



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

Д
М

ДЕКОРАТИВНОЕ

ИСКУССТВО СССР

8 • 1962



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

8(57)

АВГУСТ 1962

С О Д Е Р Ж А Н И Е

- М. Филиппов. Искусство переднего края. 1
З. Гольдин. Зачем музею художник. . . 7
С. Червонная. На выставке Ю. Микенаса. 11

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

- П. Баранов. Художественное конструирование и художник. 14

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

- Л. Пажитнов. Творческое наследие Баухауза. 16

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

- Л. Георгиева. Красочная керамика. . . 22
Р. Блашкевич. Новая мебель для кухни. 25
Ю. Герчук. Стекло белорусских заводов. . 28

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- В. Шмакова. Расписные избы на Северной Двине. 30
Ю. Лащук. Игрушки Ольги Шиян. . . . 33

- М. Некрасова. Еще раз о традициях и современности. 34

ЗА КУЛЬТУРУ И КРАСОТУ РОДНОГО ГОРОДА

- Соревнование четырех городов. 36
Н. Гавриленко. Город над Днепром. . . 37

ЗА РУБЕЖОМ

- К. Рождественский. Триеннале. . . . 38
А. Драбкин. На итальянской промышленной выставке. 43
Я. Орел. Мастерство плетения. 45
Зарубежная хроника. 48

Обложка художника Г. Алексеева.

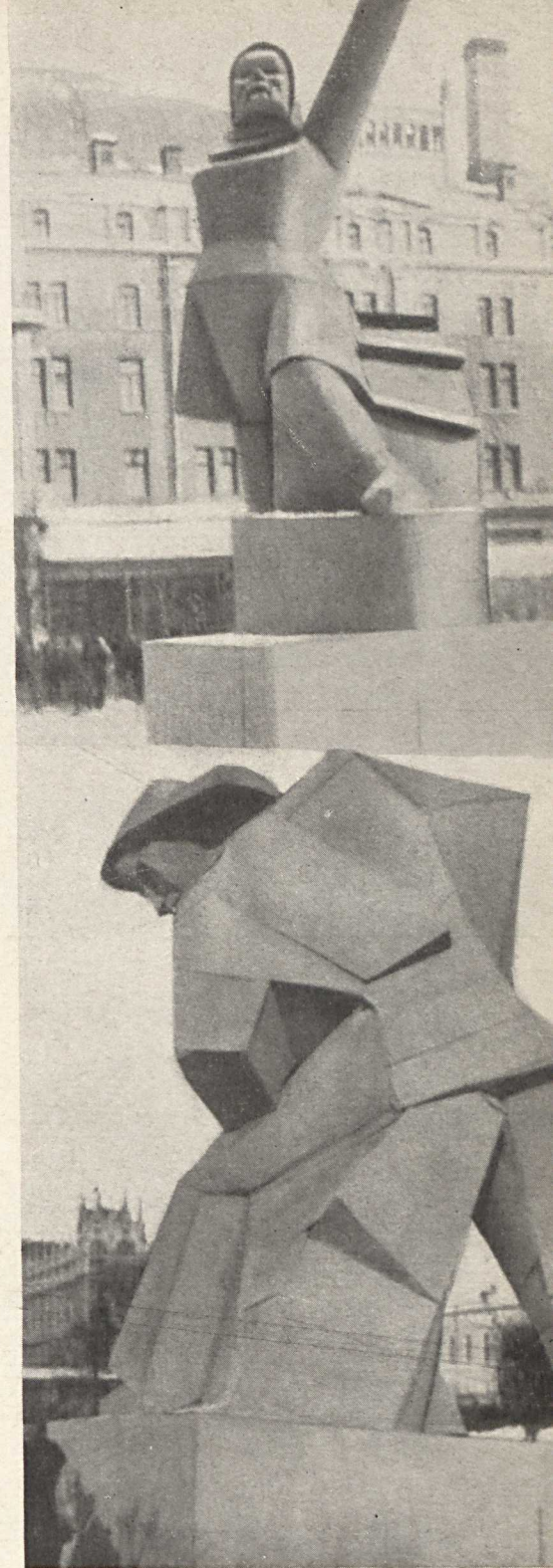
ИСКУССТВО ПЕРЕДНЕГО КРАЯ

М. ФИЛИПОВ

В Москве состоялась выставка художников-оформителей.

Искусством переднего края можно назвать творчество советских художников в этом жанре. Острая публицистичность, умение мыслить широкими образами и большое чувство гражданственности советских оформителей соединились в ряде работ с динамикой художественной формы, ярким, броским «уличным» цветом. Несмотря на некоторую общность тембра, обусловленного общностью идей, заложенных самой жизнью в декоративно-художественное оформление наших городов в дни революционных праздников, полностью сохранилась индивидуальность почерка мастеров-художников этого трудного жанра искусства. И что примечательно, в проектах, эскизах, фотографиях

445
928
Читальный зал



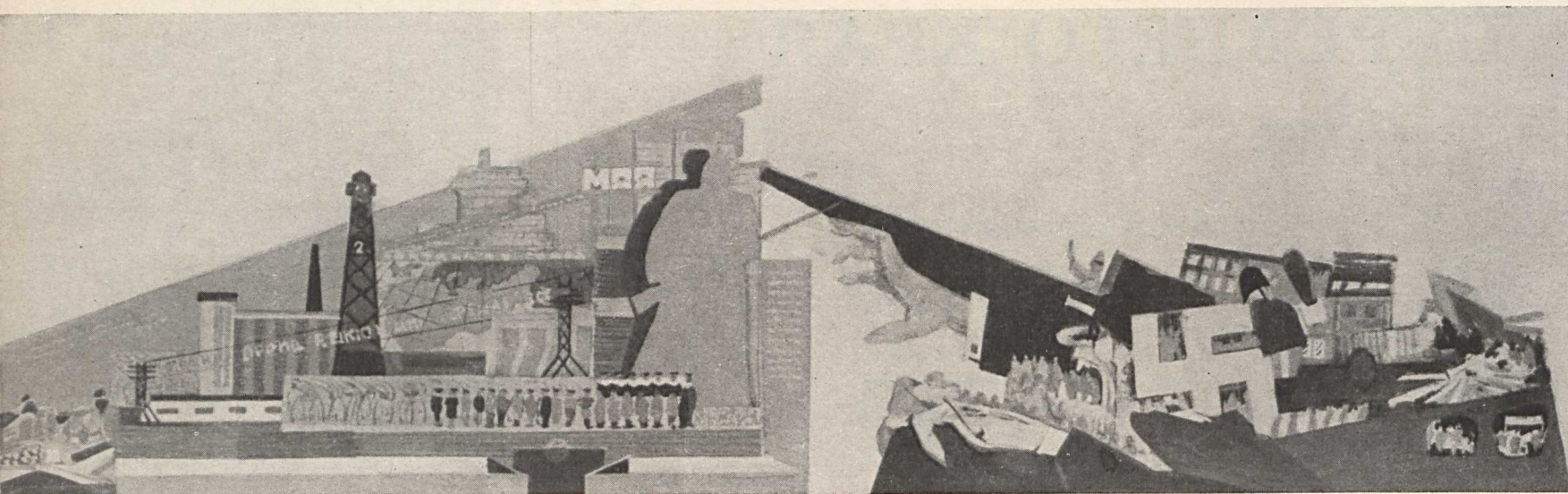
Праздничное оформление площади Свердлова по проекту художников ВХУТЕИНа.
Скульптурные группы из фанеры. 1931



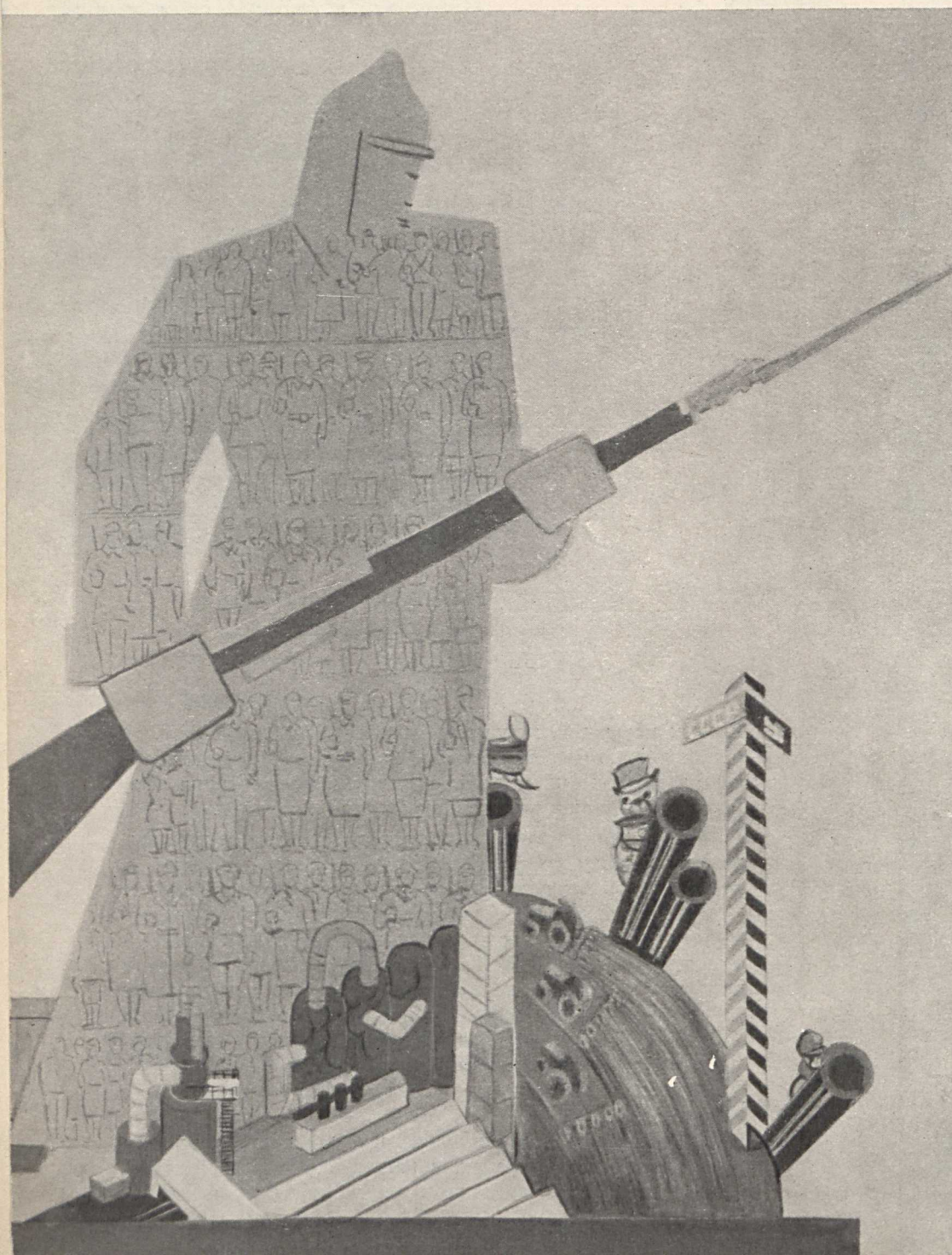
улиц и площадей, экспонированных на выставке, зритель ясно ощущает бег времени. Вот полемические, взволнованные, задиристые и мечтательные, полные очарования «фанерной пластики» проекты первых лет революции.

Когда только закладывался фундамент наших сегодняшних достижений и «героями» тех славных дней были и, может быть, несколько наивный трактор, и блюминг, художники создавали образы нашей еще только зарождавшейся индустрии со всем пылом молодой души, окрыленные идеями революции. И пусть призывы ЦК нашей партии писались на кумаче неровными буквами, а в гигантских сатирических фигурах «капиталиста и рабочего» была плакатная лапидарность, в них утверждалась непримиримость революции, боевая молодость чувства. Как в зеркале, отразились в мужественном искусстве художника шаги истории нашего народа.

Художники самого мобильного из искусств—искусства художественного оформления наших крупных общественных событий и в праздничном наряде города, и в выстав-



Праздничное оформление Красной площади
в Ленинграде. Общая композиция. Проект. 1931



ИЗОРАМ, руководители работы
М. Бродский, Л. Каратеев.
Проект оформления к 1 Мая на тему
«Красная Армия на защите СССР».



И. Мусатов, Б. Родионов, И. Трошин. Праздничное оформление площади Свердлова. 1933



Д. Моор. Праздничное оформление Малой Дмитровки к 1 Мая. 1934

ках (советских и зарубежных) продемонстрировали свой патриотизм, зоркость художественного видения, умение перевести идеи революции на язык образа. И вот на смену одной волне творчества идет другая. На улицы «вышли» цифры и слова, полные поэзии и взволнованности. Звучат цифры наших пятилеток, поднимаются на улицах многометровые фотографии уже созданных в металле, граните и бетоне электростанций, раскаленные болванки выходят из подлинных прокатных станов, а тысячи тракторов вышли на поля целинного края.

Неугасающий пыл свершений потребовал иных форм выражения, мечта стала явью, и уже не нужно было сооружать плотину Ангарской гидроэлектростанции в монументальных макетах, как мы это делали во времена строительства Волховской гидроэлектростанции. Масштабы событий в жизни переклестнули «романтику» бутафорских сооружений, исчезли и звероподобные капиталисты. Движущие силы нашего государства продиктовали и другую, эстетическую сущность в работе советских художников.

За годом — год, за десятилетием — десятилетие. Сменяются темы, факты, люди, события. Вот уже прошумел Всемирный фестиваль молодежи, оставив убеждение в огромной потенциальной силе московских и ленинградских художников и архитекторов. На улицы вместе с цифрами, схемами, диаграммами, вместе с крупными фотографиями, запечатлевшими великопленные достижения наших тружеников, выходит радость за свой каждодневный труд, за свой завод, коллектив, за трудовые успехи.

Пусть зритель прочтет фамилию под фотографией и сталевара, и артиста, и писателя, и шахтера, пускай найдет он и свою фамилию в этой праздничной эстафете труда и порыва. И вот здесь нам придется перейти к менее приподнятому тону в описаниях основных тенденций оформительского искусства.

С ростом успехов нашей страны мажорный тон в декоративном оформлении стал «главной темой», и, может быть, это было бы и правильно, если бы он не стал единст-



И. Рабинович и группа студентов ВХУТЕЙНа. Театральные маски.

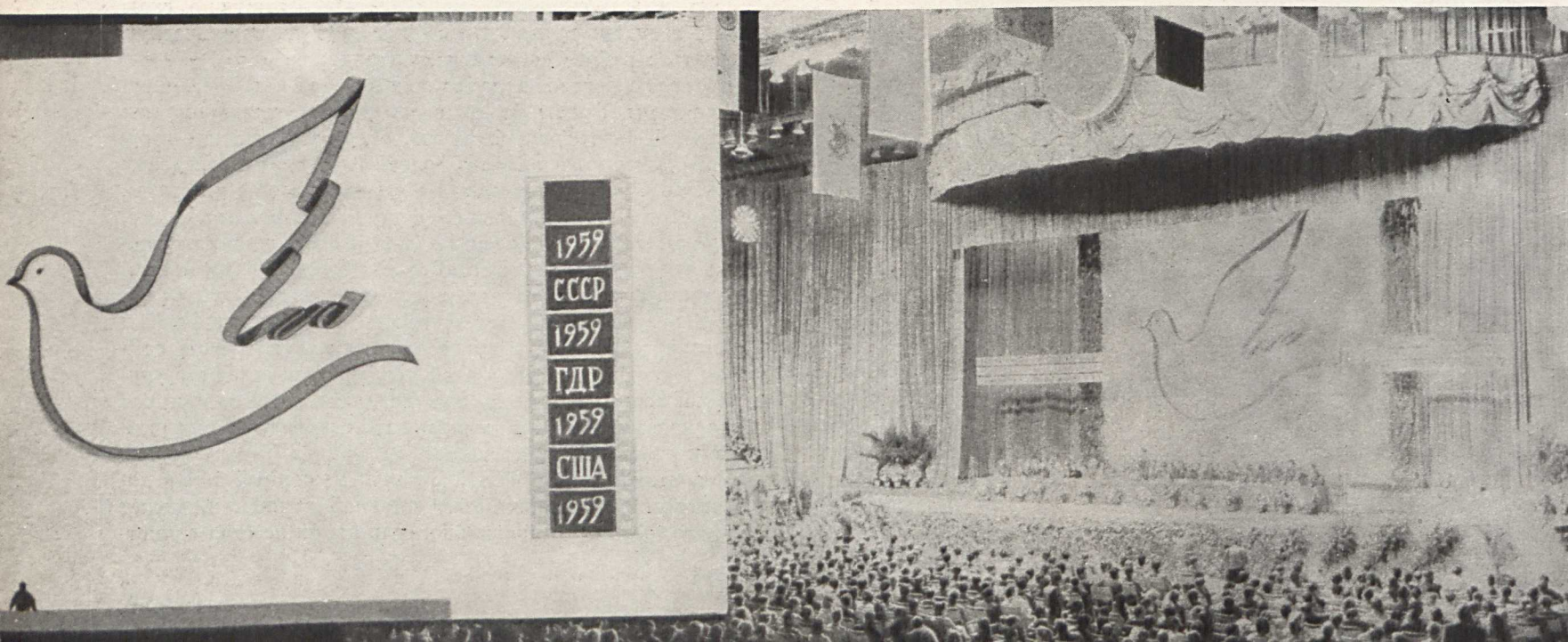
венной темой. Жизнь—процесс сложный и трудный, и, конечно же, отражать в искусстве только одну сторону жизни, только патетическую сторону — это значит обеднять ее.

Вспомним недавнее прошлое, когда особенно буйно разросся ура-шаблон, когда выразительные средства форсировались. Вместо глубины мысли появлялось украшательство, не украшение праздника, которое закономерно в разумных дозах, а подмена идейной сути лавровыми и дубовыми ветвями. Картонные лавровые доспехи сопровождали вялое чувство и примитивность художественного мышления. Родилась банальность, а с ней многоликий шаблон.

