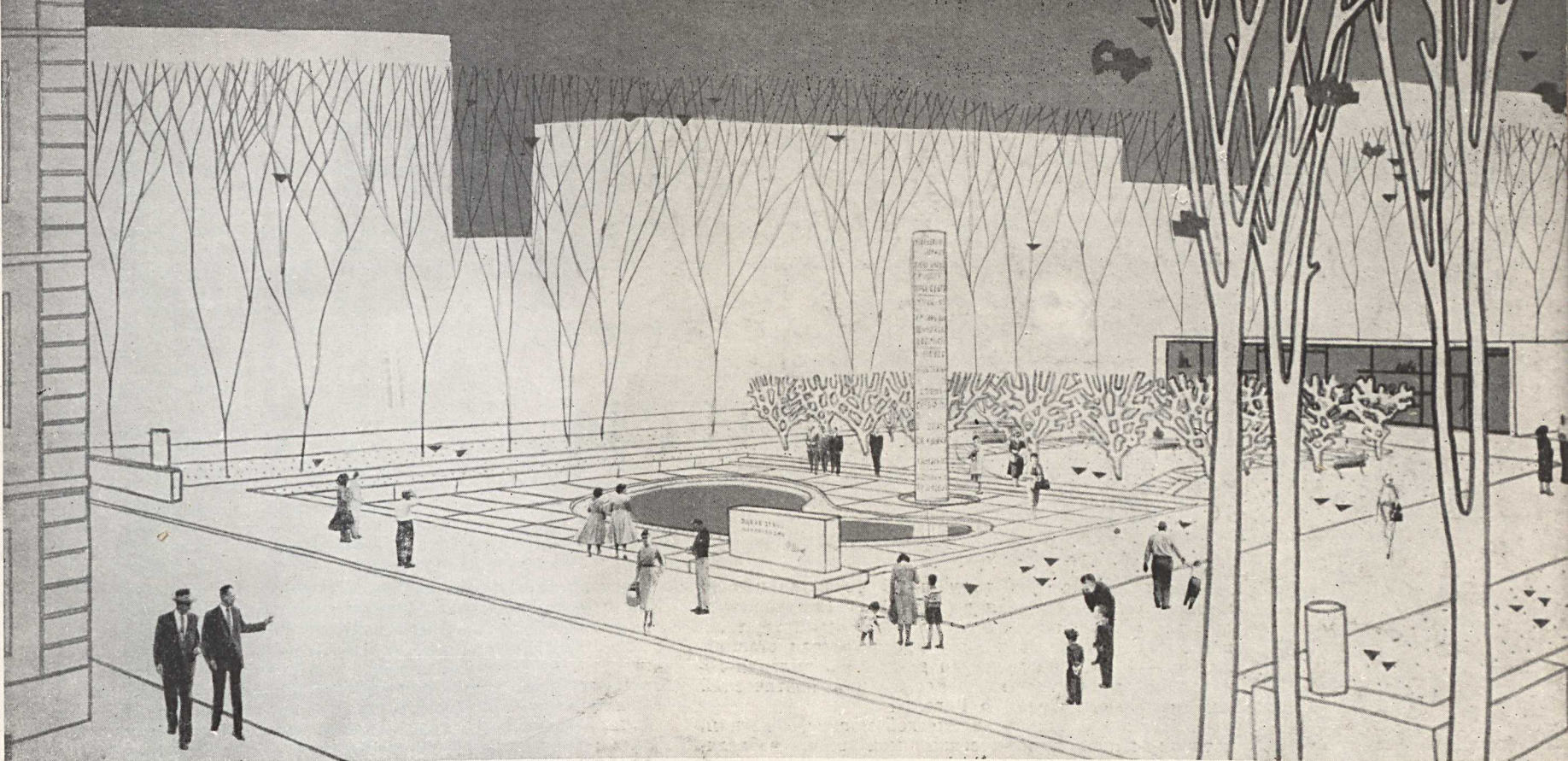
царство — и построили храм Покрова на Рву (собор Василия Блаженного). Смертью царевича Дмитрия трагически пресекся великокняжеский род, и появился Спас на Крови в Угличе, и так далее. Русь до XVIII века не знала скульптурных монументов. Она воздвигала во славу битв, побед и в честь знаменательных происшествий храмы, сооружала часовни, а то и просто отмечала место события крестом с иконой у дороги. Для своего времени это было правильно, целесообразно, экономично и вполне обеспечивало достижение основной цели сооружения всякого памятника — долгое сохранение в сердце потомков воспоминаний о данном событии.

Значение памятного явления как бы подчеркивалось самим типом сооружения — воздвижением большого мона-

стыря или малой церкви, пышного собора или скромной часовенки.

Скульптурный памятник для передачи значения гражданского события имеет свои средства — количество фигур, общую композицию, архитектурное обрамление, барельефы и т. д., но все это в конечном итоге сводится к общему размеру памятника, к его высоте и той площади, которую он занимает. А эти компоненты часто зависят не от значения самого события, а от высоты и плотности застройки, то есть от случайных по отношению к памяtnому событию обстоятельств.

Лишь однажды мне довелось увидеть весьма плодотворное использование традиций — создание чисто архитектурного памятника с ясным назначением и утилитарными



Архитекторы И. Ермишин, Э. Хрящев, Е. Юргенсон,
И. Броунсдорфер. Памятник А. П. Чехову для Москвы.
Проект.

функциями. В конкурсе на памятник Чехову группа архитекторов представила под девизом «Здравствуй, новая жизнь» очень любопытный проект, основой которого явился небольшой, легкий, изящный павильон-читальня, выдержанный в современных лаконичных архитектурных формах и построенный из стекла. Внутри читальни стоял бюст Чехова, снаружи был расположен небольшой бассейн и посажено несколько вишневых деревьев. Проект был настолько необычен, что скульптурная общественность отвергла его «на корню».

А между тем что может быть естественнее и логичнее, чем увековечение памяти писателя путем постройки в его честь библиотеки или читальни? Именно постройки в честь! Не просто присвоения имени, что не требует ни затрат труда, ни творческих исканий, а создание нового общественно-культурного объекта — клуба, школы, читальни, театра и так далее — в честь и память великого человека или для сохранения воспоминания о каком-нибудь событии.

Представляется, что такое переосмысление древней традиции — отмечать знаменательное происшествие постройкой архитектурного сооружения — было бы весьма целесообразным как по существу, так и в смысле экономии средств. Огромной была бы и воспитательная роль подобных памятников. Если бы в каждом городе была построена в честь Владимира Ильича еще одна школа или библиотека — насколько это соответствовало бы духу и смыслу учения Ленина, его высказываниям о роли науки и культуры, его постоянной заботе об их развитии.

Итак, по нашему мнению, современный город требует нового подхода к проблеме создания памятников и монументов. За последние годы, пока еще, правда, главным образом в проектах, ясно обозначились новые тенденции

в этом деле. Они заключаются во все большем использовании в монументальном искусстве чисто архитектурных средств, а также в предложениях придать монументам не изобразительный, а архитектурно-утилитарный характер. Появление этих тенденций закономерно как естественная антитеза созданию исключительно фигуративных памятников и забвению всего остального. Архитектурные же памятники являются одним из сильных средств монументального искусства. Это, конечно, не значит, что нужно открыть дорогу только им и прекратить ставить фигуры. Шараханье из стороны в сторону никогда не приводит к добру. И речь идет в целом не о преимуществах того или иного направления в монументальном искусстве, а многообразии форм, расширении тематики и современного подхода к вопросам создания памятников. А это значит, что наряду с фигурами надо ставить и арки, обелиски, стелы и так далее.

Необходимо расширить тематику монументальной пропаганды, включив в нее кроме памятников великим людям также и памятники событиям или явлениям, то есть памятники символически-аллегорического плана. Наконец, нужен более современный подход как к содержанию, так и к внешним формам памятников. Пусть они будут фигурные или бесфигурные, символические или конкретные, но они должны быть современны, соответствовать архитектурному стилю города, говорить своим видом о том, что они созданы во второй половине XX века, в социалистическом обществе, а не в XVIII столетии. Они должны не формально увековечить событие или лицо, но показать, чем это событие или этот великий человек дорог и памятен нам, людям, покоряющим космос, живущим в век атома и кибернетики.

Время решать эти вопросы уже наступило.

ПРИМЕР РИГИ

К. БОНДАРЕВ

Когда месяца три тому назад редакция нашего журнала созвала совещание главных художников городов, все обратили внимание на то, с какой тщательностью подготовились к нему представители столицы Латвии — Риги. Они привезли эскизы оформления города, показали участникам совещания поэтический документальный фильм о Риге.

Сделанный в мягкой лирической манере, с четким, истинно кинематографическим монтажом, избавляющим от пространных дикторских пояснений и титров, фильм раскрывал своеобразную красоту латышской столицы, гармоническое слияние старого и нового города. Не украшения, не витрины магазинов, не рекламу и выставочные экспозиции показывал фильм, а архитектурные ансамбли и широко раскинувшиеся парки, естественно перерастающие в площади и улицы большого и уютного города.

И еще тогда подумалось: как осторожно, тактично следует украшать город, чтобы не разрушить его красоты! И надо ли вообще украшать его?

Какой смысл украшать то, что и без того красиво?

