



Д ЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

2-1962

С О Д Е Р Ж А Н И Е

- В. Оноров. Советская выставка в Париже. 1
В. Макаревич. Так это было задумано. . 5
А. Хитров. Свет в городе. 12
А. Крейн. Экспозиция нового музея
А. С. Пушкина. 17

ВТОРОЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС НА ЛУЧШУЮ МЕБЕЛЬ

- А. Чекалов. О композиции интерьера. . 19
М. Черейская. Художественный совет по
керамике. 25

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

- М. Холодная. Ответственность художника. 28
И. Суслов. Новое в ювелирной эмали. . . 29

ТЕОРИЯ

- Ю. Герчук. Машина как произведение про-
мышленного искусства. 31

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

- В. Елгазин. Проектирование горного
электрооборудования. 34
А. Драбкин. Красивое соседствует с
некрасивым. 36

ПРОТИВ БЕЗВКУСИЦЫ

- М. Некрасова. Зеленая рыба и... современ-
ный интерьер. 38

ЗА РУБЕЖОМ

- В. Кантор. Организация художественной
промышленности в Чехословакии. . . . 41
Н. Максимова. Электроосветительная ар-
матура за рубежом. 44

Обложка художника М. Шеккера по мотивам
плаката того же автора для советской выставки
в Париже.

Главный редактор М. Ф. Ладур.
Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская,
Н. А. Луппов, Н. С. Макарова, К. И. Рождественский, Д. С. Суслов,
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: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 01884. 10.П-62 г. Бум. л. 3. Усл. п. л. 8,46. П. л. 6. Уч.-изд. л. 9,2. Тир. 9750. Зак. 1525.
Цена 1 руб. 20 коп.
Типография издательства «Советский художник», Москва, Мало-Московская, 21.

СОВЕТСКАЯ ВЫСТАВКА В ПАРИЖЕ

Читальный зал

В. ОНОРОВ

Советские выставки за рубежом несут миллионам людей правду о нашей стране. Их цель — не только показать наши экономические, технические, культурные достижения, но и создать живой и цельный образ страны, строящей коммунизм.

Таким ярким, взволнованным рассказом о жизни Советской страны была и советская выставка в Париже в сентябре 1961 года. Она была размещена в огромном специальном помещении у Порт де Версай. Основной прямоугольник здания имел размеры 70×150 метров при 25-метровой высоте (высота 7—8-этажного дома). К одной из сторон этого гигантского прямоугольника примыкал квадрат низкого помещения заводского типа с металлическими конструкциями перекрытий и колонн. Общее количество экспозиционной площади составляло около 25 тысяч квадратных метров. На этом пространстве следовало показать страну, народ, прошлое, настоящее и будущее Советского Союза. Перед художниками возникает задача — как с помощью экспонатов, то есть мертвых вещей, создать одновременно живое представление о стране, людях, идеях, общественном строе, человеческих стремлениях и желаниях. Доходчиво показать идею через вещи можно, только соответствующим образом художественно оформив эти вещи, экспозиционно «подав» их; только на основе синтеза самих вещей и художественных приемов их экспозиции, синтеза, предусматривающего логическое, эмоциональное, художественное равновесие между самими вещами и экспозиционно-оформительскими приемами.

Как реализовался замысел художников?

Вводный зал был нарочито небольшим, низким, темноватым. Стекланные витражи, подсвеченные панно и плакаты. 1917 год. Штыки, всполох выстрела «Авроры» на черном фоне Зимнего дворца. Мерцающее красное, оранжевое, желтое на темно-синем и черном. Настроение тревоги, ожидания.

И после этого приглушенного и в то же время напряженного аванзала вдруг сразу — огромный, яркий сегодняшний день!

Почти необозримое пространство зала. Из центра его вперед и вверх, навстречу зрителю, летит гигантская 70-метровая сверкающая стрела. Где-то, почти у вершины ее, — распластанная фигура космонавта с граненым выпелом в руке. Сверкающая красная звездочка освещает путь человечеству.

А надо всем этим — колоссальное золотое солнце с идущими от него во все стороны металлическими лучами, пронизывающими все пространство зала и одновременно как бы связывающими, объединяющими это пространство.

Солнце... Возникают самые различные ассоциации. Пушкин:

«Да здравствует солнце,
да скроется тьма!»

«Интернационал»:

«Для нас все так же солнце станет
сиять огнем своих лучей» —

и просто: солнце — значит жизнь, свет, радость.

Под этим солнцем широко расстилается как бы вся страна. Здесь и зеленый газон — кусок целой русской природы, — и прекрасное, величественное панно Н. Андропова «Сибирь». На его фоне огромные фотографии, показывающие преобразование сибирской земли большевиками.

Высокие, необычной, «космической» формы многогранные стенды, резко покрашенные в два цвета: синий и белый, черный и белый, черный и розовый. Парижане называли их «лунниками». На них своеобразной графикой из металла показаны работы советских ученых в области изучения космического пространства и даны портреты Циолковского, Титова, Хрущева с Гагариным.

На зеленом газоне советские спутники. Рядом — модели атомов, макет луны с теперь уже не гипотетической «обратной стороной». Лестница на широкий пандус, образующий как бы второй этаж. Рядом с ним — атомный ледокол «Ленин», самолеты, автомашины, конструкции из гигантских изоляторов и полос профилированного проката. Цистерны газовой и химической промышленности, модели атомных установок, в том числе знаменитой «Огры».

Далее проход в низкие залы, где показаны сельское хозяйство, строительство, благосостояние, спорт, медицина, культура. И здесь все дано ярко, красочно, с выдумкой и большим вкусом.

В целом выставка покорила французов. Президент общества «Франция — СССР», Раймон Шметлен писал: «... Да будет мне позволено рассказать о том удовольствии, которое я получил, восхищаясь эlegantностью и вкусом показа. Во Франции мы очень чувствительны к вопросам вкуса; нас часто шокируют некоторые ошибки иностранцев в этих вопросах, в то же время строгий стиль нам кажется естественным и обычным делом и не вызывает похвал. Я думаю, напротив, что именно эту черту нужно особо отметить и с восхищением подчеркнуть».

Публикуемые фотографии дадут читателю слабую возможность почувствовать то, что французам посчастливилось увидеть воочию.

Высокий вкус и совершенство художественного оформления выставки отмечали почти все французские газеты. Образ Советской страны почувствовали все посетители, и в этом творческая удача нашего советского декоративно-оформительского искусства.

ожественский, В. Мака-
ич, Б. Родионов. Централь-
зал. Левая сторона. Общий вид.
Васин, А. П. Ливанов.
«Москва». Темпера.
еленский, Рельеф на пилонах.
ласт на просвет.

ЩУЗСКАЯ ПЕЧАТЬ ВЕТСКОЙ ВЫСТАВКЕ

авка совершенная, если не вели-
енная.

Из газеты «Эко».

видимо, организаторы Советской
вки вовсе не стремились «пу-
пыль в глаза» публике. Каждый
т заметить серьезность, с кото-
оформлены стенды. Никакой
ки не было сделано старому
клору, который мог бы привлечь
хностные умы. Даже один про-
к СССР утверждал, что на вы-
е нет ни одной ошибки во вкусе.

Из газеты «Франс-Нуелль».

бщем, в оформлении выставки
кник стремится передать опти-
и уверенность советского чело-
в будущем. Именно это выра-
особенно удавшаяся эмблема
вки — солнце, в лучах которого
одит ракета.

Из газеты «Либертэ».

входа на экране демонстрирует-
фильм о человеке, который
одил революцией, и написаны
ающие спокойствие слова о том,
амое ценное — это мир. Под
ми стоит подпись—В. И. Ленин...
ые лучи солнца спускаются со
в главного павильона, и под ни-
мыкая 70-метровую серебряную
у, парит в полете советский кос-
т с красной горячей звездой в
ертой руке... Все средства, ко-
и располагает это общество
43 года после революции, что-
одняться выше неба, собраны
на почетном месте как доказа-
тво торжества его идей.
первых посетителей произвела
тление обширность экспозиции,
насыщенной и законченной до
ей.

Из газеты «Монд».

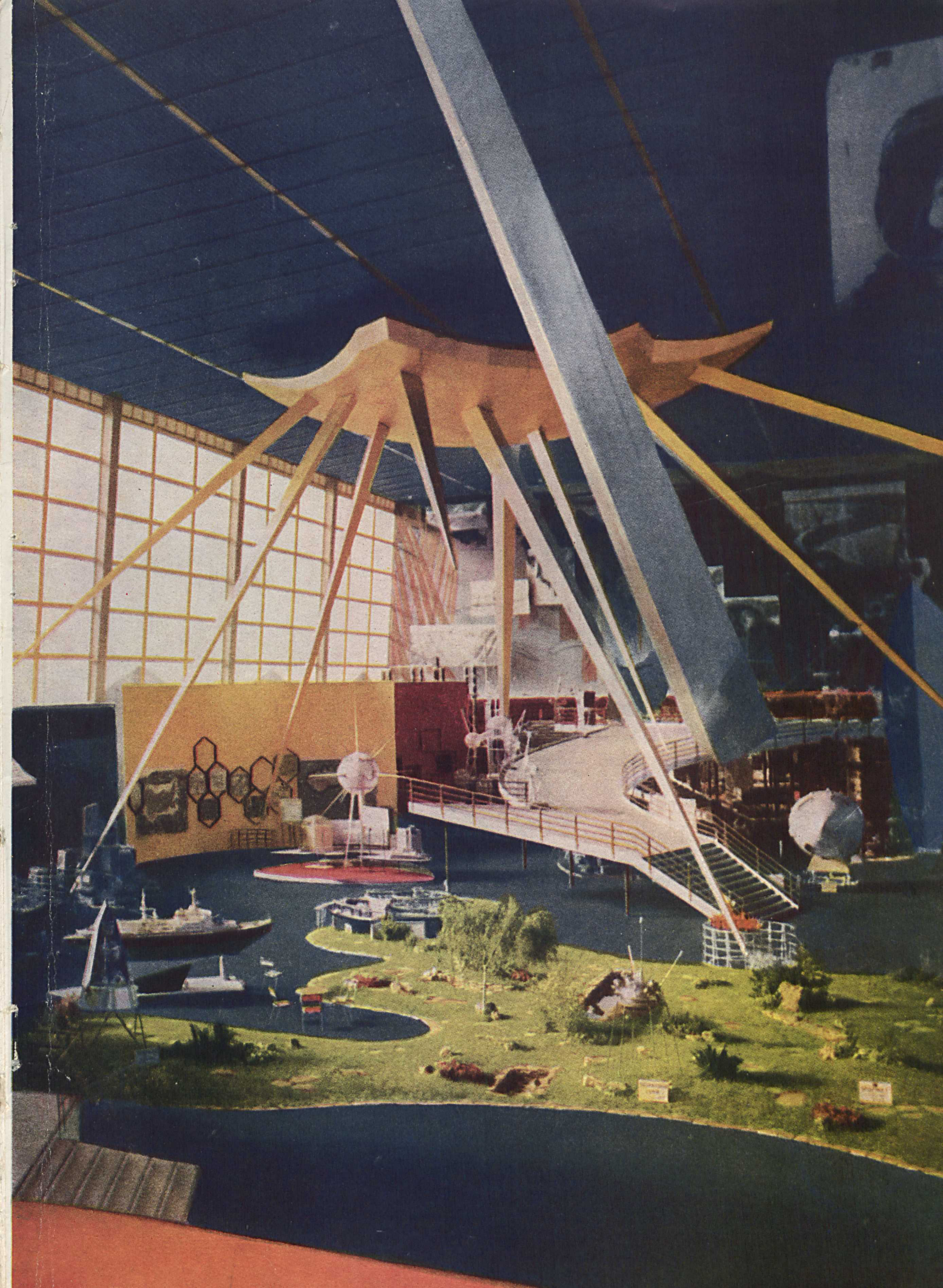
ролетарий-король — это то, что
е характеризует русскую вы-
у, основной посетитель которой
тарий. Его видно издалека. Он
ает всю площадь. Он у себя
он — король. Он привел с со-
вою королеву и стайку наслед-
. Все ему нравится. Уже у вхо-
набирает газеты, листовки, про-
ы. Он смотрит на стенды, где
ано его будущее. И видно, что
удущее ему нравится.

Из газеты «Пари-Пресс
Летрансижан»

усские прекрасно использовали
сяч квадратных метров, которые
ение месяца будут «советской
й» у Порт де Версай... Все, что
нь, красиво, очень красиво! Не-
я на разнообразие и многочис-
сть выставленных вещей, преж-
его поражает элегантность ан-
я...

Из газеты «Круа дю Нор».





Я знаю множество людей, искренне беспокоящихся об «эстетической неподвижности» советских людей, и, честное слово, некоторые промышленные архитектурные сооружения, представленные на выставке, подтверждают это беспокойство. Например, экспонируется атомная электростанция, а ее внешний вид напоминает завод 1900 года в новогреческом стиле. С другой стороны, в оформлении выставки есть неоспоримые черты нового эстетического переосмысления декоративного искусства, эстетического переосмысления, самого естественного для этой страны, где иногда можно отправиться в космос, где путешествуют в гигантских вертолетах на 40 мест...

С самого входа, после остановки перед экраном, с которого Ленин говорит перед нищими в лохмотьях, совершившими Великую Октябрьскую революцию, перед экраном, который ставит все на свое историческое место, нас встречает грандиозный цветной витраж. Изображенная в правом верхнем углу эмблема серпа и молота является в нем основной символической темой. Все остальное — хроматические вариации, музыка цвета. Абстракция? Слово слишком избитое. Скажем, скорее ритм, стремящийся к счастью, отображенному в красоте материала, к гармоническому равновесию форм, пластических линий. Что это показывает? В то время когда Гагарин и Титов открыли «цвета, никогда еще не виданные», весь народ разве не может быть «видящим»? Эта тема представляет собой нечто относящееся целиком к декоративности. Солнце в главном зале, солнце и его лучи стилизованы. Не рождается ли новое понимание эстетических форм в расположении электрических контактов, в расщеплении атомов? Рождаются новые формы, новые ритмы. Первая половина нашего столетия дала Фернана Леже с его механическим ритмом. У ворот Версаля отражение новой гармонии общественных отношений возвещает также переосмысление, перераспределение всех терминов цивилизации, в сравнении, в пересмотре традиции и выдумки.

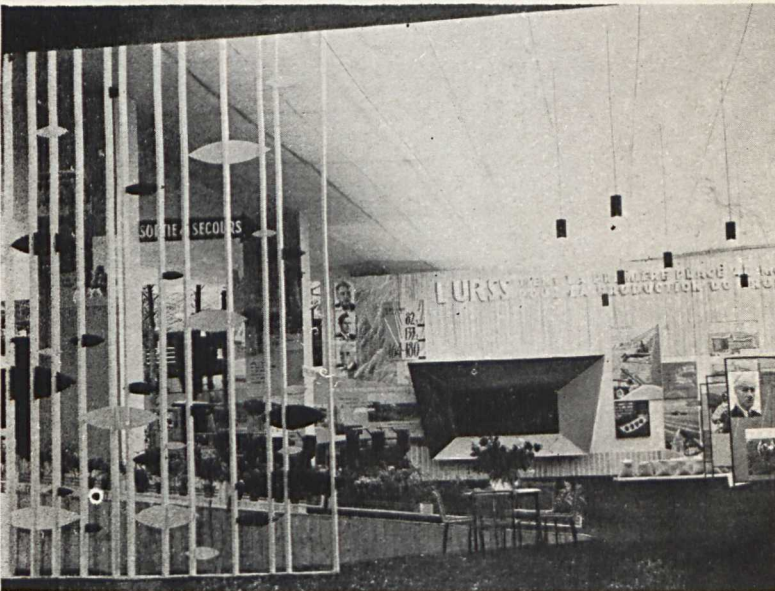
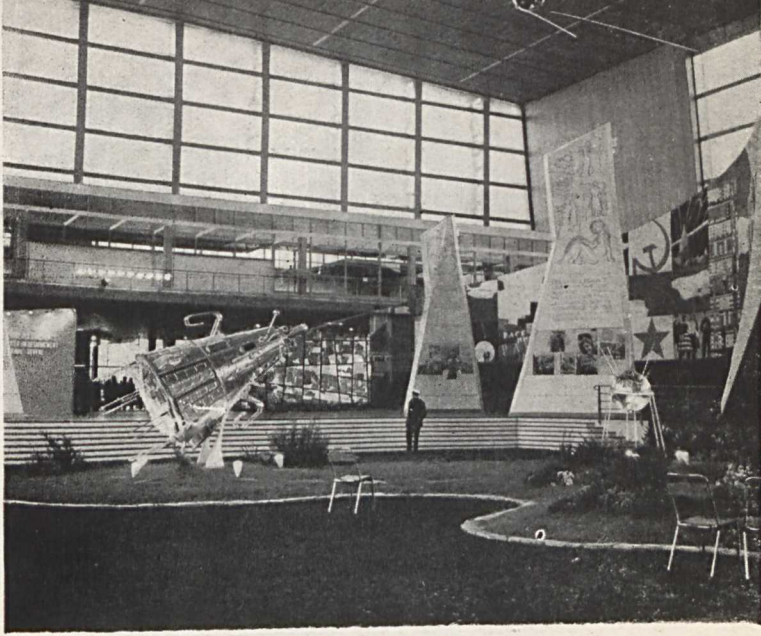
Из статьи Луи Гаффори «Мое первое посещение выставки», опубликованной в «Франс-Нувеэль».

К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов. Центральный зал и стрела с космонавтом. Скульптура работы А. Зеленского. Алюминий (выколотка).



ТАК ЭТО БЫЛО ЗАДУМАНО

В. МАКАРЕВИЧ



Искусство оформления выставок — это политическое искусство, задача которого рассказать о Советском Союзе, о его достижениях, о его внешней и внутренней политике и о том, как живут его народы.

Нам предстояло спроектировать и осуществить одну из крупнейших выставок, устраиваемых Советским Союзом за рубежом. Первое впечатление от павильона было неблагоприятным: два зала, резко различные по высоте, с разными системами освещения, оба с земляным полом. Один из них — помещение складского типа с открытыми металлическими фермами перекрытия. Экспозиционная площадь составляла около 25.000 квадратных метров.

Несмотря на трудности, мы поставили перед собой цель — спроектировать и осуществить выставку как единый ансамбль с определенным идейным замыслом.

Пространство главного зала решено было сохранить единым. Громадная протяженность его и высота должны были, по нашему мнению, ассоциироваться с безграничными просторами нашей Родины. Кроме того, большие размеры зала позволяли нам решать пространство крупным, почти нейтральным масштабом. Именно крупный масштаб, монументальные формы могли выразить мощь и величие Советского Союза. Композиционный центр выставки нужно было создать здесь, в большом зале.

Начались поиски собирательного образа, понятного каждому посетителю. Нужен был оптимистический, жизнеутверждающий, ясный символ или простое и конкретное олицетворение нашей страны.

Ленин? Ленина хотелось показать обязательно живым, на экране, в самом начале выставки, в зале, посвященном становлению Советской власти, там, где зрителей встречает первый стенд со словами Ленина: «Нам дороже всего мир!» Мы отказались от скульптурного или графического изображения вождя. Именно во Франции, где каждый пятый француз голосует за коммунистов, мы обязаны были показать живого Ленина и дать возможность услышать его голос.

После открытия выставки, вспоминая все трудности, связанные с устройством кино в совершенно светлом зале, и наблюдая, с каким интересом французы смотрят исторические кадры, на которых запечатлен Ленин, мы испытывали чувство удовлетворения.

...Фигура рабочего? Слишком часто она была символом СССР. Зная о том, что на Парижской выставке 1937 года эмблемой нового мира стала скульптура «Рабочий и колхозница», мы отказались от аналогичного решения.

Попробуем еще раз разобраться в смысле символа, который мы ищем в течение долгого времени. Смысл внутренней жизни Советского Союза — это колоссальные успехи нашей страны, пославшей космические корабли в космос, это пафос нашего строительства и твердая вера в лучезарное будущее. Смысл внешней политики СССР — борьба за мир, прогресс, свободу, за светлые идеалы человечества.

На протяжении веков передовая русская мысль не раз обращалась к солнцу, как источнику жизни, светлой мысли и дерзновенных желаний! Слова Пушкина, звучащие как поэтический и революционный призыв: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — вот ведь эмблема выставки!..

Итак — солнце! В центре зала появляется не солнце, а его осколок. Такая форма казалась нам интереснее.

Сферическая поверхность, ограниченная четкими гранями, из которых выходят прямые, как стрелы, лучи. Они пронизывают пространство зала и объединяют все его экспозиционные раз-

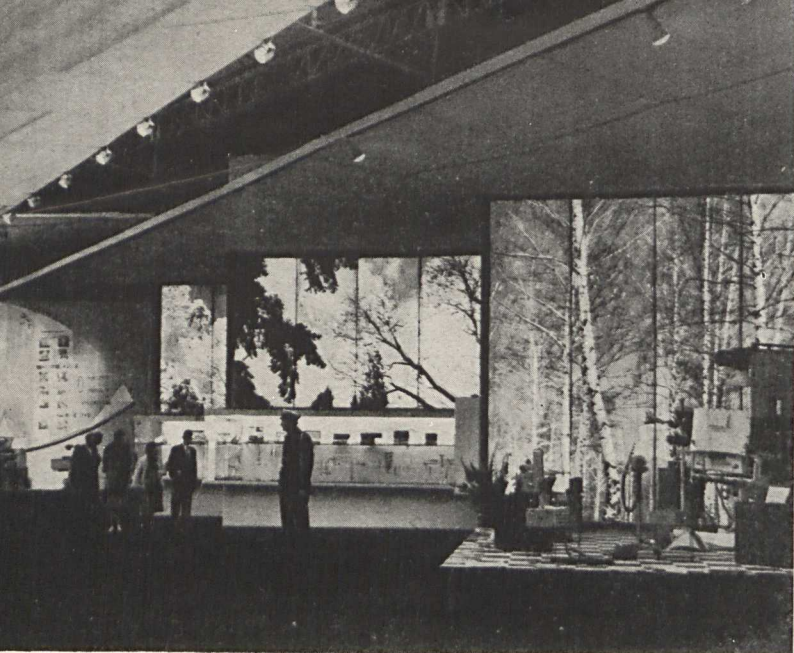
Сверху вниз:

К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов. Центральный зал. Вид в сторону входа.

И. Языков. Раздел «Культура».

И. Маковеев. Раздел «Сельское хозяйство».

Ю. Вавакин, В. Макаревич. Раздел «Строительство».



дела. Хотелось сделать солнце металлическим, может быть, медным, путем выколотки, очень объемным и пространственным, чтобы оно смотрелось как скульптура. Осуществили его в фактурном золотом пластике с покраской цветными лаками. Использование прожекторов позволило его «зажечь». Громадный зал дал возможность сделать солнце внушительным и по размерам. Длина осколка — тридцать метров, длина лучей достигает восьмидесяти.

Однако, несмотря на всю активность этой формы, она не могла существовать одна. Солнце — вечная тема, и потому вневременная. Сама по себе она слишком обща. Необходимо было дать ей современное звучание. И с пластической точки зрения найденному образу не хватало динамики, порыва, так характерного для нашего государства. Поэтому его дополняет большая семидесятиметровая стрела, вырывающаяся из лучей солнца — след от полета космонавта и рядом с ней — сам космонавт с красным выпелом в руке. Тема солнца превратилась в тему космоса, который открывают наши советские люди.

Таким образом, за вводным залом, посвященном Октябрю 1917 года, в котором зрители увидят Ленина и первый декрет Советской власти — декрет о мире, открывается гигантская космическая перспектива, где советский космонавт прокладывает человечеству дорогу в будущее.

Чтобы громадные пространства зала и крупный масштаб оформления не «задавили» зрителя, мы вводим последнюю крупную форму — пандус, на который можно подняться и осмотреть все с его высоты.

Зеленая лужайка с живой березкой и спутниками, солнце, немаленькое былинное панно с изображением русской тайги — все это не только вносило новые лирические интонации в общее мажорное звучание выставки, но и утверждало простую человеческую мысль: «Люди, как прекрасна наша планета! Земля стоит того, чтобы дары природы служили человеку». Это тема мира, начало которой было положено в первом зале.

Успехи советской науки и миролюбие Страны Советов — вот содержание композиционного центра выставки. Теперь необходимо было, чтобы тема миролюбия нашего государства прозвучала во всех залах выставки.

Раздел образования: вся страна учится!

Раздел строительства: вся страна строится!

Раздел благосостояния: все для удовлетворения материальных потребностей народа!

Разделы спорта, здравоохранения, культуры: каждый по своему говорил о том, что советскому народу нужен мир.

И, наконец, заключительный стенд: рисунок Пикассо — улыбающийся Гагарин и голубь мира. Это рисунок — символ. Гагарин — вестник мира над нашей планетой. На темном фоне ночной Москвы слова Гагарина: «Какая ты прекрасная, Земля!» Это концовка выставки, заключительный стенд всего ансамбля, начинающегося словами Ленина «Нам дороже всего мир!».

Французская печать отмечала «Поразительное внутреннее единство выставки, и это единство выставки — одна из удивительных ее особенностей».

Экспозиция, говорящая о достижениях науки и техники, сама должна быть на высоком техническом уровне.

Мы используем радио, телевидение, широкоэкранные установки, полиэкраны, динамические стенды и установки, свет и т. д. Это необходимо, но недостаточно для того, чтобы выставка была современной и красивой. Декоративное и пластическое решение экспозиции также должно быть современным. Какие понятия мы вкладывали в этот термин?

1. Контрастное решение пространства. Современная архитектура не боится низких пространств, применяя их в контрастном сочетании с высокими.

Главный зал мы решили, как было сказано, максимально крупно. Второе помещение выставки — в противоположность первому — было разделено на отдельные залы. Появился второй, более мелкий масштаб. Такой прием был, по-видимому, правильным, поскольку предоставленный нам зал, взятый целиком, не представлял интереса: он выглядел откровенно промышленным помещением. Только в одном месте мы использовали этот интерьер в чистом виде, там, где экспозиция рассказывала о промышленном строительстве.

Деление пространства на отдельные залы позволило контрастно решить тему светового и цветового оформления залов и их высоты. Зал угля, например, низкий и темный. Пройдя через него, посетитель попадает в светлый зал нефти, наполненный холодным светом. Далее через темное пространство, в котором можно увидеть кино, вы попадаете в залитый золотистым светом

Сверху вниз:

К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов, Л. Фишбейн. Раздел «Здравоохранение».

А. Васильев, И. Языков. Раздел «Театр».

А. Чалтыкян, Д. Туболец. Раздел «Черная и цветная металлургия».

К. Рождественский,
В. Макаревич,
Б. Родионов,
Центральный зал, стенды
раздела «Космос».



К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов.
Центральный зал. Правая сторона. Проект.

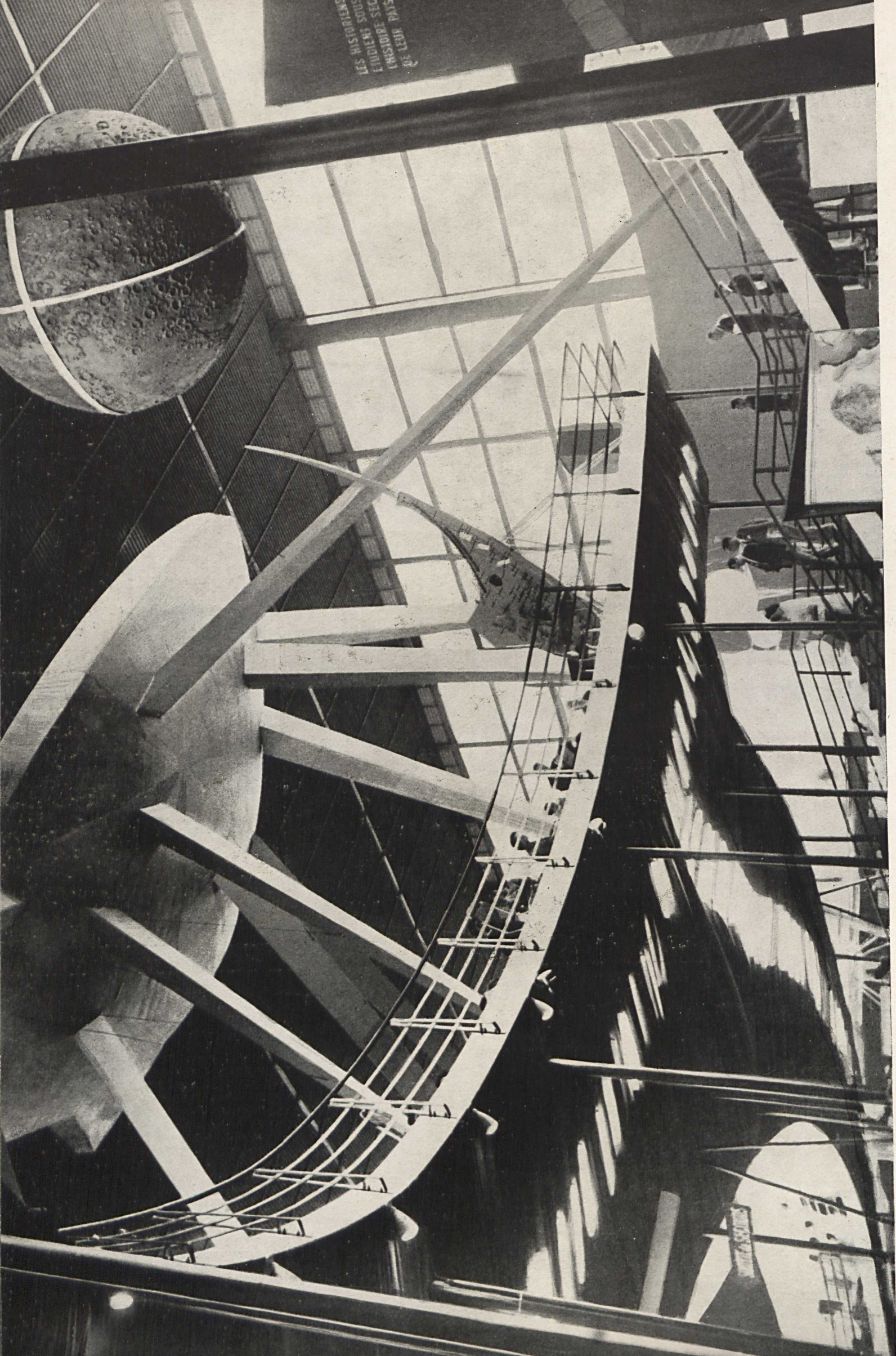


... Холодно порвав со всеми традициями, согласно которым выставки и ярмарки бывают готовы лишь за 5 минут до впуска публики, «руссопанорама» в Порт де Версай практически поставлена на место за 4 дня до открытия. Конечно, еще надо сделать несколько ударов молотком и мазков кистью. Но самое основное закончено...

Ансамбль не лишен элегантности, строг современный стиль оформления. Широко использованы слуховые и наглядные методы показа и часто очень находчиво.