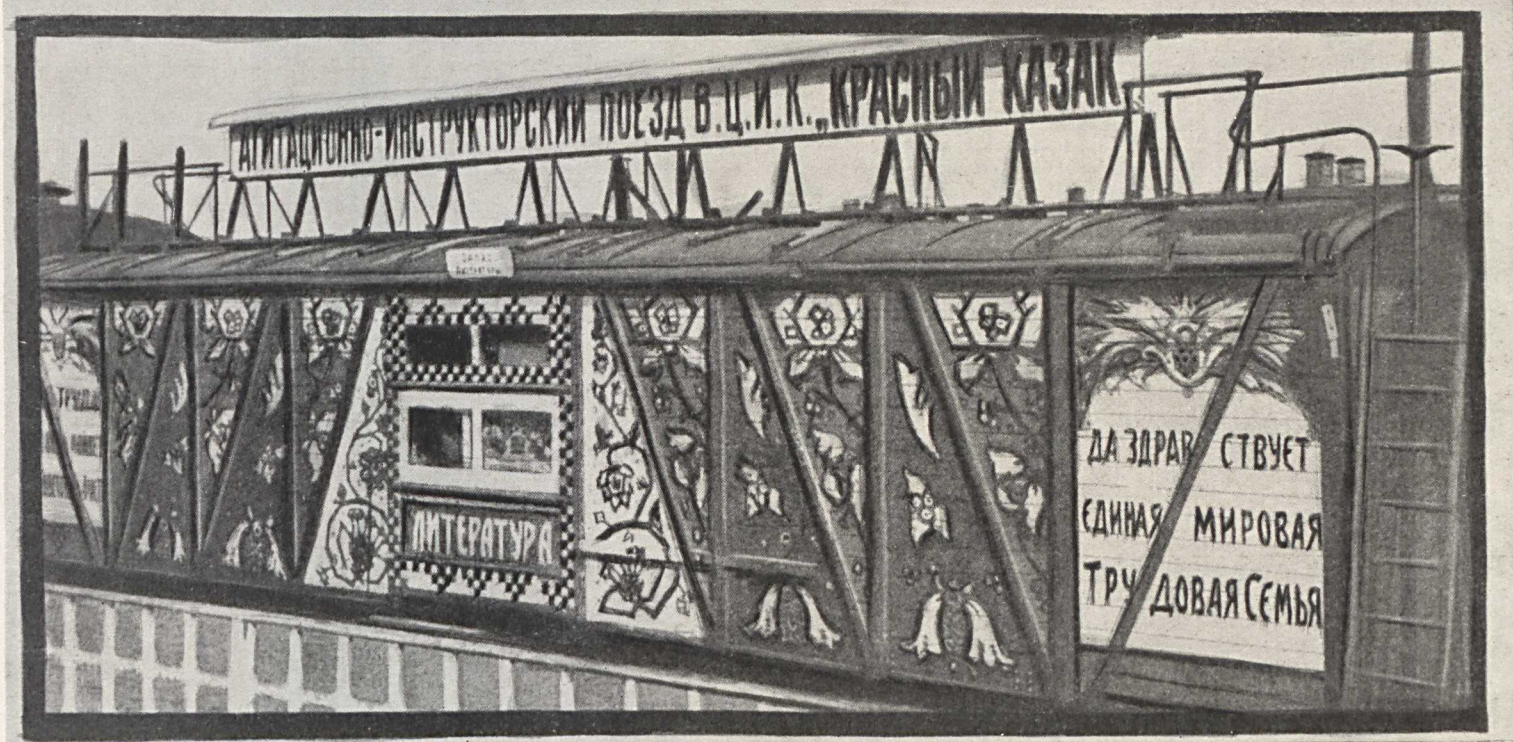
Нужно сказать, что этот процесс рождения шаблона, конечно же, вырос из тех же корней и питался теми же соками, что и весь фанфарный и поверхностный пафос периода культа личности.

С грустью мы смотрим теперь на такие произведения, и не только в праздничном, однодневном оформлении, но и в монументальной живописи, где эта болезнь была выражена, пожалуй, еще ярче. Банальность и шаблон живучи, как всякий сорняк, и вот они уже проникли в своей новой одежде, в одежде современности, в оформительское и монументальное искусство. Эта тема заслуживает специального анализа. Мы переживаем сейчас бурный и плодотворный процесс становления новых художественных тенденций, процесс, когда новое чувство, искренность и простота становятся в один ряд с изобретательностью и фантазией. И в этом процессе наиболее верным будет вдумчивая перестройка и пересмотр арсенала выразительных средств на палитре нашего искусства. И безусловно нужно освободиться от всякой шелухи, мешающей выявлению политической и эстетической сути современного оформительского искусства. И здесь невольно возникает ставший уже банальным вопрос. А кто же из наших искусствоведов сможет включиться в эти трудные, но интересные дела?

С. Сив, Т. Узбякова. Оформление торжественного заседания во Дворце спорта к открытию I Международного кинофестиваля. 1959.



АГИТПОЕЗД.



Вагоны агитпоезда «Красный казак».



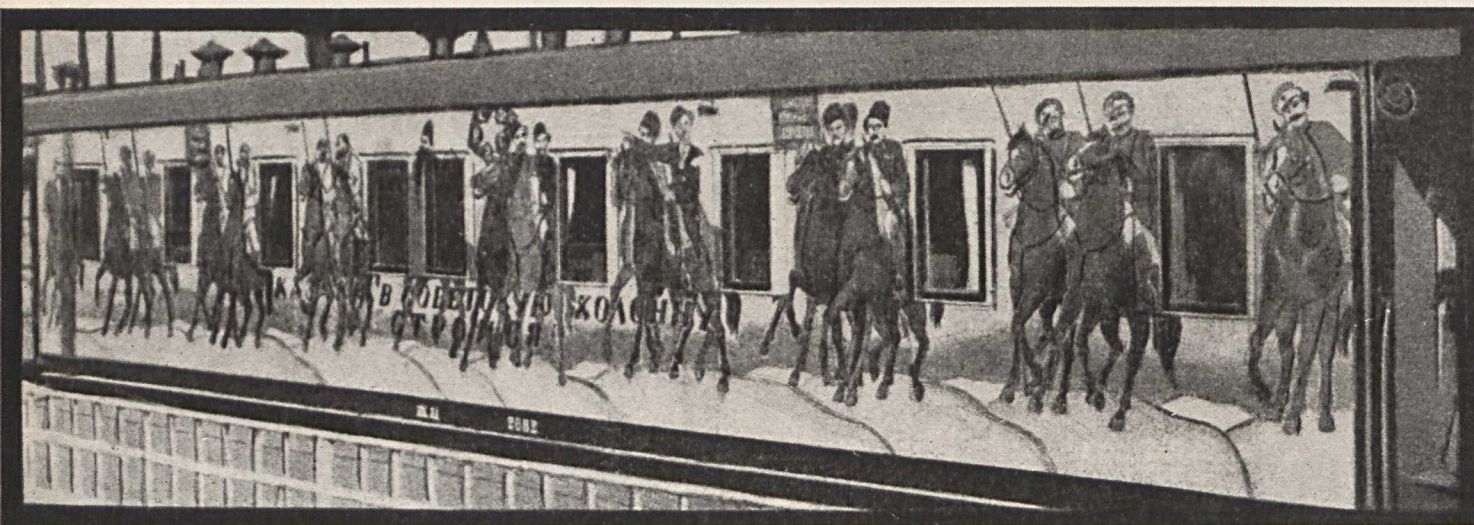
Агитпоезда впервые были созданы в 1918 году по инициативе Военного отдела издательства ВЦИК. Этот отдел занимался изданием и распространением на фронтах гражданской войны партийной, советской и военной литературы. Она развозилась в обычных пассажирских поездах, где одно купе предоставлялось для перевозки литературы.

Этим делом занималось до 150 специальных курьеров-агитаторов.

Сначала курьеры украшали свои вагоны снаружи агитплакатами и лозунгами. Но затем были созданы отдельные агитвагоны, а плакаты, которые обычно срывались ветром и смывались дождями, были заменены росписью.



Вагоны агитпоезда «Красный казак».



Как агитплакаты, так и росписи были необходимы для привлечения внимания населения и притока масс к вагону.

В августе 1918 года Военный отдел ВЦИК организовал агитпоезд из девяти вагонов, в которых было много книг. 13 августа первый агитпоезд, носивший имя В. И. Ленина, был отправлен в только что взятую у белогвардейцев Казань.

Для оформления агитпоездов привлекались квалифицированные художники, которые писали на стенах вагонов картины, агитировавшие за поднятие производительности труда и призывавшие к борьбе с хозяйственной разрухой. Яркими красками на них изображались «субботники», ремонт мостов, починка шоссейных дорог, разработка лесных богатств, торфа и т. д.

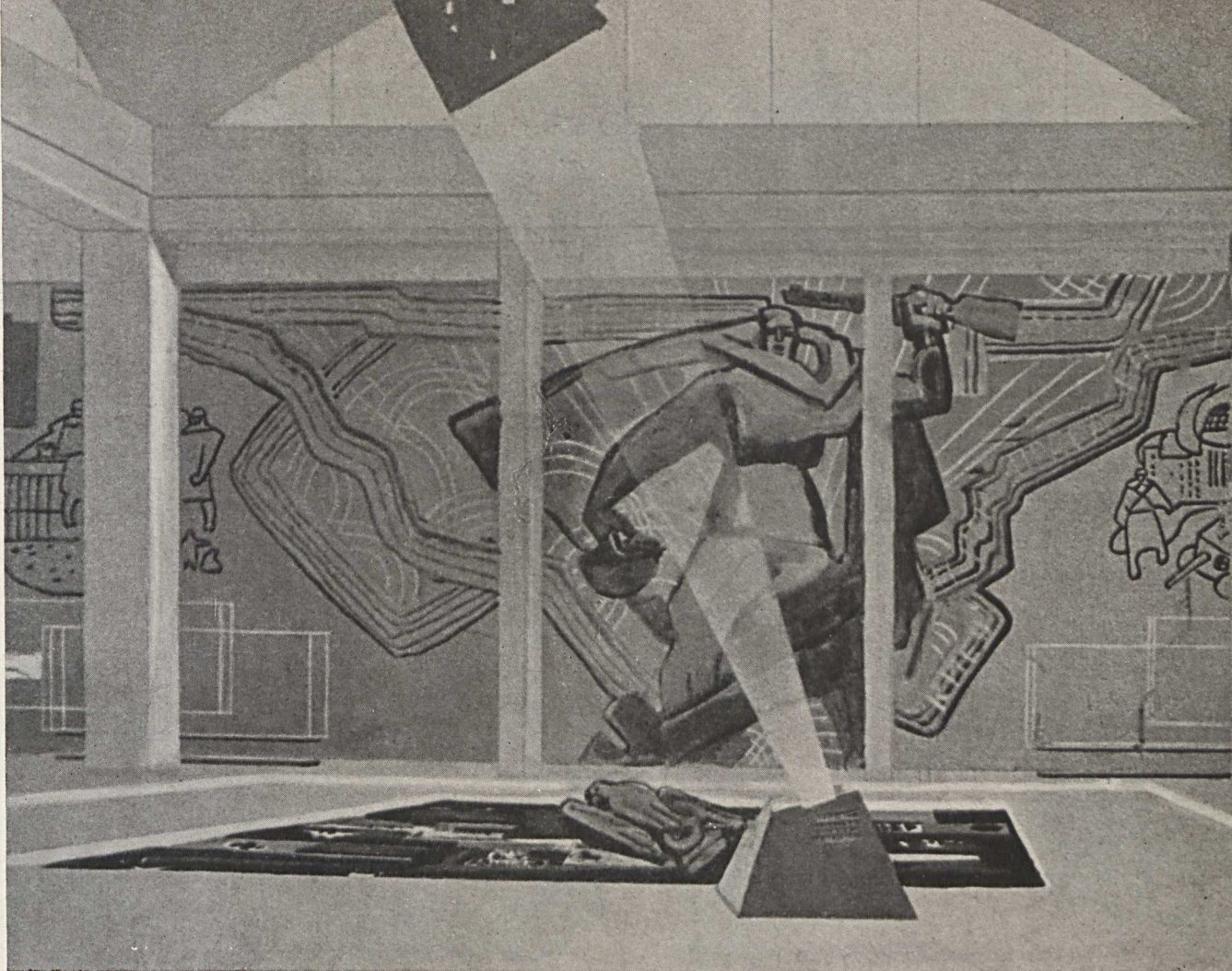
Содержание картин и лозунги для агитпоездов разрабатывались специальной редакцией, во главе которой был В. Карпинский. Эскизы для оформления вагонов предварительно тщательно разрабатывались коллективом художников, в который входили: Н. И. Сапалов, Н. Н. Паманский, В. М. Виноградов, Н. П. Пашков, А. Гушин, Н. Тихонов, Г. Гусев, Т. Рыбаков и другие. Этим коллективом под руководством художника И. И. Нивинского были оформлены

поезда: им. В. И. Ленина, «Октябрьская революция», «Красный Восток», «Советский Кавказ», «Красный казак», фотоснимки вагонов которого мы публикуем.

Иностранные делегации, приезжавшие в молодую Советскую Россию из Англии, Чехословакии и других стран, отмечали эти интересные замыслы и их высокий художественный уровень.

О советских агитпоездах редактором пражской газеты В. Конянским была написана статья в газете «Красное право», в которой говорилось: «Мы осмотрели агитационный поезд социальной революции, который только что возвратился с поля битвы против духовной тьмы и предразсудков. Возвратился так, как торжествующий победитель. Сразу завладел он нами могучей силой революционных идей. Эта сила яркими красками изображена прекрасно... Картины говорят сами собой понятным, захватывающим языком. И неграмотные могли читать и все понимать... Эти поезда, результат пролетарского творчества, являются мощным орудием массовой пропаганды и просвещения словом, художественным образом, кинематографом и музыкой».

Н. О.



ЗАЧЕМ МУЗЕЮ ХУДОЖНИК

З. ГОЛЬДИН

Как часто богатейшие реликвии, собранные в музее, остаются незамеченными зрителем! Самые важные исторические документы, скромные по своему внешнему виду, нередко обезличиваются и совершенно теряются в унылых рядах экспонатов, в строжайшем порядке расставленных и развешанных по залам.

И самое удивительное, что музейные работники оправдывают это однообразие мнимым уважением к экспонату. Послушать их — получается, что если развесить несколько тысяч экспонатов, то это и будет музей. Так думали прежде, многие держатся такого же мнения и сейчас, хотя и с оговорками («художественное оформление должно соответствовать музейной специфике» и т. п.).

Но отрадно, что сейчас можно говорить и об интересных попытках сломать сложившийся трафарет музейной работы.

Художники М. Шенкер, Г. Лопухов, В. Деуль, выполнившие проект оформления Полтавского государственного краеведческого музея, выбрали метод активного показа экспонатов. Они смело используют современные художественно-технические средства: кино, наплывные аппараты, диораму, звукозапись и другое с целью более эмоционального воздействия на посетителя.

Общее внутреннее решение музея представляется трактованным современно, оно свежо и оригинально.

Стремясь создать наиболее благоприятные условия для осмотра музея и обозрения экспонатов, художники отказались от традиционного трехъярусного расположения экспозиционного материала.

В музее должно быть размещено более двух тысяч экспонатов — и мелких, и таких негабаритных, как огромный колокол, одиннадцатиметровый казачий челн — «дуб», мамонт. И в то же время каждый зал должен быть свободным и удобным для осмотра.

Как предлагают художники решить эту проблему? Надо сказать, что объемно-пространственное решение экспозиционных поверхностей задумано очень интересно. Художники смело применяют большие световые картины, объемные витражи и почти

не трогают стен. Щиты с экспозиционным материалом располагаются в залах своеобразными ступенями. Это позволяет направить зрителя, дать ему возможность последовательно знакомиться с материалом. Благодаря такому приему, зритель не чувствует себя оглушенным количеством и пестротой собранных в зале экспонатов.

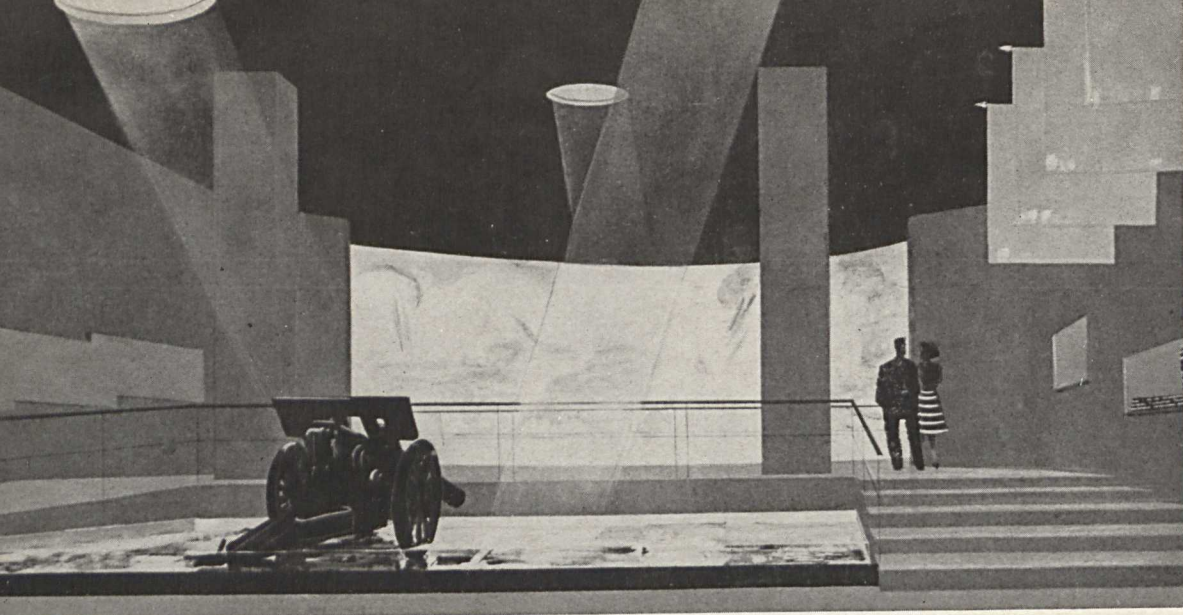
Отведенное под музей здание — замечательный памятник украинской архитектуры — выстроено почти век назад для земской управы. В 90-х годах, по инициативе В. В. Докучаева, здесь основан губернский музей. Во время войны здание было сожжено фашистами. Сейчас оно восстановлено. Внешний облик музея воссоздан в прежнем виде, а все интерьеры создаются заново.