Ответом на эти мысли было выступление начальника отдела городского благоустройства Риги товарища Озола. «Лучшим видом оформления города,—говорил он,—мы считаем монументальную живопись и скульптуру, сделанную из вечных материалов и сливающуюся с архитектурой в синтетический образ».

Стало ясно, что у рижан есть своя продуманная программа оформления города и что за всем тем, что они привезли на совещание, таится нечто большее.

Так оно и оказалось.

Рижские художники проявили инициативу организации едва ли не первой в нашей стране выставки художников-оформителей. Этот факт сам по себе весьма знаменательный.

Художники-оформители (художники городского ансамбля, выставочной экспозиции и т. д.)—самый многочисленный и одновременно самый забытый отряд художников декоративного искусства. Их работа самая заметная для миллионов зрителей и самая незаметная для сотен ценителей.

И если в последние годы живописцы и скульпторы несколько потеснились, чтобы дать место на художественных выставках художникам прикладного искусства, создающим мебель, посуду, ткани, одежду, то художники-оформители до сих пор не удостоились такой чести. В этом еще продолжает сказываться эстетический снобизм, делящий искусство на «низшие» и «высшие» виды. Художников-оформителей не пускают на выставки. Но кто от этого более всего страдает? Сами художники-станковисты. Ведь художников-оформителей не пускают на специальные художественные выставки не только в качестве участников, но и в качестве авторов экспозиций этих выставок. В результате такого отношения к своим собратьям по искусству ни одна экспозиция не выглядит так неорганизованно, хаотично, как экспозиции выставок живописи и скульптуры.

Тем более важна инициатива рижан, которые решительно выступили против замшелых традиций и показали пример творческим союзам других республик и городов, организовав широкий показ работ художников городского ансамбля, мастеров выставочной экспозиции. А показ этот был действительно широкий.

Больше всего было здесь представлено эскизов монументальных росписей, предназначенных для больших общественных зданий и для детских садов, для вок-

залов и для сельских клубов, для музеев и магазинов. Были показаны эскизы мозаики из стекла и эскизы витражей. Художники-монументалисты разрабатывают самые различные темы: тут и события революционной истории латышского народа, и героические образы народного эпоса, тут темы борьбы за мир и темы коммунистического строительства; тут сценки народного быта, веселые и трогательные, и зеленые пейзажи Латвии; тут символически-обобщенные росписи на тему «искусство» и декоративное изображение рыбок для жилых интерьеров.

Тематическое разнообразие находит дополнение в многообразии техник, композиционных решений, индивидуальных способов художественной выразительности.

Художники Е. Цесник, А. Муценiek, Г. Вилкс, Р. Бейтнер, Т. Грисис, А. Лесиньш, Д. Скулме, Э. Везник и другие показали, что нет таких тем, которые были бы противопоказаны стенной росписи. И если большая идейная тема «Атом — миру!» хороша для росписи громадной плоскости стены вестибюля нового центрального железнодорожного вокзала Риги, то декоративное изображение рыб и водорослей уместно в гостиничном холле или в квартире.

Второе место по количеству показанных работ занимают эскизы выставочных экспозиций — в основном для постоянно действующей Выставки достижений народного хозяйства Латвийской ССР. На ВДНХ мы могли увидеть, как эти эскизы реализованы, и смело можем сказать, что решение экспозиций художниками Р. Бейтнером, А. Гринде, М. Карклиньшем, В. Киркупсом, А. Крамаревым, Э. Спрацисом, М. Штыканом и другими находится на уровне лучших достижений искусства выставочной экспозиции.

Третий вид оформительского искусства, представленный на выставке,—это праздничное оформление города. Здесь мы снова встретились с эскизами праздничного оформления, сделанными Б. Айда, а также с многочисленными эскизами других художников — М. Сульского, Н. Тимофеева, И. Пурвиньша и других.

Несколько беднее был представлен рекламный плакат и совсем не были показаны другие виды рекламы, и, что особенно досадно, не были показаны эскизы оформления витрин. Но даже при таких упущениях выставка, организованная рижским отделением Союза художников Латвии, является за последние годы наиболее полной выставкой работ художников-оформителей.

Это — важное начинание. Мы считаем необходимым организацию выставок художников-оформителей в других городах, а затем и Всесоюзной выставки в Москве, с тем чтобы составить отчетливое представление о творческих индивидуальностях, о художественных исканиях. В Москве в 1967 году откроется Всемирная выставка. К ней надо подготовиться, выявить новые свежие силы художников-оформителей.

Мы не собираемся разбирать здесь работы, показанные на Рижской выставке. Но об одном мы не можем умолчать.

Выставка оформителей, а сама она не оформлена. Об экспозиции никто и не подумал. Эскизы хороших выставочных интерьеров экспонированы как станковые полотна в плохом музее.

Несомненно, создание выставки произведений художников-оформителей — дело трудное. Такая выставка может быть лишь выставкой эскизов произве-

дений или, в лучшем случае, небольших фрагментов готовых работ. Тем большие требования должны быть предъявлены к их показу и качеству эскизов. Тут возникает потребность в макетах и особенно в фотографиях и киноизображениях осуществленных в натуре замыслов — выставок, витрин магазинов, дневной и ночной рекламы, праздничного оформления городов и колонн демонстраций. Тут надобна еще небывалая изобретательность в экспозиции. Рижане, к сожалению, этого не сделали. Это остро ощутимый недостаток выставки. Но и то, что сделано, заслуживает признания.

Очень хорошо, что Союз художников Латвии не ограничился проведением выставки, что на ее основе он создал конференцию во вопросам художественного оформления города.

Эта конференция проходила в марте в залах выставки, расположенной в Новом доме художников на берегу Даугавы.

На конференции, помимо латышских художников, присутствовали гости из Москвы, Ленинграда и Вильнюса.

С докладом на конференции выступил председатель бюро секции декораторов и оформителей Союза художников Латвии А. Эглит. Особенно сильно всех выступавших волновал вопрос о признании оформительского искусства как одного из важнейших видов искусств, о возрастании роли оформительского искусства в современных условиях. Участники конференции требовали покончить с недооценкой оформительского искусства прежде всего в своей собственной среде, в среде художников, а также со стороны заказчиков, тех торговых, промышленных и иных организаций, которые заказывают оформительские работы. Если в творческих союзах установилось такое пренебрежительно-снобистское отношение к художникам-оформителям, то нечего удивляться, что заказчик не ограничивается указанием объекта работы, ее целевой установки, но совершенно бесцеремонно вторгается в художественное решение.

Творческие союзы должны стоять на страже художественной самостоятельности художников-оформителей в их отношениях с заказчиками. Только тогда мы сумеем обеспечить элементарно благоприятные условия для работы художников-оформителей, только тогда они смогут по-настоящему проявить свои дарования и показать, на что они способны. Если творческие союзы не возьмут под свою защиту исконные права художников-оформителей, то кто же другой сделает это?!

Справедливые нарекания участников конференции вызвало то, что до сих пор не написана ни одна монография о художниках-оформителях, нет истории советского оформительского искусства. Разве можно считать полноценной историю советского искусства без истории искусства оформительского? Ведь Октябрь в изобразительном искусстве начался с того, что искусство приняло участие в оформлении революционных праздников, демонстраций, улиц, площадей, митингов, съездов, агитпоездов.

Недооценка оформительского искусства сказывается и в том, что в наших художественных школах не готовят художников-оформителей, художников городского ансамбля. У нас не учат, например, искусству оформить витрину магазина. А ведь это большое искусство: тут нужны и знания, и виртуозная техника, и большой талант.

Художникам-оформителям не созданы необходимые условия для работы — не хватает мастерских, не налажено заводское производство ряда деталей оформления, элементов выставочной экспозиции, стендов и т. д. и т. п. Оформительское искусство заедает кустарщина, ручной, немеханизированный,

неэффективный и дорогостоящий труд. Назрела настоятельная необходимость, особенно очевидная в связи с предстоящей Всемирной выставкой 1967 года, наладить промышленное изготовление технических элементов оформительского творчества.

Справедливости ради следует сказать, что рижские художники-оформители получили в новом доме художников большие просторные мастерские, оборудованные по проектам самих художников. Московские и ленинградские художники осматривали эти мастерские с нескрываемой завистью. У них пока нет таких.

Недооценка и непонимание сущности оформительского искусства сказываются и в неверной системе оплаты работы художников, которую устанавливают заказчики. Обычно выше оплачивается не простое, лаконичное решение, а такое, на которое пошло больше материалов, которое стоило дороже, которое сложнее, изобильнее. Такая система оплаты труда художников-оформителей стимулирует не художественные поиски, а халтуру.

Участники конференции обсудили коренные творческие вопросы оформительского искусства, анализировали образную природу этого искусства, пытались разобраться в специфике творчества художника выставочной экспозиции.

Конференция уделила большое внимание вопросам идейности оформительского искусства. Оформительское искусство является незаменимым средством политической агитации. Оно распространяет в массах лозунги Коммунистической партии, оно откровенно, публицистично.