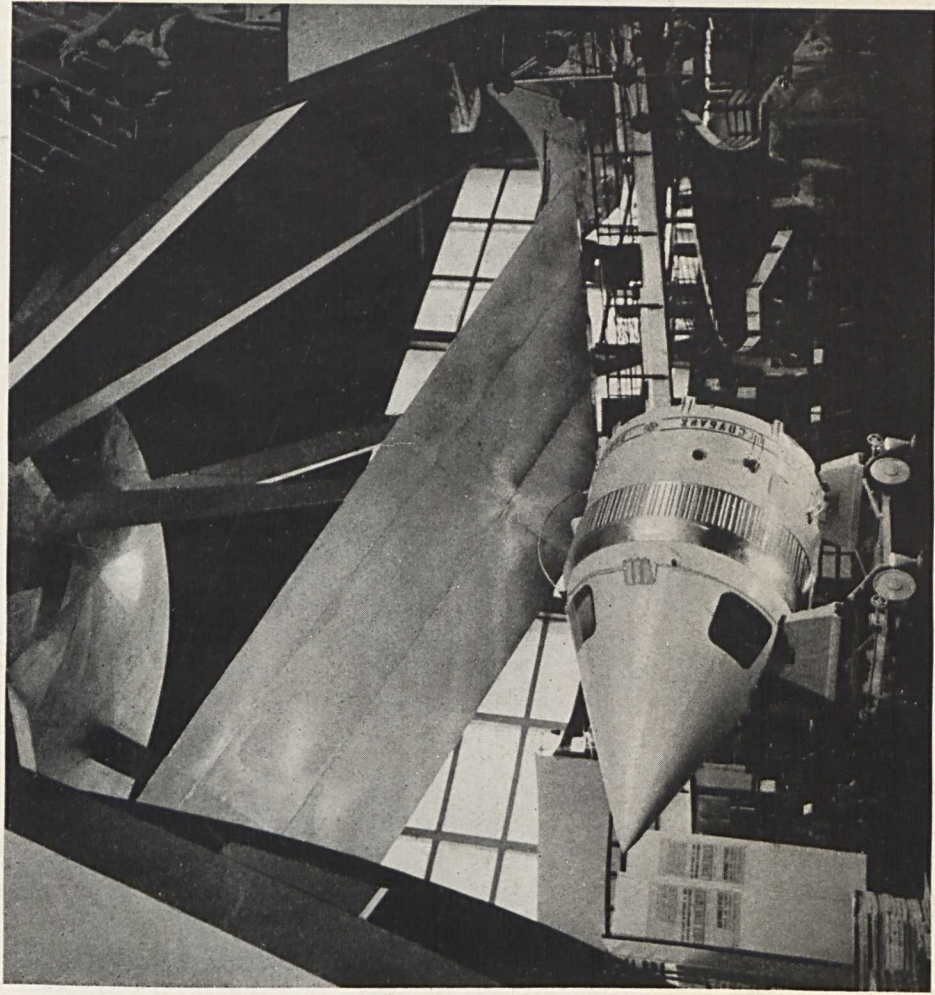
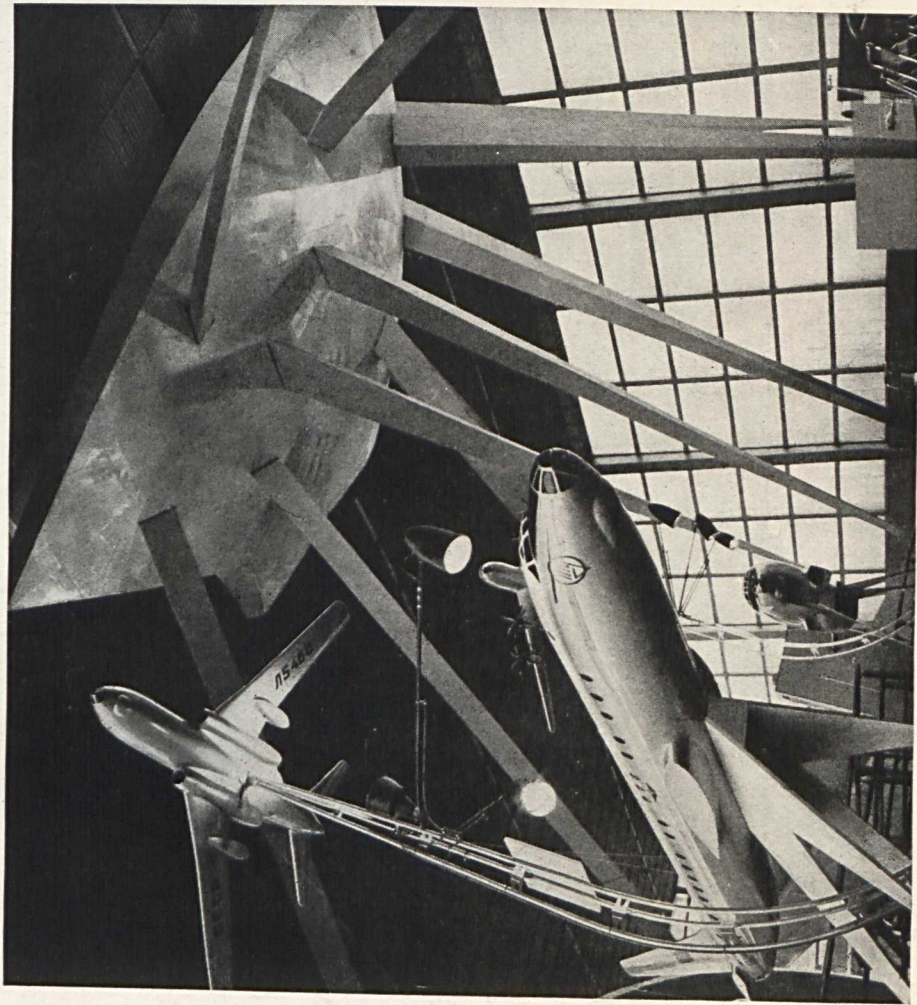
Любопытная деталь: главный художник выставки Константин Рождественский уже оформлял русский павильон выставки 1937 года в Париже.

Из газеты «Фигаро»



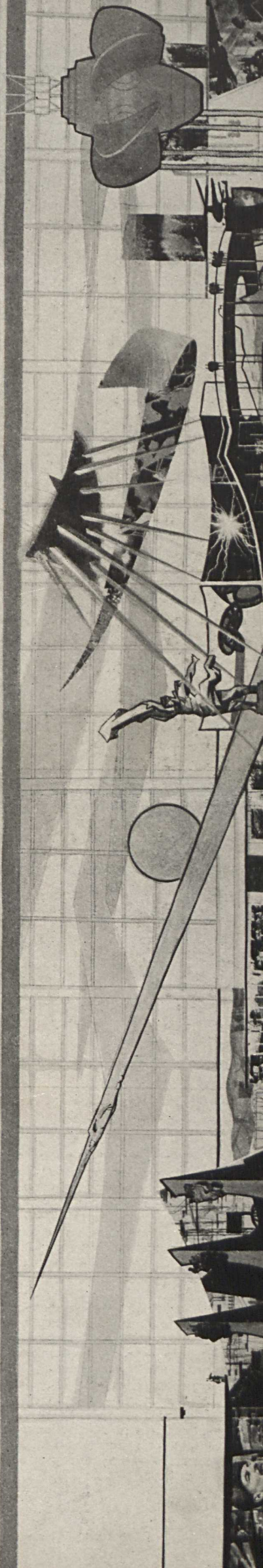
К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов, Пандус центрального зала.

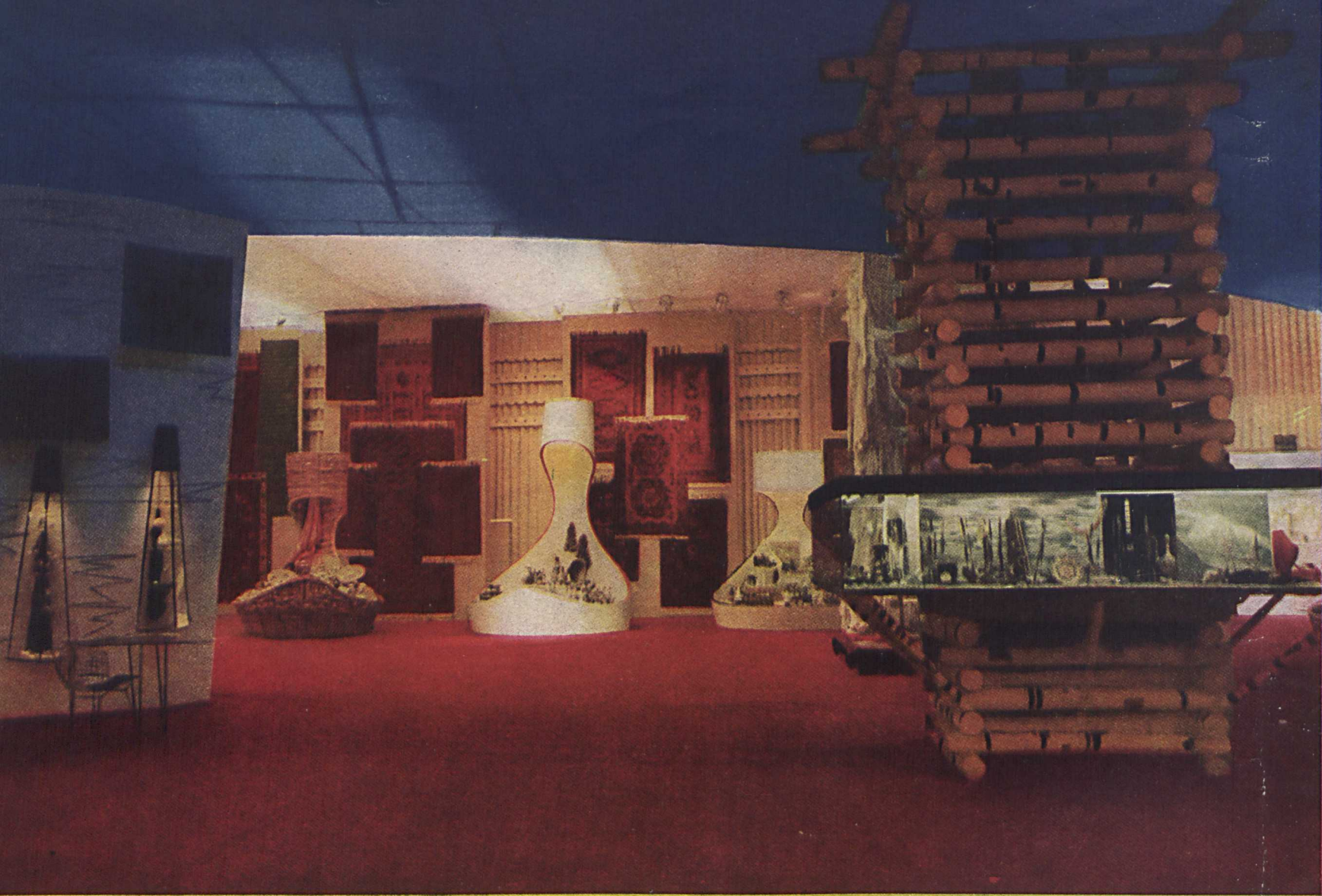
Центральный зал. Раздел «Авиация».



Центральный зал. Раздел «Космос».

К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов.
Продольный разрез вводного и центрального залов. Проект.



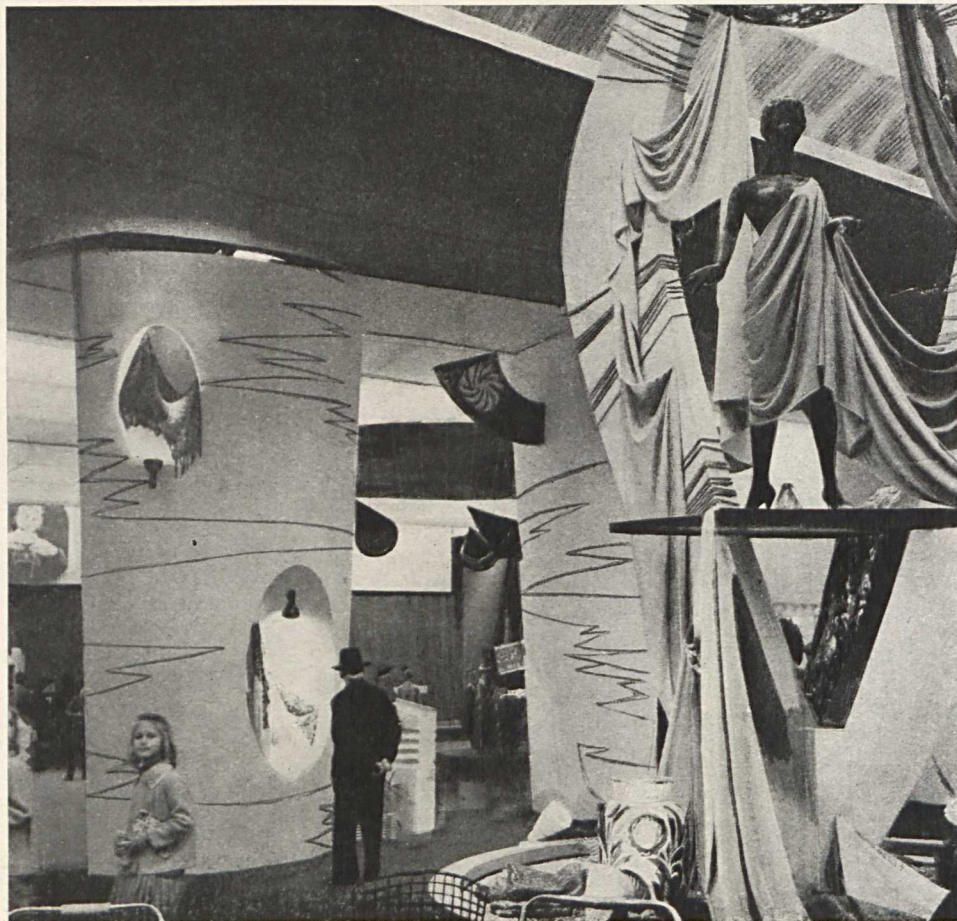


*К. Рождественский, В. Макаревич,
Б. Родионов. Раздел «Благосостояние».*

*К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов.
Раздел «Благосостояние». Стенд «Ткани».*

Генеральный проект художественного оформления советской выставки в Париже разработан авторским коллективом художников в составе: К. Рождественский — главный художник, В. Макаревич, Б. Родионов, при участии Л. Фишбейна. В дальнейшей разработке проекта по залам и его реализации приняли участие следующие художники: В. Роскин — раздел «Образование»; О. Русаков — раздел «Наука и авиация»; В. Дубанов — раздел «Атом»; Б. Смирнов — раздел «Оптика»; А. Чалтыкян, Д. Туболец — раздел «Металлургия»; Г. Камаров, Куранов — раздел «Энергетика»; Б. Сильванович — раздел «Станки»; Е. Розенблюм — раздел «Химия, уголь»; В. Рахманов, А. Якушкин — раздел «Нефть, газ»; И. Макавеев — раздел «Сельское хозяйство»; Ю. Вавакин — раздел «Строительство»; Л. Фишбейн — раздел «Спорт, здравоохранение»; И. Языков — раздел «Культура»; А. Васильев — раздел «Театр».

Панно «Петроград 1917 года» и «Москва» выполнены художниками А. Васиным и А. Ливановым; панно «Сибирь» — художником Н. Андроновым; скульптура «Космонавт» — скульптором А. Зеленским.



зал сельского хозяйства. Далее — высокий и светлый зал промышленного строительства, за которым вновь — затемненное пространство. Здесь статичная экспозиция сменяется кино-рассказом о новом строительстве в СССР.

2. Простота и лаконичность формы, поддержанная цветом, использование различных и неожиданных фактур и их контрастное сочетание.

Витражи из пенопласта, металл в сочетании с цветом, золотой и серебряный пластик в сочетании со светом, металлическая скульптура в сочетании со стеклом, плетенка в сочетании с чистым деревом, старинные резные доски в сочетании с мехом, светящиеся стены-диапозитивы — вот далеко не полный перечень фактур и их комбинаций, которые использовали проектировщики.

3. Советский национальный колорит выставки.

Простота и ясность композиции, без каких-либо уступок чистой декоративности, мажорность и мощь звучания всей экспозиции в целом — все это способствовало созданию правильного представления о Советском Союзе. Эти качества советских выставок за рубежом создают определенный колорит, который сразу отличает их от выставок зарубежных, характеризующихся большей частью мелким масштабом, хаотичностью планировки и дробностью решения.

Другой аспект национального колорита связан с использованием народных мотивов. Строить интерьеры только на использовании народного искусства невозможно и не нужно. Подлинные резные доски русских изб, донца, прялки, светильники, использованные нами, были активными вследствие их контраста с современным интерьером.

Однако даже самые красивые подлинники нельзя применять

в большом количестве. Мы искали пластические формы, имеющие ассоциативную связь с народным русским искусством, мотивы, часто встречающиеся в русской природе, материалы и фактуры, связанные каким-то образом с представлениями о национальном.

Большие ковши, напоминающие русские ладьи, выполненные из плетенки, наполненные продуктами, громадные стилизованные поленья-стенды, поленища, к которой подвешена витрина с русскими ожерельями, мастера, демонстрирующие приемы хохломской росписи по дереву и приемы плетения вологодских кружев, — все это создавало особую обстановку в залах раздела благосостояния.

С самых первых дней строительства выставки она была в центре внимания французской печати. Ее политическое значение было огромным. За четыре дня до открытия, ко дню пресс-конференции, работы по устройству выставки практически закончились. Это вынуждены были отметить все корреспонденты. Хорошая организация выставки — это тоже факт политического значения.

В чем же была причина успеха выставки?

Отсутствие в капиталистическом обществе ясной и общей идеи, способной увлечь массы, приводит, в частности, к отсутствию общественно-значимой идеи и при оформлении выставок. Они часто превращаются в магазин или базар. На нашей выставке этого не случилось.

Единство нашей выставки, признанное буржуазной печатью, определялось и ее содержанием. Она рассказала о героическом прошлом, созидательном настоящем и лучезарном будущем Страны Советов. В этом и заключался секрет ее успеха.

*К. Рождественский, В. Макаревич, Б. Родионов, при участии А. Сухачева.
Государственный флаг СССР. Витраж. Стекло.*





Световая реклама магазина «Изотопы» на Ленинском проспекте в Москве.

СВЕТ В ГОРОДЕ

А. ХИТРОВ

В течение года количество темных ночных часов примерно равно светлomu дневному времени. Жизнь любого крупного города начинается в 5—6 часов утра и затихает к полуночи. Значит, мы вправе утверждать, что одну треть своей жизни (исключая время, необходимое для сна) горожане проводят без солнечного света, пользуясь искусственным освещением.

Освещение улиц и площадей наших городов осуществляется пока в основном лампами накаливания, но через несколько лет их полностью заменят новые, более мощные и экономичные источники света — газоразрядные, люминесцентные, дуговые, ртутно-люминесцентные и другие лампы. Достаточно сказать, что, например, Советская площадь в Москве хорошо освещается сейчас всего двумя ксеноновыми лампами мощностью по 20 киловатт. Для освещения Красной площади потребуется всего шесть таких ламп, которые будут устанавливаться на высоких двадцати-тридцатиметровых мачтах.

Автомобильные магистрали будут освещаться преимущественно натриевыми лампами, которые отличаются особыми свойствами. Обладая высокой световой активностью, то есть обеспечивая хорошую освещенность дорожного полотна, они в то же время дают свет с минимальным количеством желтых и оранжевых лучей, которые вредны. Широкое

распространение получают также источники сосредоточенного и заливающего света, которые будут применяться для освещения фасадов зданий. Кстати, эти приборы дают возможность создавать бесчисленные по разнообразию световые декоративные эффекты умелым подбором сочетаний и тонов цветовой окраски зданий с оттенками и цветом световых лучей.

У нас и за рубежом уже применяются специальные светящиеся составы — люминофоры. Они могут быть использованы как самосветящиеся краски с очень богатой палитрой не только для покрытия отдельных плоскостей, но и для живописных декоративных панно. При облучении специальными лампами так называемого «черного света», испускающими невидимые глазу лучи спектра, люминофоры загораются и дают яркие и чистые цвета, далеко видимые в темноте.

Еще более экономичны недавно предложенные электро-люминесцентные панели, состоящие из прозрачного слоя (стекла или пластика), который покрывает люминофорную пленку, нанесенную на какой-либо токопроводящий слой. Включение в этот слой тока различной частоты позволяет изменять и регулировать цветность и силу свечения. Такие панели могут устанавливаться в виде плит на стенах зданий или непосредственно на заводе, укладываться в облицовочный слой крупных панелей домов.

Каков же будет облик наших городов в вечерние и ночные часы через 15—20 лет? Кто должен подумать и позаботиться об этом? Чьи творческие поиски необходимы для этого и по какому пути они должны быть направлены? Конечно, эти вопросы стоят прежде всего перед архитекторами и художниками декоративного искусства.

Панорама большого современного города в ночное время представляет собой очень живописную картину: мириады огней, иногда самые причудливые их сочетания и комбинации. Но уже в этой картине (несмотря на силу впечатления, которое она на нас производит) легко заметить элементы стихийности и много противоречий. Отдельные световые акценты разбросаны случайно и беспорядочно, поскольку ансамбли крупных архитектурных сооружений расположены большей частью как отдельные включения в застройку, а не по заранее продуманному генеральному плану.

Столкнувшись с необходимостью каким-то образом придать большую выразительность панораме ночного города, художники-декораторы пошли по единственно возможному в этих условиях пути, до известной степени развивая и повторяя традиционные приемы световой иллюминации. Выделяя в общей массе городской застройки наиболее значительные архитектурные комплексы и сооружения, освещая их заливающим светом прожекторов или выявляя их силуэтные очертания, они создают в общей панораме те необходимые акценты, которые как-то организуют и подчиняют себе всю остальную массу освещенной застройки, схематически выявляют и подчеркивают градостроительную ансамблевую структуру города.

Подобные приемы и пути светового оформления исторически сложившейся застройки дают эффект в таких городах, как Париж, Афины или Ленинград, где архитектурные ансамбли настолько значительны, что организуют всю застройку города. Но в других современных городах капиталистического Запада уже откровенно выступает противоречие между световым оформлением отдельных улиц, площадей (которое рассчитано на восприятие с земли) и попытками создать целостный ансамбль светового

оформления города. Отдельные рекламы фирм иногда настолько мощны, что их невозможно подчинить введению дополнительных акцентов, соответствующих архитектурной и градостроительной организации города. Нужно заметить, что все это вызывает большие дополнительные расходы электроэнергии и средств.

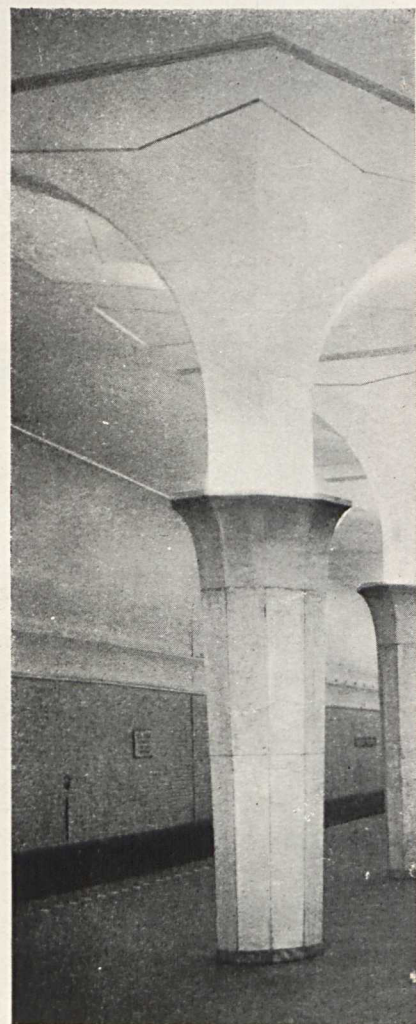
Из сказанного следует, что этот испытанный путь решения проблемы ночного светового оформления города для нас не является перспективным. Нужно искать другой путь — путь органического соединения художественных и декоративных проблем с функциональными задачами ночного освещения, с архитектурой зданий, городских магистралей, кварталов и микрорайонов, объединенных единой градостроительной структурой. Выполнить эту задачу можно только совместными творческими усилиями зодчих и художников декоративного искусства. Причем нужно, по-видимому, исходить не из современного состояния городов, а ориентироваться на те передовые, прогрессивные принципы их организации, которые сейчас еще только начинают развиваться, но со временем станут главными и обладающими.

В архитектуре прошлого на протяжении веков разрабатывалась проблема проникновения естественного света внутрь здания. Лишь в XIX веке с появлением «новой архитектуры», основанной на широком использовании современной техники и индустриализации строительства, на применении новых строительных материалов (сталь, стекло, железобетон), и конструкций, некоторые архитекторы пришли к новому пониманию взаимоотношения внутреннего и внешнего пространства, стремясь максимально «разрушить» глухую капитальную стену и заменить ее легким и прозрачным ограждением из стекла.

Если этому принципу не придавать значения канона (которому иногда предлагалось следовать из чисто формальных соображений), то можно признать его одним из основных принципов современной архитектуры, который дает особенно много выразительных возможностей для композиции различного рода общественных зданий. Отдельное здание при новой трактовке его объемно-про-



Витрина магазина «Синтетика» на Ленинском проспекте в Москве. Освещение витрины — важный элемент светового оформления улицы.



И. Виноградский. Кафе «Прага» в парке культуры и отдыха «Сокольники», г. Москва (сверху).
 Открытый павильон является как бы фонарем, освещающим окружающую его территорию парка.
 В. Иванов, А. Гильман, И. Покровский,
 Ф. Новиков. Кинотеатр «Прогресс». Здание кинотеатра — необходимый акцент в ночном освещении Ломоносовского проспекта.



И. Виноградский. Летнее кафе в парке культуры и отдыха «Сокольники». Прозрачные стены кафе связывают залитое светом внутреннее пространство с окружающим пейзажем, отчего интерьер кафе становится своеобразным источником света для парковой аллеи.



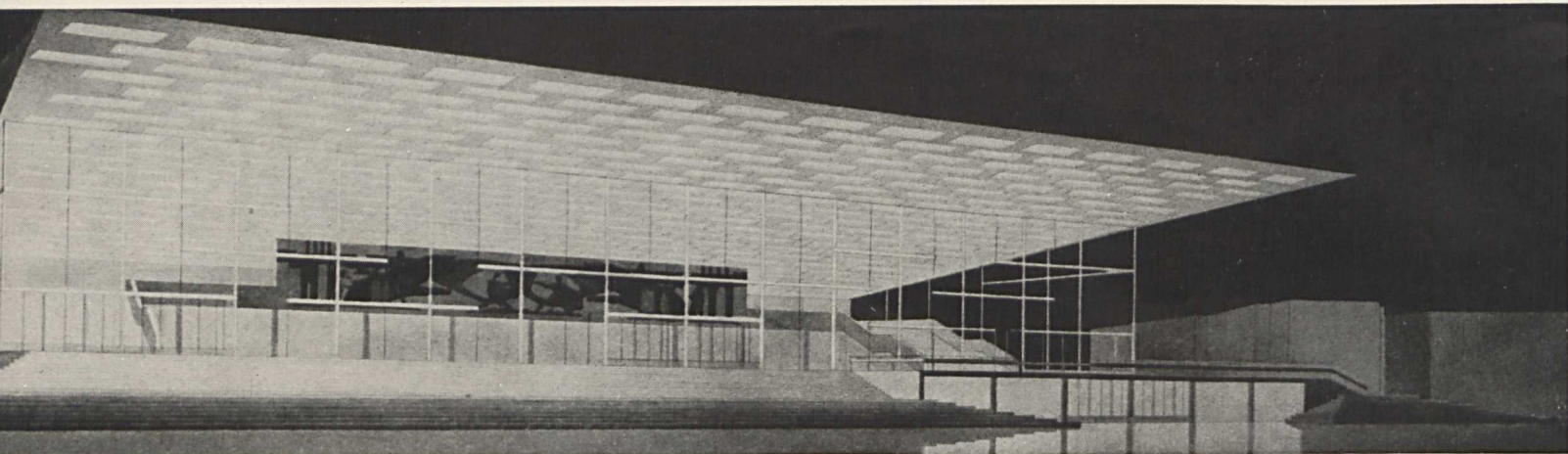
А. Душкин и Я. Лихтенберг. Подземный вестибюль станции метро «Кропоткинская». Освещение органически связано с конструкцией сооружения. Оно играет не только утилитарную, но и художественную роль в архитектуре вестибюля.

странственного построения само становится как бы источником света для улицы или площади. Благодаря большому освещенным изнутри стеклянным окнам или витражам оно может играть ведущую роль в композиции ансамблей застройки.

Но лишь совсем недавно в архитектуре созданы приемы, благодаря которым освещение стало органически связываться с конструкцией и функциями сооружения, сознательно использоваться как неотъемлемый компонент архитектурной формы, играя не только утилитарную, но и художественно-выразительную роль. Творческие поиски в этом направлении одними из первых начали советские зодчие. Примером может служить подземный вестибюль станции Московского метрополитена «Кропоткинская» (архитекторы А. Душкин и Я. Лихтенберг), где наиболее удачно достигнут органический синтез искусственного освещения с пластикой архитектурной формы.

В свое время, 30—40 лет назад, когда на Западе возник острый кризис архитектурной формы, лидеры многих направлений «новой архитектуры» выдвигали свет и цвет как новые средства, которые должны эстетически обогатить сооружения из новых материалов и конструкций. Но добиться результатов на этом пути удалось очень немногим.

Советские зодчие и художники должны найти новые архитектурные формы, соответствующие новой структуре городов, новым социальным, экономическим, техническим и эстетическим требованиям эпохи коммунистического строительства. При этом архитектура и декоративное искусство должны достичь полного слияния.



И. Павлов, Л. Гончар. Проект кинотеатра на Октябрьской площади в Москве. Здание кинотеатра решено так, что оно само становится источником света для улицы.

Поисками этого синтеза характерны работы второго тура конкурса на проект Дворца Советов в Москве. Широко применяя новые материалы, конструкции, исходя из нового отношения к пространству, авторы почти всех проектов использовали прием прозрачного ограждения, сквозь которое видны тематические панно, барельефы, скульптуры. Во всех проектах свет является одним из важных элементов архитектурной формы.

По этому же направлению идут у нас сейчас и работы в области новых типов общественных зданий. Как пример следует привести проект нового кинотеатра на Калужской площади (архитектор Л. Павлов) или недавно построенный кинотеатр «Россия» на Пушкинской площади в Москве (архитектор Ю. Швердяев). Можно говорить об отдельных неудачах в осуществлении последнего сооружения, но нам кажется, что творческое направление, которое избрал автор проекта этого здания, является правильным.

Новое возникает совсем неожиданно. Иногда успехи, достигнутые в области строительства очень скромных сооружений, оказывают потом большое влияние на развитие зодчества. Именно так, на наш взгляд, следует оценить работу архитектора И. Виноградского по строительству павильонов кафе в московском парке «Сокольники». Очень простые, лаконичные по архитектуре, они производят великолепное впечатление в сочетании с природным окружением, зеленью, водоемами. Нам кажется, что в их облике угадан характер сооружений, которые скоро будут строиться среди садов в микрорайонах.

Тот же характер легких, прозрачных сооружений из стекла отличает сейчас и типовые здания культурно-бытового назначения, построенные недавно в Юго-Западном районе Москвы. В таком здании на Ленинском проспекте расположились сейчас новый ресторан «Кристалл» и ателье. Несмотря на небольшие размеры, их освещенные изнутри фасады прекрасно «работают» вечером среди многоэтажной застройки. Хотелось бы только видеть вокруг них побольше зелени.

Именно на создание новых типов массовых жилых и общественных зданий, на разработку приемов архитектурно-художественной композиции первичных жилых организмов города — микрорайонов — должны быть сейчас направлены совместные творческие поиски архитекторов и худож-

ников декоративного искусства — монументальной живописи, скульптуры, озеленения.