В музее будет широко использовано так называемое динамическое освещение. Маршрут осмотра музея задуман таким образом, что зритель все время идет «по свету», «на огонек». В залах вводится «дежурный» свет. Переходя из одной части зала в другую, экскурсовод включает соответствующее дежурное освещение, и нужные экспонаты сосредотачивают на себе все внимание зрителей.

Единый композиционный замысел, стремление на каждом шагу заинтересовывать зрителя и не давать ему утомиться, смелое использование современных декоративных и художественно-технических средств — вот что характерно в предлагаемом проекте.

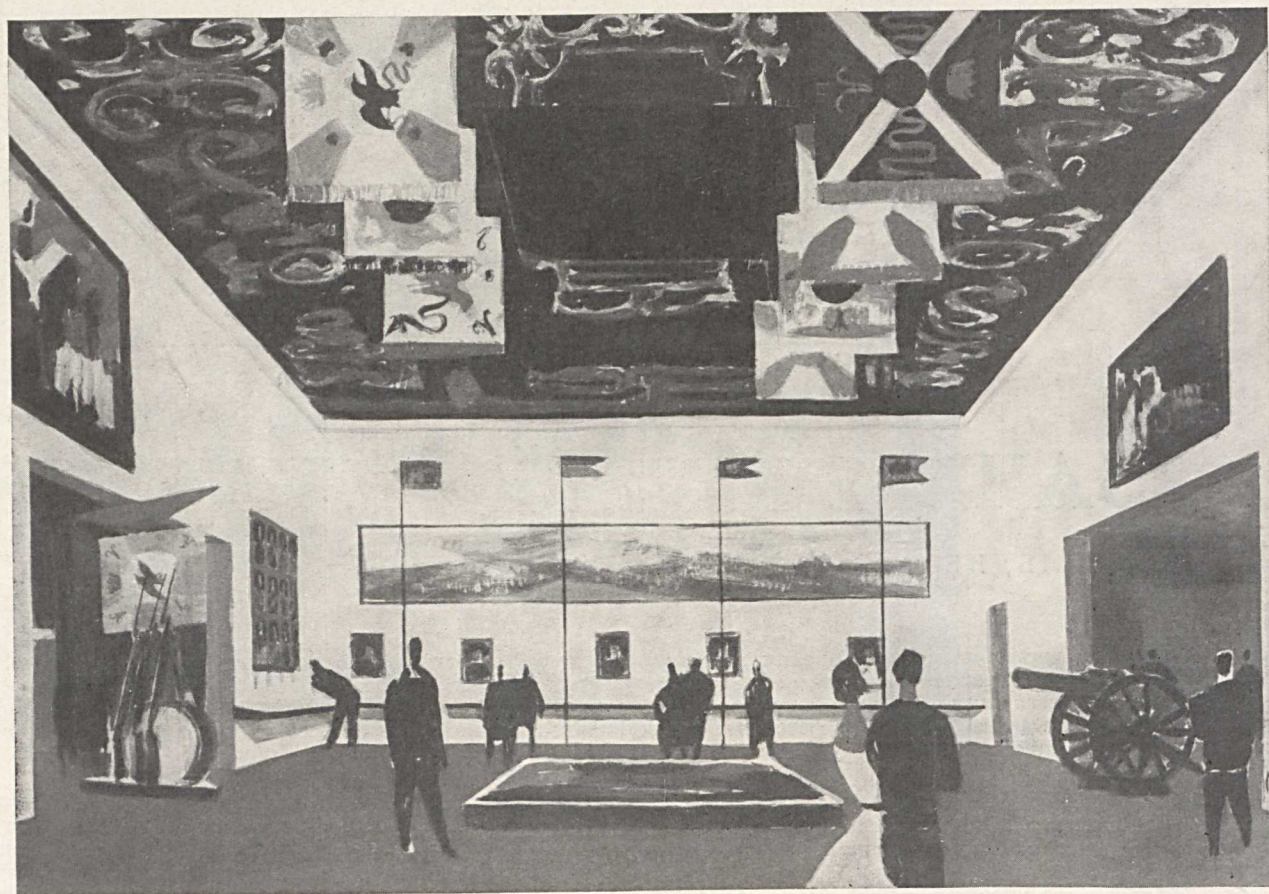
Своеобразную попытку создания современного музея нового типа предпринял коллектив художников мастерской № 6 (руководитель В. Горев) Комбината декоративно-оформительского искусства Московского отделения Художественного фонда. Ими представлен проект генерального решения художественного оформления экспозиции в новом здании Центрального музея Советской Армии.

Соответствующим выбором цветов, ритмом в расположении витрин и стендов, введением декоративных плакатов в каждом зале как бы воссоздана «эмоциональная среда» определенного исторического периода. Зритель вошел в зал Сталинградской битвы, и еще до того, как он рассмотрел экспонаты, его охватывает ощущение суровой и героической эпохи. Здесь создается напряженное цветовое решение. В широких пилонах спрятана киноап-

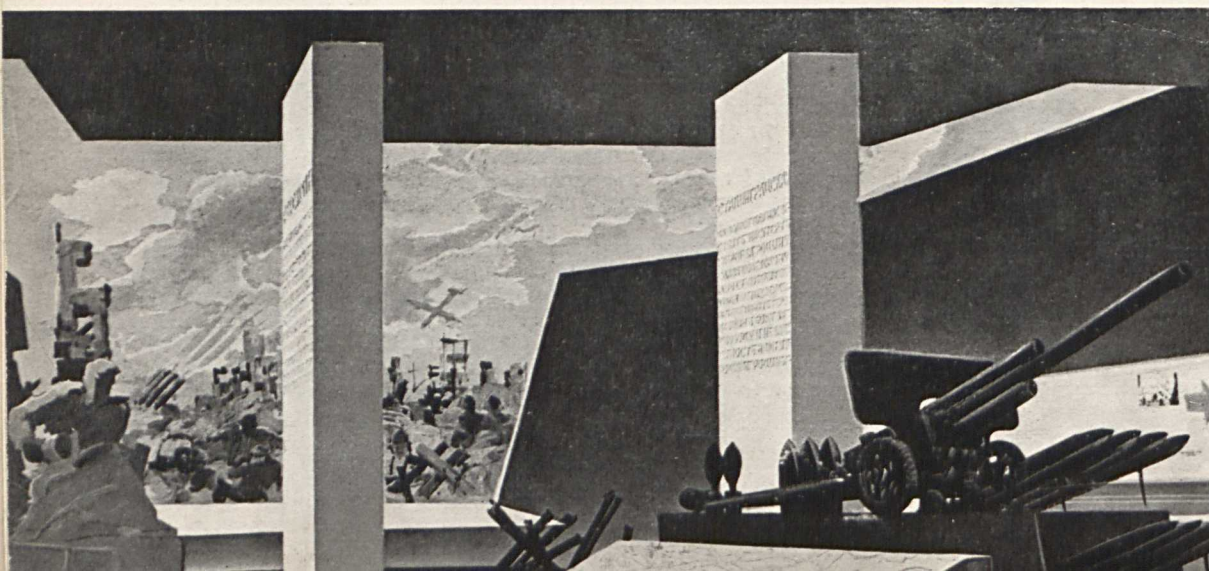


Центральный музей Советской Армии. (Проект оформления—Комбината декоративно-оформительского искусства. Мастерская № 6)

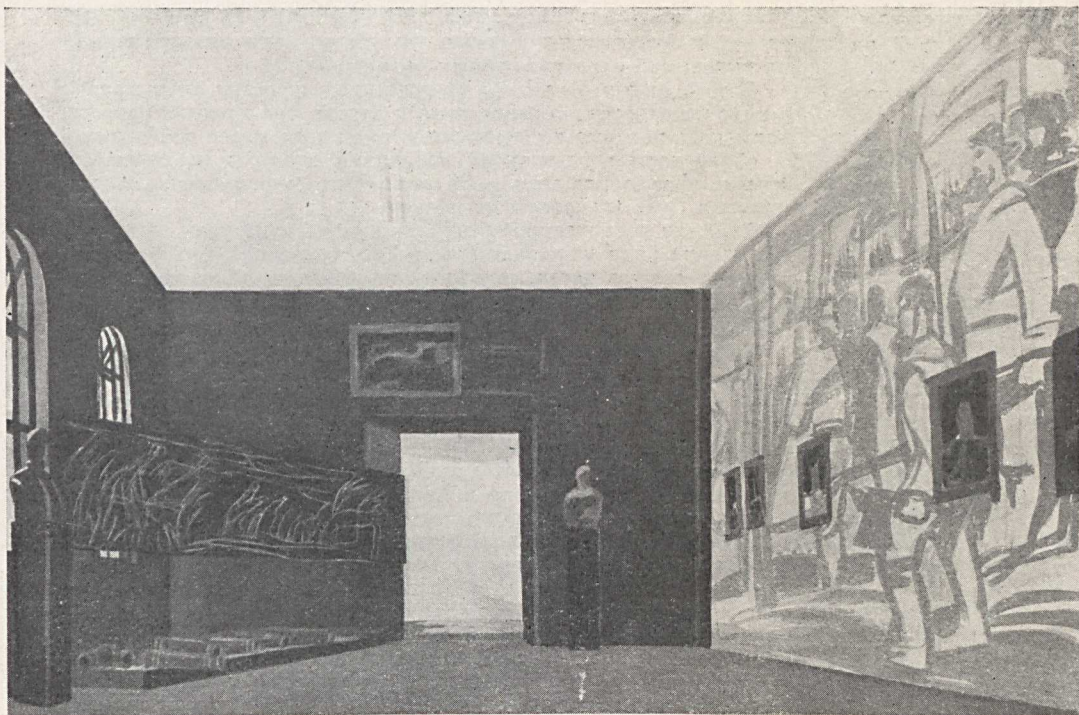
Зал «Штурм Перекопа».



Зал «Бородинская битва». Перспектива на живопись Рубо.

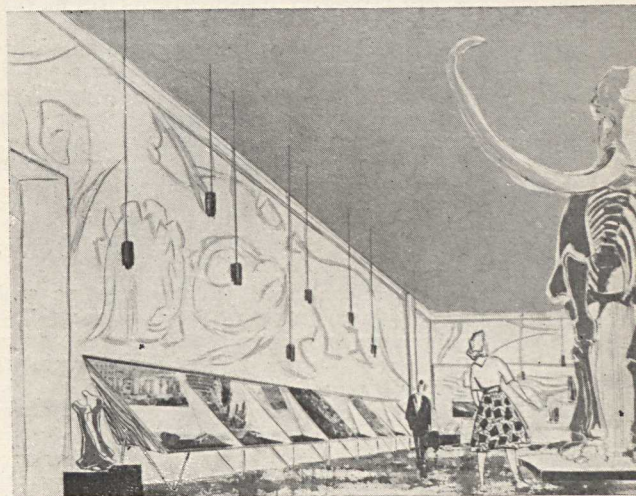


Зал «Сталинградская битва».

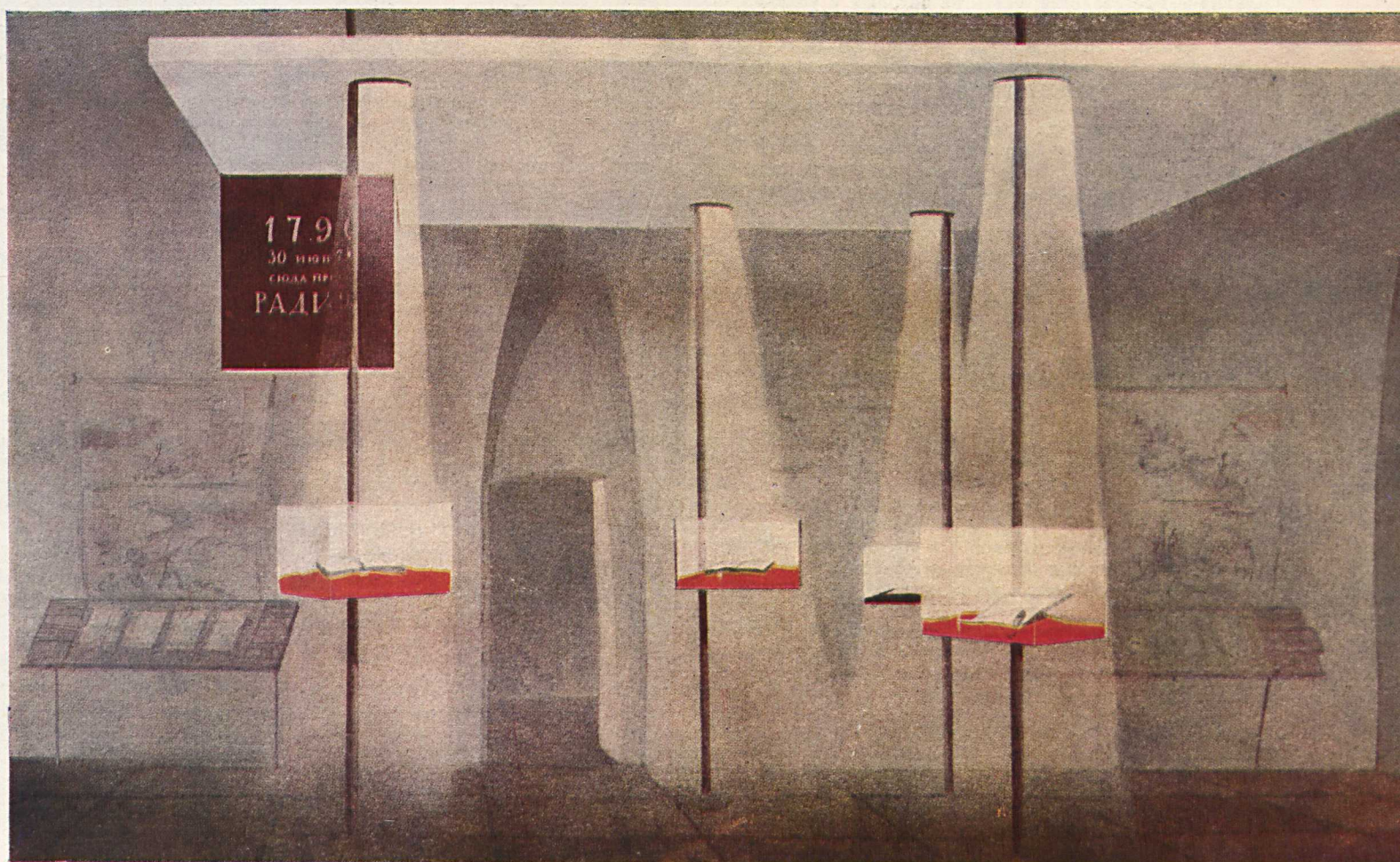


Ю. Вавакин, Г. Мухин.
Музей-памятник в честь Бородинского
сражения.
Зал «Партизанское движение
в 1812 году». *Проект.*

Г. Лопухов, В. Деуль. Государ-
ственный краеведческий музей в Пол-
таве. Зал «Геология».



В. Коротков, Г. Траугот.
Оформление камеры заключения
А. Радищева в Петропавловской крепости.



паратура. На минуту гаснет свет, и на фоне диорамы горящего Волгограда появляются документальные кадры фронтовой кинохроники.

В музее не будет бесстрастного повествования. Через весь музей проходит мажорная, победная тема воинского долга и славы, возникает образ Советской Армии — несокрушимого бастиона, крепости нового мира.

Вот зал, венчающий тему Великой Отечественной войны. Здесь в углублении пола лежат поверженные фашистские знамена, а высоко, под самым стеклянным куполом, в сильном луче прожектора развевается простреленное Красное Знамя, реявшее в 1945 году над рейхстагом. Это зал Победы.

В музее будут широко использованы кино, звукозапись и другие новые художественно-технические средства, позволяющие демонстрировать не только документы, но и кадры уникальной фронтовой кинохроники. Большое место займут и новые работы советских художников, запечатлевших боевые эпизоды.

Предельная высота для экспозиции наиболее важных экспонатов — 2 м. 60 см. Выше этого пояса будут размещены лишь отдельные живописные полотна, плакаты — то, что можно рассмотреть издали.

Это будет музей-памятник, но памятник необычный, сложенный не из гранита, а из исторических реликвий. С памятником музей сближает большое количество монументальной живописи и скульптуры.

Поиск больших эмоциональных образов, интересно задуманная композиция, подчеркивающая главную мажорную тему, — все это позволяет представить ценнейшее хранилище реликвий боевой славы как единый комплекс материалов, как законченное художественное произведение.

Работа над проектом художественного оформления продолжается.

* *
*

Музеи различны по тематике, по своему назначению, и общий облик каждого неповторим. Но основные творческие принципы, предложенные в проектах и Центрального музея Советской Армии, и Полтавского краеведческого музея, по существу едины.

На состоявшихся обсуждениях проектов немало было высказано пожеланий, помогающих улучшить их в задуманном направлении. Но есть возражения по существу, и на них следует остановиться особо.

К чему сводятся принципиальные возражения?

Во-первых, в основу положен не музейный, а скорее выставочный принцип. Он даже в деловых залах сводится к декоративным решениям.

Что можно ответить на это? Действительно, здесь используются не только традиционные музейные средства подачи экспоната, но и многие декоративные, звуковые, художественно-технические средства, часть из которых с успехом была применена на различных выставках.

А вообще говоря, что такое принцип музейный и принцип выставочный и в каком смысле можно их противопоставлять?

Так называемый музейный принцип проявляется в чрезмерном осторожничанье и консерватизме в использовании новых форм и средств. «В музейном зале не должно быть ничего лишнего, — говорят сторонники этого принципа, — ничего, кроме экспонатов. Декоративные элементы, излишни, нужны только экспонаты, они сами за себя все скажут».

Так ли?

Тогда вопрос — на кого рассчитан музей?

Новый музей не может оставаться камерным, он должен служить массам.

И потому задача музея вовсе не в том, чтобы выложить на витринах или развесить на стенах собранные коллекции, а в том, чтобы дать яркий, образный и, главное, увлекательный рассказ. Одна лишь простая развеска экспонатов возможности развернуть такой рассказ, как правило, не дает.

А почему нельзя пользоваться новыми художественными средствами? Почему они противопоказаны? Это что же, не то оружие? Недостаточно благородное? Была когда-то шпага «благородным» рыцарским оружием, а сейчас ей самое место в музее, а не в бою. Устарела.