Вместе с тем нельзя забывать и о широком диапазоне задач оформительского искусства. Сегодня оно не ограничивается оформлением революционных празднеств, демонстраций, торжественных собраний, конференций, трибун, досок почета и т. д. и т. п. Сегодня оформительское искусство проникло во все поры нашей жизни, в праздники и в будни. Оно и в оформлении молодежного бала, и в рекламе, и в интересно оформленной витрине магазина. Нельзя шаблонно, с одной меркой подходить к определению идейности всех этих различных видов оформительского искусства. Недопустимо, в частности, на оформление витрин и коробок шоколадных конфет распространять принципы праздничного оформления демонстрации. Если лозунги нашей партии, изображения выдающихся деятелей нашего государства, партийная и государственная эмблематика появятся в неподходящих местах — на папиросных коробках, в торговой рекламе и т. д. — это дискредитирует наши высокие идеи.

На конференции правильно говорили о необходимости теснейшего союза мастеров оформительского искусства с мастерами других видов искусства, особенно архитектуры и литературы. Оформительское искусство не обходится без слова. Но уж если слово используется — оно должно быть художественно совершенным.

Конференция приняла развернутое решение по всем обсуждавшимся вопросам. Один из пунктов этого решения предполагает учреждение должности главного художника республики, который объединит в своих руках организационное и творческое руководство всем оформительским искусством Латвийской ССР. На главного художника республики предполагается также возложить функции художественного контроля за всем, что создается промышленностью республики.

Надо полагать, что конференция в Риге положит начало серьезному обсуждению и решению назревших проблем оформительского искусства в нашей стране.

ЗАГАДКА ЮВЕЛИРОВ

Посетители исторических музеев обычно подолгу рассматривают изделия древнерусских златокузнецов. Виртуозность их мастерства вызывает неизменное восхищение зрителей. Особенно интересны различные женские украшения — височные кольца, подвески, колты и лунницы. Они, как правило, украшены мельчайшими зернышками металла, составляющими определенные узоры. На серебряных подвесках — лунницах, названных так потому, что по форме они напоминают серп луны, таких зернышек насчитывают до двух, двух с половиной тысяч.

На пространство в один квадратный сантиметр древнерусский мастер ухитрялся напаять до 324 зерен, каждое из которых в 5—6 раз меньше булавочной головки. А на киевских колтах, украшенных зерном и сканью, число таких зернышек достигало пяти и более ты-

сяч. Колты — наиболее известные ювелирные изделия древней Руси, составляли существенную принадлежность головного убора. Делались они обычно из шести-семи серебряных конусов, спаянных вместе. Диаметр колта не превышает 6—7 см. Чтобы представить себе всю тонкость и кропотливость этой необычайно сложной ювелирной работы, следует знать о том, что предварительно на каждый конус напайались микроскопические колечки, свернутые из проволоочки в 0,2 мм, а уже затем на каждое такое колечко по одному крошечному зернышку серебра. Таким образом, на весь колт приходилось около 5 тысяч колечек и зернышек. Колоссальный труд мастера вознаграждался игрой рельефа, красотой и ценностью вещи.

Считается, что зернышки металла напайвались на изделия следующим об-

разом. Заготовка покрывалась тонким слоем припоя, зерна приклеивались вишневым клеем, а затем при подогревании припаялись к основе. Но как мастер составлял узор из крохотных зернышек, каким образом он ухитрялся припаять на каждое крохотное колечко еще менее крохотное зернышко металла, не зная ни технических приспособлений нашего времени, ни увеличительных стекол, — остается загадкой.

Г. БОЧАРОВ



ПРЕОДОЛЕНИЕ СТАНДАРТА

Декоративная живопись и скульптура

В. ПЕТРОВ

В нашей стране с небывалым размахом идет жилищное и культурно-бытовое строительство. Создаются новые города, меняют свой облик старые. От возведения отдельных зданий, вкрапленных в существующую застройку, советские градостроители перешли к созданию целых районов, а то и огромных новых городских образований.

Это стало возможным только после перехода строительства на индустриальные методы работы, при которых здания монтируются из стандартных деталей, изготавливаемых на заводах.

Отсюда неизбежная типизация строящихся зданий, сведение их к немногим, тщательно отобранным, наиболее экономичным и рациональным образцам, распространяемым по всей стране огромным «тиражом». Отсюда же и неизбежное однообразие застройки, известная монотонность, обезличенность ее. От Архангельска и Норильска до Одессы и Батуми, от Комсомольска-на-Амуре до Риги и Ленинграда строятся одинаковые жилые дома, школы, больницы, детские сады, клубы, столовые и магазины.

Наши архитекторы пытаются с помощью интересной, своеобразной планировки жилых массивов нейтрализовать неприятные последствия чрезмерной типизации современной архитектуры. Ритмическому ряду однотипных горизонтально-протяженных зданий противопоставляются дома-башни, имеющие вертикальную структуру. Однообразие многократно повторенных жилых домов перебивается объемами культурно-бытовых и общественных зданий.

Однако все это еще не может уничтожить чрезмерного однообразия серийных произведений современной архитектуры, являющегося результатом массового индустриального производства однотипных зданий.

Возьмем хотя бы школы, детские сады и ясли, торговые центры каждого нового микрорайона. Архитектура этих зданий выполнена по типовым проектам.

Как же отличить друг от друга эти учреждения?

Существующая практика присвоения им порядковых, часто трехзначных номеров, в системе города, района или области обезличивает их.

Почему бы не возродить добрую старую традицию, общепринятую у многих народов, и давать всем этим школам, детским садам, столовым, магазинам и клубам яркие, неповторимые, своеобразные, характерные для данного города или района, области или республики наименования?

В последнее время, правда, вновь построенным кинотеатрам, ресторанам и кафе, открываемым в новых зданиях, стали присваивать такие образные наименования — «молния», «стрела», «знамя», «луч», «факел» и т. д. Но и эти названия обозначаются лишь в виде надписей на вывесках,

в лучшем случае в световых рекламах да в афишах, расклеиваемых по городу. Почему бы для этих отличительных обозначений не найти своего выражения в ярких, зрительных образах, украшающих и оживляющих немые, стандартные фасады современных типовых зданий?

История мировой архитектуры знает множество примеров подобного применения изобразительных искусств для выявления функционального назначения различных общественных зданий. Вспомним хотя бы Воспитательный дом Брунеллеско во Флоренции с майоликовыми медальонами Андреа делла Роббиа, изображающими спеленутых младенцев. Или знаменитый барельеф И. Тербенева «Заведение флота в России» на аттике башни Адмиралтейства и монументальные скульптурные группы «Морских нимф, несущих глобус» Ф. Щедрина по сторонам главного въезда в это здание. Или аллегорические скульптурные группы и эмблемы на зданиях больниц и других общественных учреждений в наших старинных городах. Или многочисленные сохранившиеся в городах центральной Европы здания, украшенные барельефами, сграффито, фресками, придающими этим зданиям лично свой, неповторимый характер.

В современной архитектуре Запада также нередко случаи, когда монументальная живопись и скульптура украшают и оживляют сооружения преимущественно общественного характера. Не случайно чаще всего такой синтез искусств можно увидеть в странах демократического лагеря, где передовые социальные и политические взгляды находят свое выражение в тематических композициях, соответствующих общественному назначению украшаемых зданий.

В новых городских районах, как правило, и жилые дома и общественные здания ставятся раздельно, не примыкая друг к другу, при этом каждая стена дома становится лицевой стороной — фасадом. Да и сама архитектура современных жилых и общественных зданий имеет часто большие гладкие торцовые стены без оконных проемов, как бы нарочно созданные для размещения на них художественных композиций.

Смело и широко применяют пластические и живописные композиции в современной архитектуре художники Венгерской Народной Республики. Они украшают своими рельефами, объемными скульптурами, фресками и сграффито не только жилые и общественные здания, но и сооружения промышленного и технического назначения. Так, здание телецентра в Будапеште с его 14-этажной башней украшено своеобразным рельефом крупного венгерского скульптора Юзефа Самогий на тему, охватывающую многоликие образы современного искусства — телевидения.



Г. Кадар. Сграффито на торцовой стене жилого дома. Венгрия.

Интересным образом применения живописного декора на промышленном сооружении является роспись на тему сбора кукурузы художника Ш. Фегивернеки на стене элеватора в Дальманди. Смелая и очень декоративная композиция в технике сграффито художника Г. Кадара помещена на торцовой стене 4-этажного жилого дома в Будапеште. Художнику в лаконичной и живой манере удалось найти прекрасное сочетание монументальной живописи с простыми геометрическими формами современной архитектуры. Следует сказать, что венгерские архитекторы и художники последовательно и умело создают новые современные формы как в архитектуре, так и в монументально-декоративном искусстве, утверждая новую эстетику, созвучную нашему времени.

Большое распространение получила декоративная живопись для украшения новых зданий в Германской Демо-

М. Гельнер. Декоративная композиция. Сграффито. Венгрия.



кратической Республике и Польской Народной Республике. Художники этих стран отдают предпочтение технике сграффито.

В Финляндии и других скандинавских странах в многочисленных произведениях современной архитектуры получила широкое применение тематическая скульптура из поливной керамики. Там в этой области декоративного искусства трудится целый ряд талантливых художников — Михаил Шилкин, Кай Франк, Рут Брик, Кюллики Салаянка-ара и другие. Вот как рассказывает о своих впечатлениях от этих работ писатель Г. Фиш в своей книге «Встречи в Суоми»; «Высшая коммерческая школа в Хельсинки, с барельефами скульптора-керамиста М. Шилкина, разбросанными на стене высокого, гладкого кирпичного фасада. Масштабы покрытых обожженной глазурью фигур несоизмеримы, как на детских рисунках.