В городе будущего не будет улиц в привычном значении этого слова. Типовые жилые дома живописно раскинутся среди зелени садов микрорайонов.

Нужно подумать и над такой простой задачей — как в вечернее и ночное время найти необходимый вам дом или другое здание. Видимо, обычные архитектурно-композиционные приемы окажутся недостаточными. Каждое здание должно обладать какими-то отличительными признаками, особенно ночью. Эти элементы, очень четкие и заметные в темноте, не должны нарушать общего единства ансамбля застройки днем. Не поможет ли нам решить эту задачу применение электролюминесцентных панелей?

Одновременно с этим нужно подумать и о внешнем облике большой улицы, транспортной магистрали. У нас нет и не будет конкурирующих между собой фирм, но световые надписи, лозунги, призывы наверняка найдут место на высоких зданиях, выполняя не только рекламную, но и агитационную, пропагандистскую роль. Достаточно убедительна, например, несная надпись «Атом для мира!» на одном из домов на углу Ленинского и Ломоносовского проспектов в Москве.

Сколько увлекательных, интереснейших задач стоит сейчас перед зодчими и художниками! В больших городах нашей страны они работают над проблемой световой архитектуры, экспериментируя, овладевая новыми техническими средствами, применяя уже известные приемы или создавая новые, еще невиданные ранее.

В Ленинграде архитекторы проектируют световое оформление Суворовского и Лиговского проспектов, работают над реконструкцией «световой архитектуры» Невского, Московского и Кировского. Заливающим светом ртутных и натриевых ламп будут освещены Зимний дворец, Адмиралтейство, Военно-морской музей (б. Биржа), Университет и другие архитектурные ансамбли города. Город Ленина будет одним из первых, где применение света позволит создать красивейший ночной облик целого гигантского ансамбля.

Применение искусственного света открывает сейчас перед художниками и архитекторами огромные творческие перспективы.

ЭКСПОЗИЦИЯ НОВОГО МУЗЕЯ А. С. ПУШКИНА

А. КРЕЙН

В столице нашей Родины открылся новый, давно желанный музей Пушкина.

С самого начала работы коллектив музея относился к художественному оформлению, вернее, ко всему комплексу художественных средств в экспозиции, как к важной и принципиальной проблеме, неразрывно связанной с научным содержанием и методикой построения музея. В оформлении мы видели не только сумму технических средств показа экспонатов, но и форму выражения идейного и художественного содержания.

Мы не раз убеждались, что при наличии великолепных коллекций, массы художественных ценностей и исторических реликвий, которыми наполнены (а чаще всего переполнены) музейные залы, экспозиции подчас производят неблагоприятное впечатление то своей академичностью, утомительным однообразием, то своей раздробленностью, перегруженностью, какой-то старомодностью. Все эти просчеты неизбежно снижают их идейно-познавательное значение и воспитательное воздействие.

Не раз мы слышали, что музей не зрелище, что художественные приемы экспозиции — дело не музейное, что, видимо, бедность экспонатами заставляет нас дать в музее волю художникам. Роль художника в музее, по мнению некоторых музейных работников старого закала, состоит лишь в том, чтобы добросовестно вычертить на листах симметрично расположенные экспонаты и написать в изобилии привлеченные тексты.

Но такое понимание роли художника мы отвергли категорически. Единомышленников и товарищей по совместной работе, с которыми у нас установилось взаимное понимание и общность целей, мы нашли в лице художника Б. Соколова (автора проекта), а на последующих стадиях — в лице руководителя художественной мастерской Е. Розенблюма и художника Ю. Керцелли (Комбинат декоративно-оформительского искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР).

Пожалуй, главным в этой совместной работе было взаимное уважение научного коллектива музея и коллектива художников. В ряде вопросов научный коллектив оговорил свое право вето. Но вместе с тем мы считали обязательным в таких вопросах, как связь экспозиции с архитектурой здания, выбор конструкций, цветовые решения и т. д., оставлять последнее слово за художниками. Если хочешь, чтобы в музее проявилось их творчество и чтобы оформление экспозиции стало произведением искусства, нужно создать художникам и возможности для творчества.

Главная идея экспозиционного замысла состояла в том, чтобы отразить в музее отношение нашего времени, советского поколения людей к любимому поэту. В подборе научного материала мы нашли этому убедительное выражение.

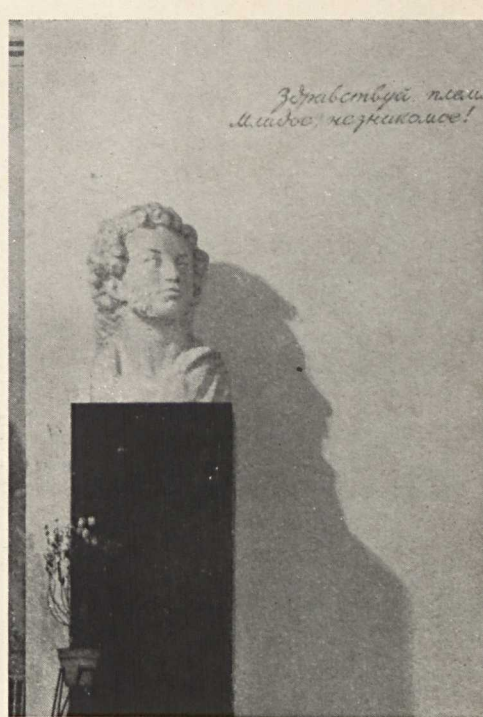
Как же этот общий замысел осуществился в работе художников, в том произведении декоративного искусства, которое они создали?

Самым главным в художественном решении музея нам представляется выбор стиля оформления, творческая позиция, занятая художниками по отношению к архитектуре здания и многочисленным историческим материалам (включая предметы быта и убранства пушкинского времени), которые составили основу экспозиции.

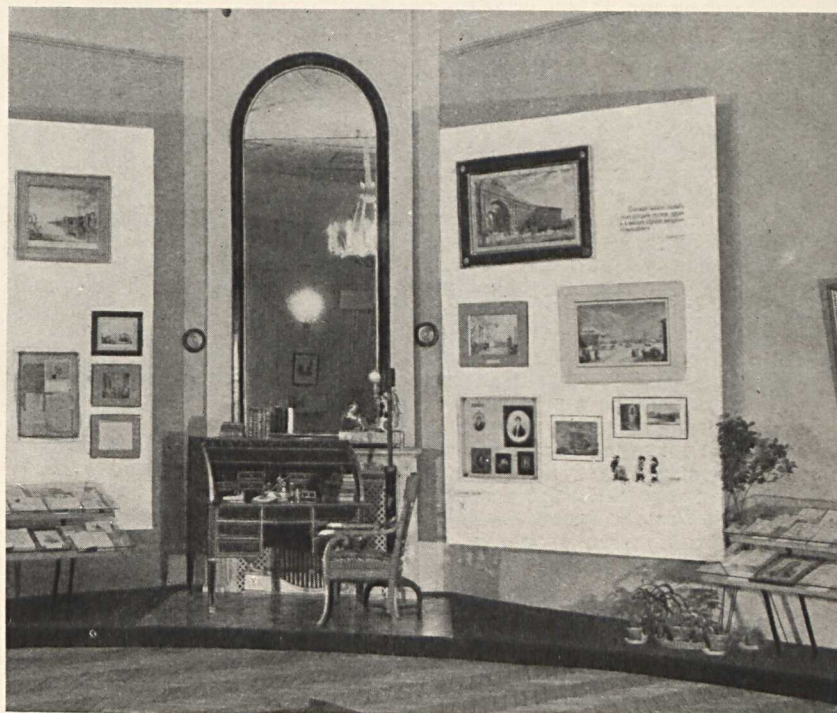
В оформлении авторы решительно отказались от стилизации под убранство пушкинского времени, внесли в старинные залы музея современное оборудование, «написали» всю экспозицию современным почерком. При этом во всей работе сохранялось максимальное уважение к экспонатам. Трудность этой художественной задачи состояла прежде всего в нахождении очень тактичных пропорций стендов, витрин, шкафов и других элементов оформления.

Сейчас, когда экспозиция построена, уже ни у кого не вызывает сомнения, что современный стеллаж, состоящий почти из одного стекла, или прозрачная витрина не только гораздо удобнее для обозрения, но и с должным уважением несут в экспозиции пушкинскую рукопись, первые издания его произведений, старинную книгу, гравюру, акварель и другие материалы. А подиумы (возвышения) хорошо подчеркивают в экспозиции те мемориальные предметы эпохи (конторка Пушкина, мебель декабриста и друга Пушкина — И. Пущина, столик из дома Ушаковых, мебель из Полотняного завода, оружие и знамена 1812 года и многое другое), которые заняли в музее достойные места, органически вписались в рассказ о жизни и творчестве поэта. Подиумы направляют и маршрут движения.

Уголок экспозиции 2-го зала — «Зеленая лампа» — с подлинными произведениями искусства, мебелью и бытовыми предметами начала XIX века. Стенд справа отражает период ссылки поэта на юг.



Портрет А. С. Пушкина у главного входа в музей. На стенде слова поэта: «Здравствуй, племя, младое, незнакомое».



Уголок экспозиции, посвященный произведению А. С. Пушкина «Евгений Онегин», с предметами быта, мебелью и книгами начала XIX века.





Часть экспозиции 2-го зала, посвященного теме: «Отечественная война 1812 года». На переднем плане — скульптурный портрет А. С. Пушкина работы Е. Белашовой.

Музей перестал быть «музейным» в дурном смысле этого слова. Больше того, оказалось, что сам особняк, его расписные потолки, лепка, колонны, люстры стали восприниматься как важнейший экспонат эпохи. А обрамленные в старинные рамы и паспарту (здесь мы старались не допускать отступлений от эпохи) портреты, пейзажи и другие изобразительные материалы пушкинских времен гораздо острее воспринимаются во всей их исторической подлинности и художественной прелесть именно на фоне современных конструкций.

Художественные средства помогли нам выделить и подчеркнуть главное в экспозиции. Так, в зале, вмещающем материалы со дня рождения поэта до 1825 года, найдены три взаимосвязанные тематические и художественные доминанты: выступающий к центру зала подиум с материалами Отечественной войны 1812 года («Мы были дети 1812 года» — цитируются здесь слова декабриста Муравьева-Апостола); центральная витрина политической лирики Пушкина и в перспективе зала тема «Пушкин и

декабристы» — комплекс материалов, внимание к которому притягивается, откуда бы мы ни смотрели, большим скульптурным портретом Пушкина работы Е. Белашовой.

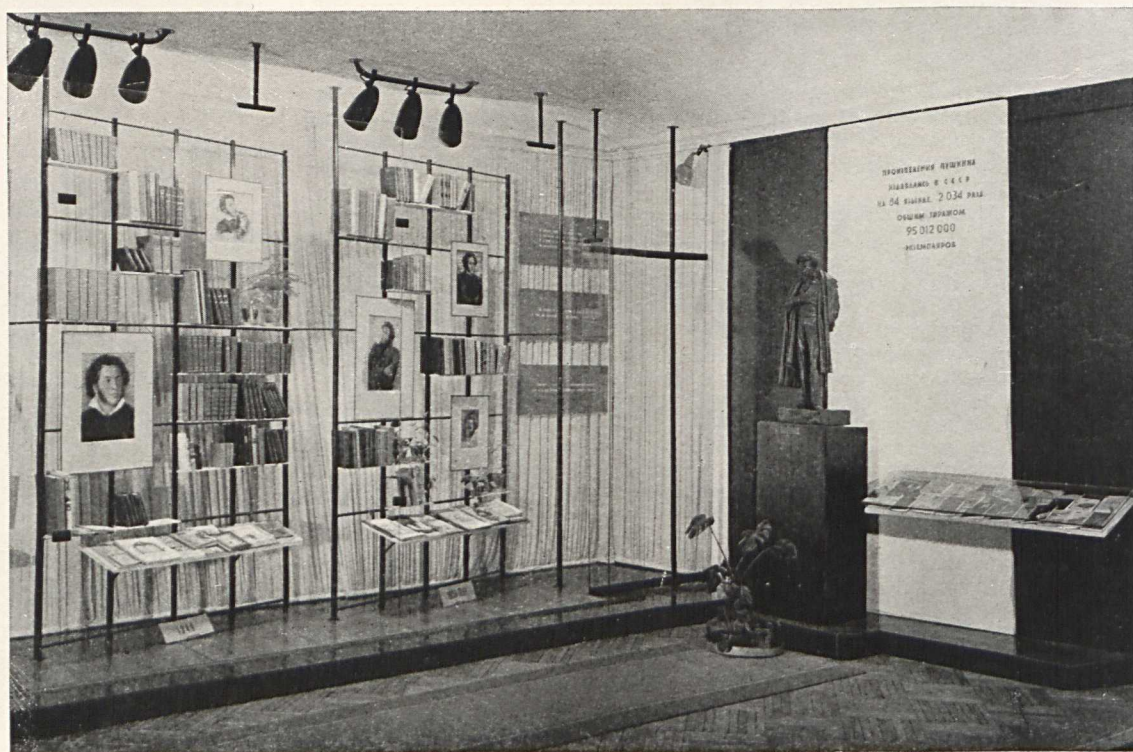
Художественное творчество в экспозиции выразилось и в членении пространства, внесении элементов театральной режиссуры, распределении материала в хронологической последовательности.

Зал, где начинается показ биографии Пушкина, имеет вытянутую форму, левая стена без окон и дверей тянется на 17 метров. Поистине страшно было бы увидеть такую стену сплошь увешанную плоскими, мелкими экспонатами. Художники решили ее так, что по мере движения по залу открываются все новые и новые уголки: вот уголок небогатой комнаты с пятью предметами обстановки — «Детство»; дальше поставлен под углом стенд «Лицей»; в полукруглой ложе размещены старинный торшер, столик, портреты, рукописи — «Зеленая лампа»; уголок стены «Ссылка на юг»; белый большой щит в виде увеличенного листа пушкинской рукописи — «Южные поэмы» и т. д.

Новый поворот маршрута — новый интерьер, новый комплекс вещей. Такой прием в огромной степени оживляет литературную экспозицию, неизбежно избыточную плоским и мелким рукописным материалом, книгами, гравюрами. Ничего не теряя в своей подлинности, научности, экспозиция становится красивой, приобретает сценические, драматические свойства. У экспозиционера же появляется потребность стать режиссером, ввести дополнительные материалы, предметы эпохи, характеризующие жизнь и творчество поэта. Так, в «Сказках» появилась композиция художественных предметов народного быта, в «Пугачевском» зале — казачье оружие, в «Евгении Онегине» — «уголок молодого человека», где можно увидеть немало книг и предметов, в окружении которых жил герой Пушкина.

Любопытно рассказать об одном из эпизодов работы: произведениях Пушкина о пугачевском восстании («История Пугачева», «Капитанская дочка»), поездке Пушкина по следам пугачевского восстания был отведен отдельный зал. Но камерность этого небольшого зала с низким потолком умаляла значение темы в экспозиции. Вместе с тем мы не могли нарушить историческую последовательность и перенести тему в другое место. Ломали голову — ничего не получалось. Уже почти смирились с этой неудачей, как вдруг Е. Розенблюму пришло в голову перекрасить зал, резко повысив интенсивность цвета стен. Несмотря на трудности, создаваемые уже смонтированной экспозицией, зал перекрасили. Эффект превзошел все ожидания: зал «вырос» на глазах, приобрел несравненно больший удельный вес, стал впечатляющим. Представляется, что один этот случай должен заставить задуматься любого музейного работника, недооценивающего художественные средства в музее.

Нам кажется, что вообще неправомерно деление композиционно-оформительских приемов на «музейные» и «выставочные», якобы вообще недопустимые в музеях. Есть приемы красивые и не красивые, тактичные и бестактные, живые и скучные. Любые приемы в музее хороши, если они содержательны, если помогают сделать научную тему, музейные предметы понятными, эмоционально-выразительными, а экспозицию в целом — красивой, светлой, образной.



Зал. 1. Начало и завершение экспозиции музея, посвященного жизни и деятельности великого русского поэта А. С. Пушкина.



Уголок отдыха в однокомнатной квартире.
Московское Высшее художественно-про-
мышленное училище и Московский мебель-
но-сборочный комбинат № 2.

О КОМПОЗИЦИИ ИНТЕРЬЕРА

А. ЧЕКАЛОВ

Требования, предъявляемые к интерьеру современного жилья, очень высоки и разнообразны, часто противоречивы.

Архитектор предлагает слитное решение интерьеров смежных комнат, гладкие, нерасчлененные стены, то есть то, что способно зрительно увеличить площадь и кубатуру. Мебельщик, напротив, как бы разрезает это цельное пространство на разные доли, так как секционная (наиболее экономичная) мебель строится на основе повторяющихся типовых деталей и вносит в интерьер модуль отсчета. Психологически человеку нужно свое индивидуальное, отличное от других жилье, а это противоречит инженерно-индустриальным требованиям унификации и стандартизации.

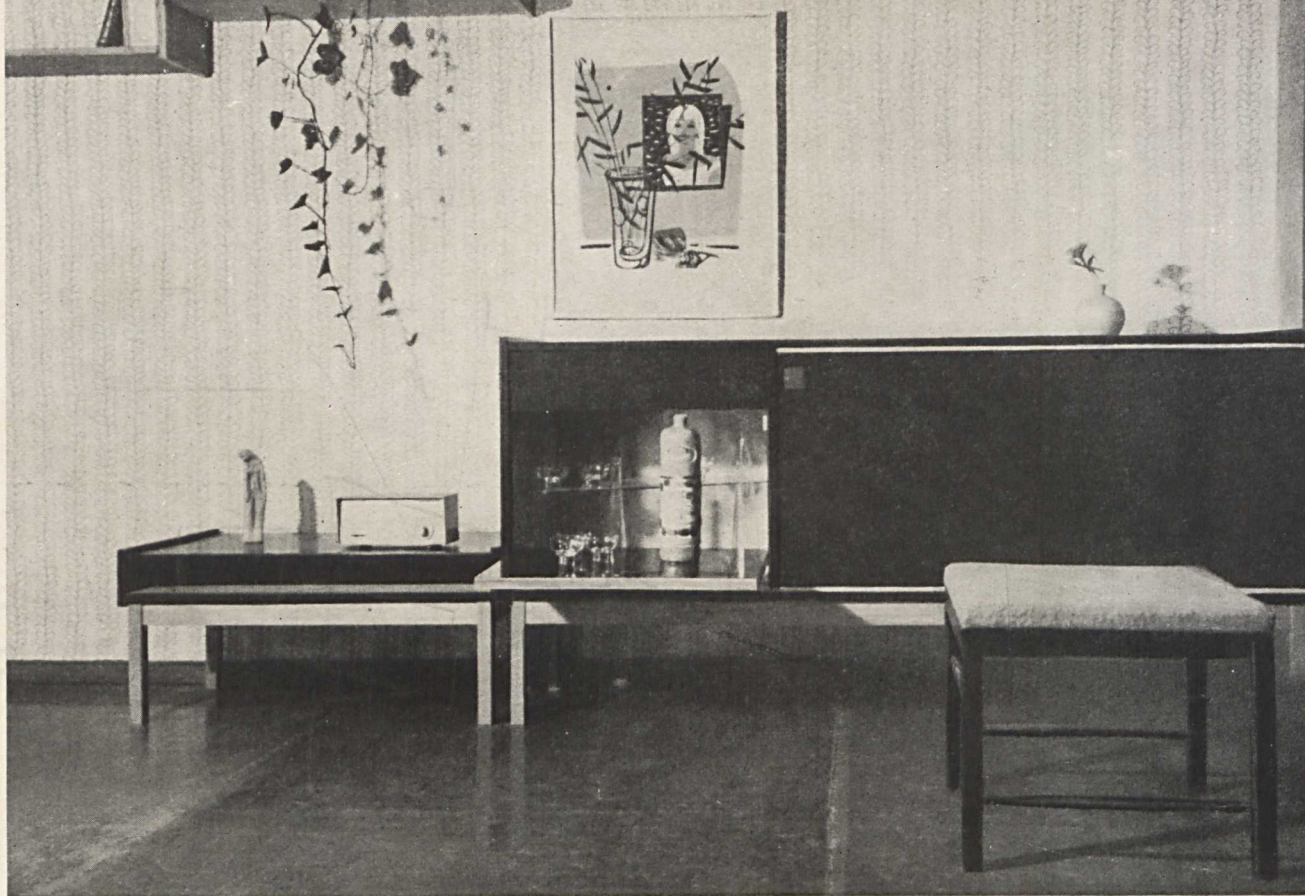
Роль композиции, призванной объединять и примирять разрозненное и противоречивое, оказывается в этих условиях особенно важной. Проблему композиции нельзя сводить лишь к внешнему подбору вещей, к вопросу о том, как выбрать керамику и куда повесить занавеску и поставить торшер.

Композиция — это прежде всего принципы связи между разными элементами интерьера, начиная с общей планировки. Это способ не только взаимного согласования частей, но и их взаимного обогащения, когда одно решается через другое, практическое претворяется в художественно-образное.

Это также способ подчинения всех элементов единой цели, общей идее или замыслу, то есть в конечном счете — тому художественному образу, в котором может найти свое выражение индивидуальный характер и вкус человека.

**ВТОРОЙ
ВСЕСОЮЗНЫЙ КОНКУРС
НА ЛУЧШУЮ МЕБЕЛЬ**

Часть общей комнаты в трехкомнатной квартире. Московское Высшее художественно-промышленное училище и Московский мебельно-сборочный комбинат № 2.



Для современного ансамбля интерьера в целом характерно следование логике жизни. Непосредственное выражение функции, конструкции, материала преобладает над системой художественного соподчинения.

Сопоставим современный интерьер с интерьером классицизма. В интерьере классицизма все разложено по местам, все замкнуто, развито в себе, каждая деталь стремится к самостоятельному гармоническому существованию, наиболее полно раскрытому в пределах целого. Любой элемент имеет свое начало и завершение, свой центр и периферию. Теперь частичное не живет как нечто самостоятельное, только ансамбль воспринимается как целостность. Отдельное настолько обособлено по своей конструкции, форме, функции, что вне целого часто не имеет художественного смысла и образа. Элементы укрупняются, соотносясь не только друг с другом, а и с размером всего интерьера. Уменьшается количество деталей.

В классицизме все строится как система подобий и входящих друг в друга ансамблей: от табакерки (как бы миниатюрная комната) и оформления стола (площадь с конным монументом, обелиском, львами и т. п.) до шкафа, напоминающего триумфальную арку, и всего интерьера, имитирующего помещение римского храма, дворца и терм. Теперь сложение ансамбля идет из простых фигур, плоскостей, пятен. Раньше отдельная деталь была целой, законченной фразой, теперь — только слово или даже слог.

Раньше корпусная мебель строилась по типу монолитных кубов, теперь — как сумма отдельных сторон, что выявляется различной фактурой и цветом, выпуском на фасад узких кромок щитов и т. п. Карнизы, профили, плинтусы раньше также подчеркивали массивность. Исчезновение этих деталей, придающих формам монументальность и монолитность, способствует впечатлению, что мебель — это как бы свободное пространство, заключенное в легкую оболочку из отдельных граней.

В народном русском жилище стены и потолок — суть всего; все в доме встроено, вставлено, вписано, вклеено навсегда. Пространство в избе не построено, оно не развивается, а лишь отсчитывается. Квадратное в плане помещение имеет только функциональные узлы и оси (направление к печи и красному углу). Они же определяют и художественную акцентировку по принципу: самое значимое — самое нарядное.

В современном интерьере главное — пространство, его кубатура и площадь. Стены и кровля не сплавляют больше ансамбль и не организуют его, а только ограничивают. Меньшую роль играют архитектурные элементы, такие, как простенки, двери, окна. Отсюда часто встречающееся несовпадение тектонических и пространственных границ. Например, пересечение шкафа полом ярким цветным пятном, расчленение цветом стены, потолка или пола.

Квартира в современном многоэтажном доме — стандартная ячейка, одна из множества подобных, которые только в сумме соотносятся с внешней архитектурой здания. Отдельное звено

как бы абстрагировано, оно не может служить художественным выражением целого в отношении размера, пропорций, конструкций. Поэтому стены, потолок и пол тоже несколько отвлечены в смысле показа их реального материала, конструкции, плотности. С точки зрения композиции интерьера — это просто поверхности, допускающие расчленение в любом направлении, то есть лишенные «силовых линий» и материального качества.

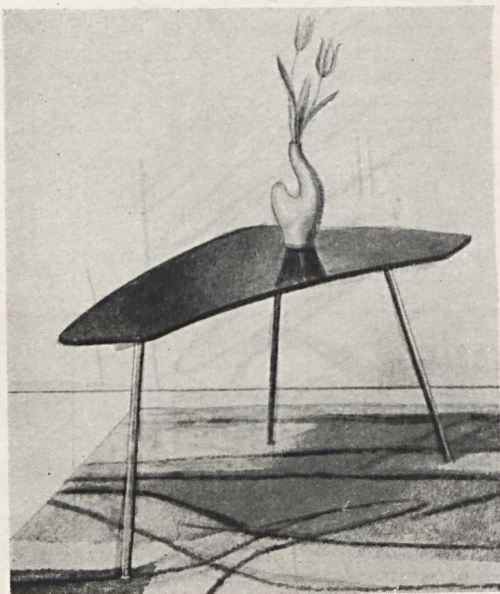
Современный интерьер должен пониматься непременно как сложное единство. Наряду с практической целесообразностью и общими стилевыми чертами времени он должен включать и скрытый подтекст психологической настроенности, заключенный в неповторимой живописно-картинной зрительной композиции. Последняя отвечает динамике пространственного решения (в отличие от статичности тектонического).

Новый интерьер — своего рода объемная живопись. Действительно, цельность композиции достигается уже не скульптурным объединением массы с помощью всеподчиняющей системы (модуль, ордер, в простейшем случае — технический прием), а тщательно подобранной гаммой цветов, сопоставлением фактур, ритмом линий, игрой света и тени, соотношением разных пространственных величин. Объемные, реально весомые формы воспринимаются из-за этого более плоско, а ограничивающие их поверхности, напротив, — более глубинно, как бы пейзажно, что позволяет зрительно «раздвигать» стены и «поднимать» потолок. Мы воспринимаем теперь интерьер больше зрительно, чем осязательно. Скульптурность всегда поглощает пространство, окрашенные плоскости высвобождают его.

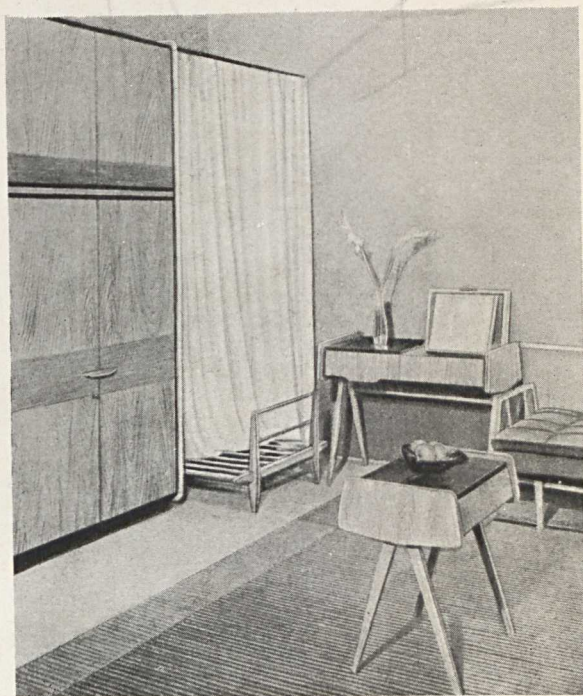
Но живописность вовсе не означает композиционную рыхлость. Напротив, современная композиция интерьера в принципе более крепко построена, чем раньше. Пространственное решение уменьшило роль фасада в мебели, заставило воспринимать все трехмерно и со множества точек зрения, привело к свободной компоновке, основанной не на симметрии и точно определенных осях, а на более сложном и напряженном равновесии, почти как в Атомиуме.

Пространственно-живописная система является ведущим началом при создании современной композиции интерьера. Но она не может удовлетворить все функциональные требования, которые предъявляются к интерьеру и которым отвечает практическое размещение всех предметов обстановки и обихода. Часто наблюдается совмещение практически-рациональной и зрительной, «картинной» композиции. При этом особенно остро ощущается двойная роль вещи в интерьере: например, удобное, «обтекаемое» кресло и в то же время просто малиновое пятно, необходимое для того, чтобы рядом зазвучал другой цвет стены или пола.

Пространство, цвет и линии как основные средства создания живописной композиции наиболее подвижны и изменчивы, лучше и легче передают оттенки человеческих эмоций и вкусов, чем плотная и массивная форма. Но это не значит, что от интерьера остается только окрашенная пустота, обозначенная контуром



Финская мебель.



Чехословацкая мебель.

линий. Этот зрительный образ накладывается на вполне рациональный и крепкий конструктивный костяк, который нисколько не маскируется, а сам переосмысливается в зрительный образ, подобно тому, как выглядят фермы металлического моста при ярком ночном освещении, когда они как бы теряют весомость и кажутся гигантской черно-белой графикой.

* * *

Примеры живописной композиции мы могли видеть на многочисленных мебельных выставках последнего времени. Начнем с выставки чехословацкой мебели, показанной в Москве весной 1961 года. Чехословацкие мастера, не раз восхищавшие нас серьезностью и последовательностью поисков современной формы, на этой выставке продемонстрировали высокое умение распоряжаться крупными и яркими цветовыми плоскостями, создавая интерьер по принципу живописной композиции. В одной из квартир комната строилась на сочетании желтой, голубой и малиновой стен, розового шкафа, зеленого ковра, красной и черной обивки мебели (вообще черный цвет был широко использован во многих образцах), цыпляче-желтой пластмассовой крышки стола и ярко-синих подушек на диване. В детской комнате этой же квартиры — белые и оранжевые стены без всяких узоров и

низкая удобная мебель без малейшей нарочитой «детскости». На полу гороховый коврик в цвет дерева, на ярко-синей обивке — оранжевые и желтые подушки. Кухня отделана пластиком цвета некрашеного холста.

Одна из красивейших комнат, обставленная секционной мебелью, строилась на контрасте черного и белого, причем цвет дерева служил «связующим», подобно позолоте, а включение других цветов вносило красочную мелодию. Нужно представить себе темно-зеленый простой ковер на полу и белые стены, на фоне которых рисуется дубовая мебель, оживленная черным и светлым (цвет яичной скорлупы) пластиком. Тут же большой черный письменный стол удобной трапециевидной формы, черные стулья и широкое кресло, обитое серым крупнофактурным букле. Строгая гамма оживлена вкраплением желтого (стены), теплого розового (вставки в мебели), темно-синего (массивное стекло).

Активные цветовые сочетания составляют основу композиции у чехословацких художников. Благодаря яркости и крупному масштабу цветовых пятен скрадывается сухость секционной мебели и дробность мелких вещей, которые постоянно скапливаются вокруг человека. Цвет умышленно «кладется» не по форме и не совпадает с группами предметов. Отдельные участки мебели по цвету отпадают к фону стены, части стен местами связываются с поверхностью стола, фасад шкафа как бы служит продолжением ковра и т. д. Сопоставление красочных плоскостей создает особый пространственный эффект. В небольшой комнате появляются различные по настроенности зоны, центры притяжения, общие ритмы. Но все это при абсолютно гладких, идеально практичных, ничем не осложненных формах.