Нет, если музей действительно современный, создающийся в 60-х годах XX века, то он должен использовать все достижения искусства, техники, науки. Вот в чем состоит выставочный принцип, рассчитанный на народ, на впечатление, на массовость. Это апелляция к зрителю не только одним экспонатом, но и усиливающими средствами.

Это самое смелое экспериментирование, использование новейших материалов и средств, достижений синтетической химии, осветительной техники, звукозаписи, более решительное использование красок; это простор для всех видов художественных работ, кроме разве таких, которые требуют слишком долгих сроков. Упорные поиски образа, поиски наилучших условий подачи экспоната, быстрота проектирования и осуществления замысла — вот что означает выставочный принцип.

Конечно, не все и не всегда новые приемы и художественные средства оказываются хороши. Ну что ж, семь раз примерь — на выставках, один раз отрежь — для музея.

Этот принцип бесспорно прогрессивен, и важен лишь вопрос о мере использования света, кино и других современных средств, применять которые в современном советском музее необходимо.

«Экспонаты отодвигаются на задний план... если художественное оформление прекрасно выполнено, оно привлекает внимание, а сами экспонаты погибают».

Да, если художественное оформление — самоцель, если это украшение ради украшения, если оно художественно не связано с экспонатом, тогда, конечно, оно ни к чему. Но в том и суть дела, чтобы художественное оформление в музее использовалось с целью более полного и яркого выявления самих исторических памятников.

Выдвигают возражения против выделения акцентных экспонатов или залов. Говорят, что все экспонаты представляют тематический комплекс и невозможно вырвать из него какую-то вещь и поставить ее в центр.

А слабое место предлагаемой композиции — в том, дескать, что одиночный посетитель пойдет только в залы диорам и не станет смотреть всего остального.

Если с этим согласиться, тогда нужно в одном плане экспонировать различные, даже противоположные темы.

Это не столько отказ от декоративности, сколько отказ от образности. Вот почему и появляется у посетителя преждевременная «музейная усталость».

Нет, нельзя музею отказываться от права на образ и композицию! Пусть будут залы, отличные по настроению: они и не так утомляют, и запоминаются лучше.

Что же касается того, что нельзя якобы, не нарушая целостности тематического комплекса, вынести на самое видное место отдельный, наиболее эмоциональный, ударный экспонат, то это возражение представляется совершенно несостоятельным. Это все равно, что лишить художника права создавать композицию.

Любой экспонат вырван из контекста событий, из исторической обстановки, он лишь частица ее, пощаженный временем свидетель какого-то события.

Трудно представить себе море, видя лишь каплю морской воды. А художник может воссоздать нужный образ, настроение, не искажая исторической правды.

Все согласны с тем, что во главе угла должен стоять экспонат. Но если смотреть «по-музейному», то он — не во главе угла, так как никаких лучей, составляющих угол, не видно, — есть только малоприметная точка — сам экспонат. Рядом с ним — сотни других, более и менее важных.

Нет, здесь речь может идти лишь о том, какое звено должно стать главным, чтобы с его помощью можно было бы поднять всю цепь экспонатов данного тематического комплекса.

«Выставочный принцип даже в деловых залах сводится к декоративным решениям».

Правомерность выставочного принципа в акцентных залах очевидна. Более того, именно в залах деловых он особенно нужен. Почему? Потому что здесь царствует наукообразный объективизм традиционного музейного показа.

Представьте знакомую картину: идет экскурсия или «неорганизованный» зритель из зала в зал и рассматривает однообразные ряды экспонатов, которые, никак не выделяя, «добру и злу внимая равнодушно», выставил музей, — как скоро охватит зрителя пресловутая «музейная усталость!»

Нет, музей должен быть пропагандистом, а не беспристрастным хранителем редкостей.

Были возражения против «утомительной линейности экспозиции».

Можно бы возразить — трехъярусная экспозиция по меньшей мере вдвое утомительнее.

Но разве расположение в один пояс (активный) означает обязательно линейное решение? Этот пояс достаточно широк и оставляет простор художнику для творческой компоновки материала.

Под предлогом экономии экспозиционной площади предлагают загромождать все до потолка, как будто там что-то можно разглядеть. Но поставлено много экспериментов, доказавших, что активный пояс 2 м. 60 см. — и тот велик. (Даже на витринах магазинов товары выставляют не выше.)

Нет, «лучше меньше, да лучше»!

Конечно, нельзя превращать музей в выставку. И тот и другая имеют свою специфику, но у них много общего. Если поискать сравнение в области литературы, то выставка — это своего рода публицистика, а музей — художественная литература.

Музей — это научное учреждение, но не академически застывшее, а место, где жизнь должна кипеть. Почему музей нужно обязательно понимать как нечто ожившее? Современный музей — пропагандист, он должен жить в самой гуще событий, откликаться на них своими средствами.

НА ВЫСТАВКЕ

Ю. МИКЕНАСА

С. ЧЕРВОННАЯ

В апреле этого года в Москве впервые экспонировались произведения литовского скульптора, народного художника СССР Юозаса Микенаса. Это была выставка, в полной мере раскрывшая большое и яркое искусство Микенаса.

Автор экспозиции, литовский архитектор Альбинас Пурис, построил ее на основе сценария. Таким образом, выставка оказалась не статичным рядом работ, а развивающимся действием, в котором есть начало, кульминация и развязка, есть свои моменты эмоционального напряжения и свои паузы.

Сюжетная канва экспозиции на выставке Микенаса определялась не хронологией представленных работ. Незаменимый в некоторых случаях, особенно на больших, ретроспективных выставках, хронологический принцип здесь был не особенно важен, поскольку в пределах нескольких десятков очень строго и скупко отобранных работ зритель без труда мог сам разобраться в эволюции творчества скульптора.

А. Пурис задумал передать в экспозиции атмосферу творческой мастерской Микенаса.

Ее первая часть — салон художника, светлая прозрачная гостиная, которая принимает зрителя как желанного гостя. Здесь расставлена легкая современная мебель, широкие кресла разных цветов, на полу керамические сосуды с живой зеленью, а по стенам висят акварели, к которым Микенас обращается на протяжении всей своей творческой жизни. Они прекрасно смотрятся на светлых стенах салона.

Первая скульптура, которая экспонируется в салоне художника, — декоративная композиция из огромного куска дерева «Рыбак, дочь рыбака и я». Скульптор как бы встречает здесь зрителя, представая перед ним в декоративном автопортрете.

Салон — это только преддверие выставки. Зритель переступает порог второго зала, и экспозиция как бы раздается вширь, приобретает монументальное, эпическое звучание, сливаясь с площадями городов, дорогами Литвы, на которых воздвигнуты памятники Микенаса. Здесь в огромных — от пола до потолка — фотографиях представлены основные монументальные скульптуры Микенаса.

Все строго, торжественно и величаво в этом зале. На фоне белых стен, залитых потоками света, хорошо читаются темные бронзовые и патинированные под бронзу скульптуры. Особенно выигрышает от сопоставления с белой стеной «Винцукас», силуэт которого приобретает неповторимую чистоту и строгость. Фоном и своеобразным логическим и эмоциональным подтекстом для многих скульптур в этом зале служат рисунки Микенаса — виртуозные рисунки, в которых так четко проявляется скульп-



Общий вид экспозиции второго зала выставки.
Ю. Микенас. Монументальная скульптура «Литва».

турное мышление художника, его понимание объемной пластической формы.

Экспонирование на выставках фотографий монументов в принципе не ново. Но фотографии большого размера, в которых памятники воспроизводятся почти в натуральную величину, применяются у нас еще редко. На выставке Микенаса они производят очень сильное впечатление. Кажется, будто огромные просторы земли и неба, будто целые городские ансамбли и памятники из гранита и бронзы включаются в экспозицию.

Центральное место в зале занимает фотография «Литвы» — монументально-декоративной скульптуры для литовского павильона на Всемирной выставке 1939 года в Нью-Йорке.

Между широкими окон выставочного зала — во всю высоту простенка — висит фотография памятника Марите Мельникайте, сооруженного в 1955 году в городе Зарасай. Это один из наиболее романтических памятников Микенаса, экспрессивная, динамическая композиция которого вытекает из стремления представить партизанку в момент

напряженного, решительного боя, героического подъема, стремительного движения вперед.

Наконец, последний сильный аккорд этого программно-выставочного аванзала — монументально-декоративная работа Микенаса «Наше солнце». Она представляет собою синтез скульптурного рельефа, гранитной мозаики и инкрустации металла в камне. На фоне сурового черно-синего неба (мозаика из черного, серого и синего гранита) стоит женщина — символ земли, Родины. «Наше солнце» — самая последняя монументальная работа Микенаса, законченная в 1962 году. Сейчас она находится в Вильнюсском художественном музее. Вероятно, в ближайшее время скульптура украсит наружную стену строящегося в Вильнюсе планетария.

Небольшой узкий проход ведет в третий зал выставки. Ритм движения по этому проходу исполнен торжественности марша: фотографии монументов украшают стены, постепенно подготавливая зрителя к тому наиболее сильному впечатлению, которое ожидает его в третьем зале.

Справа по движению зрителя вдоль прохода, на стене по горизонтали вытянута фотография скульптурной группы, сооруженной Микенасом в Калининграде в ансамбле грандиозного монумента Победы.

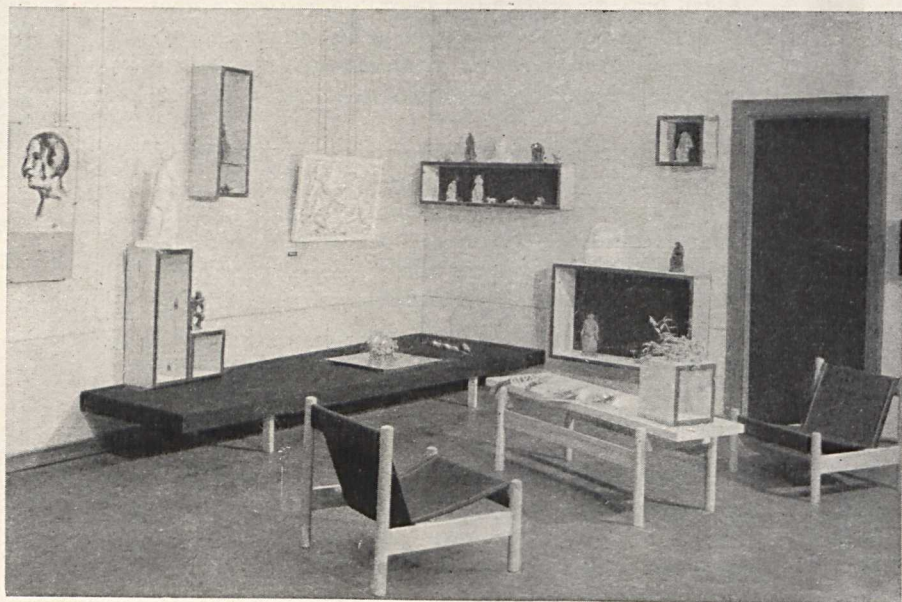
Могучим цветовым аккордом привлекает к себе внимание центральная часть третьего зала. Это кульминацион-

ный момент экспозиции — монументальная скульптура 1960 года «Мир», которая на фоне широкой, сияющей солнечным желтым цветом стены ярко светится, словно в лучах раскаленного солнца. Эта декоративная стена, полукругом обнимающая скульптурную композицию, — талантливая находка А. Пуриса.

Стены зала обтянуты темно-синей тканью. На их фоне красиво выделяются темные бронзовые скульптуры и вещи из белого мрамора. Цвет, очень строгий и благородный, становится важнейшим средством ритмического построения и эмоциональной выразительности экспозиции. На широкой стене — всего два небольших окна. Свет, проникающий сквозь них, не рассеивается по залу, а льется двумя узкими концентрированными потоками лучей, которые, подобно прожекторам, освещают скульптуру темно-синего зала.

Пол зала покрыт плитами и рассыпанными между ними камнями. Это придает залу атмосферу не замкнутого выставочного помещения, а чего-то непосредственно связанного с самой жизнью, с улицей, с землей, с ее дорогами и камнями. Пурис задумал представить здесь важнейшую часть творческой мастерской Микенаса — двор скульптора, в котором он выполняет свои монументальные работы и который действительно вызывает ассоциации с тем ренессансным двориком перед Бернардинским костелом в Вильнюсе, где работает Юозас Микенас.

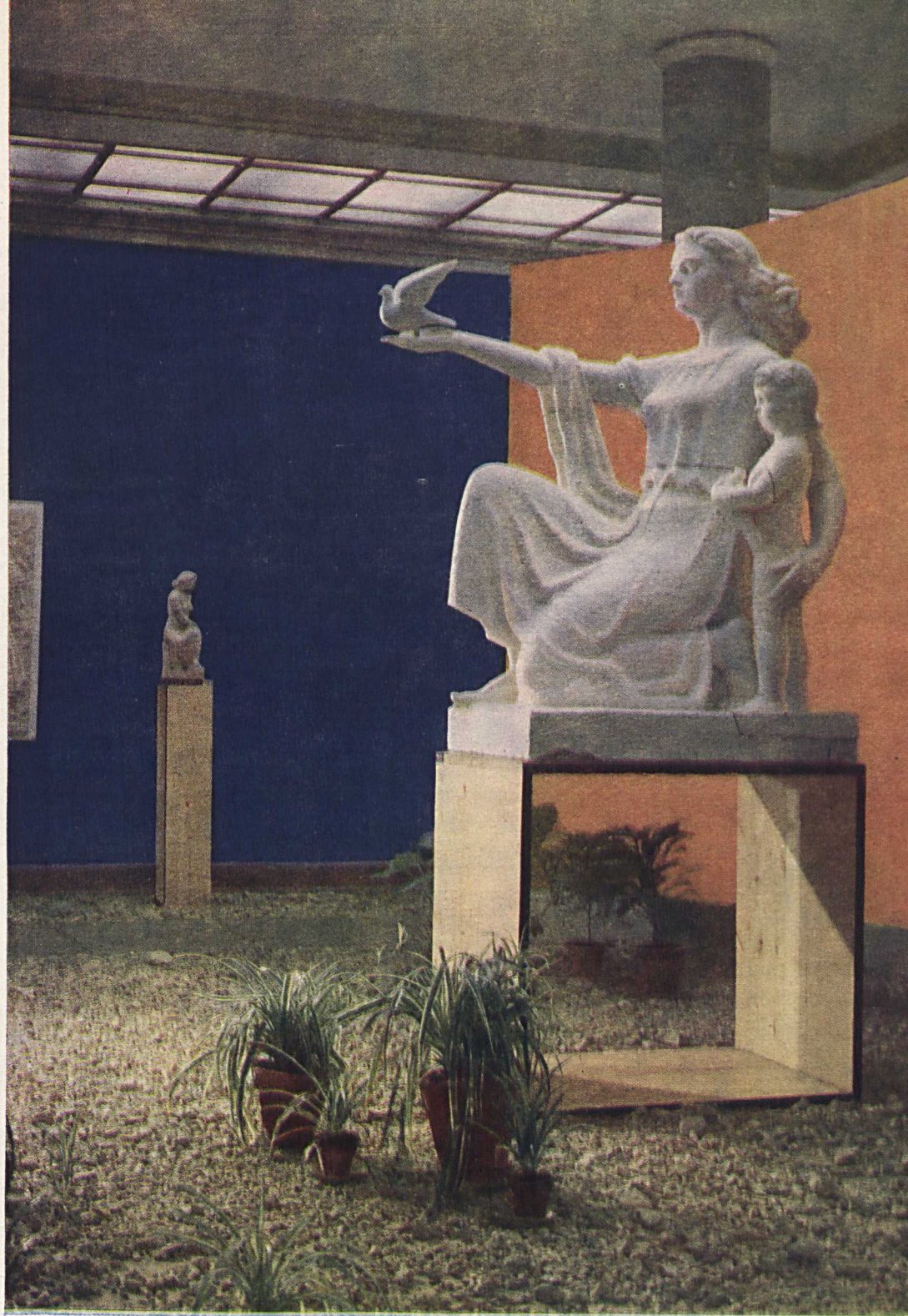
Последний зал выставки — светлый, уютный, небольшой и спокойный — представляет собой ателье художника, его рабочий кабинет, место, где рождаются замыслы скульптора. Здесь — стол и кресло Микенаса, по стенам



Рабочий кабинет скульптора
Ю. Микенаса.

Уголок экспозиции.
Ю. Микенас. «Наше солнце».

Уголок экспозиции.
Ю. Микенас. «Мир».



Ю. Микенас. Памятник Победы
в Калининграде.



висят его рисунки, напоминающие о специфике творческого метода мастера: он всегда рисует, прежде чем начинает лепить, и в рисунках рождаются его основные скульптурные замыслы. Крупных скульптур здесь нет — ни одна вещь в отдельности не отвлекает внимания.

«Какая интересная, по-новому сделанная выставка и какое большое искусство» — с такой мыслью покидают ее посетители. Экспозиция этой выставки сложна и совершенна. Здесь все основано на законах психологического восприятия зрителем произведений искусства. Но главное достоинство экспозиции — в ее целевой направленности и оправданности. Здесь ничего не существует само по себе и само для себя. Все подчинено задаче наиболее полного и всестороннего раскрытия богатого, многогранного таланта Юозаса Микенаса.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ И ХУДОЖНИК

П. БАРАНОВ

В конструкторских организациях и отделах предприятий Харьковского совнархоза ежегодно подготавливается для производственного освоения машиностроительной и приборостроительной промышленностью около трехсот новых различных изделий. Удачные формы получаются лишь там, где над ними работают не только инженеры, но и художники. Если же конструкторы игнорируют законы художественного конструирования, то их продукция имеет весьма непривлекательный вид.

К сожалению, на наших предприятиях укоренился эмпирический способ конструирования станков и машин. А он не только не рационален, ибо не дает возможности конструктору совершенствовать форму изделия, создавать новые, нетрадиционные формы высокой эстетической ценности, но и является более дорогим.

Если затраты на проект формы изделия по методу художественного конструирования не превышают 0,1 процента его себестоимости при массовом производстве и 2 процентов при мелкосерийном производстве, то эмпирический способ, который связан с большой переделкой образцов и нередко с возвращением к исходной позиции, обходится втрое дороже. Жаль, что над этими показателями никто из хозяйственников как следует не задумывается.