Атрибуты древнегреческой мифологии сочетаются с вполне реалистическими изображениями современных людей. Все это словно случайно разбросанные по стене барельефы неожиданно создают ощущение какой-то праздничности, приподнятости. Без них гладкий, беззастенчивый фасад школы был бы мертвым кубом конструктивизма».

И далее: «Новая школа в Лахти. Глухая торцовая стена была бы совсем слепой, если бы не единственное окошко, примостившееся в верхнем правом углу ее, почти что под крышей. Из распахнутых створок его вырывается трепещущая на ветру занавеска, а за нею видна женщина с ребенком на руках и мальчуган, пытающийся закрыть его. А под окном, на стене, метрах в шести над землей, обнаженный по пояс молодой мужчина мотыжит почву между высокими цветами. И садовник этот, и женщина с ребенком на руках, и вьющаяся по ветру занавеска, и само окно, и летящие к нему по стене птицы — все это барельефы из керамики. Нет ни схемы, ни условности. Есть только неуловимая, присущая настоящему искусству наивность. Так «слепая» стена, без окон, стала украшением молодого города».

Эти барельефы изготовлены из керамики в цехах фабрики фарфора «Арабия» в Хельсинки по замыслу скульптора М. Шилкина. Его же работы — эмблема детского дома, рельеф на семиэтажной торцовой стене универмага рабочей кооперации «Эланто», на фасаде коммерческой школы в Стокгольме и др.

Необыкновенно яркое, талантливое и убедительное применение монументальной живописи мы видим в далекой Мексике.

Особый интерес представляет замечательный комплекс зданий университетского городка, расположенного вблизи Мехико, в котором весьма удачно осуществлен новый принцип синтеза искусств с современной архитектурой. Принцип этот прекрасно сформулировал Корбюзье: «рассматривая архитектурное произведение, видишь, что некоторые места самого здания и вокруг него являются определенными местами наивысшей интенсивности, и именно в этих местах соединены все условия, чтобы была произнесена речь, речь художника, пластическая речь». Надо сказать, что мексиканские художники сумели в своих блестящих композициях произнести эту речь на языке, близком своему народу, в котором органично слились современность и исторические традиции древнего мексиканского искусства. В огромных композициях, занимающих целые стены крупных, часто многоэтажных университетских зданий, удивительно умело найдено правильное соотношение между познавательной и декоративной сторонами монументального искусства. И в то же время эти композиции прекрасно вяжутся с простыми геометрическими формами типично современных зданий из стекла и железобетона. Так, например, крупное десятиэтажное здание Департамента путей сообщения украшено цветной декоративной мозаикой, пестрым ковром, покрывающей торцовые стены и опоясывающей фриз здания.



Э. Домановский. Сграффито на торцовой стене жилого дома. Венгрия.

еще не виданных нигде форм изобразительного искусства! Как бы могли обогатить эмоционально нашу архитектуру произведения монументального искусства, раскрывающие духовный мир советских людей, отображающие историю построения коммунизма.

В прошлом году в Москве при Архитектурно-планировочном управлении был создан художественный совет, призванный руководить вопросами внешнего оформления столицы. Его начинанием была попытка осуществить идею монументальной пропаганды на улице Горького. Был сделан ряд эскизов размещения отдельных композиций на свободных плоскостях стен существующих зданий. Но при первом же просмотре эта идея была оставлена, так как выяснилось, что в разнотильных зданиях эклектической архитектуры просто нет места для сколько-нибудь планомерного применения монументального изобразительного искусства.

Очевидно, что, во-первых, включение этих композиций единственно возможно именно в зданиях современной архитектуры, с их большими гладкими плоскостями стен, во-вторых, включение произведений монументального искусства в архитектуру должно быть предусмотрено архитектором при самом первоначальном замысле проекта. Только так может быть осуществлен замечательный принцип синтеза искусств. Только так может быть создан наш, советский стиль архитектуры.

В последних весьма интересных и свежих работах советских архитекторов, выполненных в содружестве с художниками-монументалистами и представленных на конкурсы проектов — Дворца Советов, памятника Победы, Музея Циолковского и др., было много ценных предложений по применению крупных монументальных композиций живописного и пластического искусств в современной архитектуре.

Применение такой концентрированной декорации глухих торцовых стен в сочетании со сплошными горизонтальными окнами на боковых фасадах создает своеобразный и глубоко национальный образ весьма современного по своим архитектурным формам здания.

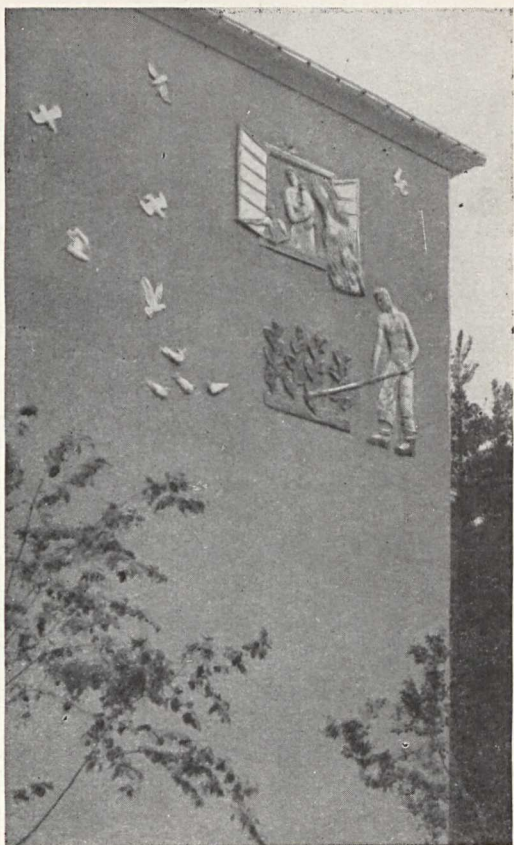
Весьма своевременно напомнить здесь снова об исключительном организующем и воспитательном значении монументального искусства в сочетании с архитектурой. Именно эта идея так увлекла Владимира Ильича и легла в основу созданного им известного плана монументальной пропаганды. «Вы помните, — указывал Ленин, — что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же».

Почему же мы так робки в этом замечательном деле? Ведь Владимир Ильич мечтал об осуществлении идей Кампанеллы в наших советских условиях еще в те далекие годы становления молодой республики Советов, когда о строительстве не только новых городов, но и крупных зданий в существующих городах не могло быть и речи. Для применения монументального искусства в тех условиях просто не было реальных возможностей.

Какой же необъятный простор для этого мы имеем теперь, когда по всей стране идет огромное строительство целых комплексов зданий современной архитектуры, предлагающих художникам плоскости своих фасадов для произведения монументальной живописи, скульптуры, мозаики, фресок, керамики и любых других, может быть,



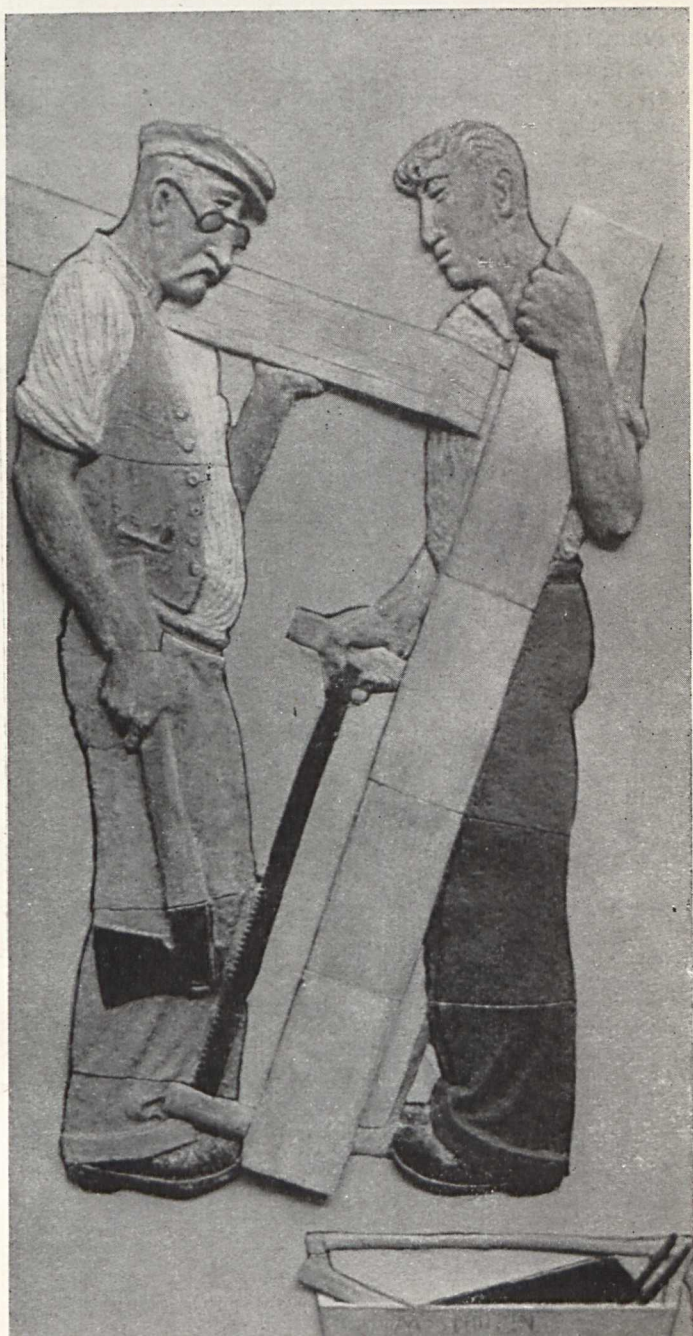
Ш. Кисс. Декоративный рельеф. Венгрия.