Чехословацкая выставка вспоминается при посещении выставки мебели в Мневниках, подводившей итоги Второго Всесоюзного конкурса. Тут тоже в наиболее удачных интерьерах преобладает живописный подход к решению. Пространства интерьеров организуются путем продуманного размещения красочных пятен; широко используются яркие контрастные цвета, разбивка больших плоскостей цветом и фактурой. Такие же приемы можно было видеть на выставке «Искусство в быт» в Манеже. Цвет — наиболее субъективный и эмоциональный элемент в интерьере. Обостренное внимание к цвету свидетельствует о наметившейся тенденции к «психологизации» интерьера в отличие от «объективно-архитектурного» решения, основанного на пластически выраженных несущих, обрамляющих и венчающих частях — типичной для прошедших десятилетий системе. Всепроникающая и объединяющая цветность вносит в образный строй интерьера лиризм и музыкальность.

Это особенно относится к созданным литовскими художниками интерьерам (кв. № 8), которые теряют в черной репродукции половину своей привлекательности. Завязку цветовой композиции дает уже соломенный настенный коврик у вешалки с включенными в него красными и черными узорами. В общей комнате — этой первой части цветовой сюиты — основной мотив, построенный на сочетании теплых и холодных тонов, звучит сильно и строго. Здесь доминирует теплая гамма. Постепенно нарастает празднично-розовый цвет, который сгущается словно в кульминации — в алом шаре лампы у окна. Сочно поданная текстура дерева тонко согласуется с горчичной окраской стен, тканью

занавесей с крупным рисунком того же тона, создавая спокойный благородно-сдержанный общий колорит, оттененный крупным пятном черного ковра. Свинцово-серый пластик пола — единственно «холодный» компонент. В следующей комнате, спальне, холодные тона начинают преобладать, создавая приглушенную, скорее минорную гамму в тонах зимнего заката. На фоне бледно-синих стен и серого пола розовые пятна светильника, обивки, ковриков звучат глуше. Им вторят цвета фарфоровой люстры — розовый и серый. Здесь появляется новый мотив — пластмассо-

мебели, обоев, светильников, гравюры, керамики. Единственное яркое пятно — цветок гвоздики.

Очень красива квартира эстонских авторов (№ 44), особенно спальня, выдержанная в нейтральных тонах: серые обои, зеленновато-синий пол, струистая муаровая текстура дерева, блеклосиреневые коврики, голубоватая лампа. Менее удачны занавески — они мелки и пестрят. Просто и красиво решена кухня, отделанная цветным пластиком.

Можно отметить также детскую комнату в квартире № 4 мос-



Общая комната в трехкомнатной квартире. Мебельная экспериментальная фабрика «Стандарт» совнархоза Эстонской ССР.

вые вставки в мебели цвета слоновой кости, вносящие чистоту и особую элегантность. В занавесках, как в шутилом скерцо, та же общая колористическая тема дана более остро и ярко. И, наконец, в третьей комнате, детской, разные темы сливаются, образуя шумный каскад, ликующее и дерзкое крещендо, где ярко-красное, синее и охристо-желтое объединяются в контрастно-гармоничном, очень точно найденном трезвучии.

На соотношении немногих, казалось бы, простых, но сложно разыгранных цветов построены и другие интерьеры выставки в Мневниках. Квартира № 65 (проект Московского Высшего художественно-промышленного училища) — поэма в черном и красном. Другой интерьер тех же авторов (кв. 66) — сочетание светлых продольных и темной торцовой стен, лиловых стульев и ярких подушек на темном диване и кресле. Стена интерьера — черно-белая графика с тонко найденным ритмом. Этот интерьер — пример умелого цветового подбора элементов ансамбля:

ковских архитекторов. Здесь взяты летние краски — салатно-зеленая, ярко-желтая, оранжевая. Эта трехцветность сохраняется в узорах занавесок и в тканых покрывалах. Напротив, в интерьерах, спроектированных коллективом Ленинградского художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой, общее цветовое решение оказалось несколько раздробленным.

По-видимому, не случайно, что наиболее продуманные и цельные по цвету интерьеры оказываются и самыми убедительными в отношении объемно-пространственной композиции. В той же литовской квартире в детской комнате хорошо решено вытянутое узкое пространство помещения. Оно как бы делится на две половины, две комнаты, только без всякой перегородки. На редкость удачно и остроумно сделана комбинация узкого стола (он же подоконник) и пристенных низких шкафчиков. Формы предельно удобны, но абсолютно просты и гладки, легки и воздушны. Образованы удобные ниши для игры, для хранения



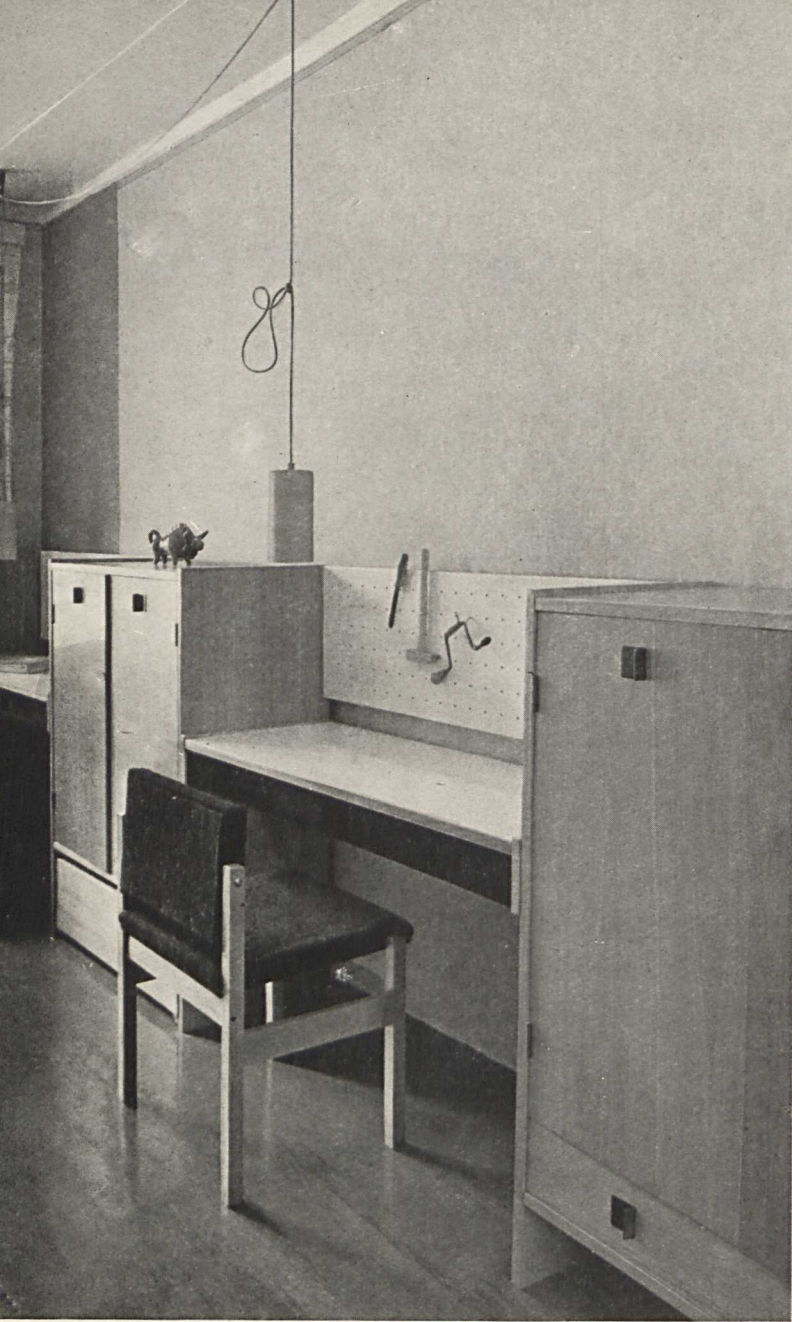
Спальная комната в трехкомнатной квартире.
Экспериментальное конструкторское бюро совнархоза Литовской ССР.

Детская комната в трехкомнатной квартире.
Экспериментальное конструкторское бюро совнархоза Литовской ССР.



игрушек. От общей кубатуры словно отсекается особый ярус для игры детей, и он хорошо организован и расчленен. Стены везде открыты, пространство не затеснено. Расстановка стола и шкафа (перпендикулярно друг к другу) вносит в композицию глубинность, связывает эти формы с низкими кроватками. И самое главное—тут есть не только рациональное построение пространства в соответствии с ростом ребенка, ходом его занятий и игр, но и определенная эмоциональная окрашенность этих пространственных элементов, которые притягивают, подсказывают, помогают, дисциплинируют, радуют своей ясной целесообразностью. В таком решении есть жизнь, есть правдивое понимание потребностей ребенка.

Не менее продуманно соотношение пространства и объемов в спальне этой квартиры; тут тоже ничто не возвышается, не давит, нет глухих коробок мебели, кажущихся всегда излишне массивными и грузными. Опять-таки все основано на неуловимых отношениях вертикальных и горизонтальных пространственных членений, имеющих свой функциональный и эстетический смысл. Важную композиционную роль здесь играет зеркало. Оно согласуется по пропорциям с подзеркальным столиком, спинкой кровати, туалетным столом, табуретом, ночной лампой. Зеркало усиливает освещенность комнаты (северная сторона!), но помещено так, что никогда не будет беспокоить спящего боковыми отсветами. Соседство с ровными кромками мебели, естественно, исключило применение такой бы то ни было оправы стекла. Этот принцип благородной обнаженности материала и конструкции, последовательно проведенный во всем интерьере, также связывает ансамбль. Строгая простота и деликатность мебелировки соответствует цветовой композиции и ничем не перебивает ее. И это достигнуто не в ущерб практическим требованиям и не в добавление к ним, но именно на их основе,



Детская комната в трехкомнатной квартире. Московское высшее художественно-промышленное училище и Московский мебельно-сборочный комбинат № 2.

Сами функционально необходимые объемы, плоскости, особенности окраски стали источником эстетической композиции. Правильно понятая (не вульгарно, не упрощенно) целесообразность создает и художественный образ.

Прием совмещения в современном интерьере двух композиционных основ — рационально-бытовой и декоративной — определяет контрастный подбор предметов. Чем более безлики и голы утилитарные формы, тем сильнее потребность в элементах случайных, неповторимых и живых. Ими могут быть и небанальный цвет, и народная или самодельная игрушка, и просто кусок дерева или камня, привлекающие нас своей безыскусственностью, природной красотой материала. Отсюда тяга к грубой керамике, словно испещренной следами времени, любовь к гротесковым и забавным вещам, вносящим эмоциональную разрядку. Если раньше тщательно «лепили» каждую складку ткани, добиваясь впечатления почти архитектурной детали, то теперь в занавеске ценится именно свободное и подвижное ниспадение куска материи, без бахромы и кистей. Это можно отнести и к посуде, к осветительным приборам. Во всем, что практически не сковано рациональной необходимостью, мы стремимся противопоставить нечто противоположное. Этим вызван и отказ от слишком

четкого и резкого рисунка обоев и предпочтение более свободных по технике живописных и графических произведений, украшающих комнату. Непосредственное, «самородное» становится необходимой частью живописной композиции, подобно тем актерским экспромтам, которые вносились в народную итальянскую комедию по ходу действия.

Современная композиция допускает не только резкие контрасты элементов, но и разрывы, паузы между ними, ритмические пустоты, которые зрительно повышают динамику форм (например, несовпадение цвета и контура, сдвиг по вертикали и горизонтали и т. д.).

Прерывность композиции, неполное слияние ее частей позволяют вставлять в интерьер и чужеродные формы, вроде старинной мебели и всевозможных предметов быта, которые только обогащают и оживляют общий ансамбль. В этом отношении современную композицию можно сравнить с джазом, где доминирует не мелодия, а ритм, где свободно объединяются контрастные элементы, каждый из которых ограничен лишь его собственными пределами выразительности и сопоставлен с другими по принципу свободного монтажа.

Подлинно живым интерьер становится при условии правдивого выражения человеческой жизни. Правда современности есть в инструментах, остроумно размещенных над детским столиком (интерьер МВХПУ), но ее нет в деревянном орле (Укргипромобель). Она есть во вместительных книжных шкафах и письменных столах, но ее нет в тщедушных полочках, которые дробят плоскость, мельчат композицию и которые пригодны только для двух-трех безделушек. Правдиво решен строгий и цельный интерьер эстонской общей комнаты (автор У. Умберг). Более спорны проекты, где та же комната превращается в холл гостиницы или шахматного клуба, в роскошный бытовой шедевр, хорошо приспособленный для отдыха за папиросой и рюмкой вина, но слишком эффектный и громоздкий для небольшой жилой комнаты. Здесь декоративная композиция идет в разрез с целесообразностью ансамбля.

Принцип правдивости, человечности для нас, советских людей, является особенно важным. Он должен определять основное направление поисков в композиции.

Мы видели интерьеры Финляндии. Их стилевое единство безупречно, как чистейший кристалл, и так же холодно. В них особый, стилизованный спортивный комфорт, нечто от изысканного горнолыжного отеля. Это не для работы, не для прозы будней. Мы смотрели мебель Америки, технически блестящую, но скучную, как пуританская проповедь. Это благонамеренная и сентиментальная песенка, вложенная не без чувства юмора в электронный мозг гениальной машины. Нам знакомы теперь и французский шарм, и английский лоск, и японский вкус. Зная все это и старательно осваивая все ценное, мы не должны забывать о том, что составляет особенность и преимущество русской национальной традиции, — о мягкости и простоте, искренности и праздничной щедрости. С другой стороны, нелепо было бы подражать рубленой народной мебели, создавая под прессом цилиндры из пластика, имитирующие кондовые бревна. Так же мало оправдано построение композиции на основе музейного жилища образца прошлого века, а это иногда наблюдается в проектах украинских архитекторов.

Одна из задач интерьера как искусства состоит в том, чтобы преодолеть зависимость человека от вещи при помощи самих вещей, путем их очеловечения, то есть приведения их в согласие с жизненными устремлениями и взглядами человека, путем претворения узкобытовых связей в художественные, более всеобщие и идеальные, а следовательно, и общественно-значимые.

Воздействуя на глаз, воспитывая вкус, ансамбль интерьера тем самым влияет и на весь внутренний, духовный облик человека. Хорошая композиция, где найдена верная мера правды и красоты, логики и выдумки, где нет лишнего и все на месте, — такая композиция может служить важным средством повышения общей культуры человека, в чем и состоит главная цель эстетического воспитания.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ ПО КЕРАМИКЕ

М. ЧЕРЕЙСКАЯ

Керамика все больше и больше входит в быт и завоевывает симпатии самых широких слоев населения. Но те изделия, которые до последнего времени предлагали покупателю магазины Художественного фонда, не могли удовлетворить неизмеримо возросший вкус советских людей. Это были чаще всего громоздкие, замысловатой формы неуклюжие вазы и кувшины со сплошной коричневой поливой, со множеством украшений и завитков, тяжеловесные, нескладные кашпо, безуспешно повторяющие в глине плетение соломённой корзинки, ядовито-зеленые пепельницы в виде рыбы — вещи архаичные, несовременные, не украшающие, а уродующие дом. Жизнь настойчиво требовала резкого перелома в художественном качестве выпускаемых изделий.

И, откликаясь на это требование, правление Художественного фонда РСФСР около года назад создало художественный совет по керамике. Перед ним была поставлена задача — обеспечить высокий художественный уровень керамических изделий, выпускаемых массовыми тиражами Скульптурной фабрикой Художественного фонда РСФСР.

Совет активно принялся за работу, и его деятельность уже дала ощутимый результат. Если сравнить упомянутые вещи с теми, которые появились теперь в продаже, то контраст будет поистине разительным!

Новые изделия из керамики — это вещи изящные, простые, отвечающие требованиям самого строгого вкуса, соответствующие нашему быту и современному жилому интерьеру. Они пользуются большой популярностью и никогда не залеживаются на полках магазинов.

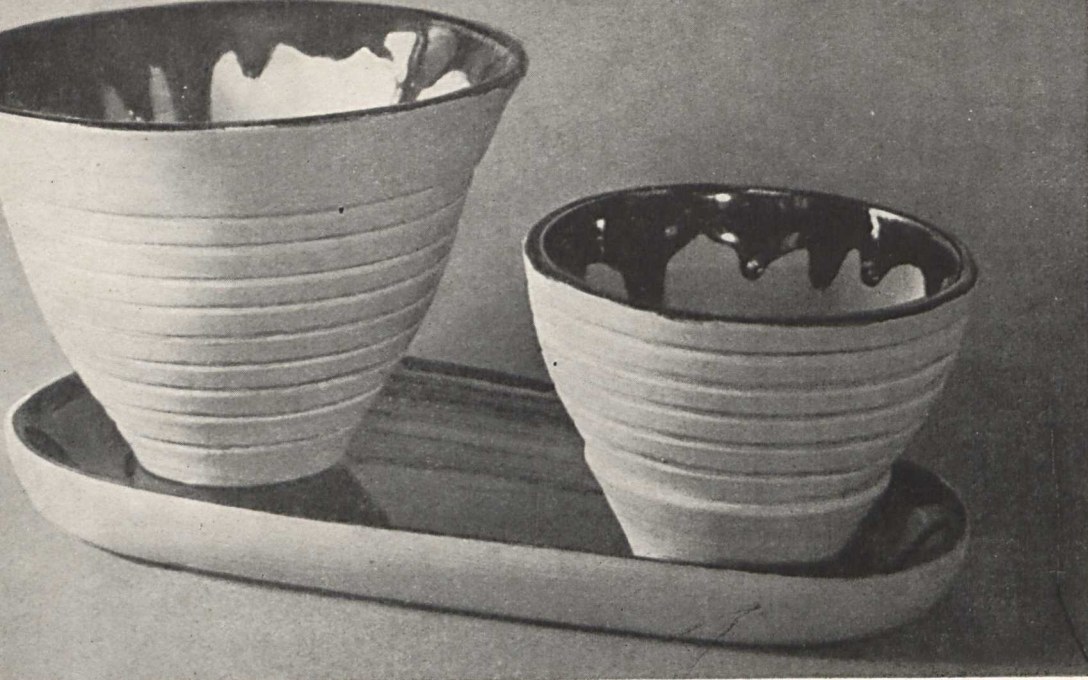
Совет собирается регулярно, иногда его заседания проводятся непосредственно в мастерских. В него входят известные скульпторы, опытные художники-керамисты, искусствоведы, производственники. Совет не только отбирает вещи для производства, но и проводит большую воспитательную работу, а авторам дает подробные пояснения, по каким мотивам отклонено то или иное произведение. Таким образом, совет может в какой-то мере влиять на формирование вкуса самих художников, направлять их творческие искания, удерживать от неправильного пути, от погони за ультрамодной формой, предостерегать от решений, не свойственных данному материалу или далеким от требований жизни.

Иногда на заседаниях разгораются бурные творческие дискуссии: о современном стиле, о национальных традициях в керамике. При этом решать эти вопросы приходится не отвлеченно, а на практике, на примере конкретных произведений. И надо сказать, что каковы бы ни были расхождения в оценках отдельных произведений, творческая линия совета направлена на создание вещей, нужных народу, простых и красивых, современных и в то же время сохраняющих русский национальный характер, который, кстати сказать, понимается не в примитивном, вульгаризаторском смысле. От художника требуют, чтобы национальный характер произведения выражался в ясности замысла, в крепости формы, в живой, не скованной росписи, свободно лежащей по форме сосуда, в отчетливо выраженном назначении предмета, в подлинной близости народным традициям.

Помогает работе совета то, что в нем активное участие принимают производственники. Почти всегда на заседаниях бывают директор скульптурной фабрики С. Калинин, главный технолог А. Разумовский, главный художник В. Лобанов. К их голосу чутко прислушиваются. Надо сказать, что нередко еще случаи, когда художники представляют вещи хотя и красивые, но решенные без достаточного знания и учета технологического процесса, свойств материала. И тут сразу раздается предостерегающий голос директора фабрики. Такое содружество с производственниками обеспечивает почти полную реализацию принятых работ.



Р. Цузмер. Кувшин. Керамика.

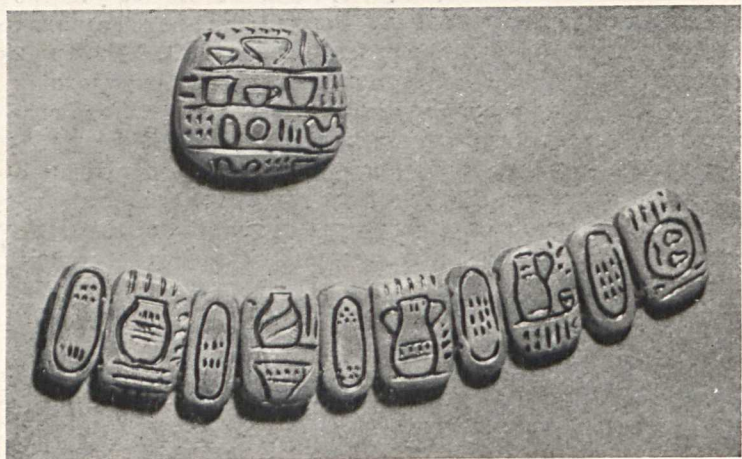


Н. Романова. Горшочки для кактусов. *Керамика.*



Т. Гусева. Кувшин. *Керамика.*

М. Рагус. Ваза. *Керамика.*



Г. Кретьова. Брошь и браслет.



Н. Богданова. Сарафанчик. *Керамика.*

К сожалению, заседания совета обычно проводятся в маленькой, тесной комнате, и авторам приходится класть вещи «навалом», так что они громоздятся одна на другую, что мешает серьезному и тщательному просмотру работ.

Есть, конечно, и недостатки в работе совета: он не проверяет качество тиражируемых изделий, которые зачастую по цвету и отделке значительно отличаются от принятого образца, редко выезжает на фабрику и в мастерские.

При отборе произведений не всегда учитывается их место и значение в интерьере, то, как они будут выглядеть в окружении других вещей — среди современной мебели,

тканей, вообще в быту и в ансамбле жилого дома. Иногда больше значения придается их самостоятельной, «музейной» ценности. А эти критерии не всегда совпадают. Нередко более простая, скромная, но тщательно продуманная вещь лучше смотрится в интерьере, более однородна с ним, чем иное искусно отделанное, но выставочное по своему характеру изделие.

Не всегда учитывается советом и потребность в наборах керамических изделий различного назначения. Например, очень часто в нашем быту ставятся рядом вазочка для цветов и пепельница, керамическая лампа и лоточек для карандашей, горшочки для кактусов или других декоративных растений. Такие вещи должны создавать своеобразный «ансамбль», быть едины в своем художественном решении. Подбирать подобные сочетания из разрозненных предметов значительно труднее. Кажется бы, совет должен всячески поощрять комплексные решения, но часто бывает наоборот. На наш взгляд, совету следовало бы провести конкурс на такие наборы керамики, чтобы поднять творческую активность художников.

В связи с освоением большого количества новых образцов нелегкие заботы легли на плечи работников Скульптурной фабрики. Но к чести их нужно сказать, что они не отказывались, как это часто бывает, от освоения новых моделей. Предприятие стремится к высокому качеству изделий, к достижению определенного художественного уровня, и трудности его не останавливают. А их у фабрики немало: тесное помещение, плохое сырье, нестойкие красители.

Конечно, продукция керамической фабрики пока еще несовершенна (встречаются изделия ядовитого цвета, далекие от принятого образца, мало разнообразных материалов, не разработана технология каменных масс и т. д.), но путь выбран правильный. В содружестве с коллективом художников, в тесном контакте с художественным советом фабрика выпускает много красивых, нужных, простых и близких людям изделий.

Очень важно, что наконец-то слова «высокий художественный уровень» мы слышим не только тогда, когда речь идет о произведениях авторских, выставочных, а в применении к массовым, тиражируемым вещам. Это подлинное внедрение искусства в жизнь, вытеснение пошлых, мещанских «украшений» настоящими и при этом вполне доступными произведениями искусства.



В. Лобанов. Матрешка. *Керамика.*

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

М. ХОЛОДНАЯ, художник-керамист

Мне очень близки интересы художников, работающих в прикладном искусстве, их стремления, их успехи, их неудачи. На художественных советах, выставках и комиссиях по декоративному и прикладному искусству, в которых я участвую, перед моими глазами проходит множество работ. Хорошие, остроумно и по-новому решенные произведения вызывают у нас, членов выставкома, чувство большой радости и удовлетворения.

Но, к сожалению, видишь не только удачные работы.

В последнее время меня особенно стали тревожить некоторые вопросы творчества керамистов. Наряду с очень хорошими, серьезными, настоящими художниками появились и художники-ремесленники, которые не стремятся к самостоятельности в своем творчестве, а бездумно используют зарубежные материалы по керамике. Есть и такие авторы, которые показывают совету «на выбор» несколько десятков эскизов, среди них много похожих на старые, уже знакомые нам работы или на образцы керамики прошлого разных народов и разных эпох. По этим эскизам невозможно определить творческое лицо автора, нельзя понять, чем он увлекается, что его волнует, чему он симпатизирует. А ведь это главное: создавая произведение, художник должен гореть, волноваться, должен любить его. Такое произведение — будь то скульптура или ткань, керамическое изделие или эстамп, — вызовет интерес и у зрителя, который неминуемо почувствует волнение автора, полюбит его вещь, поместит ее в своем доме. Это ли не высшее удовлетворение для художника?!

Среди наших керамистов есть и такие, которые хорошо знают керамические материалы, умеют их использовать и создают вещи внешне как будто красивые, но холодные. Хотелось бы, чтобы художники работали более углубленно, повышали свою художественную культуру, развивали в себе чувство пластики, цвета, пропорций, а, создавая новые формы, по-настоящему увлекались. Ведь недостаточно скопировать из иностранного журнала какую-нибудь форму — кувшина или вазы, только слегка переделав носик, ручку или еще какой-нибудь элемент. Нужно самому полюбить создаваемую форму, сжиться с ней, выносить ее, вложить в нее свою душу. Художник, работающий в керамике, так же, как и в любой другой области, должен иметь свой почерк и отличаться от своих товарищей — плохо, когда все похоже друг на друга.

Наша керамика, как и все другие искусства, должна развиваться в темпах современности. Это совсем не значит, что мы можем пренебрегать прекрасными традициями народного творчества, в которое вложено так много поэтичности, задушевности. Но некоторые художники, следуя моде, берут за основу чуждые нам жесткие, металлические формы или формы, идущие от сугубо утилитарной лабораторной посуды. Объясняют это тем, что так, дескать, нужно для современного интерьера. Но разве современный интерьер должен быть скучным и сухим?

Нужно работать многообразнее и живее, больше тренировать свой глаз, развивать чувства гармонии и пластики. Необходимо изучать наследие прошлого и то, что делается в области прикладного искусства за рубежом (ведь изуче-



Н. Куприянова. Прибор для молока. Фаянс.

ние и анализ хороших вещей всегда помогают росту художника), но это вовсе не значит, что можно копировать уже раз сделанное и почувствованное.

Среди многих наших хороших керамистов хочется назвать несколько имен.

Мне кажется, что интересных произведений можно ждать от такого художника, как М. Фаворская, которая прекрасно рисует, умело справляется с цветом и формой в любом произведении — будь-то декоративный рельеф или утилитарный кувшин.

Внешне скромные вещи Н. Куприяновой несут в себе глубокие художественные качества: большую изысканность и культуру формы, настоящее понимание цвета. Молодой автор В. Визина, работая в керамике, использует свое мастерство рисунка, свое подлинное понимание пластики. У художника М. Рабиновича логически оправдана каждая линия, случайностей у него не бывает. Г. Блюм тоже углубленно и серьезно работающий художник с большой культурой.

Интересные вещи в керамике создает график В. Цигаль. Он, безусловно, обладает чувством декоративности и при этом использует в прикладном искусстве большое мастерство художника-рисовальщика.

У скульптора-фарфориста А. Сотникова, когда он создает посуду, чувствуется дружба не только с материалом, но и с формой, с ее пластикой.

Увлекалась керамикой и живописец Е. Малеина. У нее получаются интересные, своеобразные вещи, по-настоящему оригинальные и красивые. Она ищет, пробует, изучает и делает это не как узкий ремесленник, а как настоящий художник. Творчество ее — ценный вклад в наше декоративное искусство.

Я не могу здесь перечислять и характеризовать многих других весьма любимых и уважаемых мною авторов и коснулась лишь некоторых. С волнением жду очередной выставки декоративного искусства, где обязательно должно появиться много нового и интересного.

НОВОЕ В ЮВЕЛИРНОЙ ЭМАЛИ

И. СУСЛОВ

Нам хочется рассказать здесь о молодой художнице Ленинградской ювелирной фабрики Вере Георгиевне Поволоцкой, которой за последние годы удалось создать в области ювелирной эмали ряд новых, по-настоящему интересных изделий.

Придя в 1957 году на фабрику после окончания керамического факультета Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомой, она избрала своей специальностью ювелирную эмаль.

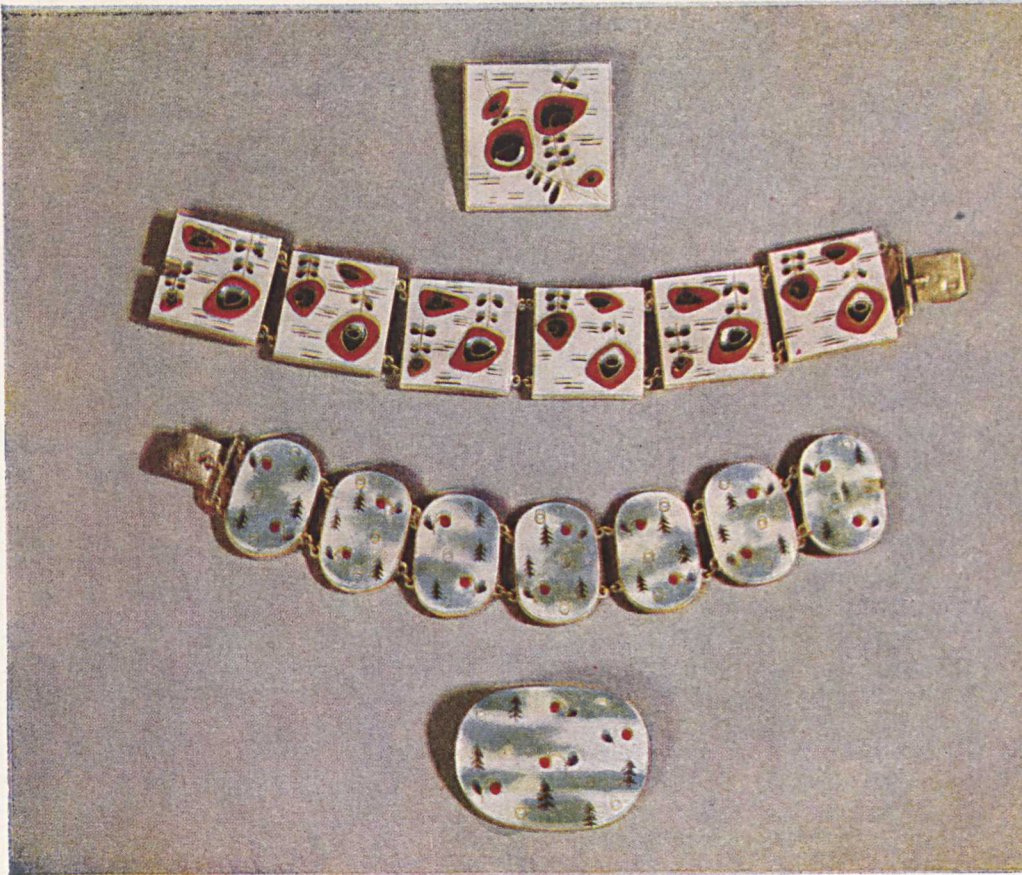
Первые работы В. Поволоцкой мало чем отличались от традиционной продукции фабрики, когда основным достоинством в декоре изделий считалось обилие украшений. При этом поверхность большинства изделий настолько густо покрывалась орнаментом из скани (филиграни), а краски расцветивающей его эмали были так пестры, что сам предмет утрачивал свои очертания, превращаясь в пестро раскрашенную бомбоньерку.