Вместе с тем эмпирическое конструирование ведется очень медленно: на разработку внешней формы промышленного изделия методом художественного конструирования уходит от 3 до 10 месяцев, а при эмпирическом способе создания, скажем, трактора или тепловоза требуется несколько лет.

Нередко изделие, спроектированное без участия художника и подготовленное к массовому производству, оказывается морально устаревшим. Таким образом, пропадает время, бесцельно затрачиваются огромные материальные ценности. Если конструкторы по-прежнему будут пользоваться только эмпирическим способом, то при нынешних темпах развития промышленности это повлечет за собой большие непроизводительные издержки.

Конечно, редко встретишь такого конструктора, который сознательно бы игнорировал современные художественные требования. Но конструктору трудно без художника создать изделие, в котором бы гармонично сочетались красота и функциональное совершенство.

До недавнего времени во многих отраслях промышленности художественно-конструкторской отработкой внешней формы нового изделия как определенной стадией разработки конструкции совсем не занимались. Естественно, что при таком положении художник не мог трудиться в промышленности с достаточной отдачей и не пользовался там должным авторитетом.

Иное дело сейчас, когда метод художественного конструирования стал обязательным для всех конструкторских организаций.

На долю художника-конструктора выпадает очень сложная задача.

И не удивительно: ведь работа над формами промышленных изделий требует от художника не только образного мышления, но и специальных знаний. Она основывается на математике, в частности, на том разделе геометрии,

который рассматривает построение криволинейных и выпуклых поверхностей. В нашей литературе этот раздел геометрии назван сюрфографией. Для дальнейшего развития этого нового раздела геометрии, вероятно, полезную роль могут сыграть труды в области геометрии выпуклых поверхностей, созданные лауреатом Ленинской премии профессором Харьковского университета А. Погореловым.

Харьковские художники, начавшие работать в промышленности, с радостью восприняли мероприятия по улучшению художественно-эстетического качества изделий промышленности путем внедрения методов художественного конструирования. Они задумались над тем, как подготовить себя к выполнению этой сложной задачи. Сейчас повсюду повысился интерес к проблемам развития промышленного искусства. В Харьковском совнархозе разработаны условия конкурса художников и конструкторов. Конкурс будет объявлен в ближайшее время. Художники и конструкторы смогут представить на него лучшие образцы своей продукции. Совнархоз учредил 8 денежных премий. Одновременно будут вручаться и дипломы.

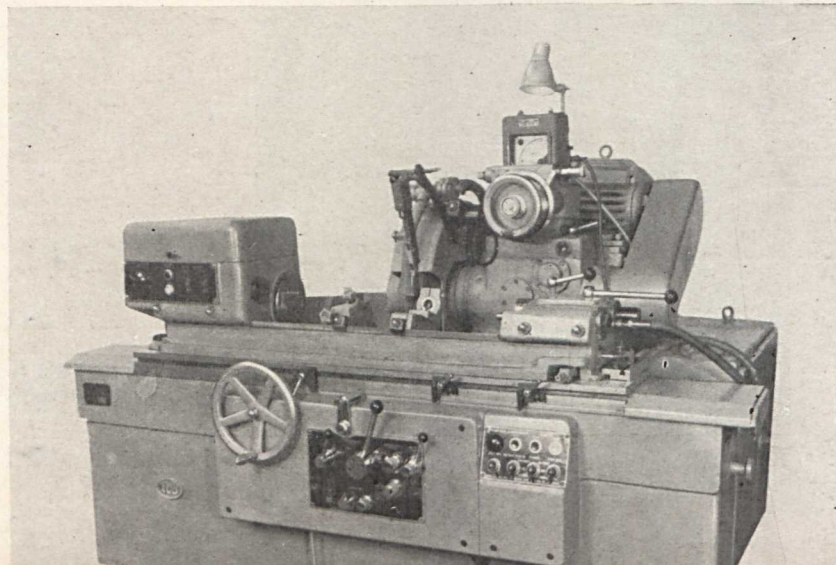
В настоящее время совнархоз развертывает работу по пропаганде промышленного искусства. При Дворце культуры Харьковского завода транспортного машиностроения имени Малышева начала работать художественная студия, которой руководит художник А. Щеглов. Слушатели ознакомятся с мастерством эскизирования и художественного моделирования форм изделий промышленности.

Художественные средства создания форм промышленной продукции начали широко популяризоваться среди инженерно-технических работников и рабочих. По вопросам промышленного искусства впервые стали читаться лекции. Подготавливается передвижная выставка работ художников-конструкторов.

Труд художника очень сложен, ведь невозможно точно

Варианты круглошлифовальных станков-полуавтоматов (модели 3А-151 и 3Б-151) Харьковского станкостроительного завода.

Применение принципов художественного конструирования позволило во втором варианте (фото справа) убрать излишние узлы и рукоятки; введено кнопочное управление станком; гладкая поверхность агрегата упрощает уход за ним.



зафиксировать время, когда он думает над вещью, создает ее образ. И материальная обеспеченность должна соответствовать квалификации художника и сложности его творческого труда.

Решением Харьковского совнархоза на 15 предприятиях машиностроения и приборостроения введены должности главного художника. В ближайшее время на заводы придут люди с необычной для промышленности профессией художника. И надо, чтобы руководители предприятий создали им благоприятную обстановку для творческой работы. Печально, но факт: до недавнего времени для художников даже крупных предприятий Харькова, которые давно пользуются их трудом при разработке новых форм изделий, таких условий не было создано. Из-за этого художники уходили, например, с тракторного завода. В течение нескольких лет ищет художника велосипедный завод, однако никто еще не согласился на предложенные условия.

Харьковский совнархоз недавно обратился в Союз художников с просьбой рекомендовать для работы в промышленности нескольких художников. В связи с этим в Союзе состоялся большой разговор об условиях работы художника на предприятиях и об оплате его труда. К общему решению, однако, не пришли.

Художнику нужно предоставить возможность в любое время «оторваться» от своего рабочего места и пойти или в учреждение искусства для выяснения возникших у него вопросов, или в библиотеку, или на консультацию в институт. Но в конструкторских организациях и на предприятиях эту особенность творческого труда художника не принимают во внимание. Больше того, его часто загружают различной работой, не связанной с художественным конструированием. Так, главный инженер Харьковского завода контрольно-измерительных приборов считает, что художник-конструктор должен выполнять также все задания по наглядной технической пропаганде. Слов нет, дело это очень важное, но едва ли следует загружать им художника-конструктора. Такую работу с успехом могут выполнить по наряду специалисты из местного отделения Художественного фонда.

Пока что определились только общие контуры дальнейшего развития промышленного искусства. Художник призван внести в индустриальную продукцию эстетическое начало, вложить в новые машины, станки и аппараты свое творческое воображение, свои знания, свой вкус, талант. И он сделает все, чтобы промышленное искусство эпохи строительства коммунизма достигло большого расцвета. Надо только создать для этого необходимые условия.

РЕЦЕНЗИЯ

КНИГА ОБ УЗБЕКСКОЙ ВЫШИВКЕ

Изданная в 1961 году Институтом искусствознания Академии наук Узбекской ССР совместно с Музеем восточных культур в Москве книга Г. Чепелевецкой «Сузани Узбекистана»* восполняет важный пробел в литературе о своеобразной и мало еще изученной вышивке Средней Азии. Основанная на серьезном изучении народного искусства Узбекистана, работа Г. Чепелевецкой является первым обобщающим трудом в этой области.

Автор начинает рассмотрение узбекских вышивок с определения их роли в декорации жилого помещения, показывает их теснейшую связь с архитектурой и бытовой обстановкой.

Техника среднеазиатских вышивок своеобразна. Ее швы (за исключением тамбура) почти неизвестны в других наших республиках. Поэтому вполне закономерна их подробная характеристика с наглядными примерами в иллюстрациях.

Очень ценно, что в книге даны определения местных типов вышивки, характерные особенности которых раскрываются в анализе конкретных произведений.

В разделе «Художественные принципы декоративной вышивки Узбекистана XIX века» автор анализирует отдельные элементы композиции: общее построение орнамента, цветовые решения и, наконец, орнаментальные мотивы в их последовательном развитии.

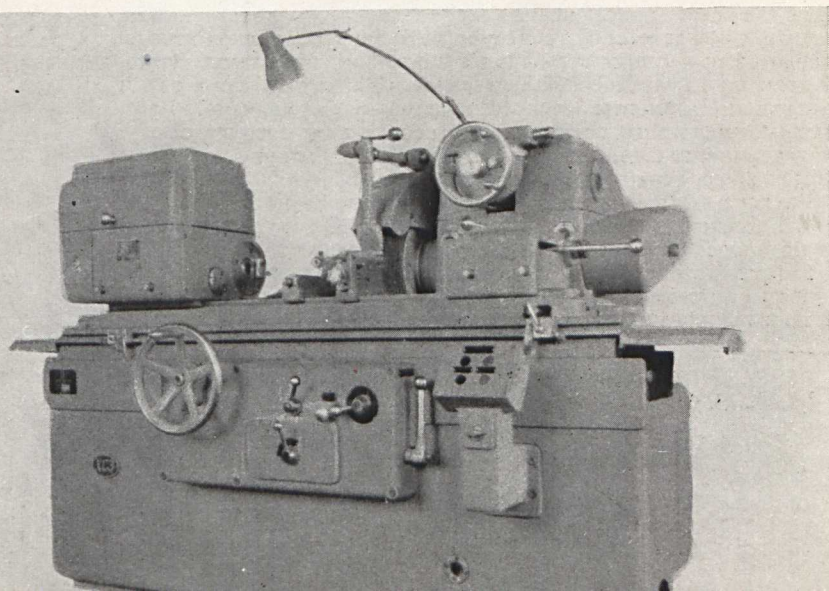
В последней главе Г. Чепелевецкая на конкретных примерах узбекской вышивки показывает значение художественной традиции в советском прикладном искусстве. Автор приходит к выводу, что освоение художественного наследия может быть плодотворным только на основе творческого развития лучших национальных черт искусства наряду с использованием достижений мировой культуры.

Книга прекрасно иллюстрирована. 72 таблицы представляют наиболее значительные произведения узбекских вышивальщиц, в их числе 15 цветных, весьма удачно воспроизводящих колорит этих вышивок. В книге также помещено 57 рисунков — схемы построения композиции, элементы узоров и т. д. Приятно видеть, что республиканское издательство выпустило серьезную и отлично оформленную книгу.

Эта книга явится пособием для студентов художественных вузов, она послужит определителем музейных экспонатов и будет воспринята как вклад в изучение народного искусства Узбекистана. Надо надеяться, что мы увидим вскоре продолжение опубликованного труда, в котором будут рассмотрены уже не сузани, а другие, не менее интересные среднеазиатские вышивки.

В. ФАЛЕЕВА

* Г. Чепелевецкая, Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.



ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ БАУХАУЗА¹

Л. ПАЖИТНОВ

В первые годы своего существования в Веймаре Баухауз столкнулся с целым рядом серьезных трудностей. Тот факт, что он был создан в 1919 году при социалистическом правительстве, послужил поводом для всевозможных нападок на него.

Вальтеру Гропиусу как основателю и руководителю Баухауза приходилось вести изнурительную борьбу с бюрократическим аппаратом за финансирование института, с объединением ремесленников Германии, опасавшихся конкуренции Баухауза и того, что он ускорит процесс окончательного вытеснения их с промышленного рынка.

Были и внутренние трудности, связанные с преподавательским составом. Не всех устраивало направление и содержание основной программы Баухауза, поэтому часть преподавателей покинула его стены. Приходилось тщательно подбирать новых педагогов, способных работать в тесном контакте друг с другом во имя осуществления больших целей, поставленных Баухаузом. Нужно учесть еще и то, что Веймар — город устойчивых классических традиций, проникнутый духом заботливо почитаемой старины и стоявший на обочине широких дорог индустриального развития страны, был, конечно, далеко не самым благоприятным местом для произрастания идей, выдвинутых Баухаузом.

Несмотря на все эти трудности, Баухауз уже в первые годы своего существования достиг больших результатов. Уступая настойчивым требованиям Тюрингского ландтага, Баухауз летом 1923 года устроил первую выставку плодов своей работы под девизом «Искусство и техника, новое единство». На ней были представлены экспериментальные работы мастерских Баухауза, читались доклады о новых проблемах строительства и художественного моделирования, подробно освещались принципы воспитания и обучения в Баухаузе.

Строительное отделение представило на выставку образец нового малогабаритного дома, спроектированного и осуществленного при участии всех мастерских Баухауза. Новые принципы строительства, технические и формальные, своеобразная организация интерьеров, новые образцы мебели, осветительной аппаратуры, применение новых материалов — все идеи, лежащие в основе деятельности Баухауза, нашли здесь практическое применение.

Выставка имела очень большой успех и вызвала широкий международный резонанс. «После трех с половиной лет своего внутриутробного развития Баухауз своими достижениями доказал современникам свое право на существование, — писал о выставке Баухауза швейцарский историк искусства З. Гидеон. — Речь идет о смелой и в наше время почти дерзкой попытке возродить искусство, погрязшее в разорванности и разобщенности, сломать разграничительные линии между отдельными искусствами и снова отыскать во всем объеме творчества общие корни»².

«Баухауз хочет целое поколение художников направить к разрешению формообразующих проблем индустрии. То, что раньше было случаем, когда художник-творец находил дорогу на фабрику... должно осуществляться сознательно, — подчеркивал доктор Харкорт в журнале «Изразцовое и гончарное искусство». — И именно керамическая индустрия, в которой... переход на индустриальные рельсы особенно разрушительно влияет на художественное качество, должна в первую очередь чувствовать себя обязанной принять живое участие в веймарской продукции

и проявить свою готовность к восприятию и дальнейшему развитию того, что там начато»¹.

Живые отклики в прессе вызвала и вся система образования художников-модельеров, разработанная Баухаузом. «Способ испробования учащегося, когда ему предоставляется полная свобода в оперировании с формами и всевозможными вещами, выглядит для профанов редкостью. Но для художника-мастера это безошибочный показатель того, обладает ли данный абитуриент формообразующими способностями или нет и, соответственно этому, может ли он быть прикреплен к определенной мастерской или нет. В этом принципе отбора состоит, может быть, одно из важнейших достижений Баухауза»², писал по поводу подготовительного курса архитектор Бруно Таут.

Вся передовая художественная общественность мира приветствовала рождение Баухауза, его попытку сделать исходным пунктом художественного воспитания молодого поколения живые запросы современности, новые требования эпохи, которые начали пробивать себе дорогу во всех странах мира в искусстве, науке и технике.

В 1924 году основывается «Круг друзей Баухауза» во главе с кураториумом, куда вошли крупнейшие деятели мировой науки и искусства, такие, как Берлаге, П. Беренс, А. Эйнштейн, А. Бунш, О. Кокошка и другие. Это означало для Баухауза серьезную моральную и финансовую поддержку.

В конце 1924 года под давлением непрекращающихся конфликтов с правительством Тюрингена, желая предупредить угрозу закрытия института, Совет мастеров Баухауза принимает решение о прекращении занятий. В этот ответственный момент сыграла свою роль духовная общность, которая сложилась между учащимися и преподавательским составом. Учащиеся известили правительство о своей полной солидарности с мастерами. Твердая и принципиальная позиция Баухауза в столкновении с местными властями нашла широкий отклик в печати и решила его судьбу.

Различные города: Дессау, Франкфурт, Хаген, Маннхейм, Дармштадт начали переговоры о переводе к ним Баухауза. Предпочтение было отдано Дессау. В начале 1925 года мастера и студенты покинули Веймар.

С переездом в Дессау начался новый период в деятельности Баухауза. Почти никто из ведущих мастеров не покинул стен института. Шесть питомцев Баухауза, прошедших за истекшие годы полный курс обучения, были приняты в Совет мастеров. Благодаря этому в Дессау впервые отменяется принцип двойного обучения: у художника и мастера-ремесленника; новые кадры выучеников Баухауза гармонично сочетали в себе техническую и художественную подготовку.

В Дессау было значительно расширено архитектурное отделение за счет приглашения специалистов по конструкциям, статике, начертательной геометрии из технических школ города. Заново были созданы отделения типографии и рекламы. К этому времени в практической деятельности Баухауза были в целом преодолены элементы экспрессионизма и формализма. Программные принципы, положенные в основу всей воспитательной и экспериментальной работы, выдержали испытание временем и были вновь торжественно провозглашены:

Баухауз — высшая школа моделирования. Ее цель:

1. Подготовка творчески одаренных людей к художественному моделированию, особенно в строительстве.

2. Практическая экспериментальная работа, особенно в жилищном строительстве и оборудовании домов, а также разработка моделей для индустрии и ремесла.

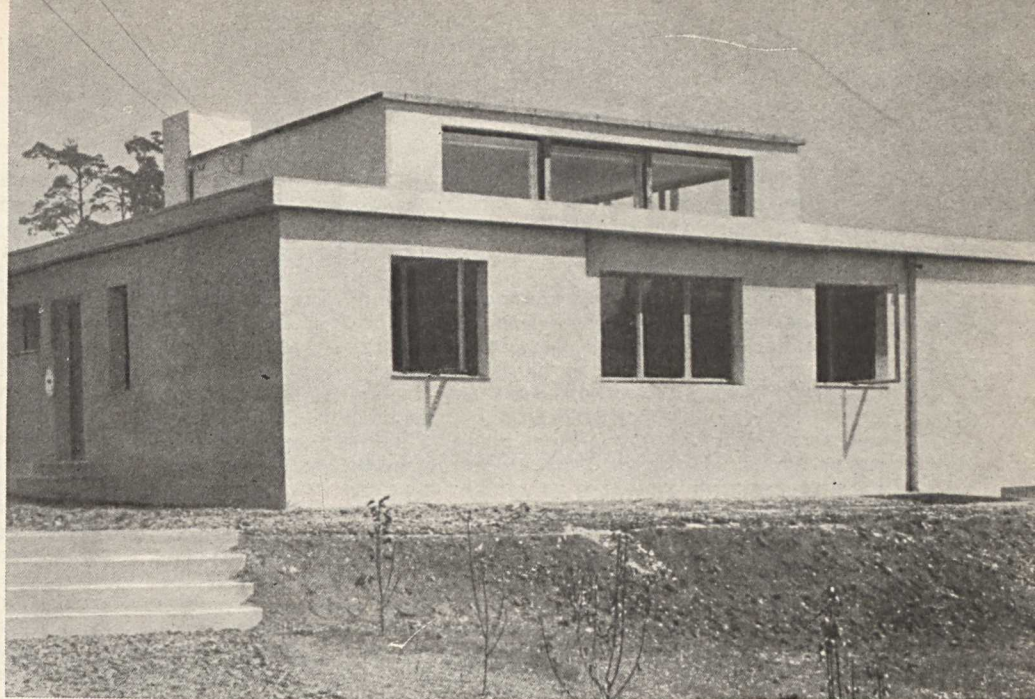
¹ Окончание. Начало см. «Декоративное искусство СССР», 1962 г., № 7.