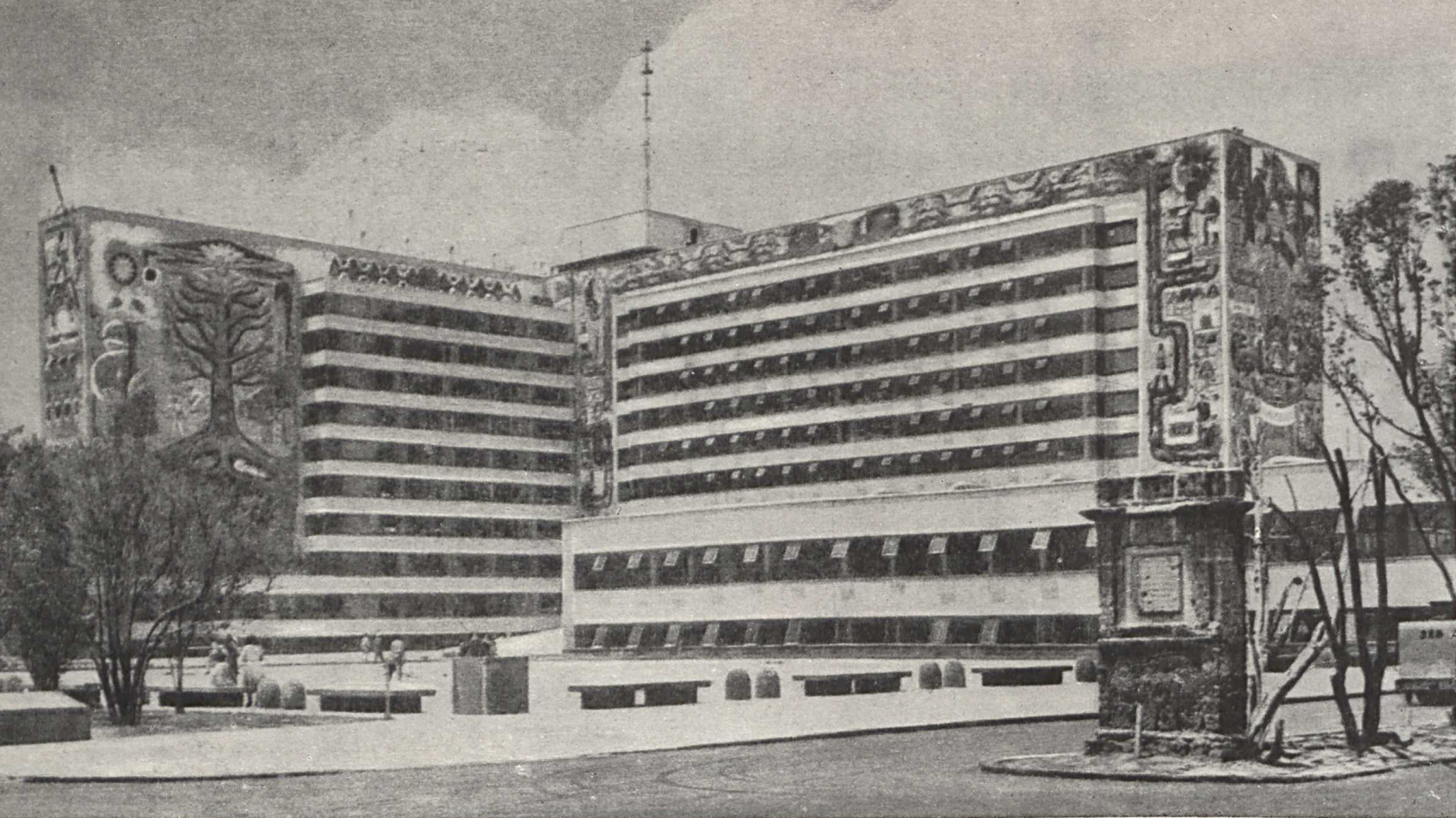


М. Шилкин. Декоративная композиция на здании школы в городе Лахти. Керамика. Финляндия.

М. Шилкин. Общий вид и фрагмент композиции на фасаде здания Коммерческой школы в Хельсинки. Керамика. Финляндия.

М. Шилкин. Фрагмент декоративной композиции на здании Института ремесел. Керамика. Стокгольм. Швеция.





Х. Ч. Морадо, А. Эстрада. Мозаика на здании Департамента путей сообщения. Естественный камень с подкраской. Мехико.

На художественных выставках «Советская Россия», дипломных работ выпускников художественных вузов страны и других мы видели интересные произведения молодых художников-монументалистов, выполненные в различных материалах и предназначенные для самых разнообразных форм архитектуры. Нам кажется, что советское изобразительное искусство достаточно созрело для того, чтобы смело и широко выйти из тесных выставочных залов на свободные просторы наших городов и украсить собой новые общественные здания, возводимые строителями на благо советского народа.

Нужно только, чтобы министерства культуры, союзы советских художников и советских архитекторов, а также другие государственные и общественные организации создали необходимые условия для широкого привлечения художников к практической работе в области монументально-декоративного искусства. Если хотя бы малую долю тех средств, которые отпускаются на подготовку к эпизодическим выставкам, выделить на осуществление этого важнейшего мероприятия, ленинская идея монументальной пропаганды будет более всесторонне и более успешно, чем до сих пор, претворяться в жизнь.

ДИСКУССИЯ О ТРАДИЦИЯХ СОВЕТСКОГО ФАЯНСА

Коллектив художников Конаковского фарфорового завода имени М. И. Калинина провел интересную и полезную творческую дискуссию, на которой обсуждался вопрос о художественных традициях Конаковского завода и о тех новаторских поисках, которые связаны с созданием советского фаянса.

В обсуждении этих проблем приняли участие работники завода, а также художники и искусствоведы, приехавшие из Москвы.

Искусствовед Е. Бубнова рассказала об истории Конаковского завода, проанализировав художественное оформление фаянсовой посуды и массовую скульптуру в разные периоды, начиная от первых лет существования завода (60-е годы прошлого столетия) и кончая советским временем.

Художники завода В. Сергеев и Г. Садиков в своих кратких сообщениях говорили о традициях и новаторстве в искусстве художников-керамистов, о месте фаянсовых изделий в современном интерьере.

Участники дискуссии подчеркивали, что вещи конца XIX—начала XX века,

то есть кузнецовского периода, доставшиеся в наследство советскому фаянсу, как правило, отличаются низкими художественными качествами. Они были рассчитаны на невысокий вкус, в их выполнении господствовали натуралистические приемы, часто нарушалась утилитарная функциональность предметов (хотя у этих изделий нельзя отнять совершенства их технического выполнения).

Не в этом наследии заключены традиции советского фаянса, нужно ориентироваться на народную керамику и искать глубокие народные корни в историческом прошлом русских фарфоро-фаянсовых заводов.

Советское фарфоро-фаянсовое производство уже имеет свои собственные хорошие традиции. К наиболее ценному, что было создано на Конаковском заводе, следует отнести произведения 30-х годов, когда здесь работала группа советских художников и скульпторов И. Ефимов, С. Лебедева, И. Фрих-Хар, М. Холодная и другие, которые активно боролись против старого и создали ряд новых своеобразных произведений, про-

стых, пластичных и очень «керамичных» по своим формам, пригодных для современного массового производства. Работа этой группы художников — ценный опыт и пример для молодежи.

Собравшиеся обсудили текущую работу художников завода. При анализе последних произведений были подняты вопросы об условности росписей на фаянсе, о связи рисунков с формой предметов, о решении новых форм посуды.

Проведенная дискуссия помогла молодым художникам и многим работникам завода разобраться в современном направлении художественного оформления советского фаянса и наметила пути их дальнейшей работы.

Удивление собравшихся вызвала позиция директора завода П. Ковалькова, свидетельствующая о непонимании художественных достоинств новых изделий из фаянса: вопреки общему положительному мнению участников дискуссии руководитель предприятия не одобрил работу художников.

ПРЕМИИ ЗА КРАСОТУ ПРОМЫШЛЕННОГО ОБРАЗЦА

В Лондоне состоялось вручение дипломов предприятиям и авторам, чьи изделия были отмечены премиями 1961 года.

Комиссия, назначенная Советом промышленно-художественного проектирования (The council of industrial design) отобрала для награждения 13 изделий из 3000 экспонированных на выставках, организованных Дизайн Центром в течение 1960 года.

Среди премированных изделий настольное зеркало, вешалка для полотенца, колесики для ножек мебели, портативный радиоприемник, кастрюля, нож и вилка, урна для мусора, мебель и другие предметы, которые, по мнению отборочной комиссии, решены изящно, точно, просто и экономично, с использованием всех новейших достижений техники и всех художественных качеств применяемых материалов. Изделия были отмечены за красивый внешний вид, строгую логику конструкций и простоту производства.