Этот порочный в своей основе стиль оформления ювелирных изделий не мог, естественно, удовлетворить художницу. Она стремилась создать такие вещи, формы и украшения которых были бы простыми, свободными от всякой вычурности, отвечающими нашему современному быту. Свою палитру эмалевых красок молодая художница сознательно ограничила двумя-тремя контрастными тонами, образующими спокойную и вместе с тем очень красочную, выразительную расцветку.

Несколько пудрениц, созданных В. Поволоцкой в 1957—1958 годах, выгодно отличались не только от прежних первых ее изделий, но и от традиционной продукции фабрики. Они были очень простых форм, удобными в обращении, а в их украшении вместо скани была использована старинная техника перегородчатой эмали, почти не применявшаяся до настоящего времени в нашем современном ювелирном искусстве.

Много творческой энергии ушло у художницы на разработку проектов новых изделий и осуществление их в материале. Но еще больше усилий пришлось затратить ей, отстаивая и защищая их право на существование — не так-то просто художественные и технические советы утверждали новые образцы к производству.

В дальнейшем при проектировании своих изделий В. Поволоцкая все более широко использует технику штампа, дающую при высоком качестве подготовительной гравировальной работы не меньший художественный ре-

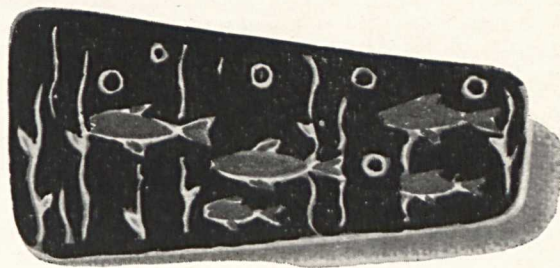
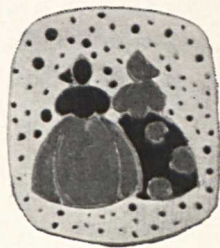


В. Поволоцкая.
Гарнитуры «Ленинградская весна» и
«Маки». Эмаль.

В. Поволоцкая.
Брошь «Русская пляска».
Эмаль.

В. Поволоцкая.
Брошь «Рыбки».
Эмаль.

В. Поволоцкая.
Брошь «Мозаика».
Эмаль.



зультат и значительно снижающую к тому же продажную стоимость вещей.

В 1958 году художница создает ряд новых работ, из которых наиболее интересными являются гарнитуры: «Ленинград» и «Ажурный» (кольцо, брошь и браслет) и «Весна» (брошь и клипсы). Эти изделия интересны как попытка создания единого по своему художественному замыслу комплекса ювелирных украшений. Так, например, украшение броши и клипсов «Весна» состоит всего лишь из тоненькой, с маленькими распускающимися листочками золотой ветки, брошенной на белый четырехугольник эмали. Все здесь предельно просто, но в этой простоте заметно тонко подмеченное мастером и декоративно воплощенное в орнаменте ощущение весеннего мотива.

Первые успехи вдохновили художницу, и в 1959—1960 годах ею был создан ряд новых интересных работ: декоративный кубок «Антарктида», посвященный советским исследователям Антарктики, серебряный кофейный сервиз, броши «Рыбки», «Маки», «Березка», «Птички», «Ленинградская весна» и другие. Очень трудно писать об этих вещах — их надо видеть. Не все одинаково хорошо. В одних изделиях не всегда удачно создан силуэт (брошь «Народная»). В других — композиция не очень четкая или слишком мрачная расцветка (брошь «Город»). В целом же большинство последних работ В. Поволоцкой радуют выразительностью и современностью, стремлением уйти от надоевшей всем безвкусной «галантереи». Лаконичный, хорошо читающийся силуэт изображения, дополненный несколькими яркими, красочными пятнами на светлом или темном фоне, умение вписать изображение в форму предмета, хорошее знание декоративных качеств золота, серебра, эмали и других материалов, а также умение согласовать их в украшении вещи — вот что характеризует новые работы художницы. Своеобразие украшения и сравнительно крупные размеры брошей Поволоцкой расширили круг их применения. Они успешно используются не только в украшении женского платья, но и как яркие, красочные дополнения к пальто или шарфу.

Вот несколько последних работ художницы. Гарнитура «Ленинградская весна» — браслет и брошь. По белоснежному фону эмали рассыпано несколько голубых пятен, черных силуэтов елочек и красных ягодок клюквы. Все это дано в весьма условной манере, но в этой условности угадывается частица суровой северной природы.

Украшение броши «Мозаика» напоминает известную технику так называемой «флорентийской» мозаики, а блеклые тона и силуэт веточки в броши «Поздняя осень» создают представление об осеннем мотиве. Декоративность этих изделий основана на контрастном противопоставлении ярких пятен эмали и силуэта изображения темному или светлому фону. Большинство их решено в условной манере, но каждая вещь сохраняет вполне определенное смысловое значение и этим оправдывает свое название.

Так, например, украшение броши «Дорога» решено в очень отвлеченной форме — белая извивающаяся полоска на бирюзовом поле и несколько резких черных пятен, воспроизводящих силуэты деревьев. Однако в совокупности эти изображения создают вполне конкретный образ уходящей вдаль дороги.

Единственная брошь художницы в виде сетки из черных белых четырехугольников неправильной формы, вызвавшая столько споров, также является по-своему интересным декоративным украшением, хорошо дополняющим платье соответствующей расцветки. Это изделие свидетельствует о том, что такие формы могут применяться и в области ювелирного искусства, как это имеет место сейчас в расцветке декоративных и платьевых тканей, стекла и керамики. Все дело в том, насколько оправдано их применение в украшении того или иного предмета и помогают ли они повысить декоративные качества вещи. В двух своих последних работах — гарнитурах «Драконова кровь» и «Бирюза» (броши и серьги) В. Поволоцкая достигла интересного декоративного сочетания эмали и металла (томпака), где яркие пятна эмали хорошо гармонируют по своему насыщенному цвету с темной, отливающей тусклым блеском металлической поверхностью изделий.

Достоинство этих, как и ряда других изделий художницы, определяется не только пониманием современных требований, но и умением творчески воплотить некоторые традиции прошлого. В частности, это проявляется во взаимосвязи эмали и металла, основанной на сходстве их гладких и блестящих поверхностей и свойстве почти зеркального отражения света.

Работы В. Поволоцкой можно рассматривать как существенный вклад в дело возрождения нашего ювелирного искусства и, в частности, эмали.

СТАРЕЙШИЙ МАСТЕР-ОРНАМЕНТАЛИСТ МИРЗО РАХМАТ АЛИМОВ

Одним из продолжателей самобытного таджикского народного искусства — орнаментальной росписи и резьбы по ганчу — является известный мастер Мирзо Рахмат Алимов.

Мирзо Рахмат Алимов — активный участник установления Советской власти в Таджикистане. В тяжелые для молодой республики годы он, надолго оставив кисти и резьбу, с винтовкой в руках боролся за упрочение Советской власти в республике. В 1918 году М.-Р. Алимов был избран председателем Ходжентского уездного Совета. В 1919 году его избрали членом Туркестанского ЦИК. Почти все 20-е годы Алимов активно участвовал в борьбе с басмачеством, а потом работал в органах Советской власти.

В 1938 году Мирзо Рахмат Алимов занялся своим любимым искусством — орнаментальной росписью. Он участник первой Декады таджикского искусства в Москве 1941 года. На этой декаде были показаны две его работы в технике «кундаль», которые приобрел Музей во-

сточных культур. Алимов один из первых в Таджикистане восстановил эту старинную, ставшую теперь редкостью, технику исполнения, которая требует больших навыков и мастерства. В Государственном музее изобразительного искусства имени К. Бехзаде в Душанбе находится ряд его декоративных панно, выполненных в технике «кундаль» и орнаментальной росписи. Панно имеют форму прямоугольной доски. При работе доску тщательно полируют, покрывают несколько раз грунтовкой. По формату доски рисуют орнамент, который затем припорохом переносят на доску: фоновую часть покрывают большими плоскостями орнамента, а затем рисуют и сам орнамент.

Основной мотив орнамента у Мирзо Рахмат Алимова — мираби; он также варьирует и стилизует растительный орнамент — ислими. Часто художник вплетает в узор изображения цветов, бутонов хлопка и мотивы советской эмблематики — звезды, серп и молот и др.

Глядя на последние работы Алимова,

никогда не скажешь, что их автор старейший мастер. От его работ веет новизной и жизнеутверждающим оптимизмом. Поражаешься изощренности фантазии художника — фантазии, основанной на глубоком знании традиций народного орнамента.

Помимо отдельных вещей, которые создает Алимов, он участвует в оформлении домов культуры, чайхан, клубов. В частности, под его руководством была оформлена чайхана «Рахат».

Значительна роль Мирзо Рахмат Алимова и в подготовке национальных кадров мастеров декоративно-прикладного искусства в стенах Таджикского республиканского художественного училища.

Отмечая заслуги мастера Алимова в области развития декоративно-прикладного искусства в республике и в связи с его 70-летием Верховный Совет Таджикской ССР присвоил ему почетное звание народного художника республики.

И. И О Ф Ф Е

МАШИНА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА

Ю. ГЕРЧУК

Границы художественного творчества в наши дни непрерывно расширяются. Художники начинают работать в таких областях, где уже много десятилетий обходились без них. Они участвуют как в создании посуды и мебели, автомобилей и холодильников, так и в конструировании инструментов и станков. Их труд тесно сливается с трудом инженеров-технологов и конструкторов. Он не укладывается в привычные рамки художественного творчества, но все же создает предметы не только практически полезные, но и сознательно наделенные эстетическими качествами.

Превращает ли работа художника станок или инструмент в произведение искусства? Где проходит граница между искусством и «просто красивыми вещами»? Эти вопросы все чаще ставятся нашими искусствоведами. Но в эстетической теории, созданные на основе анализа литературы и живописи, театра и кино, с трудом укладываются особенности тех видов художественного творчества, которые не «отражают действительность в художественных образах», а формируют облик предметов, имеющих практическое назначение. Поэтому ряд авторов просто отказывается прикладному искусству, а порой и архитектуре в праве называться искусством.

Так поступает, например, А. Буров, который отводит архитектуре и прикладному искусству низшую ступень в «градации эстетического по его значению» — ступень, отличающуюся, по его мнению, от «собственно искусства», как первая ступень познания — от второй (то есть как созерцание от мышления).

Что же так ограничивает, по Бурову, художественные возможности этих видов искусства? Отсутствие в них изобразительности, «отражения жизни в формах самой жизни», а также «вторичность» эстетических качеств, их зависимость от качеств утилитарных¹. Этого, оказывается, достаточно, чтобы видеть в прикладном искусстве лишь «минимальное и смутное выражение эстетического содержания в предмете, поскольку эстетическое является здесь производным от утилитарного совершенства и целесообразности и лишь сопутствует этому основному значению»².

Ту же, в сущности, точку зрения, хотя и менее последовательно, защищает и Г. Поспелов, выделяющий из общей массы предметов, создаваемых человеком «по законам красоты» и претендующих поэтому на эстетическую оценку, те, которые обслуживают людей «не в материальных, а в духовных потребностях их жизни и... заключают в себе воспроизведение не действительности, существующей за их пределами и осознаваемой художником». Только эта сравнительно узкая область художественного творчества является, по мнению Г. Поспелова, особым видом общественного сознания, частью духовной (а не материальной, как прикладное искусство) культуры³. Г. Поспелов делает, однако, характерную оговорку, относя к области духовной культуры и некоторые произведения архитектуры, «если здание, наряду с гармонией частей и изяществом облицовки, обладает еще и каким-то архитектурным стилем, выражающим определенное миропонимание и эмоциональное отношение к жизни»⁴. Однако большинство «даже очень красивых зданий» не обладает стилем, выражающим миропонимание, так же как и все без исключения виды прикладного искусства.

Впрочем, стремление провести границы искусства там, где кончается «воспроизведение действительности», слишком явно противоречит живой практике искусства. Даже самые рьяные сторонники такого ограничения не решаются исключить, например, музыку из ряда «собственно искусства». Иное дело те виды искусства, в которых эстетические качества неотделимы от утилитарных. Здесь появляется соблазнительная возможность разом избавиться от всех сложностей, списав «эстетически оформленные утилитарные предметы» в разряд материальной культуры. При этом эстетические качества таких предметов объявляются «низшими», «элементарными», их красота оказывается не результатом художественного осознания действительности, а

каким-то внешним лоском и порой прямо отождествляется с тщательностью отделки.

Правда, история искусств на бесконечном количестве примеров доказывает, что и архитектура и прикладное искусство во все времена были способны выражать мироощущение людей, воплощать их идеалы с такой глубиной и наглядностью, что не может быть и речи о «низшем» или «элементарном» характере их эстетического содержания.

Применительно к прошлому, к эпохам с элементарно простой техникой, когда каждая бытовая вещь была продуктом индивидуального труда, художественные возможности прикладного искусства почти общепризнанны.

Обращаясь к современности, особенно к работе художников над формированием облика новых предметов, порожденных развитием техники и к тому же изготовляемых в условиях массового производства, многие наши теоретики всеми силами стремятся отгородить эту область художественного творчества от искусства. Такому «размежеванию» посвящены, в частности, дискуссионные статьи И. Маца и А. Горпенко¹.

«Применение художественного труда не всегда и не обязательно порождает произведения искусства», — утверждает И. Маца, противопоставляя при этом традиционное прикладное искусство (по его терминологии, «эстетически проработанные предметы быта») искусству в промышленности («эстетически продуманному производству индустриальных предметов машиностроения»). Лишь первое, по мнению И. Маца, может считаться искусством, так как только в нем «практическое назначение... 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 им формы предмета, они действуют («работают») и воспринимаются самостоятельно как таковые, лишь подчеркнутые эстетической проработкой их формы».

Но почему, собственно, станок или инструмент не могут быть носителями столь же (или даже более) глубокого эстетического содержания, как кресло или ваза? В статье И. Маца нет ответа на вопрос. Зато в ней сказано, что красота машин обусловлена «значением этих предметов в системе общественного производства, новыми отношениями человека к труду». Но разве отношение человека к труду не есть «идеологический факт» и разве его художественное выражение в облике машины не является задачей большого искусства? Но, видимо, эти общественные качества техники определяют, с точки зрения И. Маца, лишь «наличие» красоты в механизме, а не характер, не эстетическое содержание этой красоты.

Конкретный смысл понятия «эстетические качества техники» нигде в статье не раскрывается. Красота, не являющаяся идеологическим фактом и не воплощающая эстетические идеалы, очевидно, и здесь должна пониматься как нечто вообще приятное, как поверхностный лоск, внешнее благообразие.

То, чего не договаривает И. Маца, четко формулируется в статье А. Горпенко: «Красота предметов утилитарного производства элементарна. Это в основном красота искусно сделанной вещи, эстетические достоинства которой всецело определяются продуманностью конструкции, совершенством обработки и отделки материала, общими закономерностями гармонического сочетания цветов, построения композиционного целого...» И далее: «Красота технических утилитарных предметов поверхностна и однозначна, они различаются между собой своим внешним видом, оригинальностью формы, но не характером эмоционального содержания».

Итак «красота», лишенная эмоционального своеобразия, не проникнутая никакими человеческими, общественными ассоциациями, не раскрывающая индивидуальности художника... Да полно, красота ли это? Можно ли ее называть в таком случае эстетическим качеством, хотя бы элементарным? Ведь от нее не остается здесь, в сущности, ничего, кроме технического совершенства и соответствия каким-то абстрактным нормам «гармонического сочетания цветов» и «построения композиционного целого», едва ли мыслимым вне конкретного эстетического содержания, конкретного художественного образа.

Но А. Горпенко находит художественный образ в прикладном

Продолжаем дискуссию по статье И. Маца «Может ли машина быть произведением искусства?» «Декоративное искусство СССР», 1961, № 3.

¹ А. И. Буров, Эстетическая сущность искусства, М., 1956, стр. 225—226.

² Там же, стр. 242.

³ Г. Поспелов, О природе искусства, М., 1960, стр. 30—31.

⁴ Там же, стр. 31.

¹ А. Горпенко, Искусство и техника, «Декоративное искусство СССР», 1961, № 4.

искусстве лишь там, где есть изобразительность, хотя бы в виде намека, где форма предмета вызывает определенные изобразительные ассоциации. «Предметы прикладного искусства в процессе творчества приобретают новое значение, наделяются двойным смыслом, становятся в е щ ь ю-о б р а з о м: ковш-ладья, чаша-цветок, ткань «весна», плоская стенка ларца, кубка, шкатулки с декоративным изображением...» Иначе говоря, А. Горпенко сводит прикладное искусство к искусству изобразительному и этим крайне ограничивает и его выразительные возможности, и самый круг его произведений.

Еще больше ограничивается этот круг выдвигаемым А. Горпенко требованием «рукотворности» произведений искусства. Предмет, сделанный машиной, представляется ему только репродукцией, ценной лишь постольку, поскольку она сохраняет «особенности ручного исполнения», «отпечаток руки мастера».

Конечно, любому предмету машинного производства предшествует образец, изготовленный человеческими руками, — хотя бы в виде модели или чертежа. Но художник, работающий для массового производства, не может не считаться с особенностями машинной техники. Образец, сделанный на основе ручной, ремесленной технологии, как правило, искажается при массовом выпуске. Но даже если форма его воспроизводится абсолютно точно, художественная цельность оказывается нарушенной. И дело здесь не в «отпечатке руки мастера», а в том, что подлинный способ производства предмета, особенности техники, которые всегда участвуют в создании художественного образа (и не только в прикладном искусстве), оказываются здесь замаскированными, прячутся за приемами, свойственными другой, ремесленной технологии. То же самое ощущение фальши возникло бы и при попытке имитировать в ручной технике особенности техники машинной.

Вот почему художники, работающие для массового производства, ищут формы не только функциональные, но и соответствующие машинной технологии. Лишь на этом пути может быть найдена подлинная современная красота — красота бытовых предметов массового, машинного производства. Современный наборный шрифт красив потому, что он не копирует рукописный, как первые шрифты Гутенберга или Ивана Федорова, а, отойдя от каллиграфии, приобрел новые формы, соответствующие особенностям типографской техники.

Книга стала объектом машинного производства на столетия раньше, чем мебель или посуда. К нашему времени в ней уже прочно сложилась новая художественная традиция, имеющая мало общего с древним искусством рукописной книги. И появление фотомеханики, способной внести в печатную книгу все оттенки «индивидуального почерка» художника-каллиграфа, не привело, как мы видим, к возрождению традиций рукописной книги, хотя технически это было бы сейчас вполне возможно.

То же самое можно сказать и о любом виде изделий современной художественной промышленности. Они не могут быть художественно правдивыми, слепо копируя образцы, сформировавшиеся в эпоху ручного труда. Новая техника требует и нового художественного языка, в котором творческая индивидуальность художника проявляется не через «отпечаток руки», а иным, более сложным и тонким способом.

В поисках критериев, позволяющих отделить прикладное искусство от эстетизированного «утилитарного производства», А. Горпенко приходит, по сути дела, к такому же отрицанию прикладного искусства, как и Г. Поспелов. Ведь к искусству он относит лишь узкую группу уникальных, «рукотворных» предметов декоративного характера, в значительной степени

утративших свое утилитарное значение и к тому же обязательно наделенных хотя бы намеком на изобразительность.

Границы, которые намечает для прикладного искусства И. Маца, значительно шире, зато критерии художественности здесь оказываются чрезвычайно расплывчатыми. В конечном счете они сводятся к противопоставлению предметов бытового назначения предметам большой индустрии. Но если еще в прошлом веке уютный и близкий человеку мир бытовых вещей легко и естественно противопоставлялся холодному и страшноватому миру техники, то в наше время границы между техникой и бытом исчезают. Техника все больше входит в быт, обживается, становится неотъемлемой частью привычного и близкого нам окружения. И это обстоятельство меняет самый характер техники, позволяет ей стать носителем и определенного человеческого содержания. Признавая парадную карету XVIII века произведением искусства, И. Маца отказывается сделать то же в отношении автомобиля. А ведь автомобиль не только лучше удовлетворяет те практические потребности людей, которые до него удовлетворяла карета. Его облик воплощает не одно только техническое совершенство, а сложное идейно-эстетическое содержание, связанное с местом автомобиля в современной общественной жизни. В буржуазных странах каждая марка машин рассчитана на определенный круг покупателей того или иного достатка, вкусов, темперамента. Тем самым каждая марка несет как бы «собирательный портрет» владельца. И эти качества автомобиля вовсе не вытекают непосредственно из его технических достоинств.

В нашей стране нет социальных различий, которые определяют автомобильную «архитектуру» буржуазного мира. Но это не значит, что вместе с ними исчезает и общественно-эстетическое содержание этого искусства. И именно непониманием различия между общественно-эстетическим содержанием и техническим совершенством форм автомобиля можно объяснить тот факт, что, создав в прошлом замечательную по своей строгой деловитости и демократической простоте «Победу», наши автомобилестроители опустились затем до стремления «перекрыть» претенциозную роскошь дорогих иностранных машин в громоздкой и грубо разукрашенной «Чайке».

Противопоставление технического художественному в той форме, как это сделано у И. Маца, приводит к нелепому выводу, что техническое усовершенствование бытового предмета лишает его художественности. Автомобиль лишен художественных качеств кареты именно потому, что он совершеннее, потому, что он — механизм. Подобным же образом В. Тасалов противопоставляет холодильник — «технический бытовой агрегат» — мебели, будто бы более тесно связанной с личностью человека...¹ Но почему же обыкновенный шкаф для хранения продуктов «интимно связан с личностью», а шкаф, оборудованный холодильной установкой, лишается этой интимности?

Конечно, автомобиль не похож на карету, а холодильник не похож на буфет. Облик бытовых предметов, приходящих к нам из мира современной техники, создается художниками на основе качеств, присущих самой технике, которая и является здесь объектом эстетического освоения. Но можно ли сказать, что это характерно лишь для продуктов современной машинной индустрии? Нет. Эстетическое освоение техники началось вместе с самой техникой, и отнюдь не в XX веке. Формы повозки или суда, инструмента или оружия в прикладном искусстве про-

¹ В. Тасалов, Эстетика техницизма, М., 1960, стр. 112.

ПУБЛИКАЦИЯ

СВОЕОБРАЗНЫЙ НАРОДНЫЙ ЖАНР

Издавна бытует в Литве деревянная раскрашенная свистулька, изготовленная из разных пород дерева. Еще в недалеком прошлом она была распространена в виде игрушки деревенских детей, привлекая малышей своими формами и яркой раскраской.

Характерная форма свистульки — птичка, в хвостовую часть которой вставлен свисток, реже попадаются свистульки в виде зайца, лошади, рыбы. Иногда они имеют два параллельных свистка и два голосовых отверстия, что позволяет одновременно извлекать несколько тонов различной высоты. Таким образом, это не только изделия народ-

ного искусства, но и примитивные детские музыкальные инструменты.

Свистульки раскрашиваются и орнаментируются в характерной для каждой этнографической области Литвы манере. Жемайтийские, например, отличаются контрастными цветами: красным, синим, белым, зеленым, а их скромные, несложные орнаменты очень гармоничны. Аукштайские, наоборот, выкрашены в светлые, нежные цвета. В них меньше орнаментов и цветов.

Изготовлением и раскраской деревянных свистулек занимались народные скульпторы, сделавшие это занятие мелким промыслом. Он давал им возмож-



шлых эпох ясно выражали особенности материала и технологии, техническое совершенство вещи.

Художественное выражение совершенства предмета, его целесообразности, которая понимается не только как техническое, но и как общественное качество, связанное с местом и значением этого предмета в нашей жизни, а значит, и косвенное выражение в нем образа человека, творящего и подчиняющего себе мир подобных вещей, — таково содержание всякого прикладного искусства. Поэтому формы, в которые отливаются образцы современного прикладного искусства, не могут не зависеть от того, что технически целесообразно сегодня, и они будут меняться вслед за развитием техники. Но содержанием их являются тем не менее не абстрактно-технические качества, как думает А. Горпенко, а весь мир человеческих отношений и эмоций, связанных с тем сложным техническим окружением, в котором живет и работает современный человек. Поэтому и красота таких предметов вовсе не «поверхностна и однозначна». И это относится не только к бытовым предметам, но и к самой промышленной технике: к станкам, машинам, аппаратам и инструментам, если облик их создается художником.

В наше время машинная среда — основная среда для человека, с которой он соприкасается едва ли не больше, чем с природой. Подчинить себе машину не только технически, экономически, но и художественно, эмоционально — значит сделать эту техническую среду радостной и прекрасной для человека. Ни тщательность отделки, ни орнаментальные или изобразительные накладки не помогут нам решить эту задачу, если мы не научимся воспринимать как прекрасные формы и действия самой машины. Но для этого мало одного только технического совершенства. В наше ощущение красоты машины неотъемлемой частью входит и осознание ее общественной роли.

Когда человек чувствовал себя поработанным техникой, подвластной лишь надчеловеческим экономическим законам, машина была для него страшным зверем, выматывающим, калечащим, убивающим или (для хозяина) бездушным средством выжимания прибыли. Технически целесообразные формы машины были тогда совершенно лишены положительного эмоционального содержания. Целесообразность не мешала им казаться безобразными.

Техника, как бы совершенна она ни была, мертва без человека. Любая машина — лишь орудие человеческого труда. Только во взаимодействии с человеком, в труде раскрываются общественные качества механизма. Поэтому художественный образ машины — это образ труда; именно особенности современного труда, основанного не на физическом напряжении, не на механически повторяющихся движениях, а на разуме, на умении управлять сложной техникой, освобождают человека от рабской зависимости от машины, эмоционально поднимают его над ней, дают возможность воспринимать ее как прекрасную. Выявить и подчеркнуть в ней те ее качества, в которых наглядно проявляется красота труда, — дело художника.

Воспитание нового отношения к труду — одна из важнейших задач нашего искусства. А возможности художников промышленности в этой области при всей кажущейся отвлеченности их художественных средств куда большие, чем у живописцев, писателей, кинематографистов, потому что только они воспитывают это новое отношение к труду в самом процессе труда. Без их помощи нельзя стереть доставшееся нам от прошлого представление о противоположности «интимно близкого человеку» домашнего мира и холодного, неуютного, антиэстетического мира техники, в который ведет человека не радость труда, а лишь жестокая материальная необходимость. А ведь отголоски

этого представления явственно проступают, как мы видели, даже в некоторых новейших трудах советских теоретиков искусства.

Итак, созданная художником красота машины есть выражение не отвлеченно-технических, а общественных, человеческих ее качеств. Воплощая разные стороны отношения человека к своему труду, она немыслима вне конкретного художественного образа. Образ же в искусстве вовсе не обязательно изображение. В прикладном искусстве он представляет собой единство функционально оправданной формы предмета и его эстетической, эмоциональной оценки. С этой точки зрения искусство промышленное есть разновидность прикладного искусства, а машина, оформленная художником, — такое же произведение искусства, как ваза или кресло. Но признание этого факта не ведет к «растворению» техники в искусстве или наоборот. Наличие у одного предмета и функционально-технических и художественных качеств, свойственное всем видам прикладного искусства и архитектуры, ничуть не стирает разницы между теми и другими. Эта особенность прикладных искусств не «снижает» их до уровня, «промежуточного» между искусством и неискусством, так как их практическое значение не мешает, а помогает осуществлению их художественных функций, помогает им воздействовать на эстетическое сознание человека в самом процессе их практического использования.

Едва ли можно представить себе настоящего художника, добровольно отказывающегося от полноценного художественного творчества ради деятельности, которая, не принося людям существенной практической пользы, в то же время способна дать только «минимальное и смутное выражение эстетического содержания». Что же толкает талантливых художников в область бытового, и тем более промышленного прикладного искусства, в область «элементарных эстетических качеств», «поверхностной и однозначной красоты»? Очевидно, что, не признавая полноценности художественного содержания всех видов прикладного искусства, мы не можем признать и их создателей подлинными художниками, а должны будем поставить их в незавидное положение людей, от искусства отставших, а к технике не приставших, так как техника-то для своих целей вполне может обходиться без них...

Чем же все-таки объясняется настойчивое стремление разделить художественное творчество на высокое искусство и какое-то полусовершенство, «эстетизированную материальную культуру», обреченную на эстетическую поверхность и эмоциональное однообразие? Видимо, дело в том, что художественное освоение техники не проходит бесследно и для других областей прикладного искусства. Осознание эстетической ценности простых и ясных форм современных промышленных изделий, их конструктивной логики и лаконизма, новых материалов, своеобразной пластичности «обтекаемых форм» на глазах меняет облик даже тех предметов, в производстве которых существуют старые художественные традиции.

Сознательное или бессознательное стремление задержать этот закономерный процесс развития стиля чувствуется в попытках вывести за рамки искусства источник всех этих «новшеств», объявить их эстетическое содержание элементарным и смутным, противопоставить им как критерий художественности традицию «рукотворных» ремесленных изделий. Но эта почтенная традиция изжила себя. Как современная техника немыслима в мастерской ремесленника, так и современное прикладное искусство не может существовать в формах, рожденных художественным ремеслом, какими бы прекрасными они ни были.

ность зарабатывать на пропитание, так как их основная работа — крупная скульптура, не всегда имела спрос.

Крупнейшим мастером в конце XIX — начале XX столетия был известный жемайтский народный скульптор Ионас Орвидас (1875—?). За свою жизнь он изготовил много тысяч деревянных свистулек, которые сам продавал на базарах и ярмарках. Они очень ценились и были известны по всей Литве.

Из оставшихся в живых мастеров наиболее известен ныне народный скульптор Юозас Райбужис (р. 1878), проживающий в местечке Квэдарна. Его свистульки по своей раскраске, харак-

терной для Жемайтской области, можно и в настоящее время найти во многих городах и районах Западной Литвы.

Автору этих строк пришлось наблюдать, как Райбужис трудится. В процессе работы он пользуется простым инструментом: топориком, пилой, сверлом, ножом и полуовальным долотом. Строгает свистульки из ольхи или молодой березы. По его словам, дерево надо подбирать из сырого леса, так как оно легче поддается отделке. За день он изготовляет около 20 свистулек, а когда их собирается сотня или больше, раскрашивает. Для этого мастер употребляет разные краски: масля-

ные, ацетоновые и пр. Он первым стал применять для раскраски свистулек бронзово-золотистый и серебряный цвета, которые хорошо гармонируют с другими цветами.

Большую работу по популяризации разных жанров литовского народного искусства проделали художественный комбинат «Дайле» и Литовский республиканский Дом народного творчества. Однако почему-то совсем забыта своеобразная народная свистулька, которая в наши дни может быть и хорошей игрушкой для детей, и литовским национальным сувениром.

В. ЮРКШТАС

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ГОРНОГО ЭЛЕКТРОИНСТРУМЕНТА

В. ЕЛГАЗИН (Томск)

Должен ли конструктор при создании новой машины уделять ее внешнему виду такое же большое внимание, как и надежности, производительности, стоимости и т. п.?

На этот вопрос можно ответить только утвердительно. Красота должна быть присуща не только картине, скульптуре или архитектурному сооружению, но и всему тому, с чем мы встречаемся в повседневной жизни. И конечно же, она должна сопутствовать нам в труде. Внешние формы машины или станка, окраска их могут или отталкивать человека, или вызывать у него глубокие эстетические чувства. Но красота эта должна быть своеобразной, строгой, соответствующей назначению агрегата.