² Bauhaus (1919—1928), S. 91.

¹ Bauhaus (1919—1928), S. 93.

² Ibid... S. 93.

Г. Мухе. Экспериментальный дом,
представленный на выставке 1923 г.
в Веймаре.



В. Гропиус. Полка. Вишневое
дерево. 1923



Г. Мухе. Кухня
в экспериментальном
доме.

В. Гропиус. Стандартная мебель.
Жилой интерьер. Берлин. 1927



До конца 1926 года шло строительство новых зданий для Баухауза в Дессау. Городской магистрат финансировал сооружение главного учебного корпуса, 7 домов с мастерскими для мастеров Баухауза и флигеля с 28 помещениями для обучающихся.

Проектирование всего комплекса зданий, планировка интерьеров, изготовление оборудования, осветительной арматуры, мебели, роспись стен были осуществлены силами самого Баухауза. Институт впервые получил возможность в столь большом масштабе применить на практике выработанные им принципы строительства и художественного моделирования в рамках целостного ансамбля. Результаты превзошли самые смелые ожидания. Здания Баухауза в Дессау вошли позднее во все учебники и хрестоматии как один из лучших образцов архитектурного и декоративно-прикладного искусства современности.

Первые годы работы Баухауза в Дессау — это годы творческой зрелости, когда новые принципы художественного моделирования, выношенные и проверенные на практике, находят широкую дорогу в жизнь, внедряются в индустрию, завоевывают международное признание и авторитет. Именно в эти годы в мастерских-лабораториях Баухауза впервые разрабатываются многие, привычные для нас сейчас предметы современного повседневного обихода: легкая металлическая мебель, современная посуда, новейшая полиграфия, осветительная арматура, новые рисунки для тканей и ковров, современные театральные эскизы, электроприборы и т. д. Основные идеи функциональной формы переносятся и в сферу «свободных искусств», вызывая к жизни синтез архитектуры и изобразительного искусства в планировке городских строительных комплексов.

В эти годы влияние Баухауза, его программы и принципов работы интенсивно распространяется как внутри страны, так и за рубежом. Вокруг учения Баухауза разворачиваются страстные публичные дискуссии. Многочисленные доклады мастеров Баухауза в городах Германии и за границей, книги Баухауза, выставки, журнал института (начавший выходить в 1926 г.) привлекли к работе Баухауза внимание мировой художественной общности. Только за первые пять лет Баухауз закончило 526 человек. Многие из них после завершения образования пошли на работу в официальные художественные институты и там выступили проводниками идей Баухауза. Постепенно основы учения Баухауза вводят у себя: Художественная академия в Бреслау, художественно-ремесленные школы в Галле, Штеттине, Гамбурге, текстильная школа в Крефельде и др. Новые ячейки вокруг людей, вышедших из стен Баухауза, возникают в Венгрии, Голландии, Швейцарии, Японии. Художественная и воспитательная доктрина Баухауза получает мировое признание, символизируя веяния новой эпохи, как выражение самых передовых идей в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, соответствующих духу XX века.

В эти же годы складывается и определенное стилистическое единство архитектурных и декоративно-прикладных форм в практике Баухауза.

Ведущие мастера Баухауза в своих программных выступлениях всегда последовательно отрицали какие бы то ни было претензии на создание «нового стиля» — такого рода претензии часто приписывались Баухаузу. Они видели в этом пережиток старого академического подхода к искусству, подхода чисто формального, канонического, прямо противоположного по своему смыслу принципам их работы.

Они меньше всего стремились насаждать в обучении «стиль» как раз навсегда заданную систему формальных догм, призванных с самого начала подчинить создание в различных отраслях творчества той или иной совокупности внешних правил и норм формообразования. Такой «стиль» лишь закрепил бы традиционное обособление искусства от всех других сфер жизненной практики людей, борьба против которого составляла основной пафос Баухауза.

Деятели Баухауза как раз стремились к тому, чтобы в искусстве осуществлялось взаимообогащение, взаимооплодотворение и органический синтез всех сил развитой цивилизации. Сама художественная форма рассматривалась при этом как продукт совместной работы научного познания, творческого видения и способности деятельного формирования предметной реальности.

Баухауз сознательно работал над тем, чтобы развить в художнике умение овладевать гармонией этих творческих сил, совмещать их в себе, живо реагировать на их постоянное развитие, последовательно отбрасывая с дороги всякую рутину, косность и академический стилизованный консерватизм.

«...Способность оформить предмет как «прекрасный» покоится на мастерском владении всеми хозяйственными, техническими и формальными предпосылками, из которых складывается его организм. Способ, которым человек организует связи массами, материалами и красками вещи, подвергающейся моделированию, формирует ее облик. Духовную ценность предмета определяет отношение меры, в которое приведен этот порядок элементов, а не внешние добавления орнамента или профиля; эти последние даже портят ясность образа, поскольку они функ-

ционально необоснованы. Только через длительный контакт с прогрессирующей техникой, с изобретением новых материалов и новых конструкций творческий индивид обретает способность привести действительность в живое отношение к традиции и благодаря этому развить новое творческое направление»¹.

Делая основной акцент на развращивание творческой инициативы художника-модельера, Баухауз стремился предоставить ему при решении конкретных художественных задач максимальную свободу выбора внутри границ, которые полагаются временем и реальным уровнем развития искусства и техники. Баухауз постоянно воодушевляло стремление к формированию единого образа современного мира, к высвобождению духовных ценностей из рамок индивидуальной ограниченности. Но он хотел, чтобы исковое единство форм предметного мира рождалось органически, естественно, как продукт совместного творчества коллектива художественно одаренных индивидуальностей, через своеобразное восприятие, переживание и претворение каждым духа эпохи, ее технических и художественных тенденций, а не через школярское натаскивание на определенную стилистическую манеру, пусть даже «ультрасовременную».

В основе внутренней однородности форм, достигнутой Баухаузом во второй половине 20-х годов, лежали принципы новой эстетики — эстетики целесообразности.

Широкое художественное движение первых десятилетий нового века, стремившееся эстетически освоить мир машинной техники и ее форм, прокатилось волной по многим странам мира. Наиболее яркое выражение это функциональное направление получило в архитектуре. Постройки Райта и Сулливана — в Америке; Корбюзье, Лурса, Гуврениана — во Франции; Уда, ван-дер-Флюгта, Равенштейна — в Голландии; деятельность русского конструктивизма 20-х годов — все это были звенья единого фронта передовой архитектуры, искавшей новых форм пространственной выразительности, новых конструктивных решений на базе современной техники.

Деятельность руководителей Баухауза, архитекторов В. Гропиуса, Г. Майера, Людвиг Миз-ван-дер-Роэ развращивалась целиком в русле этого направления. Причем именно Баухаузу удалось наиболее полно и классически четко выразить принципы нового движения и осуществить их не только в архитектуре, но и во всей сфере художественно-промышленного моделирования.

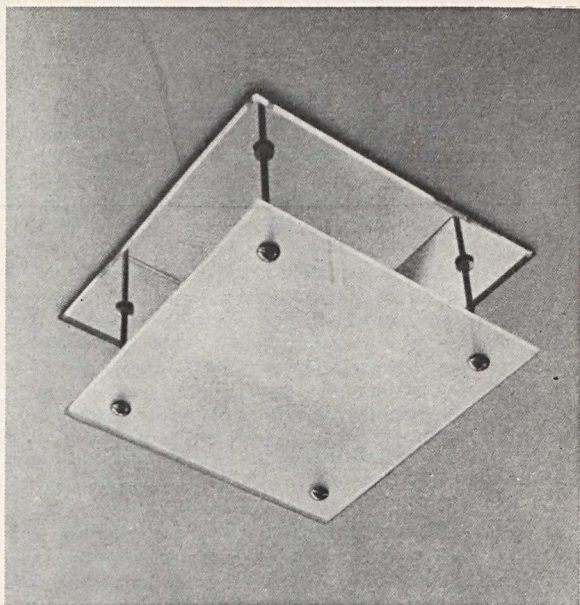
Эстетика целесообразности, по существу, выдвигает во главу угла положение о том, что художественная форма предмета является функцией его утилитарной, технической формы. Она на новой основе стремится возродить классический тезис античной эстетики, гласивший, что прекрасный предмет — тот, который идеально соответствует своему назначению, своей «функции». Это тезис, соответствующий одной из высочайших вершин развития художественной культуры древности, «сохраняющей, — по словам К. Маркса, — вплоть до наших дней известное значение нормы и недостижимого образца». Однако стремление к реализации этого принципа в условиях буржуазного общества неминуемо ввергает художественную практику в бездну острейших противоречий.

Любой предмет, рассчитанный на удовлетворение той или иной материальной потребности, приобретает эстетическое содержание постольку, поскольку сама эта потребность духовно богата, поскольку в самой жизни утилитарное не противостоит эстетическому как нечто принципиально иное по своей природе, а, наоборот, одно существует в другом. Так было когда-то в античности. Но в буржуазном обществе картина принципиально иная.

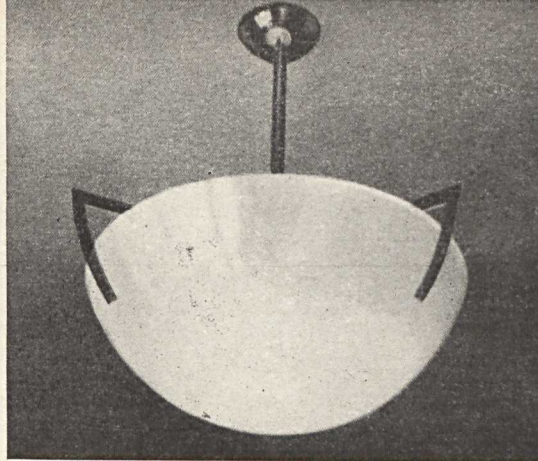
Антагонистическая противоположность материального и умственного труда, отделение духовных потенций производства в резко обособленные сферы деятельности — основные принципы, на которых держится буржуазный мир. Эти антагонизмы, раздирающие капиталистическую экономику, выражаются и в резком распадении духовных и материальных потребностей как реальных стимулов к производству. Буржуазный принцип полезности — нечто совсем иное по своей природе, чем принцип полезности в античности. Ибо там признавалось полезным лишь то, что «обеспечивало государству наилучших граждан», там человек, его развитие и совершенствование были целью производства. В буржуазной же экономике, наоборот, производство выступает как цель человека, а богатство в его капиталистических формах — как цель производства. Очевидно, что органическое сочетание подобного типа полезности с эстетической формой, красотой, принципиально невозможно. Они несовместимы по своей природе. В классической эстетике нового времени это было исчерпывающе доказано еще Кантом.

Реальное несоответствие основных принципов функциональной эстетики грубому меркантилизму буржуазного общества с его крайне низким уровнем массовых утилитарных потребностей, лишенных духовного содержания, неизбежно придавало всей программе нового движения черты своеобразной утопии. Как и многие утопии, она не столько отвечала реальному уровню

¹ W. Gropius. Grundsätze der Bauhaus Produktion, ... S. 6.



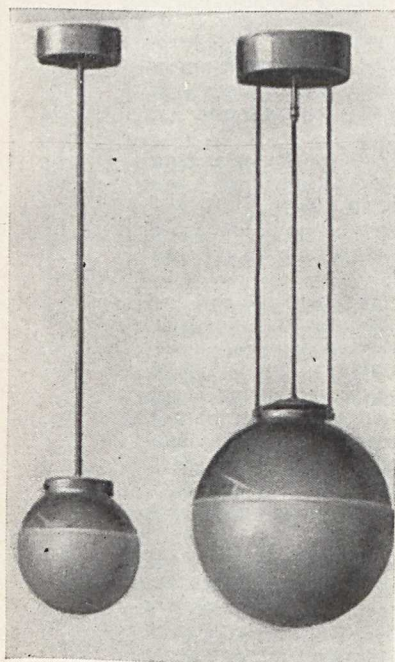
Осветительная арматура для столовой.
1923



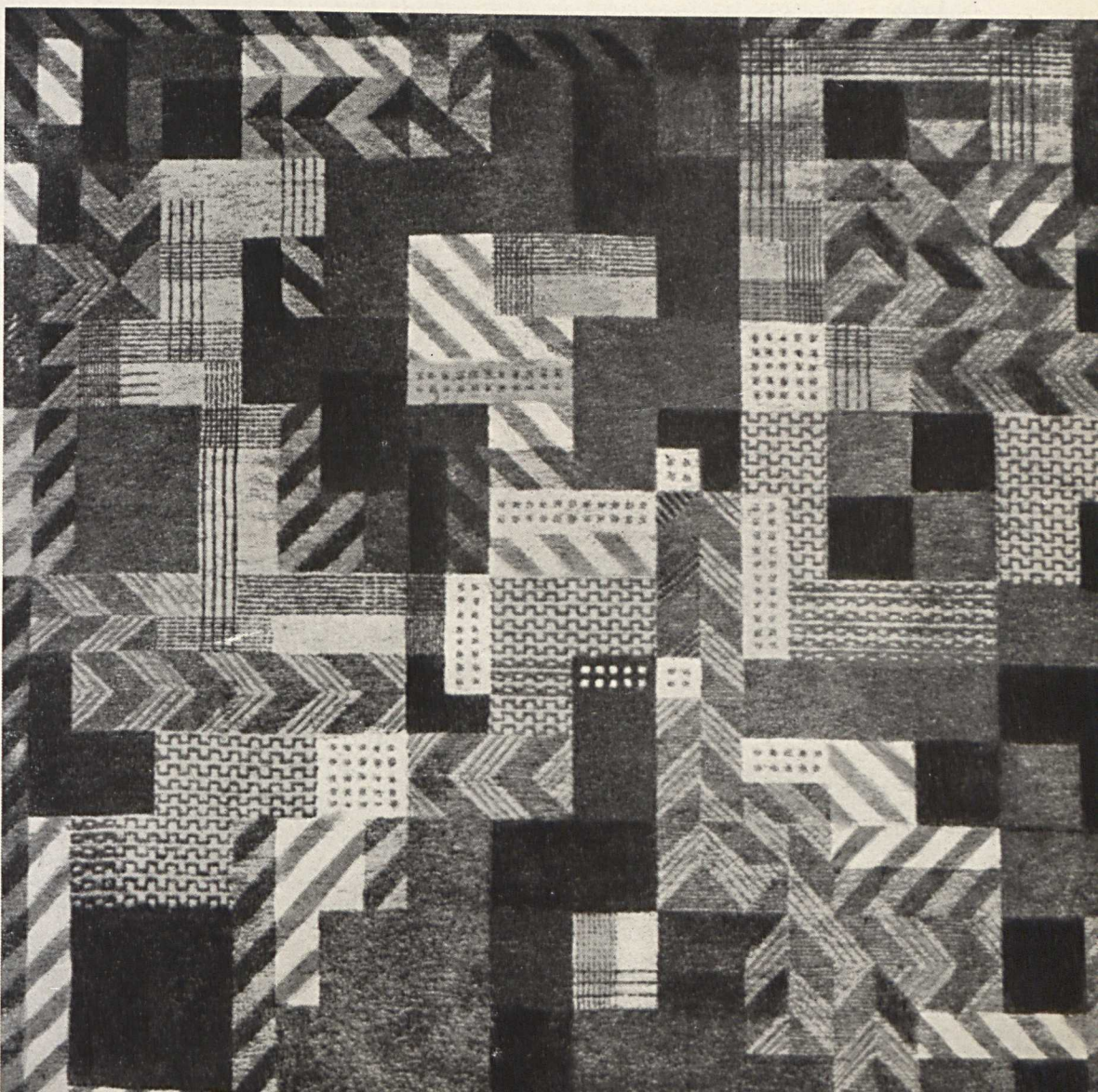
Висячая лампа. 1927



М. Брандт. Лампа для
спальни. 1927



Висячие лампы. 1927



Б. Отте. Ковер.
315×315. 1923

развития, сколько стремилась своим эстетическим воздействием поднять действительность до уровня своих идеалов. Именно здесь лежат истоки тех противоречий, которые отчетливо проявились по мере развития функционального направления в деятельности Баухауза.

Принципы функционализма в стилистическом отношении естественно выливались в эстетизацию технических форм. Здесь максимально использовался эффект гладких поверхностей — с отчетливым обнажением структурных особенностей материалов; простых геометрических линий и фигур — с четким членением конструктивного целого предмета; комбинаций контрастирующих между собой разнородных материалов. Изделия из стекла, металлическая мебель, осветительная арматура, отопительные устройства, посуда открывали богатые возможности для применения этих принципов.

В области осветительной арматуры, например, образцы Баухауза резко порывают с люстровым великолепием модерна. Появление электрического освещения долгое время не вносило существенных изменений в формы осветительных приборов, если не считать использования висячей формы вместо прежнего направления источника света исключительно вверх. В целом же электроарматура целиком перенимала прежние формы люстр, свечей, лампиров с их граненым хрусталем, лавровыми листьями под бронзу, фарфором, имитирующим белизну свечей, декоративным орнаментом из литого металла. И по сей день все это старье нередко служит еще пышным нарядом для скромной эдисоновской лампочки. В противовес всему этому образцы, разработанные Баухаузом, представляют собой различные вариации обнаженного источника света, где вся «материя» прибора состоит из полосы матового стекла или комбинации нескольких металлических пластинок, скрывающих лампу, скромных и выразительных. «Вещь» практически сведена на нет. В арматуре открыто доминирует и выражается функция — свет.