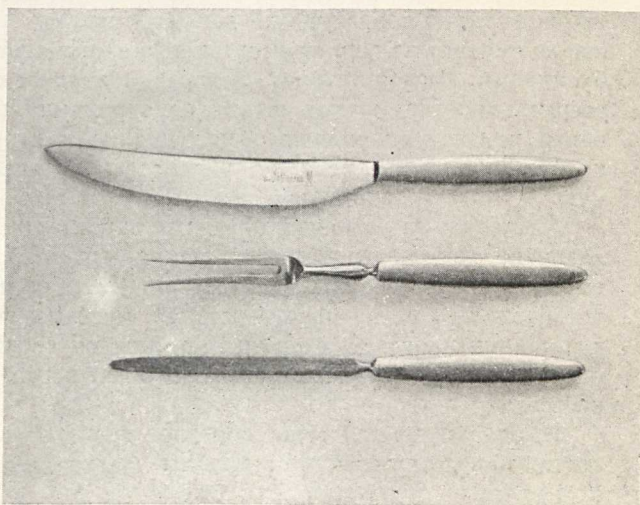
Показателен сам факт ежегодного присуждения премий за лучшие проекты таких «прозаических» вещей, как ножи и вилки, кастрюли, колесики для ножек мебели и т. д.

Интересен характер премированных изделий.

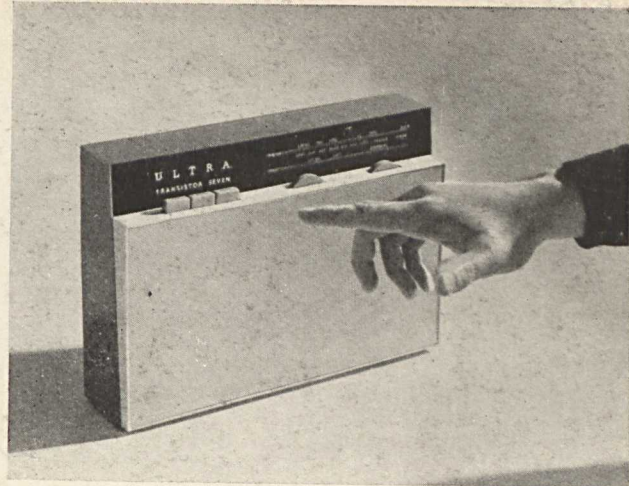
Их форма отличается предельной простотой, красота которой основывается на хорошо найденном соотношении элементарных геометрических фигур — кубов, цилиндров, шаров, параллелепипедов.

Основное внимание авторов этих изделий было обращено на форму, пропорции и рисунок предмета. Цвет и фактура материала являлись лишь дополнительными элементами общей композиции.

Фотографии некоторых изделий, отмеченных премиями герцога Эдинбургского за элегантный проект 1961 года, мы публикуем на этой странице.



Д. Беллами. Столовый прибор «Монте Карло». Нержавеющая сталь. Сатинированная отделка. Предметы прибора выполнены предельно просто. Заботливо отделана каждая деталь изделий, они удобны при пользовании.

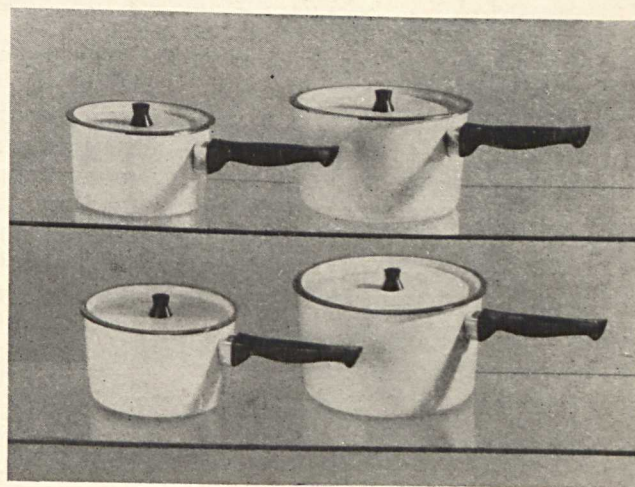


Эрик Маршалл. Портативный радиоприемник. Полистирол, алюминий. Радиоприемник хорошо найден в пропорциях, изящно спроектирован, легко может быть выполнен на производстве. Премией отмечен только один вариант колористического решения: серебряная решетка и ящик черного, серого и белого цветов.



Дерек Гоад и Джон Рикс. Урна для мусора. Сталь. Может быть использована и как столб для закрепления канатов, и как осветительная колонна для улиц и лестниц общественных интерьеров.

Белые кастрюли «Шеф ройял». Спроектированы обществом Беркли. Металл. Эмаль. Ободки крышек и кастрюль — хромированные. Ручки из пластика черного цвета.





С. Самулявичене. Собачка, медвежонок, утенок. Всесоюзная выставка «Искусство в быт». Москва. 1961

ЛАСКОВАЯ ИГРУШКА

Н. ШКАРОВСКАЯ

Посмотрите на этих милых, забавных зверюшек. Они, наверное, вызвали добрую улыбку и у вас. Взрослые и дети всегда радостно улыбаются, когда смотрят на них и гладят их чудесный мех.

Еще не зная художницы, а только увидев ее произведения, я думала о том, что творить так искренне, светло и радостно может очень хороший и доброжелательный человек.

И действительно, когда я познакомилась со Стасей Вильевной Самулявичене в Каунасе, предо мной предстал разносторонний интересный художник, скромная отзывчивая женщина. В годы гитлеровской оккупации Литвы С. Самулявичене, рискуя жизнью, — ее немцы два раза водили на расстрел, — спасала советских патриотов от гибели.

Но самым, пожалуй, удивительным оказалось то, что Стася Самулявичене вовсе и не художник в обычном, профессиональном понимании этого слова. Она — пчеловод, член колхоза «Ленино Кямо» Ионавского района Литовской ССР. Весной и летом Самулявичене работает в деревне, где заведует пчелофермой, а зимой живет в Каунасе и занимается художественным творчеством.

Искусству Самулявичене нигде не училась, но, видимо, художнический дар унаследовала от матери, которая была мастерицей «на все руки». Развитию ее дарования и формированию эстетического вкуса несомненно способствовало и дружеское общение с художником Самулявичюсом — Самуолисом, братом мужа.

Еще в 30-х годах Стася Вильевна занималась выделкой мехов и кож, и хотя была самоучкой, считалась почти единственной специалисткой в Литве. По совету друзей, Самулявичене начала делать игрушки из овчины, которую сама и обрабатывала.

Зоркие глаза и умелые руки народного мастера простейшим инструментом — ножом и ножницами — создают своеобразную «меховую» пластичность каждой игрушки.

Вся тонкость работы заключается в стрижке шерсти. Каждая игрушка по-своему уникальна, потому что, как и в скульптуре, художник даже если бы и хотел, не может сделать две совершенно одинаковые фигурки.

Самая трудная часть работы, по словам самой художницы, — создание определенных деталей — туфелек и клюва для утят, ошейников для собачек, глаз для мишек и обезьян. Все эти дополнения С. Самулявичене делает из обрезков кожи. Она сама красит их, моделирует, нередко украшая национальными узорами. А вот сарафанчики для медвежат Стася Вильевна шьет из ярких кусочков народных тканей.

Игрушки Самулявичене — это зверюшки в беззубом возрасте, звери-малыши. Они забавны и сердечно трогательны. Это именно те добрые звери, образы которых складываются у нас по нашим первым детским впечатлениям.

Медведь и пчелы — старинная эмблема литовских пчеловодов. И Стася Самулявичене — пчеловод и художник — показывает нам этого любимого героя литовских сказок так, как еще никто, пожалуй, не показывал. Ее медвежонок-малыш с темным густым мехом и высунутым красным язычком такой добродушный наивный увалень. Он дружелюбно смотрит на мир своими широко открытыми глазами-бусинками. Он симпатичен, нежен, он дружит с другими зверюшками. Художница создает одновременно и реальный образ маленького смешного медвежонка и игрушку, понятную и близкую ребенку, убедительную, жизнерадостную.

Добиваясь достоверных образных характеристик, Самулявичене, как мастерица-игрушечница, идет по принципам, выработанным народным искусством. Наше внимание она останавливает не на показе деталей, пускай очень ярких, художница передает характер каждой своей зверюшки, и это, пожалуй, самая отличительная черта в ее творчестве.

Именно такое радостное образное искусство может воспитывать в детях светлые гуманные чувства, художественный вкус.

Заложенные в этих «меховых скульптурах» эмоциональные и художественные начала находят живой отклик и у взрослых, которые очень любят брать эти игрушки в руки, смотреть на них, гладить, ставить перед собой.