К сожалению, и по сей день внешнему оформлению оборудования уделяется очень мало внимания. Его формы получаются как бы автоматически, в результате выполнения конструктором основной задачи — создания соответствующей схемы. В итоге такой стихийности рождается зачастую некрасивая и неудобная в эксплуатации машина. А между тем она должна быть привлекательной, вызывать приятные ощущения, а применительно к механизированному инструменту — ощущение легкости.

Цель нашей статьи — проанализировать результаты работы по созданию совершенной конструкции горного механизированного инструмента и, в частности, ручных электросверл, имеющих широкое применение на угольных шахтах страны.

Обстановка, в которой находятся бурильщики, весьма неблагоприятна. Сказывается плохая освещенность, большая влажность и запыленность, ограниченное выработанное пространство, некоторая небезопасность работы. Откровенно говоря, труд бурильщика — это тяжелый физический труд. Он не только осуществляет усилие подачи и противодействует реактивному моменту, стремящемуся развернуть сверло в руках, но и затрачивает определенную энергию на удержание самого сверла: ведь серийные образцы сверла с учетом бурильного кабеля и штанги весят 20—25 килограммов. Эта большая статическая нагрузка утомляет человека, снижает его производительность.

Есть ли возможность уменьшить вес ручных электросверл? Есть, и в первую очередь за счет перевода двигателей на питание током повышенной частоты. Так, переход на частоту 150 герц позволяет уменьшить вес сверла вдвое. Не менее важно, что выигрывает от этого и его внешний вид. Такие сверла более компактны, современны, красивы.

Многие конструкторы считают, что внешний вид агрегата — дело второстепенное. Это далеко не так. Привлекательность форм — один из основных принципов конструирования. Стремление к красивому внешнему виду никогда не вступает в противоречие с другими важными требованиями, предъявляемыми к машине. Скорее наоборот, исходя из древней формулы «все красивое прочно, все прочное красиво», можно иногда по внешнему виду машины судить о ее рабочих качествах.

При зрительном восприятии большое значение имеют пропорции. Когда они нарушаются, предмет приобретает некрасивый вид.

Перед нами несколько моделей ручных электросверл. И ни одно из них не имеет удовлетворительной формы. По-иному смотрится высокочастотное сверло. Объясняется это тем, что у всех сверл габариты редуктора по сравне-

нию с корпусом либо велики, либо малы. Эти элементы не связаны общей формой и назначением.

Проследим, как влияет кожух вентилятора обдува на внешний вид сверла. В некоторых сверлах этот кожух мал, он закрывает только вентилятор, в других под ним скрыта почти вся оребренная поверхность электродвигателя. Ни с эстетической, ни с технической точек зрения оставлять всю поверхность открытой нецелесообразно. Она быстро покрывается угольной пылью, вычистить которую очень трудно. Полное закрытие ребер кожухом создает впечатление массивности, тяжеловесности. Если же оставить некоторую оребренную кольцевую полосу, то сверло кажется более легким и ажурным.

Представим себе кожух обтекаемой бочкообразной формы. Одного взгляда достаточно, чтобы заметить увеличение видимого объема машины. Впечатление еще больше усугубляется, если она покрашена в темный цвет.

Нам кажется, что кожух, прикрывающий обдуваемую поверхность, должен иметь кольцевой уступ. Габариты агрегата зрительно становятся меньше. Отверстий, предназначенных для забора воздуха, лучше делать побольше, но меньшего размера. Это создает красивую дырочную строчку.

Большие объемы камер выключателей и кабельных вводов, выполняемых обычно вместе, не только выглядят отталкивающе, но и мешают в работе. Правда, в одной из последних моделей ручных электросверл они несколько уменьшены, но все еще недостаточно совершенны и привлекательны.

Несколько слов о конструктивном выполнении рукояток и их расположении на корпусе сверл. Есть образцы их с разным исполнением рукояток: рукоятки, отлитые вместе с корпусом сверла; съемные рукоятки, изготовленные из полосы или труб; и рукоятки, выполненные вместе с кожухом обдува. Какое же из конструктивных решений лучше для эстетического восприятия и эксплуатации?

Рукоятки, отлитые заодно с корпусом, массивны, аляповаты, неудобны. В работе они часто ломаются, из-за чего машины выходят из строя. Съемные рукоятки лучше тем, что их легко заменить при поломке, да и машина быстрее вводится в строй. Однако надежное крепление этих рукояток на алюминиевом корпусе сверла — задача весьма трудная.

Лучшим вариантом надо считать рукоятки, выполненные заодно с кожухом обдува. Форма их более прогрессивна, приятна. С гигиенической точки зрения это решение также лучшее. Дело в том, что в процессе бурения сверло вибрирует, а зонами контакта его с человеком как раз и являются рукоятки и тыльная часть кожуха. При этом варианте исполнения можно между корпусом сверла и кожухом обдува поставить вибропоглощающую прокладку и снизить вредное влияние вибрации на человеческий организм.

Хочется остановиться еще на таком, казалось бы, незначительном вопросе, как влияние конструкции рукояток и их расположения на внешний вид. Вот два сверла. Внешние формы одного пассивны, безжизненны, они как бы размагничивают человека. Формы второго более удачны. Они порывисты, стремительны, вызывают желание работать, поднимают настроение.

Мы уже отмечали, что рукоятки и тыльная часть кожуха обдува — это те участки, с которыми бурильщик имеет

непосредственный контакт. Через эти же элементы механизма человек получает представление о характере рабочего процесса, его интенсивности, нормальности и т. п. Следует указать, что органы чувств, расположенные в руках и тех частях тела, которые соприкасаются с колпаком, являются для бурильщика основными контролирующими органами.

Удобство управления машиной, ее послушность, легкость в проведении различных манипуляций, а также импульсы, идущие из рабочей среды и характеризующие протекание производственного процесса, создают у человека определенное настроение, вызывают те или иные эмоции.

Наибольшее влияние на состояние работающего оказывают импульсы, снимаемые организмом бурильщика с рукояток и кожуха. Отсюда понятно, почему конструктор должен обращать особое внимание именно на эти участки. Их надо проектировать, исходя из физиологических особенностей человеческого организма и его возможностей. Ручной инструмент, являющийся продолжением рук, должен иметь надежный и удобный контакт и не вызывать у рабочего неприятных, болезненных ощущений, тем более повреждений или необратимых деформаций. Место прикасания инструмента к груди должно по своей форме быть как бы ее оттиском, а площадь соприкосновения такой, чтобы нагрузки, приходящиеся на один квадратный сантиметр тела человека, не вызвали неприятных ощущений. В противном случае это не только испортит человеку настроение, но и приведет к снижению производительности труда.

Особое внимание надо обращать на форму, размеры и конфигурацию рукояток. Рукоятки большинства серийных электросверл имеют форму, приведенную на нашем рисунке. Сечение их круглое. В правую рукоятку вмонтирована клавиша включения. Усилие, с которым человек нажимает на одну рукоятку, равно в среднем 15 килограммам. Передается оно (мы имеем в виду правую руку) через ограниченную зону выступающей клавиши. При этом, помимо болевых ощущений, у человека наступает необратимая деформация руки.

У нас в Томске сконструирована более красивая рукоятка с увеличенной зоной контакта и формой, соответствующей физиологическому строению руки. Клавиша включения установлена под опорной поверхностью. По предварительным отзывам бурильщиков, такая рукоятка красива и очень удобна в работе.

Конструктор, создающий орудия ручного труда, обязательно должен быть знаком с основами трудовой физиологии. Но такой курс в высших технических учебных заведениях не читается. Этим и объясняются парадоксальные случаи, когда художник или скульптор, работая совместно с конструктором, даже при плохом знакомстве с основами конструирования дают очень ценные советы по компоновке узлов, созданию форм рукояток, расположе-

нию органов управления и т. д. Специалисты в области искусства, обладающие большим даром воображения, могут отчетливее и полнее представить человека в динамике работы, мысленно связать его с машиной и увидеть их несоответствие, порой не замеченное конструктором. Следовательно, при установлении формы машины и выборе ее окраски художник, безусловно, может оказать производству неоценимую услугу.

Мы не согласны с мнением некоторых товарищей, считающих, что роль художников-конструкторов, оканчивающих художественно-промышленные училища, временна и что после введения курса по эстетике в высших технических заведениях страны эта профессия будет якобы не нужна.

Об окраске. Она, как известно, является мощным тонизирующим средством при оформлении инструмента. Вдумчивый и умелый подбор цветовой гаммы способствует не только созданию эстетически-радостных, творческих ощущений, но и устранению случаев производственного травматизма. Окраска оборудования на фоне окружающей рабочей обстановки должна быть, по нашему мнению, контрастной.

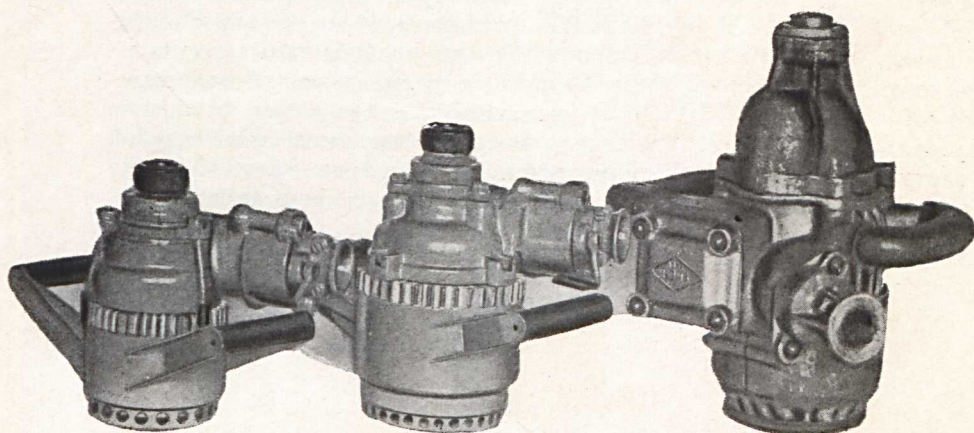
Как же учитывается роль цвета при создании горного электроинструмента? Пока что никак. Защитный кожух окрашивается обычно в темно-зеленый или коричневый тона. Само же сверло и редуктор, выполненные из алюминиевого сплава и имеющие серебристо-металлический цвет, вообще не красятся. В производственной обстановке, потускнев и покрывшись пылью, оборудование приобретает унылый, темно-серый цвет, пожирающий до 70—80 процентов света. Такой агрегат трудно различим на темном фоне отбитого угля или окружающих бортов выработки. И без того тяжелый горный электроинструмент кажется еще более тяжелым.

Проведенные нами опыты по цветовому оформлению горного электроинструмента показали, что хорошая отделка его поверхности и окраска в светлые, преимущественно теплые тона, а также применение оживляющих цветных линий создают у бурильщиков впечатление легкости, вызывают у него теплое, любовное отношение к инструменту, доставляют ему эстетическое удовольствие.

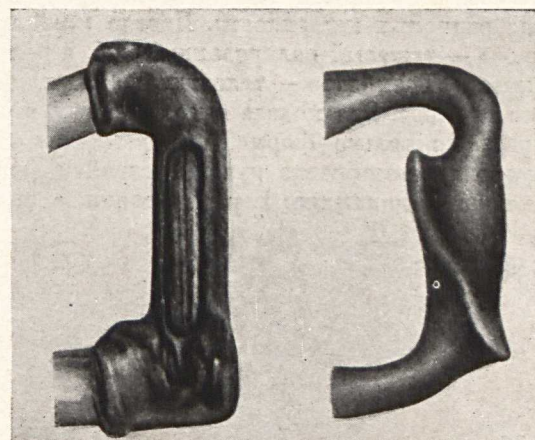
В наш век неслыханного прогресса художественное проектирование орудий труда приобретает особое значение.

Возникла настоятельная необходимость в подготовке специалистов промышленного искусства. Надо, наконец, ввести такой порядок, когда выпуск нового оборудования стал бы возможным только после заключения специалистов в области промышленного искусства, санитарии, гигиены труда и техники безопасности. Необходимо добиться, чтобы и окружающая рабочая обстановка, и характер построения производственного процесса, и сами орудия труда соответствовали всем эстетическим требованиям.

Различные модели ручных электросверл.



Формы рукояток ручных электросверл: слева серийного производства, справа — конструкции автора.



КРАСИВОЕ СОСЕДСТВУЕТ С НЕКРАСИВЫМ

Несколько лет назад Московский театр имени Е. Вахтангова ставил комедию Сергея Михалкова «Раки».

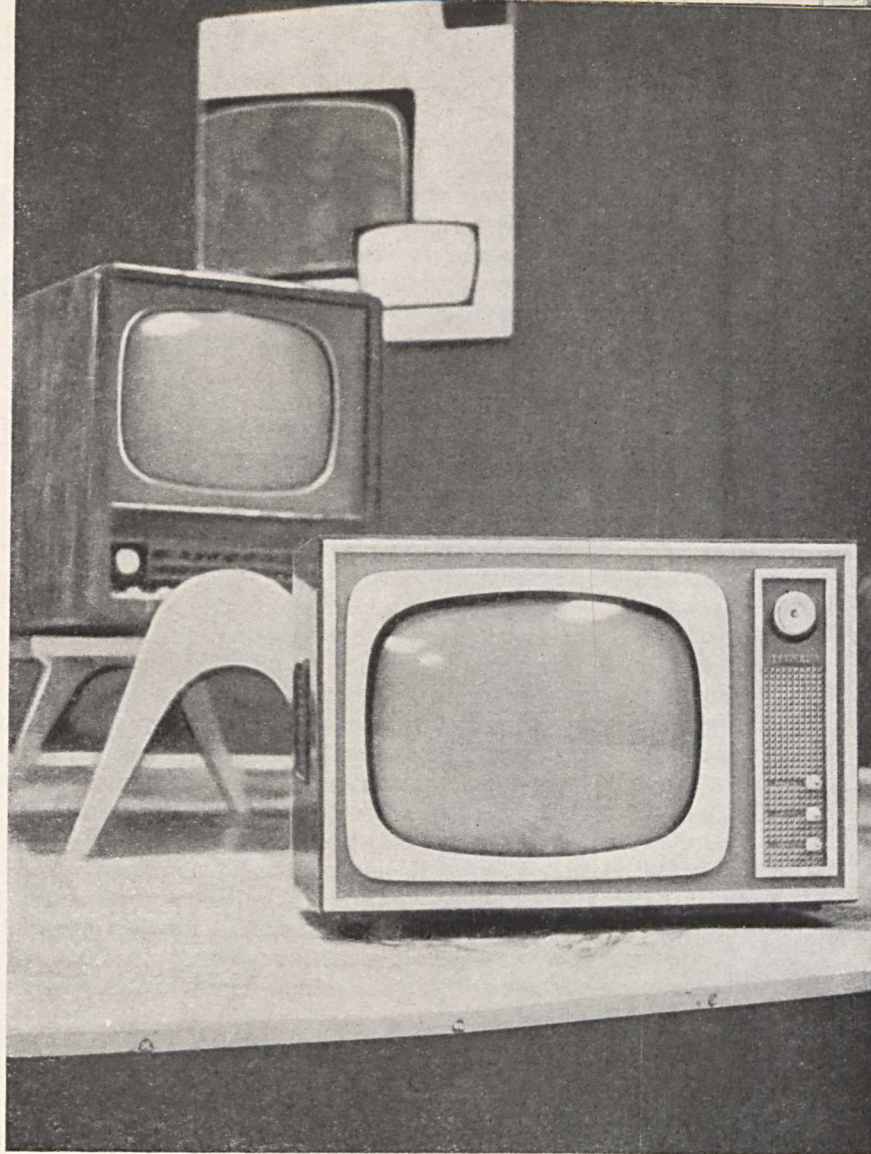
Комната, показанная на сцене, по замыслу постановщика, должна была наглядно убеждать зрителей в том, что у мещан и туенядцев начисто отсутствует какой бы то ни было художественный вкус. Это удалось. На цветастом ковре громоздился несуразным айсбергом белый холодильник, увенчанный телевизором, который, в свою очередь, служил опорой для сияющего самовара. Признаюсь, это сооружение выглядело смешным. Думалось: есть же еще у нас люди, которые хвастливую, жирную радость собственника склонны принимать за действительную красоту.

К сожалению, есть такие люди не только на сцене. В этом я убедился, знакомясь с экспонатами выставки «Машины и приборы культурно-бытового и хозяйственного назначения», организованной в одном из павильонов ВДНХ.

Вот стенд часовой промышленности. Чудовищная роспись футляра, сказочные звери и былинные герои... А в центре всего этого неприятного великолепия — деловой прямоугольный циферблат. К этому «оформлению» следует еще добавить стеклянную дверку, укрепленную на топорно сработанных, сияющих медных скобах. Вот и все, что могли придумать работники Владимирского совнархоза. Руководствовались, по всему видно, немудреным принципом: что подороже, то и покрасивее.

Стенд поражает однообразием конструктивных решений корпусов как ручных, так и настольных и настенных часов: диск, связанный плавным переходом с массивными ушками, торчащая заводная головка — эти черты формы ручных часов, найденные более пятнадцати лет назад, стали классическими и неизблемыми на всех часовых предприятиях страны. Пожалуй, единственное отрадное исключение составляют часы «Сура», которые делает Пензенский часовой завод. В этой модели все ново, оригинально. Изящный прямоугольный корпус с «зализанными» ребрами граней; тончайшая, похожая на паутинку градуировка циферблата вместо привычных цифр; спрятанная в специальном гнезде, или, как говорят, «утопленная» заводная головка — все это подчеркивает безвкусице топорных изделий, штамп «времен Очакова и покоренья Крыма».

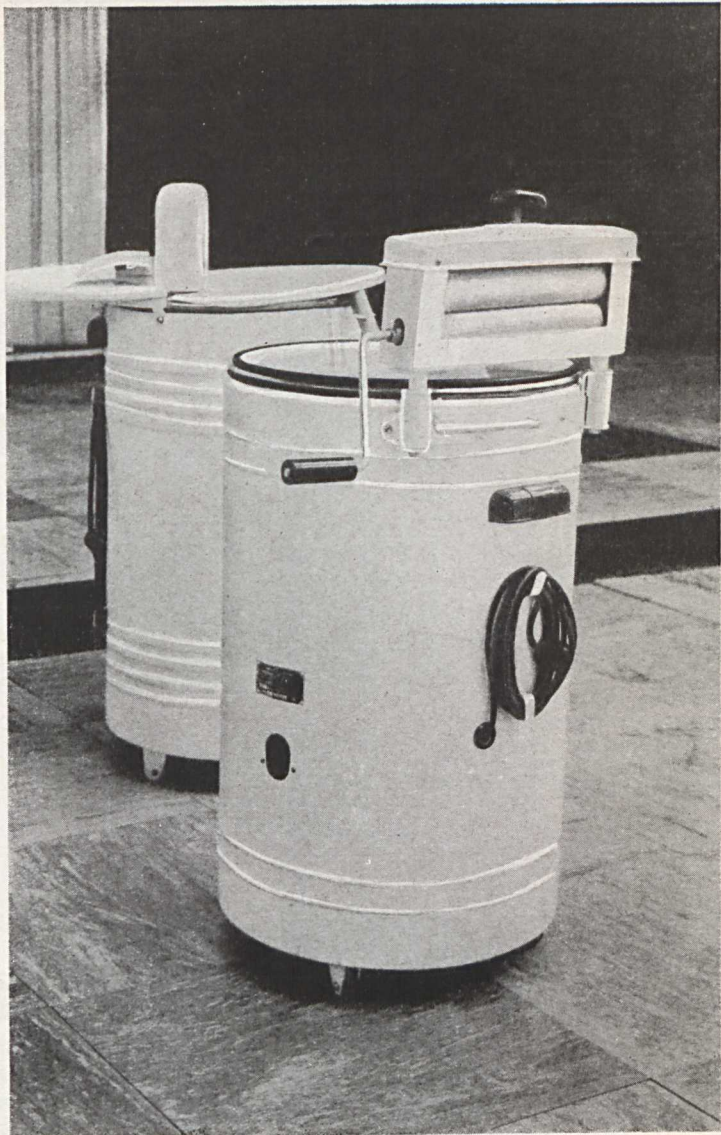
Спор между новыми, рациональными формами и привычным, банальным ширпотребом продолжается и на стенде радиопромышленности. Передо мной телевизор «Харьков» — тяжелый полированный куб, а рядом изящно вытянутая «Трембита» — телевизионный приемник Львовского совнархоза. Эта модель выгодно отличается от своего собрата не только формой. Современная светлая окраска, удобная компоновка ручек настройки (справа под вертикальным динамиком) в сочетании с удачно найденной



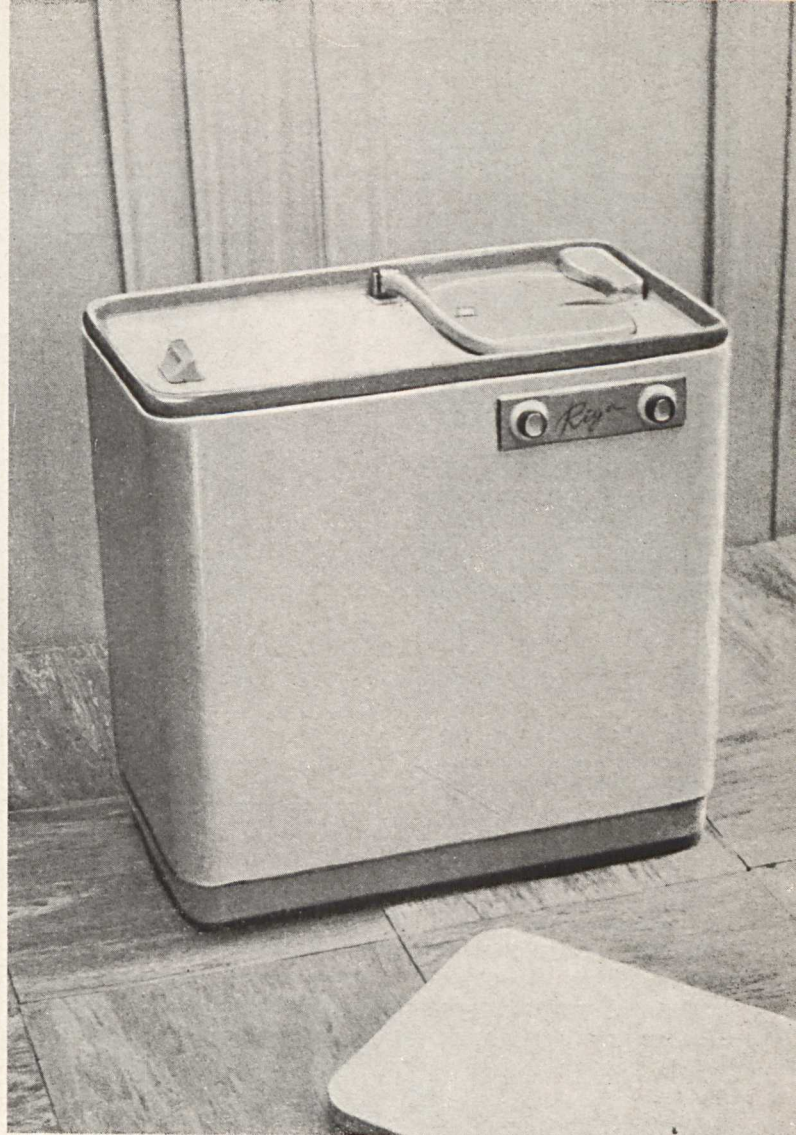
Телевизоры «Харьков» и «Трембита»

формой делают приемник действительным украшением жилья.

Но что такое красота «машин и приборов культурно-бытового и хозяйственного назначения», как их именует официальный проспект? Об этом невольно задумываешься, осматривая новые холодильники. Вот малютка «Север» — продукция Московского завода «Газоаппарат», ни один размер которого не превышает семидесяти сантиметров. Вот аппарат «Украина», изготовленный в городе Василькове (Киевский совнархоз). Его отличает удобная плоская верхняя стенка. Вот знаменитая «Ока» — предмет мечтаний многих хозяек (ради справедливости следует сказать, что анодированные планки на внутренней поверхности двери в сочетании с голубой внутренней панелью отнюдь не украшают в целом конструкцию). Но больше всего посетителей у вращающегося стенда интерьера квартиры, где на кухне смонтирован настенный холодильник марки «ЗИЛ». В нем, пожалуй, и заключен ответ на вопрос о красоте предметов ширпотреба. Они должны быть максимально целесообразными и минимально навязчивыми. Новый холодильник «ЗИЛ» не выпячивает на всеобщее обозрение крутые эмалированные бока. Это скромный бело-голубой ящик удобной прямоугольной формы, размещенный прямо над кухонным столом. При всем этом он очень вместителен.



Стиральная машина «Волга».



Стиральная машина «Рига-62».

К сожалению, того же нельзя сказать о большинстве стиральных машин, представленных на выставке. К примеру, бочкообразная «Волга», изготовленная в Чувашии. Она громоздка, неудобна в обращении. Отжимные валки, торчащие на ее крышке, окончательно портят внешний вид и без того неудачной конструкции. Приятно смотрится в потоке подобных конструкций новая рижская стиральная машина «Рига-62». Кроме технического совершенства, она отличается и продуманным внешним оформлением: это отличных пропорций прямоугольник, который хорошо вписывается в любое помещение. Отсутствие выступающих наружных деталей, удачно выбранный цвет окраски позволяют считать ее лучшей конструкцией выставки.

Много еще интересных и разнообразных экспонатов размещено на стендах. Здесь и эмалированная посуда, и детский спортроллер, сделанный в Перми, и электроплитка из Кемерово — вещи нужные, полезные. Не все они привлекательны, зачастую техническое решение оказывается удачнее внешнего оформления. Сказывается отсутствие на заводах знающих художников. Но сам факт широкого внимания общественности не только к количеству, но и к качеству изделий, именуемых скучным словом «ширпотреб», — отрадный признак близких удач нашей промышленности

в создании новых, современных форм бытовой аппаратуры.

И художники не могут остаться в стороне от этого процесса. Их задача — помочь формированию вкусов и у потребителей, и у изготовителей.

До последнего времени степень участия художников в такого рода работе была явно недостаточной. Взять хотя бы эмалированную посуду, которую изготавливает Лысьвенский металлургический завод. Наконец-то миски и бидоны перестали красить и унылые практичные тона — появилась посуда яркая, красочная. Но формы изделий по-прежнему находятся на уровне конца прошлого века, художественное оформление не было доведено до конца. А ведь работники, видимо, старались улучшить свою продукцию, пробовали делать даже тематические рисунки на донышках мисок: то портрет Мичурина, то пейзаж «За далью — даль». Но получилось плохо, безвкусно. А почему? Причина та же — художник на заводе в лучшем случае консультант, иногда желанный, иногда терпимый, но вовсе необязательный. Дальше так продолжаться не может. Или художник станет полноправным участником производственного процесса, или наш «ширпотреб» будет отдан на откуп пошлости и безвкусице — третьего не дано!

А. ДРАБКИН

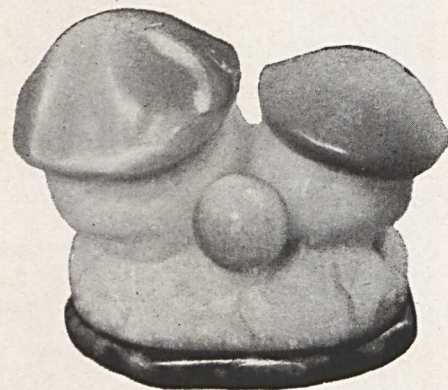
ЗЕЛЕНАЯ РЫБА И... СОВРЕМЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР



Это унылое сооружение, напоминающее автопокрышку и украшенное анерными голубками и завитушками, представлено Гжельским керамическим заводом как настенная ва- новинка. Рядом с ним «произведе- ние» того же завода.



Громоздкие, устаревшие письменные приборы очень плохо покупают. Однако это не мешает фабрике «Борнуковская пеще- ра», Горьковской области (директор П. Ми- неев), по-прежнему наводнять ими мага- зины.



Грибки из мягкого камня выпус- кает ординский завод «Русские самоцветы». С белыми пухлыми нож- ками и желтыми блестящими шапка- ми, они «совсем как живые». Именно в этой натуралистической подделке под живое и проявляется плохой вкус художника. Кроме того, он, оче- видно, «забыл», что это пудреница!

Произведения народных промыслов пользуются боль- шой любовью в нашей стране. В этом особенно убежда- ешься, когда находишься в оживленной атмосфере мага- зинов, торгующих этими изделиями. (К сожалению, в Москве пока всего лишь два таких магазина.) Здесь всегда много народу, а к вечеру бывает трудно подойти к при- лавку.

Что же приводит сюда множество людей? Одни, выби- рая произведения народных умельцев, думают о подарке, другие присматривают нужную и красивую вещь для своей комнаты, третьи пришли узнать, не поступило ли в про- дажу что-нибудь новое, интересное. А очень многие поку- пают такое изделие народного промысла, которое сможет стать ярким, живым напоминанием о стране или городе, в которых удалось побывать, о народе, с которым привелось познакомиться. И если в промышленных товарах разных городов и республик нашей страны имеется очень много общих черт, то вещи народного искусства, наоборот, не- повторимо различны по своему национальному характеру. Вот почему именно их и хочется приобрести каждому путе- шественнику.

Однако броские, красочные витрины и прилавки мага- зинов при более внимательном рассмотрении вызывают глубокое беспокойство. Хорошие, художественные вещи со- сеществуют там со множеством грубых, эклектичных изде- лий. Зачастую даже непонятно их назначение, неизвестно, на какой интерьер они рассчитаны, рядом с какими веща- ми смогут жить...

Возьмем, к примеру, керамику. В нашей стране она всегда поражает своим стилевым и декоративным многооб- разием, но в магазинах представлена всего лишь несколь- кими видами. Бросаются в глаза большие, грязно-зеленого цвета, с грубым рельефом формы глазурованной керамики Гжельского керамического завода (директор А. Цапаньни- кова), Московской скульптурно-художественной фабрики № 1 (директор С. Калинин) на Потылихе. Последней при- надлежит громадная зеленая ваза. Ее поверхность украше- на грубым рельефом, изображающим грозди ежевики, под- цвеченной бронзой. Своей плохой формой и кричащим цветом она подавляет все предметы на прилавке и вряд ли сможет «ужиться» в каком-нибудь интерьере, тем более в современном. Вместе с тем она, по словам продавца, «хорошо идет». Не свидетельствует ли это красноречиво о том, что художник, создавший вещь, и завод, давший ей «путевку в жизнь», потрафляют безвкусице, отсталым

взглядам некоторой части населения. А ведь эти предприя- тия принадлежат Художественному фонду РСФСР!

Один «изобретательный» мастер придумал вазу для кистей. Черная или грязно-оливковая, крупной яйцевидной двойной формы, она сделает несчастным каждого худож- ника, которому будет подарена. В ней не только неудобно держать кисти, для нее трудно найти место в комнате или в мастерской. Кроме того, неоправданное ре- шение формы, как бы на одну точку зрения, создает впе- чатление плоскостности, что вообще противоречит принци- пам «сосудования».