Те же самые черты легко обнаружить и в формах новейшей мебели из полых металлических трубок, разработанных Марселем Брейером в Баухаузе и получивших затем широкое распространение во Франции, Австрии и других странах.

В новом функциональном стиле геометрическая четкость, рационализм, как правило, сочетаются с острыми формальными контрастами, подчас совершенно независимыми от какой-либо функциональной обусловленности; крепкий конструктивный профиль какого-нибудь предмета — и почти невесомая, висящая в воздухе масса; вдруг стекло там, где привычный глаз ожидает как раз тяжелого, непрозрачного материала. Наравне со строгой безорнаментальной формой, с отточенными стереометрическими объемами — беспредметный орнамент цветовых пятен и причудливых линий. Все эти черты характеризовали не столько подлинное содержание предметной функции, которой отвечает тот или иной предмет, а рождались скорее как результат сознательной эстетизации техники, стремления раскрыть богатство художественных возможностей, которое здесь заложено, привлекая сюда весь арсенал художественных средств.

Текстиль, мебель, арматура, разрабатывавшиеся в мастерских Баухауза, были проникнуты творческими исканиями в цвете, фактуре, их отличало, как правило, остроумие конструктивного решения, изощренная выразительность, рассчитанная на эстетический эффект. Но эти модели были сравнительно дороги. К тому же по самому принципу моделирования они были рассчитаны на комплексное звучание в рамках одного интерьера. Стихия же капиталистического рынка допускает такую комплексность лишь для богатых vill и особняков. В массовом же индустриальном производстве расчет на такое комплексное оформление стандартного жилья был абсолютной утопией. А вне такого комплекса сам функциональный принцип превращался в чистую условность.

Потребность в разработке типовых проектов стандартизованных предметов обихода, рассчитанных на действительно массовый спрос, предельно простых и дешевых, неминуемо заставляла мастерские Баухауза более жестко выдерживать принципы функционализма, а это сразу же закрывало пути для поисков выразительной художественной формы. Если сравнить, например, здание Баухауза в Дессау В. Гропиуса с более поздними постройками Ганнеса Майера (жилые дома в Тортене или школа в Бернау), то легко заметить разительную перемену. В этих последних уже все продиктовано последовательным функционализмом. Выбор материалов, конструкций, членение объемов вызваны уже не эстетическими формальными соображениями, а расчетом на прямое утилитарное назначение.

Постепенно эти расчеты все более и более начинают накладывать печать на продукцию мастерских Баухауза. Высокие принципы художественного моделирования приходят в острейшее противоречие с реальным уровнем развития массовых потребностей, с их примитивной узостью и бедностью.

Этот период в деятельности Баухауза совпадает с нарастанием кризисных явлений в мировой буржуазной экономике 1928—1929 гг. В Германии эти явления ощущались особенно остро. В условиях обострения классовой борьбы и зарождения революционной ситуации в Баухаузе складывается коммунистическая ячейка, которая стремится направлять радикализм и

бунтарство, свойственные Баухаузу, на пролетарские рельсы.

Под руководством Ганнеса Майера, сменившего в 1928 году В. Гропиуса на посту директора Баухауза, институт выпускает ряд коммунистических плакатов, оформляет книги и журналы Германской компартии, участвует в массовых демонстрациях, выступая, таким образом, на арене классовой борьбы на стороне революционного пролетариата.

В 1930 году социал-демократический магистрат Дессау снимает Г. Майера с поста директора Баухауза за «марксистский метод преподавания, который взрывает буржуазные понятия о строительстве и архитектуре и заражает юношество». Непосредственным поводом для увольнения послужил добровольный взнос Г. Майера в Межрабпом в пользу бастующих мансфельдских горнорабочих. Этот акт солидарности директора Баухауза с рабочим классом переполнил чашу терпения социал-демократических отцов города. Полиция производит обыски в Баухаузе и высылает лидеров студенчества — иностранцев за пределы Германии.

Ганнес Майер с группой архитекторов Баухауза выезжает в СССР, и здесь они организуют ударную архитектурную бригаду «Рот фронт». Перед отъездом из Германии в интервью для советской печати Г. Майер заявил: «Я уезжаю в СССР для работы в той обстановке, где куется действительная пролетарская культура, где рождается социализм, где существует общество, за которое мы боролись здесь, в условиях капитализма»¹.

После отъезда Г. Майера на пост руководителя Баухауза становится берлинский архитектор Людвиг Миз-ван-дер-Роэ. С приходом к власти нацистов в Германии Баухауз в октябре 1932 года переводится во временное помещение в Берлине. А в апреле 1933 года институт был официально закрыт фашистским правительством как «отродье большевистской культуры».

* * *

Вклад Баухауза в художественное развитие нашего столетия поистине огромен. Десятилетия, истекшие после закрытия института, не только не бросили на его наследие тень забвения, а, наоборот, лишь ярче, отчетливее прояснили его значение для современной художественной культуры.

Деятельность Баухауза, его мастеров и поколения воспитанных им художников — архитекторов и модельеров, их идеи, проекты, книги, методы — вся художественная и воспитательная доктрина Баухауза вдохнула жизнь в современное прикладное искусство и продолжает в какой-то мере оплодотворять его развитие и сегодня.

В своей теории и педагогике Баухаузу удалось наиболее полно и всесторонне разрешить противоречия предшествующего развития декоративно-прикладного искусства, связанные с отношениями искусства и техники, ремесла и машины, художественной и утилитарной формы. С другой стороны, в практической реализации выработанных им принципов художественного моделирования Баухауз столкнулся со всем строем социальных отношений буржуазного общества. Это неизбежно повергло систему эстетики функционализма в острейшее противоречие, под флагом которых развернулось развитие прикладного искусства нашего времени.

Сняв противоречия прошлого, Баухауз фактически породил новые, придав им форму, наиболее адекватную духу и тенденциям XX века. Он сумел выдвинуть самую максимальную для своего времени программу, расширившую локальные рамки проблем прикладного искусства и архитектуры до запросов органического синтеза художественного и материального производства.

В ее конструктивном построении Баухауз исходил исключительно из требований современной техники, из реального уровня развития производительных сил, стремясь разработать художественную и педагогическую доктрину, которая бы соответствовала этому уровню и в максимальной степени использовала его потенциальные возможности. И это ему удалось. Но тут впервые обнаружилось, что для осуществления этой программы необходим радикальный переворот во всей сфере социальных отношений буржуазного общества, коренная ломка всех принципов буржуазного эстетического сознания.

Руководителям и идеологам Баухауза казалось, что новые принципы эстетики целесообразности автоматически рождаются самой техникой, абсолютно независимо от социальных условий, внутри которых она развивается. Но жизнь жестоко развенчала эту иллюзию. Техника ничего не творит сама по себе, творит только человек с помощью техники. И новые принципы творчества реализуются всегда внутри определенного социального организма. Они не могут выходить за рамки условий, которые этот организм создает.

Техника XX века — это принципиально новый этап в развитии общественных производительных сил, характеризующихся универсальным проникновением науки в производство. В тенденции своей она стремится полностью высвободить мускульную силу человека из производства и на место традиционного взаимодей-

¹ «Современная архитектура», 1930, № 5.

ствия человека с орудием труда поставить естественный обмен веществ в природе, преобразовав его в систему промышленных циклов.

Эта новая техника действительно несовместима по своей природе с узкими рамками буржуазной организации труда, со всем строем частнособственнических производственных отношений, с их анархией и стихийностью. Она требует плановой экономики, разумного и целесообразного контроля над производством в масштабах всего общества вместо того, чтобы само это производство, как мистическая сила, господствовало над людьми.

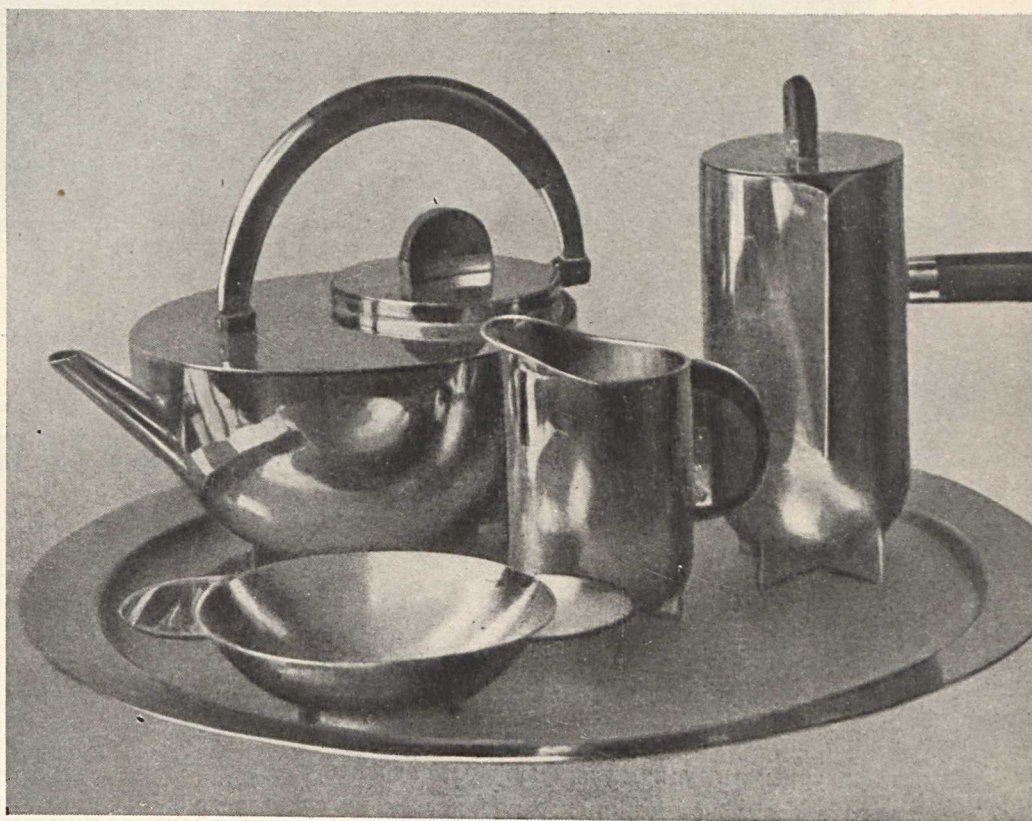
Естественно, что и адекватные этой технике формы предметной действительности, воссоздающие целостный облик общественной культуры, не могут не выражать потребности в коренных изменениях социального уклада жизни и рождении нового строя отношений между людьми.

Русский конструктивизм 20-х годов, например, в отличие от всего мирового движения передовой архитектуры, в том числе и Баухауза, в своих поисках меньше всего исходил из техники. Никаких собственно технических предпосылок для развития функционального направления в революционной России тех лет, только начавшей зализывать раны мировой и гражданской войн, вообще не было. И тем не менее новые принципы эстетики целесообразности получили в советской архитектуре 20-х годов блестящее развитие. В стране победившей пролетарской революции они сразу же нашли для себя благодарную социальную почву, и этот фактор оказался решающим.

Не менее ярко подлинный социальный смысл доктрины Баухауза обнаружил и факт разгрома института фашистским правительством. В условиях нацистской диктатуры, утвердившейся в Германии после поражения революционной ситуации в начале 30-х годов, эта доктрина действительно казалась нелепой и абсурдной, не имеющей ничего общего с реальными тенденциями развития социальной и духовной атмосферы в стране. Техника, между прочим, сама по себе продолжала развиваться. Но с ее помощью стали вдруг рождаться формы столь уродливые, вычурные, помпезные и безвкусные, что на их фоне даже декоративный «югендстиль» конца XIX века выглядел новаторски. Силой, вызвавшей их к жизни, была не техника, а внутренняя гниль и варварство фашистского режима.

Баухауз жестоко расплатился за свой социальный индифферентизм. Выработанные им принципы работы не устояли перед натиском реакции. И тем не менее, исходя из запросов индустриальной техники и реальных потребностей развития современного искусства, он проложил дорогу новым методам воспитания и творчества, которые в своей области взрывали принципы буржуазного эстетического сознания.

Теоретик декоративно-прикладного искусства, исследующий сложную картину его современного состояния и восходящий к истокам тех противоречий, которыми оно движется сегодня, найдет в теории и практике Баухауза не только классически четкую форму выражения этих противоречий, но и ценнейший материал для создания стройной системы эстетического воспитания в будущем обществе.



Сверху вниз:

Т. Бочлер. Кухонная посуда. Фаянс. 1923

М. Брандт. Чайный сервиз.

Мельхиор с черным деревом. 1924

Т. Бочлер. Чайники и чашка. 1923

Г. Маркс. Кофейник. 1923



Н. Максимченко.
Декоративное блюдо «Ананас».
Майолика.



Н. Максимченко. У моря. Майолика.

КРАСОЧНАЯ КЕРАМИКА

Л. ГЕОРГИЕВА

До сих пор мы знали Наталью Алексеевну Максимченко как скульптора, работавшего главным образом над многофигурными группами из фарфора, скульптора, динамичного в своих композициях, но несколько суховатого в пластике формы.

И вдруг на персональной выставке мы увидели Максимченко-керамиста, притом керамиста-живописца, со смелым красочным строем произведений.

Толчком для этого нового поворота в творчестве художницы явилась ее недавняя поездка в Среднюю Азию, основной целью которой было создание скульптурных портретов знатных людей Узбекистана. Она побывала в дальних горных районах и в Кызыл-Кумских песках, жила в животноводческих совхозах и в юртах чабанов. Мужественный народ этого края и его природа, красные пески пустыни и неожиданный колорит известковых гор поразили ее воображение. И здесь у Максимченко возникло простое человеческое желание сделать своим гостеприимным хозяевам подарок — создать для их своеобразной национальной кухни посуду.

Так родились два сервиза — большой сервиз «Актау»

для национальных узбекских блюд и набор посуды для чая «Тамды» (названия даны автором в честь гор).

Для нас эти произведения интересны тем, что художнице удалось в цветовой гамме керамической посуды передать колорит среднеазиатских пейзажей. Сервиз «Актау» расписан белой, зеленой, коричневой глазуриями. Это цвета известковых гор с зелено-бурой растительностью в расклинах. Не только в колорите, но и в самом строе потеков глазурей есть что-то от линий и пятен горного среднеазиатского ландшафта.

Второй сервиз построен на сочетании насыщенных красно-оранжевых глазурей с черной и зелено-бирюзовой. Кажется, будто по-весеннему расцвели красные каракумские пески.

Своеобразный, несколько сбивчивый ритм росписей этих сервизов и некоторых других керамических изделий Максимченко ассоциируется не только с природой Узбекистана, но и с национальным искусством его народа, с орнаментацией народных текстильных изделий.

С сожалением приходится заметить, что в утилитарных керамических вещах не проявилось скульптурное дарова-



Н. Максимченко.
Сервиз для чая «Тамды».
Майолика.

Н. Максимченко.
Декоративное блюдо
«Узбечка с ребенком».
Фаянс.

ние Максимченко. Художница подошла к ним чисто живописно. Декоративно-укрупненные формы ее посуды довольно тривиальны, однообразны и служат лишь фоном для эффектной игры глазурей. Такой чисто живописный подход — вообще распространенное явление среди наших московских керамистов. Конечно, он имеет право на существование, но обедняет возможности керамики — искусства пластического в своей основе.

Среди чисто живописных работ Максимченко наиболее удачны ее росписи фаянсовых блюд. Смелыми, быстрыми росчерками кобальта наносит она на поверхность керамики фигуры в разных поворотах и движениях. Плавные, округлые линии, передающие грациозные, словно замедленные движения восточных женщин, когда они сидят на кошке за домашней работой или склоняются над ребенком, удивительно тонко и гармонично вписаны художницей в круглую форму настенного блюда. Очень приятен мягкий колорит этих вещей, построенный на сочетании темных линий кобальта и мягко расплывающихся зеленовато-серых тонов солей.

Максимченко исполнила и несколько керамических





Н. Максимченко.
Сервиз «Актау» для национальных
узбекских блюд. Майолика.

панно, посвященных жизни Узбекистана. Разнообразные по цвету, иногда насыщенные и яркие, иногда блеклые и гармоничные, эти панно при соответствующем масштабе могли бы быть использованы в интерьерах современной архитектуры.

Наталья Алексеевна работает много и быстро, без предварительных эскизов, сразу в материале она делает десятки вариантов композиций, пробует новые сочетания глазурей. Быстрый набросок по утильному черепку, мазки

и пятна подглазурных красок и глазурей — все надо делать сразу и часто наугад (ведь только после обжига выявляются подлинные цвета керамических красок). Иногда обжиг приносит разочарование: авторский замысел оказывается разрушенным. А зачастую он поражает самого автора звучным горением красок и цветосочетаний.

В этой неожиданности окончательного эффекта — трудность работы керамиста, но в ней и ее прелесть.

ПОЛЕЗНАЯ ВСТРЕЧА

В состоявшейся недавно конференции на тему «Промышленная эстетика и культура производства в период развернутого строительства коммунизма» активное участие приняли художники и конструкторы из организации, которой руководит генеральный конструктор самолетов О. Антонов.

После конференции, по приглашению О. Антонова, группа ее участников побывала в гостях у авиаконструкторов. Им была предоставлена возможность

ознакомиться с моделями пассажирских самолетов, с эскизами внешней и внутренней отделки салонов, с облицовочными и декоративными материалами, которые изготавливались по заданному интерьеру и рисункам художника, а также с новыми, более экономичными и удобными пассажирскими креслами для АН-10 и АН-24.

Начальник архитектурно-художественной группы Центрального конструкторского бюро по судам на подводных

крыльях О. Фролов (г. Горький) выступил перед большой аудиторией специалистов авиационной промышленности. Он поделился опытом работы по созданию судов на подводных крыльях.

Между гостями и хозяевами состоялся полезный обмен мнениями по вопросам промышленного искусства и художественного конструирования станков и машин.

Г. МОРОЗОВ,
художник.

НОВАЯ МЕБЕЛЬ ДЛЯ КУХНИ

Р. БЛАШКЕВИЧ

Особенность современного жилища состоит в функциональном и пространственном объединении различных по назначению помещений. В современной квартире нет парадных, показных комнат и нет подсобных, служебных помещений в прежнем смысле этого слова. Квартира представляет собой единый цельный организм, где каждое помещение непосредственно связано с другим и имеет несколько назначений. В жилой комнате отдыхают и работают, едят и развлекаются, принимают гостей.