Кроме своих чисто игрушечных качеств, они обладают большой декоративностью и вполне могут быть не только

Искусство рядом с тобой



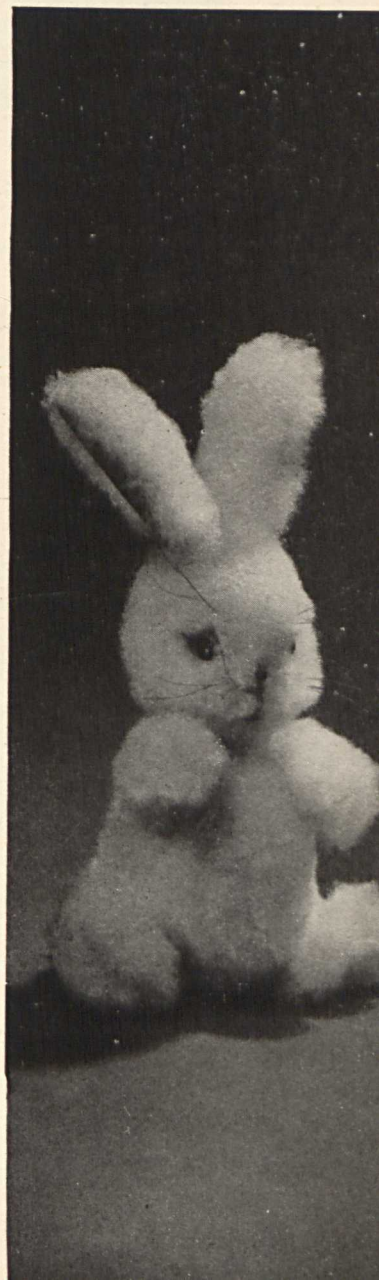
С. Самулявичене. Обезьянка. 1960.

забавами для детей, но и очень интересными выразительными украшениями в современном интерьере. Кстати говоря, они отлично смотрелись в интерьере жилых квартир и в детских комнатах на Всесоюзной выставке «Искусство в быт» в Москве. Художница сделала также игрушки из меха для Советской торгово-промышленной выставки в Лондоне.

Нас могут спросить: а не являются ли эти игрушки только авторскими образцами, можно ли купить их? Эти игрушки продаются в Каунасе в магазине Художественного комбината «Дайле», куда по договору С. Самулявичене, как народный мастер, передает свои изделия. Но их, к сожалению, очень мало. А между тем комбинат, который сейчас заканчивает строительство большого хорошего здания, мог бы открыть мастерскую игрушек и пригласить туда С. Самулявичене. Стася Вильевна, наверное, с удовольствием будет создавать образцы из меха и из искусственных материалов и научит делать игрушки талантливую молодежь.

А пока... пришло лето. И художник уступил пчеловоду. С. Самулявичене уехала на свою образцовую пчелоферму. Но художник только уступил. Свежие впечатления, встречи, общение с природой вдохновят литовскую мастерицу. Вернувшись из деревни, она будет работать над новыми образами — маленьким бычком, упрямым осликом, барашком и многими другими, чтобы порадовать нас своими прекрасными игрушками из меха.

С. Самулявичене. Зайчик.
Всесоюзная выставка «Искусство в быт». Москва. 1961



Нарядное платье из хлопчато-бумажной ткани с крупным набивным рисунком.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ОДЕЖДЕ

С. МАРКОВА



Нас часто спрашивают: насколько оправданно в современном платье использование старинных народных мотивов. Не делает ли это нашу одежду архаичной?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к стилю нашей современной одежды.

Образ жизни большинства советских женщин — трудовой. Этим в первую очередь обуславливается наша современная мода: строгая простая форма одежды, в которой отсутствуют лишние детали, нет вычурности и нарочитости. Но простота и скромность вовсе не означают, что одежда не должна быть красивой и элегантной. Наши художники-модельеры много делают для того, чтобы советские женщины имели возможность одеваться практично и красиво. И вот тут им на помощь приходит богатое наследие нашего народного искусства. Яркая, декоративная отделка, умело и тактично использованная в скромном

Зимнее пальто с капюшоном. Отделано вышивкой по северным народным мотивам.



Летняя шляпа с кружевными прошивками и керамические бусы будут очень красивы в сочетании с летним костюмом из гладкой ткани.



Платье из хлопчатобумажной ткани с ажурным переплетением украшает кружевная прошивка.



Детское платье из льна. Ворот и карманы отделаны вышивкой.



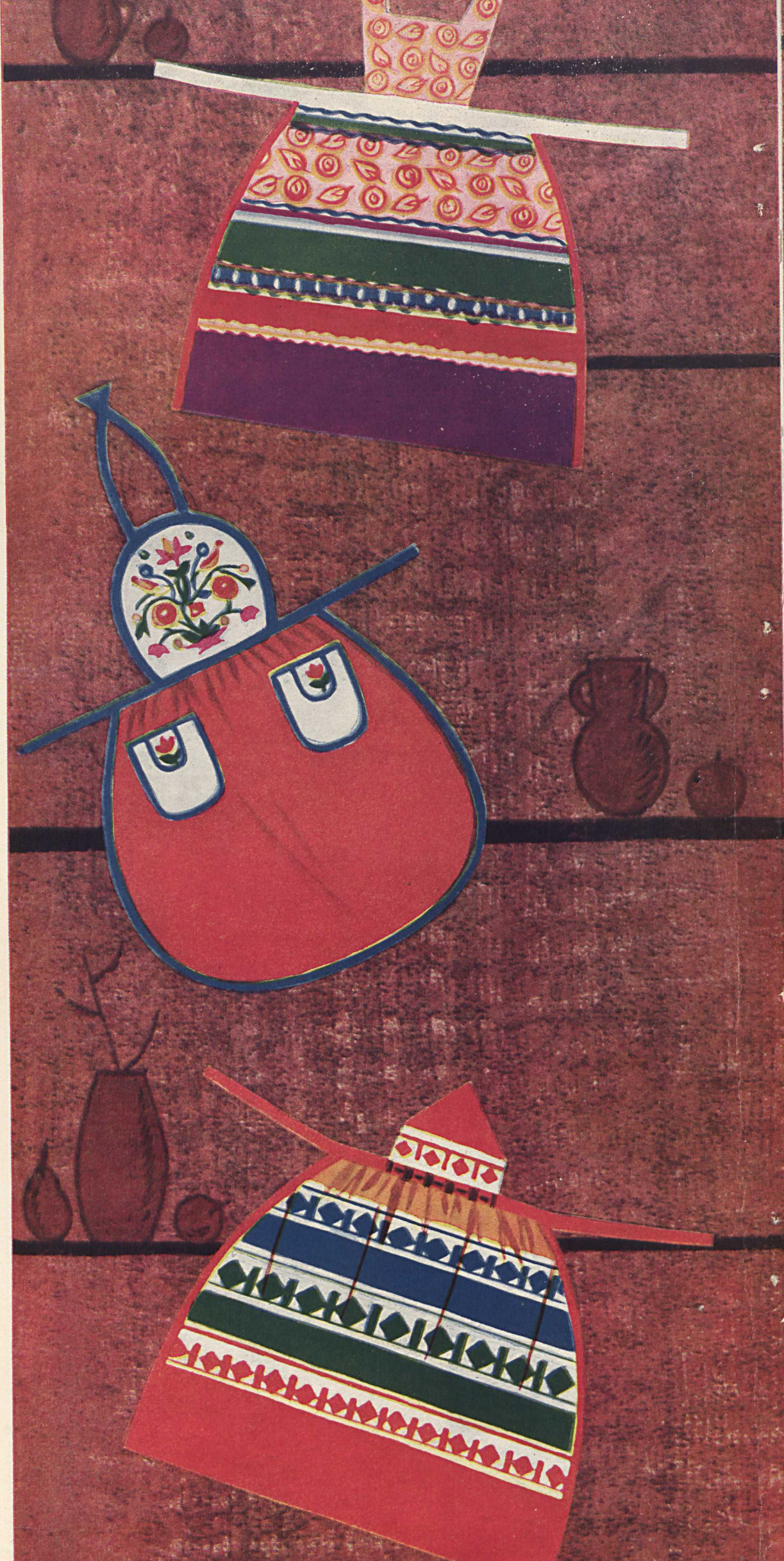
платье, придает ему неповторимое национальное своеобразие. Костюм не делается от этого менее современным, а становится лишь более нарядным и выразительным. Художники Общесоюзного Дома моделей, домов моделей союзных республик и Центральной опытно-технической швейной лаборатории уже не раз демонстрировали созданные ими образцы одежды по народным мотивам и на ежегодных международных конгрессах моды и на выставках в Москве (в частности, много таких моделей было показано на Всероссийской выставке-смотре народных художественных промыслов в 1960 г.).