В качестве новой формы настенной керамики, в которой сейчас значительно возросла потребность, Гжельский завод представил тройную вазу на основе круга. При ее создании художник, по всей вероятности, отталкивался от форм народных квасников. Но как безжизненно воспринят про- тотип, как безвкусно решена задача создания настенной вазы-украшения! Нет здесь ни декоративности, ни соответ- ствия назначению. Мрачная по цвету ваза кажется метал- лической. Ее противоестественная форма не позволяет по- ставить в нее цветы. А украшение в виде вычурных ручек и двух голубков внутри круга делает это изделие вопию- щим образцом пошлости. Такие произведения ничего обще- го не имеют ни с народным искусством, ни с его традици- ями.

Некоторые предприятия выпускают и такие изделия, в которых видна попытка копировать традиционные про- изведения народного творчества. К примеру, куманцы Львовской скульптурно-керамической фабрики. Их автор, не чувствуя пластики народной формы, грубо искажает ее линии и цвет, всю ее образность. Не спасает изделие и надпись из Шевченко: «Думы мои, думы», — от которой оно не становится ни лучше, ни содержательнее.

На дурной вкус рассчитана и кричащая, тяжеловесная пепельница с громадной зеленой рыбой, которая чуть ли не в два раза больше, чем сама пепельница.

Упрощенно-грубовато в современных глазурованных из- делиях переданы традиционные формы сказочно-узорча- тых образов скопинской керамики: ваза с рыбой, квасник с медведем. Неоправданна громоздкая форма карандашни- цы в виде попугая. Не говоря уже о том, что карандаши утонут в ней, она еще и некрасиво будет выглядеть на столе.

Не лучше обстоит дело и с поступающей в продажу керамической скопинской скульптурой (директор Скопин-



Желтый глазурованный куманец производства Львовской скульптурно-керамической фабрики. Грубый орнамент не приукрасил эту безжизненно-сухую, вялую форму.



Этот зеленый попугай с дыркой в спине — карандашница. Ее сделали художники Скопинской мастерской художественной керамики, потомки тех мастеров, которые своими изделиями когда-то прославили Скопин на всю Россию.



Не прочтя этикетку, никогда не догадаешься, что эта некрасивая вещь предназначена для кистей.



Мрачное квадратное подобие образа человеческого называется «Мороженщица». Гжельский завод предлагает ее как декоративную скульптуру, способную украсить быт советского человека.



Поставляя такие произведения в столичные магазины, хохломские художники, видимо, просто не понимают, что эти большие ковши не декоративны и утилитарно неоправданны.

ской мастерской художественной керамики Т. Филатова). Слишком много недекоративных, натуралистических, порой безобразных фигурок, подобных гжельской «Мороженщице», слазавым голубкам или корабликам. Магазины приходится без конца списывать эти скульптуры, потому что они раскалываются еще на прилавке. Неожиданны для скопинской керамики лошади, похожие на фарфоровые.

Декоративная скульптура — одна из сложных отраслей керамики. И отход от народных традиций особенно сказывается на ней. Некогда прославившийся своим искусст-

вом, Скопин сегодня явно снизил художественное мастерство.

Тяжелое впечатление оставляют прилавки с изделиями из мягкого камня. Они завалены в основном «продукцией» кунгурской фабрики «Уральский камнерез» (директор Л. Ларьков) и ординского завода «Русские самоцветы» (директор Т. Кравец) Пермской области; фабрики «Борнуковская пещера» (директор П. Минеев) Горьковской области и Хадженского завода Краснодарского края. Давно устарели, а потому плохо раскупаются чернильные

приборы с громадными, недекоративными, словно взятыми из атласа изображениями львов и медведей, созданными еще в 30-х годах для камнерезных промыслов профессиональными художниками и ставшими своего рода «классикой». Зато трудно найти небольшую, хорошей формы пепельницу. Обычно ее украшает громоздкая скульптура какого-нибудь животного. Смотришь на такое изделие и думаешь: «Что же это — скульптура с пепельницей или пепельница со скульптурой?»

Но, пожалуй, самое сильное негодование может вызвать пудреница из мягкого камня в виде двух грибов, растущих как бы из одного корня, с желто-оранжевыми шапками из селенита. Эти пудреницы, несмотря на свою явную антихудожественность, неудобную форму, находят неплохой сбыт, укрепляя мешанские вкусы. Многие не очень сведущие в искусстве женщины, делая покупку, рассуждают о том, как хорошо будут выглядеть грибки на трельяже. А между тем в этом изделии ординских мастеров, пошлом своей подделкой под природу, подавлена декоративность самого камня — нежного, мягкого ангидрида, почти прозрачного золотистого селенита.

Отталкивают своими огромными размерами ночники из мягкого камня в виде совы или обледеневшего домика на снежной горке. Этому изделию, высотой почти в полметра, пожалуй, понадобится отдельный стол. Что это? Забавная игрушка? Но тогда зачем она называется ночником? И нужно ли в таком случае делать ее из камня? Мастер, не отличающийся хорошим вкусом, плохо знающий требования современного интерьера, явно старался для покупателя-мещанина, который расценивает вещь по ее дороговизне и затейливости. Жизнь уже показала, что камнерезному промыслу давно пора перестраиваться. Но сдвигов у художников и мастеров в создании современных лаконичных изделий пока еще мало.

Изделия Хохломы привлекают многих. Эти радостные, солнечные предметы с широко и свободно льющимся по золотому и черному фону орнаментом органично войдут в современный интерьер. Однако и среди этих изделий можно видеть такие, формы которых слишком неоправданные, ненужные, давно устарелые: вазы, полки, лампы и т. д. Небольшие ковшики, например, портят громоздкие, аляповатые ручки. Еще хуже, когда слишком большие ковши с вялыми линиями «украшают» ручки в виде грубо стилизованного попугая. Тут уже ничего не осталось от живого искусства. Зачем понадобилось так безвкусно «приукрасить» строгую, по-настоящему красивую, выверенную веками форму народного скобдаря? Бросаются в глаза неоправданно большие богородские медведи, орлы, петухи из дерева. В них нет ничего от традиционной народной

богородской игрушки, и вместе с тем они не могут быть и декоративной скульптурой. Этим большим изображениям недостает декоративной обобщенности. Им мало соответствует слишком дробная, мелкая порезка.

Зато как радуют произведения хорошие, по-настоящему молодые, свежие, имеющие полное право на жизнь! Это небольшие по размерам декоративные изделия Хохломы: миски, ковшички, разные коробочки, горшочки, веселые, шуточные богородские игрушки, строгие, порой изысканные изделия из капо-корня, наконец, яркая узорчатость, праздничность «дымки», условные, острые по образу львовские керамические фигурки: козлы, петухи, лошади, небольшие кувшинчики, отдельные вазы и кашпо с простой, легкой росписью — глазурированные или выразительные мягкой сочностью гончарной глины. Это также некоторые интересные изделия Потылихи. Именно такие вещи смогут сверкающей, своеобразно-живой красотой влиться в современный интерьер. И досадно бывает, что подобные произведения пока еще не заняли достойного места на полках магазинов. Они ютятся среди массы безвкусных вещей.

Остается между тем непонятным, почему в магазинах Москвы почти не продаются народные художественные изделия союзных республик. Все реже и реже можно встретить керамику мастеров Опощи. Совсем не видно керамических изделий с цветными потечными глазуриями. Не поступает в магазины Москвы и белая керамика с подглазурной синей росписью кобальтом бывшей гжельской артели «Художественная керамика». Неужели молочники, кружки, кувшины хороших форм с легкой кистевой росписью устарели?

Почти не появляется мелкая декоративная скульптура из цветного камня. А ведь на выставке «Искусство в быт» были показаны очень интересные изделия из яшмы, белореченского кварцита, лазурита, а также из мягкого камня.

Хорошие, художественные вещи должны вытеснить из магазинов безвкусную пошлость. Но одной работы художников тут мало. Торговые организации, слишком часто делающие большие заказы на явно нехудожественные вещи только потому, что они «хорошо идут», «дают план», должны отказаться от подобной порочной практики. Она приносит большой вред делу эстетического воспитания масс.

Торговые организации обязаны быть проводником хорошего вкуса, должны своими заказами влиять на производство, шире пользоваться правом на отказ от закупок явно плохих, безвкусных, устаревших вещей.

М. НЕКРАСОВА

В ТАЛЛИНСКОЙ МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ КОЖИ

В тихом таллинском переулке Креукси расположена мастерская художественной обработки кожи Художественно-производственного комбината Эстонской ССР. Семьдесят мастеров работают здесь под руководством опытных специалистов М. Патуне и В. Привой.

Художественные изделия из кожи, полные изыска и тонкого вкуса, которыми эстонское прикладное искусство славится далеко за пределами республики, связаны с именами таких талантливых эстонских художников, как А. Рейндорф, Э. Адамсон, Э. Резметс и многие другие. По их эскизам мастерская изготавливает вещи очень богатого ассортимента: от миниатюрных кошельков до книжных обложек, альбомов и папок для торжественных адресов. Длинный и сложный путь каждого художественного

произведения — от эскиза на бумаге до законченного изделия из кожи.

Светлые листы дубленой кожи, поступающей в Эстонию из русского городка Осташкова, режут и склеивают. Потом через прозрачную бумагу художники переносят на кожу узор, который вырезают затем специальными ножами. Тончайшие цветовые оттенки эстонской кожи создаются с помощью анилиновых и акварельных красок, сверху лист осторожно покрывают лаком; с большим вкусом эстонские мастера применяют золочение кожи. Много интересных изделий создано в последнее время в эстонской мастерской художественной обработки кожи. Привлекает внимание кожаная коробка по эскизу Э. Резметса. На коробке изображены две летящие птицы и женское лицо в профиль.

Э. Резметс работает также над обложками для книг.

Интересна сложная тематическая композиция Э. Кюльв «Таллин» с очень своеобразным, рассчитанным на кожаное тиснение, стилизованным городским пейзажем. Большим вкусом отличается обложка М. Патуне к роману эстонского писателя Р. Сирге «Земля и народ». Рисунок ее строг и благороден. Это черный с красным квадрат на светлом поле.

Успешно работают в мастерской художественной обработки кожи и молодые эстонские художники, выпускники Государственного художественного института: К. Кирме, Л. Лотт, Э. Раэнт, Ё. Раудсепп и другие.

С. ЧЕРВОННАЯ

ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В. КАНТОР

Общее качество изделий современной легкой промышленности (а в последние годы это все шире распространяется и на машиностроение) в значительной степени зависит от участия художника в создании этой продукции.

Творчество его в основном связано с созданием нового образца-эталона для массового выпуска. Это может быть работа как над изделием целиком, так и частью его или новой деталью, но во всяком случае работа над чем-то новым, что следует затем использовать в массовом производстве. Мы не рассматриваем тот случай, когда роль художника сводится лишь к «оформлению» готовых вещей.

Но вот внедрение созданного образца как раз и вызывает ряд трудностей, причем не только технических или технологических, а главным образом организационных и отчасти экономических, включая и торговлю. Разные отрасли промышленности по-своему преодолевают их, ищут пути разрешения возникающих проблем. Поэтому несомненно полезно перенять опыт организации художественной промышленности наших зарубежных друзей, в частности чехословацких.

Развитию прикладного и промышленного искусства в ЧССР придается большое значение. Недаром в одном из постановлений Политбюро ЦК КПЧ сказано: «Прикладное искусство и промышленное искусство непосредственно связаны как с производством средств производства, так и с производством предметов широкого потребления. Они заботятся о художественной культуре промышленных изделий повседневного потребления и содействуют их привлекательности и продажной способности на внутреннем и зарубежном рынках».

До 1958 года легкая промышленность Чехословакии работала без какого-либо серьезного художественного руководства. Это зачастую приводило к тому, что промышленность в погоне за превышением плана в денежном выражении снижала качество своей продукции, и на рынок поступало много предметов низкого качества. Поэтому решением правительства ЧССР в 1958 году в Праге, при Министерстве товаров широкого потребления, создан специальный Институт бытовой культуры и культуры одежды (УБОК — «Устав бытового и одежного искусства»), которым руководит крупный специалист в области декоративного искусства доктор Милослав Моравек. Перед Институтом поставлены две основные задачи — повышение художественного качества потребительских товаров и забота об эстетическом воспитании творческих кадров промышленности.

Сотрудники Института, внимательно изучая передовые достижения мирового декоративного искусства, учитывая специфические национальные черты и особенности чехословацкого искусства, характер промышленности, сырьевые ресурсы, уровень технологии, мастерство исполнителей, намечают главное направление развития форм и декора в прикладном и промышленном искусстве страны на один-два года вперед. Создается как бы перспективный план деятельности художников. Этим достигается целенаправленность в разработке новых форм и декоративного решения бытовых предметов и одежды.

Для повышения творческой квалификации производственных кадров УБОК четыре раза в год проводит семинары-совещания с художниками и мастерами различных отраслей промышленности. Их знакомят с современными достижениями, новыми направлениями в той или иной области декоративного искусства, разъясняют ту линию его развития, которую выработал Институт.



Монтаж обложек журналов и каталогов по декоративному искусству.

Для решения более сложных и принципиальных вопросов проводятся специальные художественные конференции, в работе которых принимают участие специалисты различных отраслей знания. Так, например, осенью 1961 года проходила конференция-симпозиум, посвященная вопросам детской одежды. В ее работе, кроме художников-модельеров и художников-текстильщиков, приняли участие врачи, педагоги, инженеры-технологи и экономисты, представители торговли, молодежных и женских общественных организаций. Здесь были обсуждены и выработаны основные художественные и технические требования к одежде и обуви детей всех возрастов.

Однако деятельность Института не ограничивается лишь организационной и теоретической работой. Он проводит еще и практическую разработку новых образцов изделий художественной промышленности и новых моделей одежды и декоративных дополнений к ней.

При подготовке нового образца уделяется внимание не только созданию новой формы и декора изделия, учитываются и конкретные условия того производства, на котором этот образец будет выпускаться массовым тиражом. В работе над ним, кроме художника, принимают участие технологи, искусствоведы и экономисты. Таким образом, всесторонне и комплексно учитываются эстетические требования, требования технологии, сырьевых возможностей, рентабельности и перспектив сбыта. Готовый образец, утвержденный художественным советом, вместе с технологическими картами, патронами, необходимой оснасткой, формами и т. п. бесплатно передается предприятию.

Известно, что внедрение нового изделия всегда сопряжено с рядом трудностей: требуется переналадка оборудования, нарушается ритм и четкость производственного процесса, срывается выполнение плана и т. д. К тому же неминуемо возникают дополнительные финансовые затраты, которые влияют на себестоимость продукции.

Вот тут-то и приходит на помощь Институт. Являясь бюджетной организацией, то есть организацией, не заинтересованной в продаже своей продукции и получении прибыли, он имеет возможность освободить предприятие от многих непроизводительных затрат. Беря на себя все расходы по созданию нового образца, изготовлению необходимой технологической оснастки,

а также значительную часть расходов на отработку самого технологического процесса, непосредственно участвуя во внедрении нового изделия, Институт создает условия, при которых предприятия становятся заинтересованными в массовом выпуске новых вещей. Если же предприятие без достаточных оснований отказывается от предлагаемого образца, Институт для решения этого вопроса обращается в Министерство товаров широкого потребления, которому подчинены и Институт и промышленность.

УБОК разрабатывает не только новые образцы и модели, но и ведет работу с предприятиями, поставляющими сырье для этих образцов. Так, например, здесь создана гамма новых расцветок для машинного ковроткачества на 1962 год. Вместе с тем подготовлен ряд рекомендаций для предприятий-поставщиков по выпуску необходимой пряжи и ее окраске. В этой работе под руководством опытного искусствоведа принимали участие художники, специалисты Института, прядильных и красильных фабрик.

Организационно Институт состоит из четырех крупных отделов, каждый из которых решает широкий круг вопросов. Отдел культуры одежды, к примеру, состоит из специальной группы теоретиков-искусствоведов и групп специалистов, работающих над проблемами хлопчатобумажной, шерстяной, шелковой, льняной, текстильной отраслей промышленности, тканей из синтетических волокон, фотофильм-печати и набойки, одежды (в том числе и белья), трикотажа, обуви, галантереи, головных уборов, искусственных цветов и бижутерии. В отделе имеется несколько экспериментально-производственных мастерских и ателье мод: одежды, обуви, головных уборов и трикотажных изделий, а также хорошо оборудованная мастерская фотофильм-печати и несколько экспериментальных ткацких станков.

В тех случаях, когда по тем или иным причинам создать экспериментальную базу в стенах Института затруднительно, она создается непосредственно на производстве. Причем предприятиям, проводящим для Института экспериментальную работу, она включается в производственно-финансовый план и поэтому не мешает их основной деятельности.

В отделе бытовой культуры работают группы по мебели, бытовому текстилю, декоративным тканям, коврам, стеклу (художественному, бытовому и техническому), осветительной арматуре, фарфору, бытовой, санитарной и садовой керамике, а также группа, занимающаяся изучением и использованием искусственных, синтетических материалов. Здесь также трудится группа искусствоведов, разрабатывающая теоретические вопросы современной бытовой культуры. Отдел имеет ковровую, гобеленовую, мебельную мастерские, а также мастерские керамики, набойки тканей и централизованного изготовления гипсовых форм для фарфора.

Важная роль принадлежит отделу пропаганды и воспитания. Тут собирается и обрабатывается вся зарубежная и чехословацкая информация и документация по вопросам декоративного и промышленного искусства: журнальные и газетные статьи, альбомы, книги, чертежи, фотографии и т. д. Они служат материалом для теоретической и практической работы Института. Кстати, именно этот отдел и проводит семинары и конференции, о которых уже упоминалось, а также организовывает различные выставки работ Института и всех предприятий легкой промышленности.

Вместе с тем отдел ведет большую воспитательную работу не только на предприятиях легкой промышленности. Он помогает и другим учреждениям, заводам и фабрикам, специальным учебным заведениям, школам и общественным организациям в пропаганде прикладного искусства и марксистско-ленинской эстетики. Им же осуществляется вся издательская деятельность Института. В числе публикаций особый интерес представляют два периодических издания: двухсерийный сборник информационных материалов о зарубежном опыте («Бытовая культура» и «Культура одежды») и журнал «Культура жилища и одежды», который содержит материалы, освещающие развитие чехословацкого декоративного искусства.

Вопросами планирования, производительности труда, материально-технического снабжения занимается экономическо-административный отдел. Кроме того, Институт имеет тесную связь со всеми средними и высшими художественно-промышленными учебными заведениями страны, активно участвуя в распределении и устройстве молодых специалистов на предприятиях художественной промышленности.

Весь штат Института насчитывает около 240 человек, из которых 176 художников-экспериментаторов. Для повышения своей квалификации каждому художнику предоставляется два-три творческих дня в месяц и две творческие недели в год.

Представляет интерес и система заработной платы сотрудников. У художников и других специалистов она приравнена к зарплате директоров предприятий легкой промышленности, а иногда и превосходит ее. Такая система позволяет руководству Института приглашать на работу наиболее крупных и талантливых специалистов и, что также немаловажно, высоко поднимать их авторитет на производстве.

Постановлением Министерства школ и культуры ЧССР «для обеспечения высокого художественного уровня изделий про-



П. Рада. Комплект посуды для кухни. Каменная масса.

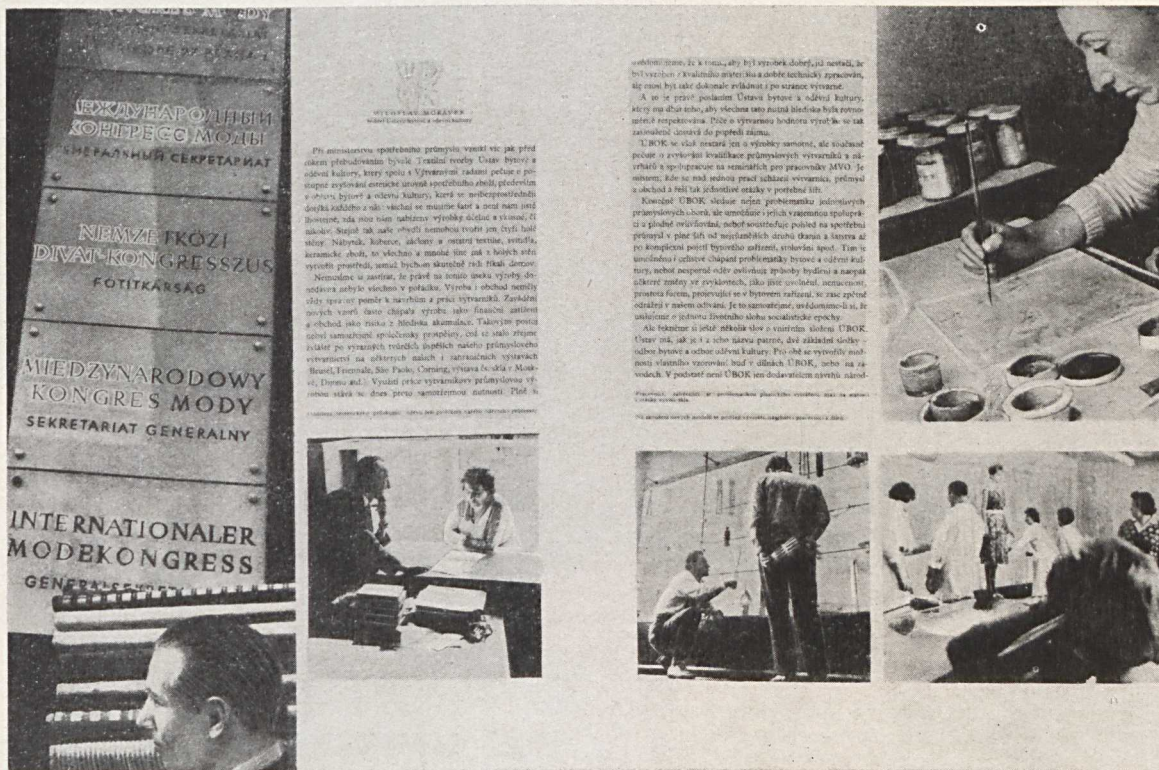
мышленных товаров народного потребления при производственно-хозяйственных единицах в помощь их директорам учреждаются художественные советы, являющиеся совещательными органами и представляющие собой комиссию специалистов». Одновременно с этим на основе договора между Министерством товаров широкого потребления, внешней и внутренней торговли, химической промышленности и общественных организаций по решению Правительства при Институте бытовой культуры создан Центральный художественный совет. Он является общим консультативным органом для всех министерств и, по существу, представляет собой высшую экспертную комиссию страны.

Министерством школ и культуры разработан и введен в действие «Устав художественных советов». В нем четко определены их основные задачи, права и обязанности, структура, нормы представительства, порядок разрешения разногласий и др. Так, Центральный художественный совет должен обсуждать главные направления в разработке новых образцов изделий для различных отраслей промышленности; добиваться комплексного решения вопросов культуры жилища и одежды; предлагать меры, направленные на повышение художественного уровня товаров широкого потребления; проводить по просьбе министерств и ведомств различные экспертизы, а также разрешать разногласия между местными художественными советами и директорами предприятий. Интересно, что и директора предприятий, и художественные советы имеют право обращаться в Центральный совет.

Председателем Центрального художественного совета, председателями его секций и председателями всех остальных художественных советов (а их насчитывается 36) могут быть только художники — члены Союза чехословацких художников. Больше половины членов каждого художественного совета должны составлять специалисты — представители Союза художников ЧССР. К примеру, в совете, состоящем из двенадцати членов, восемь должны представлять творческий союз. Кроме того, в них включаются также представители Комитета чехословацких женщин.

Авторитет художественных советов в Чехословакии очень высок. И не только потому, что в их работе принимают участие крупнейшие специалисты (достаточно сказать, что председателем Центрального художественного совета является профессор Отто Эккерт — известный художник-керамист, ректор Высшей художественно-промышленной школы в Праге), но и потому, что им предоставлены большие права. Скажем, цены на новые изделия товаров широкого потребления не могут быть утверждены без положительного решения художественного совета. Этим, кстати, воздвигается серьезный барьер на пути проникновения в широкую продажу вещей дурного художественного вкуса.

Было бы, однако, ошибкой считать, что все новые образцы создаются только силами Института бытовой культуры. Над расширением и обновлением ассортимента, улучшением качества продукции работают и сами предприятия.



Разворот журнала
«Культура одежды».

Повышению художественного и технического качества изделий способствует специализация предприятий художественной промышленности. Так, в Южной Чехии, в городе Бехине, существует специализированное производство по выпуску керамической скульптуры. Вполне понятно, что для такого предприятия трудно найти знающих специалистов, выработать технологические условия (заготовка массы, загрузка горнов, режим обжига и т. д.), наиболее благоприятствующие выпуску высококачественной скульптуры.

Помимо такой специализации, существует и система головных заводов. Нельзя сказать, чтобы она была чем-то новым и необычным. Подобная организация производства существует и в нашей машиностроительной промышленности. По такому принципу, например, создана во Львовском совнархозе обувная фирма «Прогресс».

В чем же состоит особенность такой организации? Рассмотрим для примера работу объединенных предприятий технического стекла «Борске скло». Объединение состоит из двенадцати стекольных заводов, из которых завод в городе Новый Бор является головным. Известно, какое большое значение для выпуска хорошего стекла имеет высокое качество деревянных или металлических форм для выдувания. Для одного предприятия необходимо сравнительно небольшое количество таких форм, и поэтому организовать на каждом из них хорошо оснащенную мастерскую форм нерентабельно. Иное дело, если она будет функционировать на головном заводе и обслуживать формами все остальные. Она и работать будет лучше, чем множество маломощных мастерских. Мастерская на Новоборском заводе обладает высококачественными кадрами, оснащена самым совершенным, современным оборудованием и не только выпускает формы очень высокого качества, но имеет возможность вести разработку новых методов изготовления форм и использования для них современных материалов. Головной завод располагает также отлично оборудованной центральной химико-технологической лабораторией, тут сосредоточена группа лучших технологов и стекловаров, которые обеспечивают работу всех предприятий объединения.

В Новом Боре трудится группа художников, создающая но-

вые образцы посуды и изделий из стекла. Главный художник объединения—крупный мастер по стеклу Рене Роубичек. Вместе с ним работают также широко известные художники Ладислав Олива, Вратислав Шотола и Карел Вунч. Созданные ими новые образцы тщательно отрабатываются в художественно-экспериментальной мастерской. Затем по ним выпускается на Новоборском заводе небольшая серия изделий, поступающая в продажу. В производство она запускается лишь при положительной оценке данного образца художественным советом объединения. Если вещь оказалась удачной и пользуется спросом, то образец передается на один из заводов объединения для массового выпуска. Совершенно очевидно, что не все создаваемое художниками попадает в серийное и тем более в массовое производство. При заводе функционирует выставка всех образцов, которые выпускались или могут выпускаться объединением, и представители торговых организаций вправе по этим образцам заказать необходимые им партии изделий.

Художественная лаборатория «Борске скло» занимается не только изготовлением образцов для своих заводов. Она имеет возможность вести серьезную экспериментальную работу над созданием уникальных, крупных произведений из стекла: различных витражей, скульптуры, отдельных сложных произведений для отечественных и зарубежных выставок и т. д.

Подобная организация художественного производства практикуется и в других отраслях легкой промышленности Чехословакии, например, на объединенных предприятиях Яблонедской ювелирной галантереи, объединенных предприятиях «Влна» и др.

Конечно, при всех положительных качествах организации художественной промышленности Чехословакии мы не можем целиком применить ее на наших предприятиях. Вопросы географического размещения нашей промышленности, объем ее производства, необходимость учета особенностей национального искусства союзных республик — все это значительно отличается от условий, в которых работает промышленность ЧССР. Тем не менее внимательное изучение опыта наших друзей, несомненно, поможет и нам найти более совершенные формы связи искусства с промышленностью.

ЭЛЕКТРООСВЕТИТЕЛЬНАЯ АРМАТУРА ЗА РУБЕЖОМ

П. МАКСИМОВА

На последней Международной осенней выставке товаров широкого потребления в Лейпциге, участие в которой приняли сорок стран, современная зарубежная электроосветительная арматура была представлена довольно широко: экспозиция ее занимала пятиэтажный выставочный павильон. Экспонаты привлекали разнообразием конструктивных решений и ассортиментом применяемых материалов.

Форма, размеры и конструкции экспонированных светильников определялись в первую очередь характером и размерами интерьеров современных зданий. А, как известно, высота жилых помещений новой архитектуры на западе колеблется в пределах 2,5—2,7 метра. Она и обуславливает принципы конструирования современной электроарматуры за рубежом.

В новых квартирах из-за низкого потолка люстры на длинных штангах почти не применяются. Их заменяют потолочные плафоны, настенные бра, торшеры или, наконец, люстры с короткой штангой.

Основная особенность всех видов современных светильников — легкость, простотность и небольшие габариты. Тяжеловесные металлические детали и конструктивные узлы заменяются пластмассовыми, легкими.

Для освещения применяются преимущественно малогабаритные, но сильные (криптоновые) лампы, а также патроны «миньон», что позволяет уменьшить размеры светильников, делать их более легкими, изящными и компактными.

Этому способствует и широкое применение новых пластических материалов: листовой пластмассы, пленки, мягкой, жесткой и полужесткой, изготавливаемых из специальных теплостойких пластиков и сополимеров различной просвечиваемости, фактуры и окраски, различного рассеивания света. Из них выполняются рассеиватели, плафоны и абажуры. Широко используется специальная светотехническая бумага, разнообразная по своей структуре и цветовой гамме — от светлой пастельной до яркой насыщенной. Для рассеивателей также применяется и полиэтилен высокого давления, который заменяет молочное стекло и благодаря своей легкости и прочности имеет перед ним колоссальные преимущества.

Светильники местного освещения — настольные лампы и торшеры — также делаются легких конструкций. Часто встречаются комбинированные светильники: настольные лампы — бра.

Вместе с тем такой традиционный материал, как стекло, пока еще составляет в осветительной арматуре довольно большой удельный вес.

Металлические штанги в люстрах все чаще и чаще заменяются проводами в полихлорвиниловой оболочке различного цвета (в зависимости от цветового решения самих люстр). Это технологично, удобно в транспортировке, значительно облегчает вес изделий и дает художникам новые возможности в творческих поисках современных и оригинальных решений подвесных светильников.

Наиболее интересную электроосветительную арматуру экспонировали на выставке Швейцария, Австрия, Швеция, ГДР, ФРГ, Финляндия и Франция.

Удачно решили швейцарские художники шестирожковую люстру отраженного света (фото 1). Легкие, изысканной формы металлические отражатели поражают ослепительной белизной, подчеркнутой черным цветом декоративных колпачков, в которые конструктор спрятал патроны для ламп. Люстра подвешена на проводах и полихлорвиниловой оболочке, сходящихся воедино у изящной потолочной розетки. Люстра очень красива по своим пропорциям и рисунку отдельных деталей. Она предназначена для помещений с высотой потолка в три метра.

В подвесе для кухни (фото 2) немецкий художник выполнил плафон из полиэтлена, имитирующего молочное стекло, а отражатель — из прессованной пластмассы с красивой фактурой тиснения.

Интересен хорошо найденный по пропорциям декоративный торшер, предназначенный для мест отдыха. Он создан художниками ГДР (фото 3). Ножки его выполнены из металлических трубок, окрашенных в черный цвет, абажур — из специальной рифленой пластмассы приятного желто-зеленоватого спокойного цвета. К нему прилагается такой же формы легкий подвес из этого же материала (фото 3-а).

С большим вкусом решил немецкий художник торшер, представленный на фото 4. Простая, не лишенная выдумки конструкция дает возможность использовать его и как настольную лампу или своеобразный подвес над столом, диваном или креслом. Это достигается благодаря большому, красивому изгибу штанги, позволяющему создавать освещение в необходимом месте. Кроме того, подвижная штанга с простым решением фиксирующего устройства позволяет менять высоту торшера в зависимости от высоты комнаты. Абажур торшера изготовлен из специальной цветной светотехнической бумаги. Внизу он имеет защитную шторку из пленки молочного цвета, которая дает приятный, мягкий матовый свет.