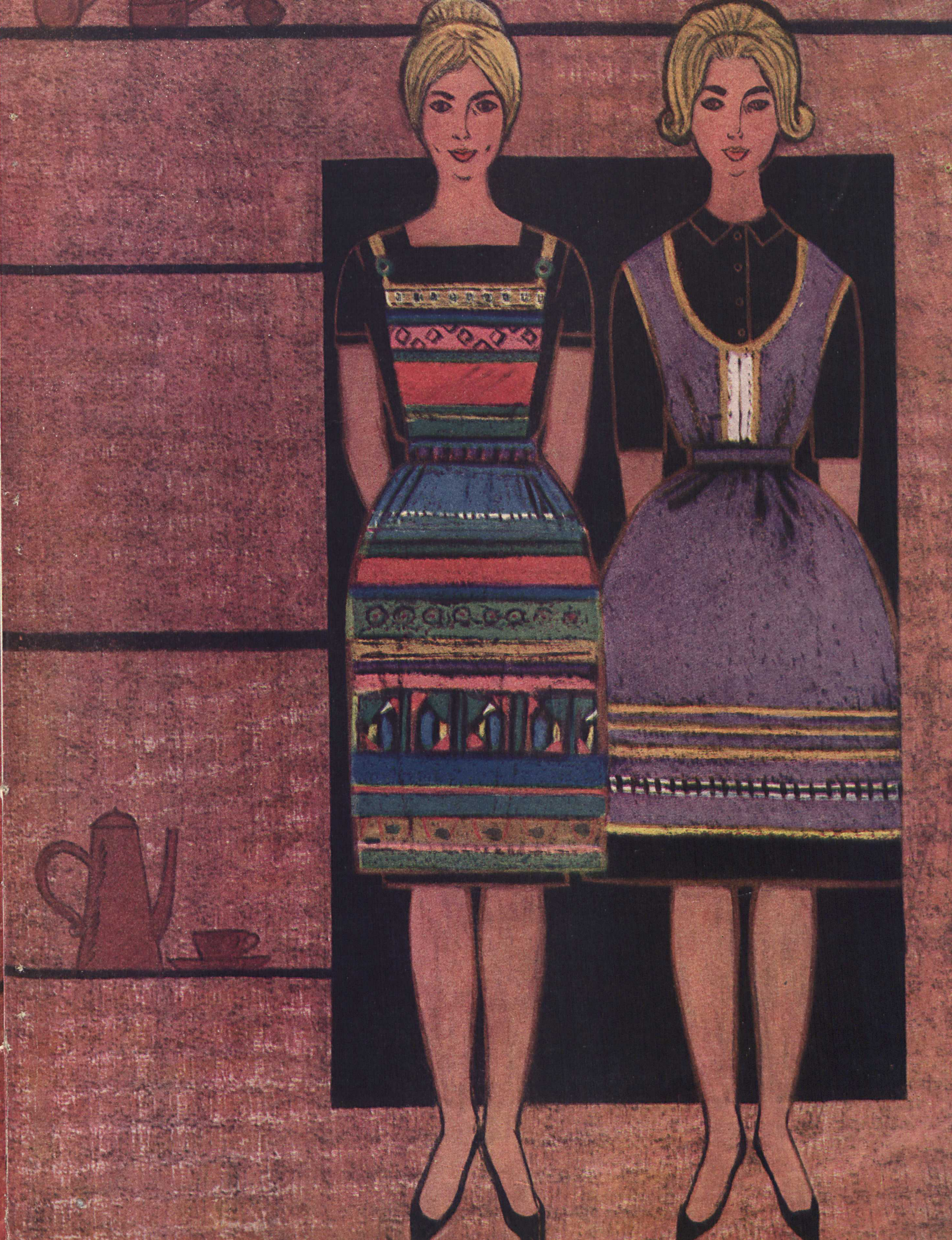
Нельзя сказать, что все созданное в этой области удачно. Иногда, когда художнику изменяет чувство меры и такта, мы видим не современную вещь, лишь элегантно и умело украшенную суровыми кружевами или прошивками, окаймляющими края платья, а чуть ли не целиком возрожденный старинный костюм (сарафан или блузка) в его прежней форме и цветовом решении. Речь идет не о таких моделях. Мы имеем в виду такую творческую преемственность традиций народной одежды, которая бы учитывала и новые формы быта советских людей, и технику современного изготовления костюма, и новые украшения.

Однако будет справедливым сказать, что большинство моделей убедительно доказывают, что в современном костюме могут быть широко применены и вышивка, и кружева ручного плетения из суровой и цветной льняной нитки, и прошивки. Это не значит, конечно, что такого рода отделки подойдут к каждому платью. Но на платьях из сурового полотна, спортивных костюмах, детской одежде народные орнаменты выглядят очень современно и декоративно. Как правило, наши художники обращаются к геометрическому орнаменту, так как изобразительные мотивы в современной одежде смотрятся несколько нарочито. Вышитая отделка не должна перегружать платье. Ведь и в старинном женском костюме существовал определенный принцип размещения орнаментальных узоров — украшался ворот, концы рукавов, подол платья. И современное платье красиво тогда, когда орнаментирована лишь отдельная, небольшая деталь костюма — ворот, концы рукавов, пояс. Женщина, занимающаяся рукоделием, смо-

Фартуки из набивного ситца, отделанные тканой жаккардовой тесьмой.

Рис. В. Зайцева.





Широкая полоса ковровой вышивки украшает гладкое платье из льняного полотна.



А это платье из льняного полотна делает красивым вышивка на рукавах и на поясе.

жет сама сделать свое платье нарядным, если проявит вкус и, соблюдая чувство меры, украсит его красивым вышитым узором и умело подберет цвет. Следует учесть, что в спортивной и детской одежде могут быть использованы яркие цвета и контрастные отделки. Художники-модельеры умело украшают вышивкой и верхнюю женскую одежду.

Не менее интересно, чем вышивка, применяется в современном костюме и русское ручное кружево. Имеющее давние традиции, народное кружево отличается богатством и красотой узоров. И ведь кружево — это не только безнадежно устаревшие кружевные покрывала и накомодники; оно может быть использовано и по-другому: из ручных кружев можно выполнить блузку к вечернему платью, кружевами можно отделать нарядное черное платье, кружевные прошивки из суровой цветной нити очень украсят женские и детские платья и фартуки.

Для народного костюма свойственна гармоническая согласованность всех предметов одежды. Это используют современные художники, разрабатывающие костюм как целостный комплекс. И действительно, как красив, например, будет полотняный костюм с модным большим воротником, отделанным прошивками из суровых кружев, который дополняет летняя шляпа с такой же отделкой! Можно представить себе платье и из гладкого, модного сейчас льняного полотна, которое носят в комплексе с кружевной шляпой и кружевными перчатками.

В создании красивой одежды, отвечающей требованиям современности, большую роль играют ткани, где особое значение приобретает рисунок и колористическое оформление. Используя богатейшее наследие русской набойки, советские художники создают яркие, декоративные ткани различных фактур. На нашей фотографии — платье из хлопчатобумажной ткани с крупным набивным рисунком, выполненным в традициях народной набойки. Это лишь один из примеров. Ассортимент подобных тканей очень широк, и каждая из них может быть великолепно использована в современном платье.

Мы говорили уже о том, что иногда отдельная яркая деталь может оживить весь костюм. Этой цели служит не только орнаментированная отделка платья. Такой яркой деталью могут быть традиционные керамические и деревянные украшения, изделия из металла. К платьям из сурового полотна, льна или рогожки очень идут хохломские деревянные украшения: бусы, браслеты, брошки, пуговицы. Неожиданно красивым и ярким пятном смотрятся они на одноцветной ткани платья. Серебряные браслеты и керамические броши также делают наш костюм красочным и декоративным.

Одним из интересных художников, работающих над использованием народных мотивов в современной одежде, является М. Выпеславцева (Общесоюзный дом моделей). Она справедливо считает, что мастера прошлого пользовались слишком трудоемкими средствами, и предлагает наряду со сложной ручной вышивкой и ткачеством использовать в нашем костюме ткани и отделки современного производства, созданные по народным мотивам. Ею предложены разнообразные фартуки из набивного ситца, отделанные не вышивкой, а декоративными ткаными полосами и так называемой жаккардовой тесьмой с народным орнаментом, заменяющим трудоемкую вышивку.

«Простота форм и средств, которыми решены эти модели, — говорит художник, — делает их современными, и в то же время в них сохранен аромат народного творчества».

Обращение к истокам подлинной красоты — народному искусству — для создания своеобразных красивых вещей очень ценно и важно и для художника-модельера и для любого человека, который занимается творчеством.

КОНКУРС НА ЛУЧШИЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ ЯНТАРЯ

Янтарный комбинат Калининградского совнархоза с 30 апреля по 30 июля 1961 года объявляет открытый конкурс на лучшие ювелирные изделия из янтаря и других материалов в сочетании с янтарем.

Конкурс ставит своей задачей улучшить качество и увеличить ассортимент ювелирных, ювелирно-галантерейных и художественно-уникальных изделий из янтаря.

Эталоны могут быть выполнены в чертежах, в рисунках, в подсобном материале (пластине, гипсе), в янтаре с описанием технологии и материалов, из которых должно быть выполнено само изделие.

Предложения в рисунках выполняются в цвете в двух-трех проекциях и в натуральную величину.

В конкурсе могут принимать участие все граждане Советского Союза. Участие может быть индивидуальным или коллективным. За разработку или создание лучшего образца художественно-уникального изделия из янтаря для поощрения устанавливаются следующие премии:

Одна первая премия в сумме 500 руб.
Две вторые премии по 200 руб.
Три третьи премии по 100 руб.
Четыре поощрительные премии по 50 руб.

За разработку лучшего нового вида ювелирного или ювелирно-галантерейного изделия из янтаря для поощрения устанавливаются следующие премии:

Одна первая премия в сумме 150 руб.
Две вторые премии по 75 руб.
Две третьи премии по 50 руб.
Пять поощрительных премий по 25 руб.

Работы посылаются на конкурс под девизом в запечатанном конверте, в котором сообщается фамилия, имя, отчество и адрес автора.

Работы следует направлять по адресу: Калининградская область, Приморский район, поселок Янтарный, Янтарный комбинат.

Главный редактор М. Ф. Ладур

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, А. А. Федоров-Давыдов.
Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева.
Технический редактор Л. М. Штейнер. Корректор Т. В. Кудрявцева.

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



* искусство в быт *