Предельно просто и убедительно создан художниками ГДР ансамбль светильников из металлической проволоки толстого сечения, окрашенной в черный цвет, и жесткой пленки кремового цвета, отделанной красной пластикатной ленточкой-тесмой. В этот ансамбль входят торшер, люстра, настольная лампа и бра. Отдельные предметы его очень просты, изящны и красивы. Особенно удачны настольная лампа и бра (фото 5).

Высокой оценки заслуживает овальный подвес, созданный французским художником из пластиковых двухцветных полупрозрачных трубочек, прочно скрепленных между собой специальным клеем. Его хорошо прорисованные и найденные в пропорциях контурные очертания в сочетании с гармоничным цветовым решением поражают изяществом и законченностью формы. Кроме того, он очень легкий и транспортабельный.

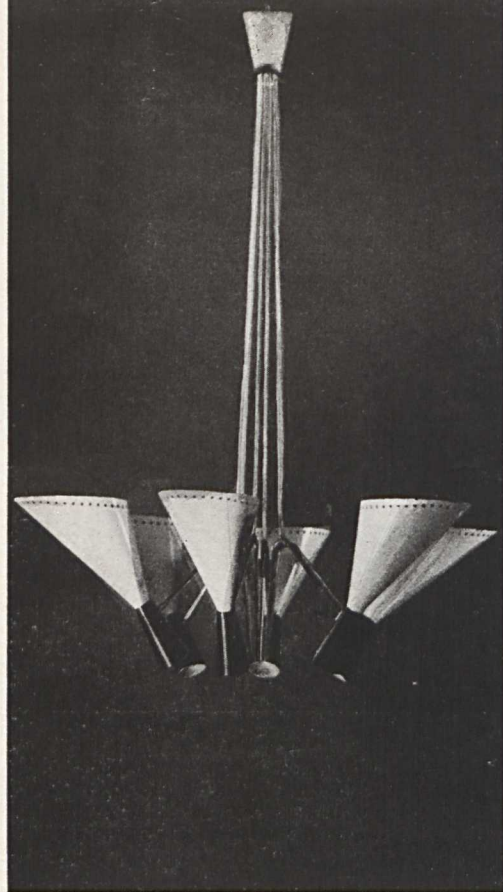


Фото 1.



Фото 2.

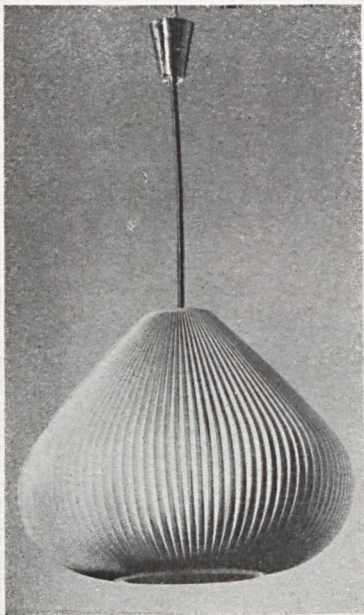


Фото 3 и 3а.

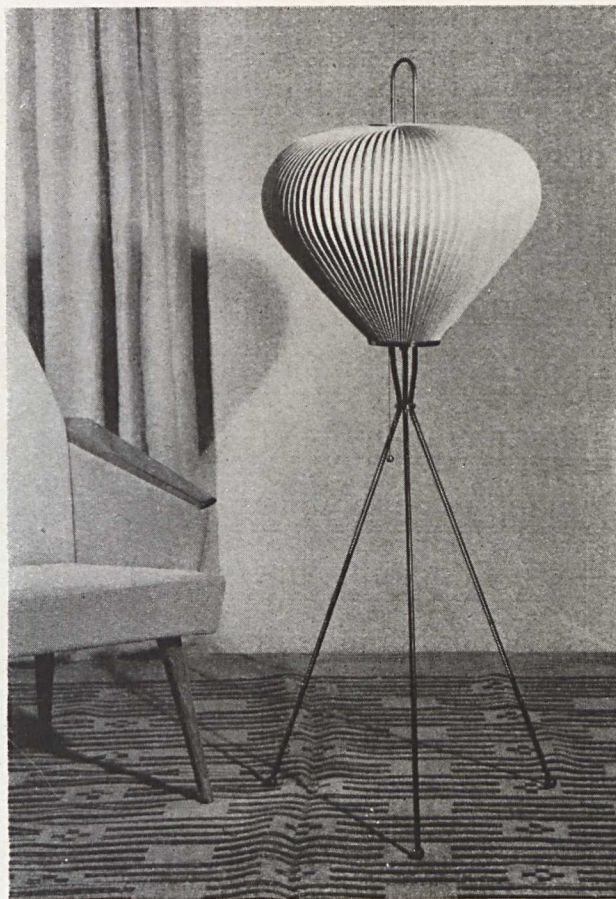


Фото 4.

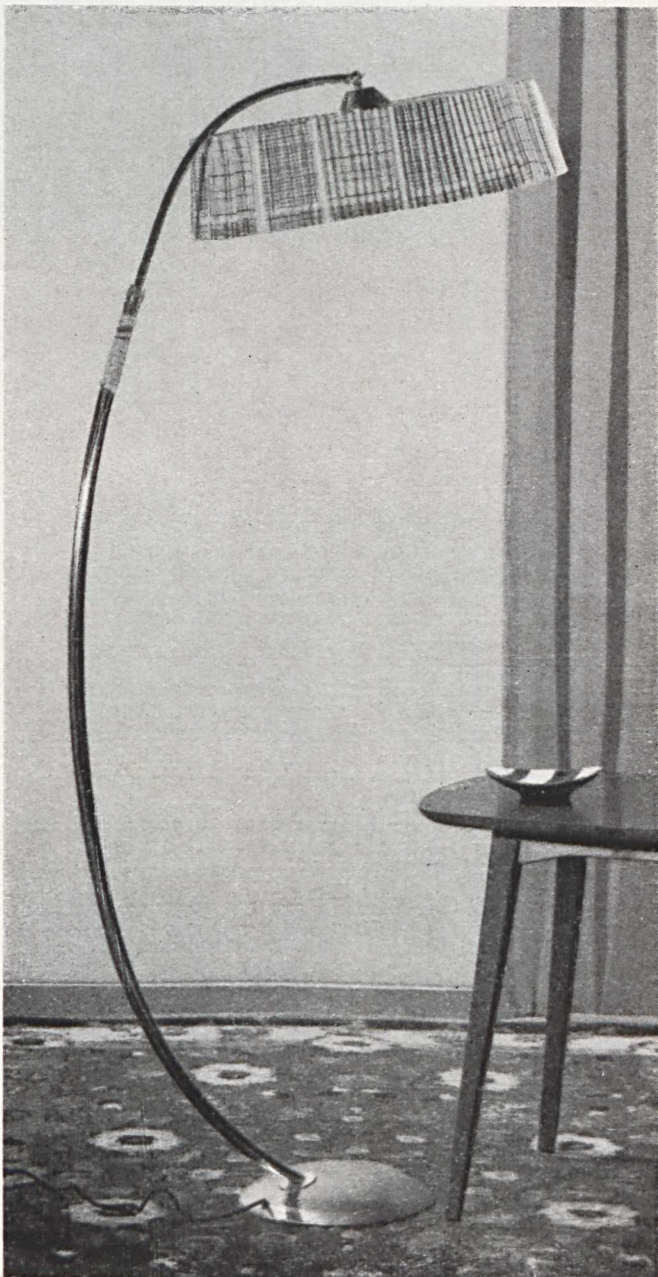
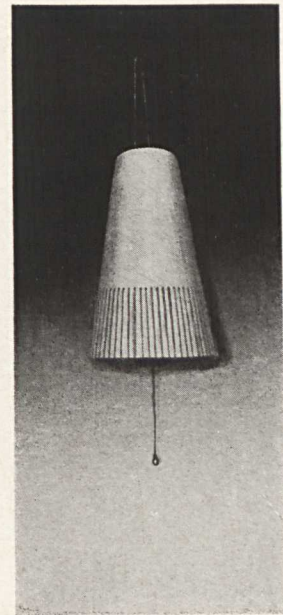


Фото 6.



Фото 5.



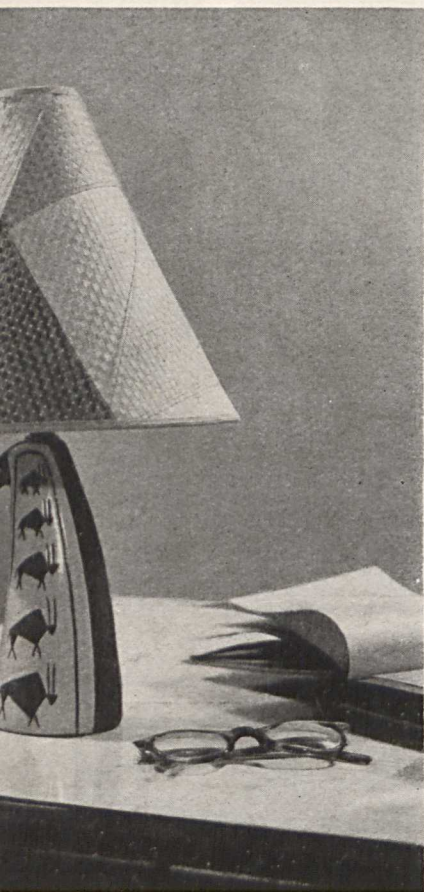


Фото 7.

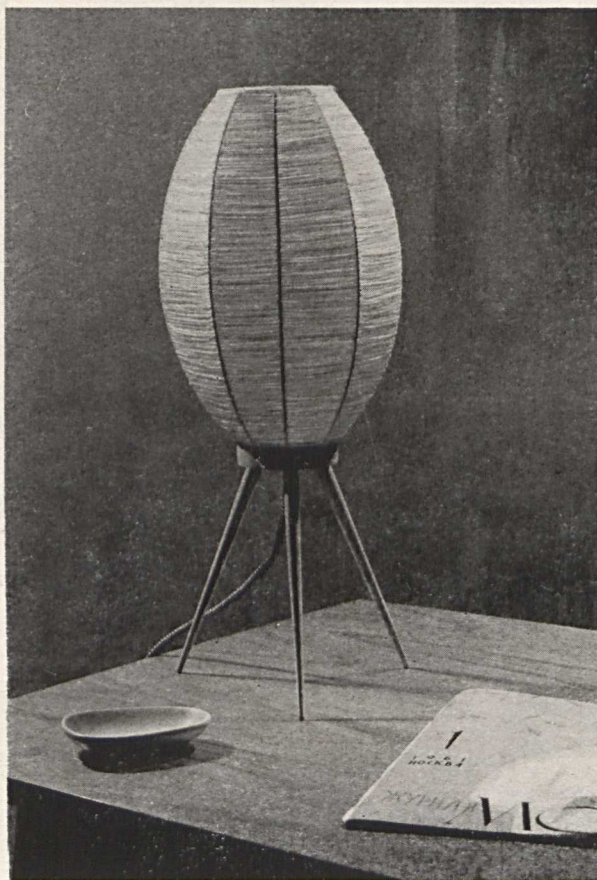


Фото 8.

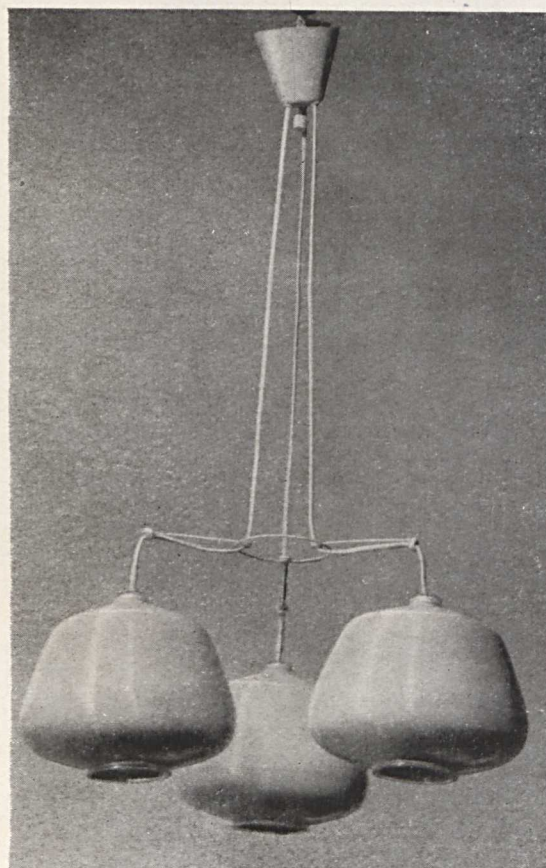


Фото 9.

лен, так как подвешивается не на металлической штанге, а на проводе в полихлорвиниловой оболочке (фото 6).

Своеобразна по форме настольная лампа с керамическим основанием, расписанная черно-белыми матовыми поливами. Она создана бельгийскими художниками (фото 7). Ее завершает абажур из разноцветной стружки пастельных тонов, пропитанной специальным составом.

Нельзя не отметить декоративные и функциональные качества настольной лампы, разработанной художником ФРГ (фото 8). Основание исполнено из дерева, абажур — из легкой светотехнической целлюлозной пленки, имитирующей солому.

В люстре, созданной художниками Швеции (фото 9), пла-

фоны — овальной формы. Они выполнены из пластиковых трубочек молочного цвета, прочно склеенных между собой и создающих интересную фактуру поверхности светильников. Несмотря на довольно большой размер плафонов, люстра очень хорошо продумана по своим пропорциям и силуэту. Особую легкость придают ей провода в полихлорвиниловой оболочке, на которых она подвешивается.

Очень интересен подвес, созданный английскими художниками из жесткой, рифленой, пластической светотехнической белой пленки и окантованный сверху и снизу металлическими ободками, окрашенными в черный цвет.

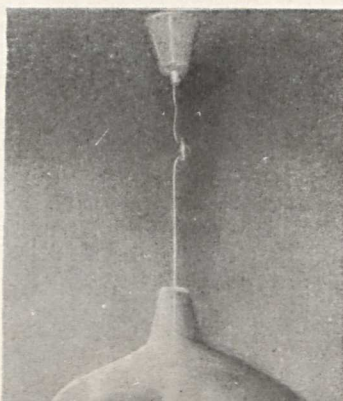
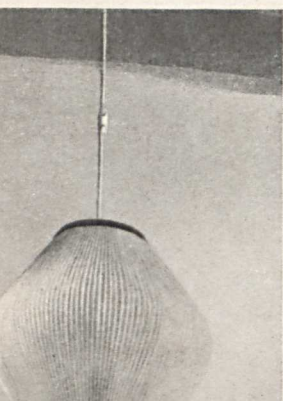
Подвешивается он на проводе, залитом в полихлорвинил (фото 10).

Лаконичен и прост по форме подвес шведских художников, сделанный из пластиковых трубочек молочного цвета, которые создают своеобразную фактуру поверхности светильников (фото 11).

Строг и прост торшер художников ГДР (фото 12). Абажур из светотехнической бумаги укреплен на металлической штанге при помощи кронштейна и шарнира. Хорошие пропорции торшера и их соразмерность небольшой высоте и габаритам современных жилых интерьеров определяют его достоинства. Стро-

Фото 10.

Фото 11.



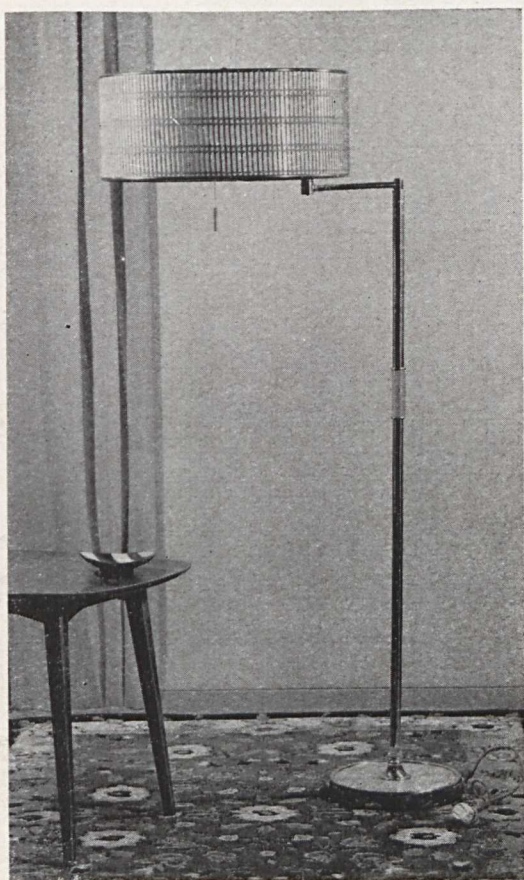


Фото 12.

Фото 13.

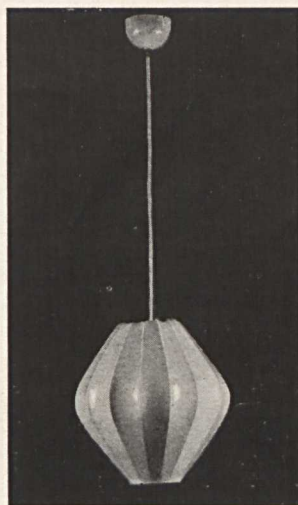


Фото 14.

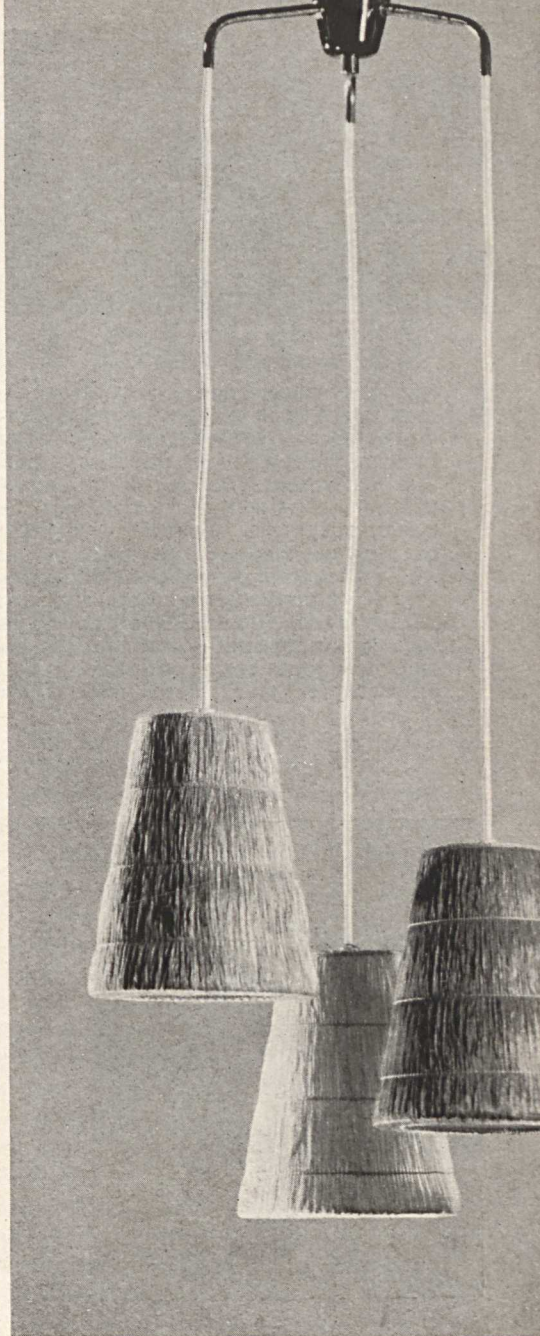
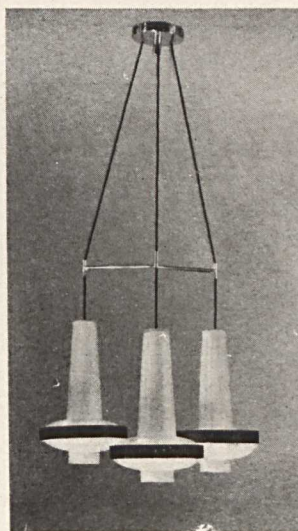


Фото 15.

гость и лаконичная красота этого изделия сразу создают в помещении деловое, рабочее настроение.

В подвесе (фото 13), сделанном немецким художником, чувствуется большое внимание к силуэту и форме изделия, которое отличается простотой и изяществом пропорций.

Своеобразна, строга и сдержанна люстра французских художников (фото 14). Она также подвешивается на проводах в оболочке из черного полихлорвинила. Плафоны — из молочного стекла с красивой матовой своеобразной фактурой. Черные декоративные кольца хорошо подчеркивают плафоны и связывают их с ажурным, легким контуром люстры.

Совершенно иначе решили люстру художники ФРГ (фото 15). И она скомпонована на проводах в полихлорвиниловой оболочке. Разноцветные плафоны из специального искусственного волокна, имитирующего солому, придают ей особую красоту и своеобразие.

Хорошо найден в размере и пропорциях потолочный плафон из рифленой пластмассовой жесткой пленки дымчато-розового цвета, отлично гармонирующего с матово-черной пластиной, завершающей этот плафон снизу (фото 16. Англия.).

Интересную серию подвесов из пластмассы и стекла разработали художники ГДР (фото 17). Их отличают хорошие пропор-

ции, простота и строгость форм, дополненные остроумным декором, который решен то в мягкой пастельной цветовой гамме, то в сочной, насыщенной. По нашему мнению, есть в этой серии и спорные решения отдельных деталей у некоторых подвесов. Однако эти недочеты не снижают общего благоприятного впечатления от светильников.

Подводя итоги краткому обзору осветительной арматуры, выпускаемой за рубежом, следует сказать, что по анализируемым образцам нельзя судить о качестве всей иностранной продукции. Ведь эти светильники были экспонированы на последней Международной Лейпцигской выставке товаров широкого потребления, а на выставки заграничные фирмы представляют лучшую продукцию. Однако многие образцы этой «лучшей» продукции, по нашему мнению, имели существенные недостатки. Так, например, несмотря на использование новых материалов, легкость конструкций и т. д., образная стилевая характеристика многих экспонатов капиталистических стран не была прогрессивной. В некоторых изделиях легкость и изящество, доведенные до предела, часто переходили в сухость, а изысканность — в изощренность форм и линий. Эти черты свойственны не только арматуре, но и другим предметам обстановки квартиры — мебели, тканям. Вызывается это, видимо, одним общим явлением, характерным

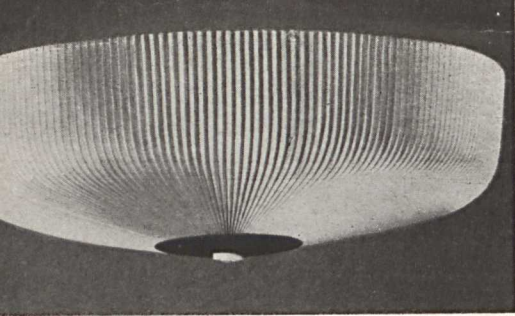


Фото 16.

для всех капиталистических стран — конкуренцией, желанием дать новое ради нового. Конкуренция часто определяет и творческое направление художников в прикладном искусстве. В погоне за броской эффектностью художники перестают чувствовать человеческие потребности и часто увлекаются холодным сочинительством и мудрствованием. И не случайно поэтому за рубежом искусство, связанное с промышленностью, называют часто модным или коммерческим.

Накопленный за рубежом опыт производства осветительной арматуры: применение новых материалов, создание практичных, удобных, современных конструкций, умелое сочетание одних материалов с другими — мы, конечно, должны позаимствовать, но при этом надо всегда помнить, что советскому декоративному искусству следует решать проблему своей стилистической на-

правленности и использования народных национальных традиций. Однако национальные черты в предметах нашего прикладного искусства не должны носить пассивный характер заимствования отдельных традиционных элементов наследия прошлого и механического перенесения их в современные изделия.

Очевидно, национальные традиции, их глубокая связь с требованиями эпохи должны найти свое выражение не во внешних формах декора и отделки, а в общем характере образа вещи в целом.

Перед нашими художниками стоят огромные задачи — сделать советское декоративное искусство подлинно национальным и современным, чтобы оно в полной мере отражало идеи и деяния людей нашей замечательной эпохи.

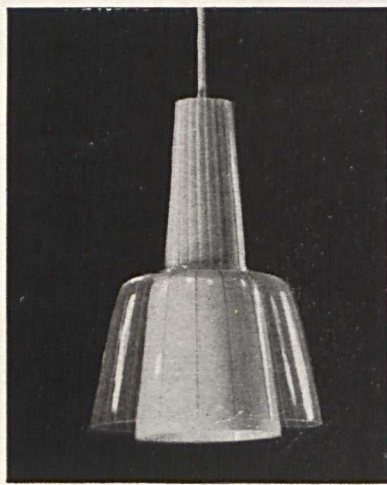
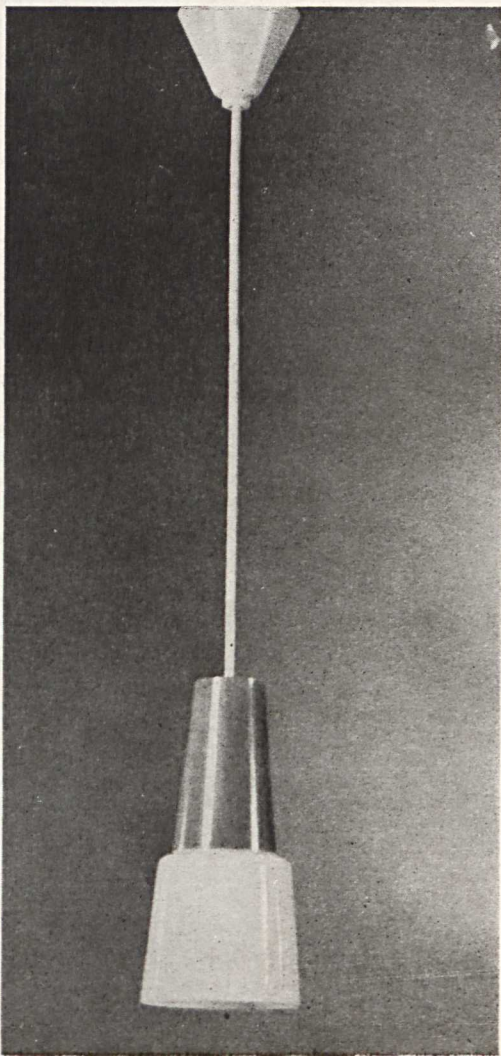
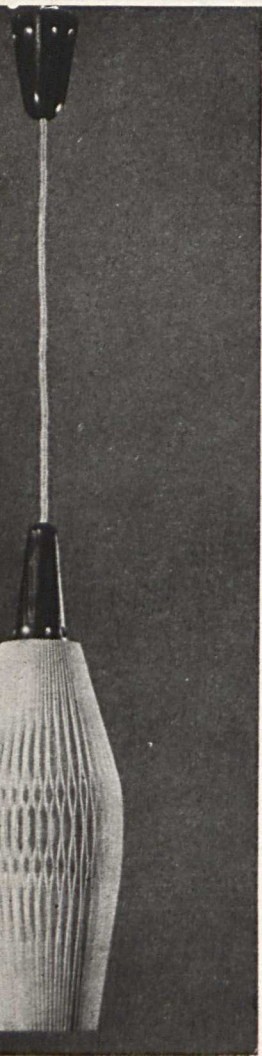
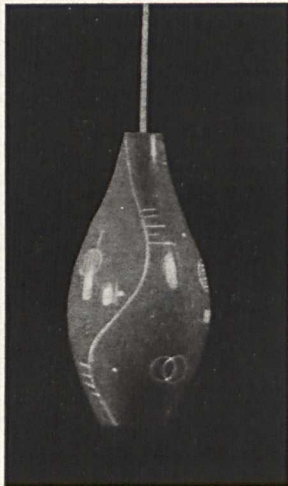
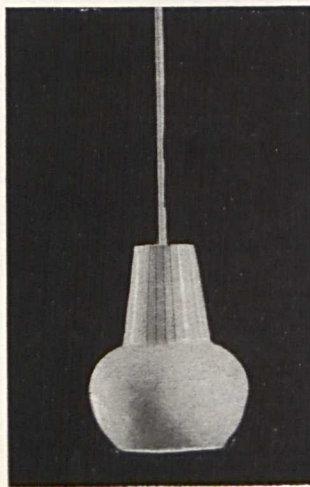


Фото 17.



А. Б. САЛТЫКОВ

«ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ»

69,5 п. л., цена 6 р. 52 к.

Мысли большого ученого-энтузиаста и сердце настоящего человека наполняют содержание этой книги.

«Избранные труды» крупнейшего советского специалиста по декоративному искусству Александра Борисовича Салтыкова посвящены многочисленным проблемам искусства, и в частности народному декоративному творчеству.

В первом разделе книги — «Вопросы теории и практики искусства» — рассматриваются общие вопросы: проблема художественного образа, природа художественного образа в карикатуре, отклонения от подлинного художественного образа — абстракционизм, натурализм, формализм. Впервые разработаны основы теории прикладного искусства, проанализированы и определены понятия реалистического образа, эмблемы, аллегории, символа, разобраны вопросы специфики декоративного искусства, его содержания, форм и задач. Большой преобразующей силой декоративного творчества, его способности воспитывать человека, развивать в нем более тонкий вкус посвящена статья «О художественном вкусе в быту» и некоторые другие.

Во втором разделе — «Керамика» — помещены работы: «Майолика Гжели», «Русская керамика», «Первый русский керамический завод» и др., в которых дается тончайший анализ искусства керамики, разворачивается картина возникновения и создания отечественного керамического производства, развития его со времен Древней Руси до наших дней. А. Б. Салтыков доказывает, что русская керамическая промышленность возникла на основе древнего самобытного народного творчества, что открытие фарфора в России принадлежит простому мастеру Ивану Гребенщикову. В книге даются способы определения керамических изделий русских заводов XVII — начала XX века по времени создания этих изделий, по их стилю и технологическому признаку; анализ творчества советских художников-керамистов и анализ уникального собрания ваз Эрмитажа; исследование оригинального метода Врубеля по созданию монументальных живописных майоликовых облицовок, рассматриваются пути применения этого метода в советское время и др.

В 15 цветных и 220 тоновых иллюстрациях воспроизведены произведения из богатейших керамических коллекций Эрмитажа, Государственного Исторического и Русского музеев. Обложка, титул и шмуцтитуты выполнены народным художником РСФСР Владимиром Андреевичем Фаворским. Книга открывается вступительной статьей народного художника СССР Сергея Васильевича Герасимова.

«Избранные труды» А. Б. Салтыкова — руководство для искусствоведов и архитекторов, музееведов и работников предприятий художественной промышленности и народных художественных промыслов, это пособие для руководителей Домов народного творчества, хороший учебник по декоративному искусству для студентов художественных вузов и техникумов. Много ценного найдут в книге художники, историки, этнографы и все те, кто любит декоративное искусство, кто хочет лучше узнать и понять его.

Книга выйдет в I квартале 1962 года.

Магазины книготорга принимают на книгу предварительные заказы.

В случае отказа в приеме предварительного заказа Ваши заявки с указанием домашнего адреса и фамилии шлите по адресу: Москва, Д-319, 2-я Аэропортовская ул., 17/19. Салону-магазину издательства «Советский художник».

Книга будет выслана наложенным платежом.

ББК 9
Б БРОННАЯ УЛ. 20.1
БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
Я 1 12 5 ИСК