Практика показывает, что в 90 проц. квартир, заселенных одной семьей, кухня, независимо от ее размеров и оборудования, используется не только для приготовления пищи, но и как место, где обедают и занимаются домашней работой. Такая кухня превращается в кухню-столовую, где проводят много времени и где часто собирается вся семья.

Подобное использование кухни налагает определенный отпечаток на характер ее интерьера. Кухня перестает быть чисто рабочим подсобным помещением и приобретает черты жилой комнаты, более уютной и нарядной.

Кроме того, в кухне должны быть созданы хорошие условия для работы хозяйки. Ее утомление может быть значительно снижено правильным размещением кухонного оборудования, выбором удобных для работы габаритов мебели, применением новых отделочных материалов — гигиеничных и красивых, созданием соответствующего инструмента, применением различных видов автоматических устройств.

Внимание, уделяемое организации и устройству кухни, увеличивается с каждым годом; особенно показательными в этом отношении были проведение и результаты Второго Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели, в том числе и мебель для кухонь.

Что же нового дал всесоюзный конкурс?

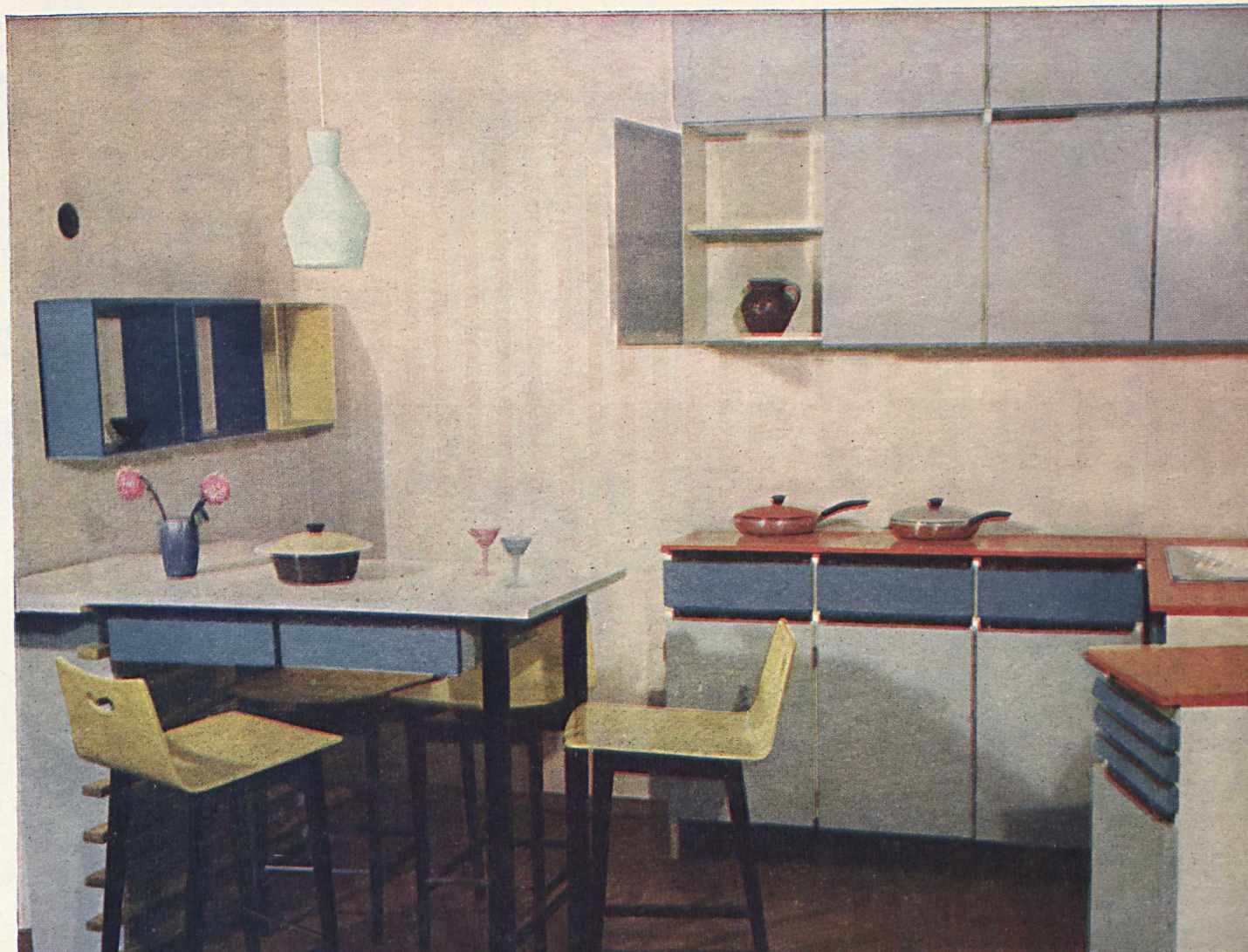
Прежде всего нужно отметить, что большинство новых предметов мебели для кухонь имеют оптимальные габариты, обеспечивающие удобство для работы хозяйки. Большое внимание уделено рациональному устройству шкафов с тщательно продуманным внутренним оборудованием.

В образцах кухонной мебели широко использованы новые отделочные и конструктивные материалы, заменяющие дефицитную древесину; применены технологичные в изготовлении сборно-разборные конструкции, удобные для перевозки и монтажа. Получил также дальнейшее развитие принцип унификации и взаимозаменяемости отдельных элементов мебели.

Важно отметить, что большинство участников конкурса проектировало мебель для кухонь в связи с общим решением интерьера всего помещения. Цвет стен, материал, рисунок и цвет полов, декоративные ткани на окнах, посуда и отдельные предметы убранства — все это входило в авторский замысел.

Из 23 наборов мебели для кухонь, представленных на конкурс, семь наборов были отмечены премиями, кроме

Набор мебели для кухни. Мебельная экспериментальная фабрика «Стандарт». Совнархоз Эстонской ССР.



того, десять рекомендованы промышленности для освоения и массового выпуска.

Лучшим признан набор мебели для кухонь, представленный Мебельной экспериментальной фабрикой «Стандарт» совнархоза Эстонской республики. Этот набор при большом практическом удобстве изделий отличается простыми современными формами, удачным решением цвета, пропорций и технологичностью конструктивных приемов, которые отвечают требованиям массового производства. Пространство кухни, оборудованной этим набором, архитектурно организовано и использовано с максимальной полнотой и целесообразностью.

Интересен по замыслу и выполнению набор, созданный Московским институтом типового и экспериментального проектирования («МИТЭП») ГлавАПУ и Деревообрабатывающим комбинатом (ДОК) № 17 Главмосстройматериалов, который получил вторую премию. Он представляет собой три возможных варианта оборудования кухни из унифицированных элементов.

В основу всех трех наборов положен ограниченный комплект унифицированных элементов и деталей. Разнообразие художественного и функционального решения достигается применением различных конструктивных приемов, отделочных материалов и цвета.

На конкурс были представлены, кроме специально изготовленных образцов, также и наборы кухонной мебели, выпускаемые в настоящее время предприятиями Московского городского, Киевского, Латвийского и Вологодского совнархозов для широкой продажи населению. Общим недостатком этих наборов является низкое качество работы и отделки, а также в некоторых случаях подмена секционных шкафов громоздкими и неудобными буфетами. Однако при незначительных улучшениях эти наборы могут быть с успехом использованы в новых и уже эксплуатируемых жилых домах.

Наиболее удачен набор массового производства Кульдигского фанерного завода «Вулкан» Латвийской республики. Отдельные секционные изделия набора удобны для размещения в кухнях современных квартир. Прост по конструкции и удобен в эксплуатации обеденный стол с полукруглой откидной доской. Форма всех изделий — простая, отделка хорошо выполнена и удачна по цвету.

На конкурсе было дано много новых предложений по отделке мебели для кухонь, в частности применение синтетических материалов, устойчивых к высоким температурам,

механическим и химическим воздействиям, которые открывают одновременно новые возможности в повышении колористической выразительности интерьера.

Художники предлагают два основных направления в решении интерьера кухни.

В одних случаях мебель выглядит как нейтральный декоративный элемент — однотонная светлая окраска, отсутствие цветовых акцентов, спокойные пропорции. Основную декоративную роль играют здесь драпировочные и обивочные ткани, отделка стен и полов, предметы убранства.

В других случаях композиция интерьера строится на активной выразительности самой мебели — яркая, насыщенная многоцветная окраска основных предметов мебели, контрастное сочетание различных по формам и пропорциям изделий, сопоставление разных по цвету и фактуре материалов.

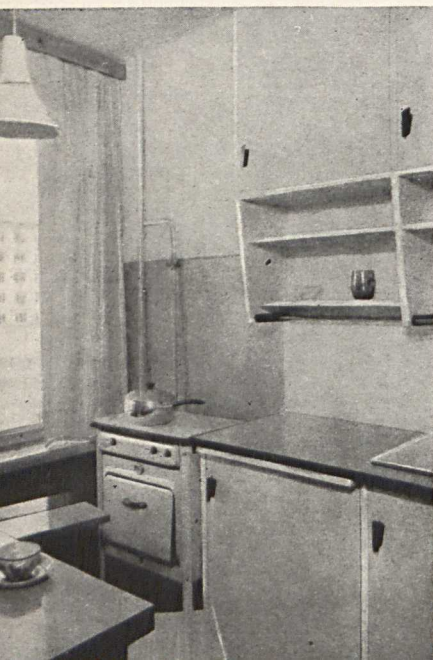
Наиболее показательными в этом отношении примерами являются два набора мебели для кухонь, представленные фабрикой «Стандарт».

Набор фабрики, отмеченный первой премией (о котором уже говорилось выше), отличается хорошо найденными пропорциями и спокойным ритмом основных членений. Матовая белая окраска всех поверхностей хорошо выглядит в небольшом, наполненном мебелью помещении. Ненавязчиво и деликатно введены дополнительные элементы — хромированные трубки в открытой полке для сушки посуды и в шкафу для сушки белья; черные, изящные по рисунку металлические ручки и детали у шкафа, столов и табуретов. Единственное цветовое пятно — облицовка крышек столов блестящим слоистым пластиком насыщенного кораллового цвета, которое вносит акцент в общий сдержанный тон интерьера.

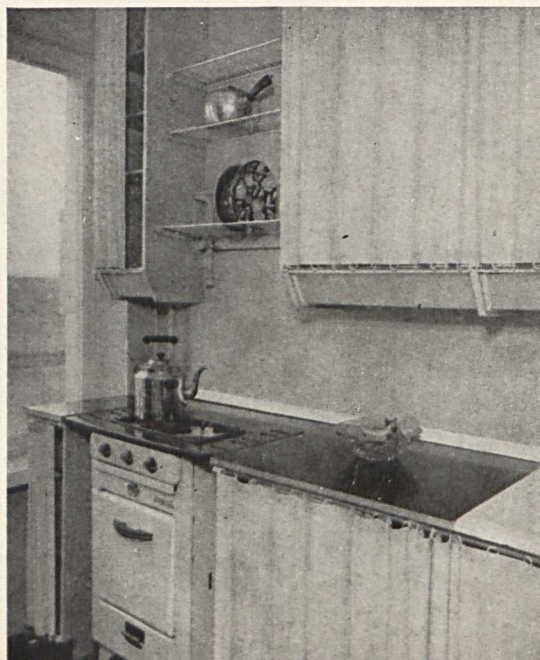
Этот прием (правда, не всегда столь же удачно) применен большинством участников конкурса. Однако встречается и другой прием окраски мебели и решения интерьера кухни, который наиболее ясно виден на примере второго набора фабрики «Стандарт», рекомендованного для производства.

Здесь роль основного декоративного элемента играет сама мебель, окрашенная интенсивными по цвету нитроэмалями, комбинированная с элементами, имеющими естественную текстуру древесины. Сочетание серого, красного, синего, белого, черного цветов несколько перенасыщено для небольшого помещения, но в целом соз-

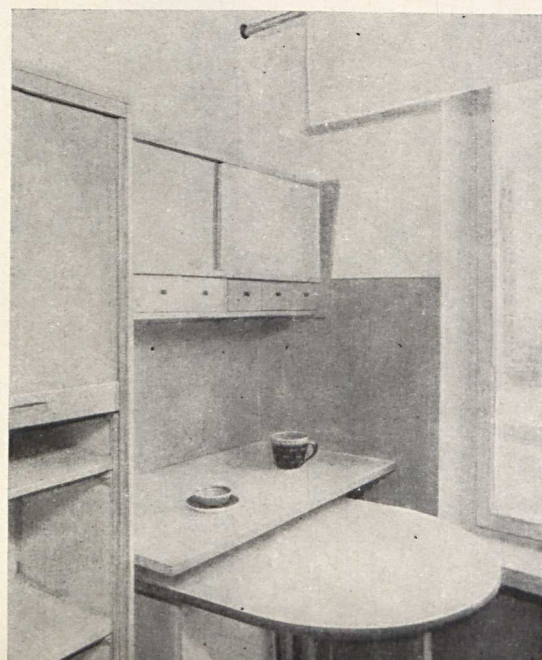
Набор мебели для кухни. Мебельная экспериментальная фабрика «Стандарт». Совнархоз Эстонской ССР.



Набор мебели для кухни. Московский институт типового экспериментального проектирования ГлавАПУ и Деревообрабатывающий комбинат № 17.



Набор мебели для кухни. (Массовое производство). Кульдигский фанерный завод «Вулкан». Латвийская ССР.



дается впечатление свежего, очень радостного, современного интерьера.

И тот и другой приемы имеют право на существование, и вряд ли вне конкретных условий можно решить, какой из них удачнее. Их использование показывает широкие возможности создания разнообразных, нестандартных и оригинальных интерьеров даже в небольших помещениях с ограниченным набором предметов мебели и убранства.

Как мы уже убедились, на конкурс было представлено много интересных проектов, но вместе с тем выставка новых образцов мебели со всей очевидностью свидетельствует о том, что в области проектирования и производства немногочисленного оборудования для кухни отсутствует какая бы то ни была координация. Достаточно того факта, что даже для выставки невозможно было обеспечить установку нужных типов плит и моек. Наша промышленность, к сожалению, не изготавливает таких холодильников или стиральных машин, которые могли бы блокироваться с кухонной мебелью. Каждый из этих предметов решен как отдельно стоящее, «штучное» изделие.

Например, холодильники, даже минимальной емкости, выше остального оборудования на 10—15 см, что не позволяет поставить их в общий ряд.

Прогрессивная в свое время «обтекаемая» форма дверец и крышек не соответствует формам современной мебели. Открывание дверец только в правую сторону

усложняет размещение холодильников в кухнях. Не производятся встроенные и навесные холодильники, необходимые для рационального оборудования небольших по площади кухонь, а также мойки для встраивания в крышку стола, плиты, устанавливаемые вплотную к шкафам.

У нас пока нет достаточного числа специалистов, работающих в области массового производства вещей домашнего обихода, а к тем, которые занимаются их проектированием, не предъявляется, по существу, необходимых требований. Здесь не было ни творческих обсуждений проектов и образцов, ни товарищеского соревнования, ни поощрения лучших работ. Очевидно, необходимо готовить специалистов, которые могли бы не только создать проект, но и участвовать в выборе материала, технологии производства, отделке изделий, выпускаемых промышленностью. Кстати, заметим, ни одно из учебных заведений, участвовавших в конкурсе, не представило ни наборов мебели для кухонь, ни образцов бытового оборудования.

Следующий конкурс на лучшие образцы мебели должен проводиться одновременно с конкурсом на предметы домашнего обихода, особенно такие, которые играют существенную роль в интерьере современной квартиры.

Только при комплексном проектировании всех бытовых вещей может быть обеспечена целесообразность и удобство оборудования жилья и вместе с тем создан современный красивый интерьер квартиры.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

В статье М. Гордеева «Пошлость из анодированного алюминия», опубликованной в № 1 нашего журнала за этот год, были подвергнуты критике некоторые бытовые и декоративные изделия из анодированного алюминия, выпускаемые различными предприятиями страны. Редакция получила письма от руководителей этих предприятий.

Директор рижского завода металлоизделий «Гайсма» Управления местной промышленности горисполкома Г. Эйдинзон пишет, что упомянутые в статье столовые приборы из алюминия со 2-й половины 1962 года снимаются с производства. На заводе разрабатывают несколько новых видов изделий из алюминия и столовые приборы из мельхиора, которые будут выпущены в конце 3-го квартала.

Зам. начальника Технического управления Московского городского совнархоза С. Пшенников сообщает, что в настоящее время автозаводом имени Лихачева разработана конструкция нового холодильника, где устранены отмеченные в статье М. Гордеева недостатки в отделке. Тов. Пшенников пишет

также о том, что с организацией Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, а также художественно-конструкторских бюро и художественно-технических секций при крупных совнархозах страны, куда привлекают художников, архитекторов и скульпторов, безусловно во многом будет решена проблема подъема художественного уровня промышленной продукции и изделий культурно-бытового назначения.

* * *

Начальник Управления местной промышленности и художественных промыслов Рязанского облисполкома А. Караваев прислал в редакцию письмо, в котором сообщает, что Управление обсудило статью М. Некрасовой «Зеленая рыба и... современный интерьер», напечатанную в № 2 нашего журнала за этот год, и признало критику в адрес Скопинской мастерской художественной керамики правильной. Управление наметило и провело ряд мероприятий по улучшению и расширению ассортимента изделий художественной керамики.

* * *

Все изделия массового выпуска рассмотрены на художественном совете, часть из них снята с производства. Управление дало задание мастерской разработать новый ассортимент художественной керамики, чтобы все лучшее внедрить в массовое производство.

Для работы в Скопинской мастерской будет приглашен специалист — художник, закончивший в 1962 году Гжельский керамический техникум.

Управляющий Московской центральной базой по торговле галантерейными товарами Е. Рацмор сообщает, что в связи со статьей А. Голембиевской «Эшелоны безвкусицы», опубликованной в № 4 нашего журнала за 1962 год, дано указание Лечебно-трудовым мастерским о прекращении выпуска пляжных сумок из поролона с отделкой цветными ромашки. Но он не указывает, будет ли пересмотрен в мастерских весь ассортимент изделий из поролона, пригласят ли туда художника.



С. Раудве. Прибор для вина. Стекло.
Завод «Неман». Совнархоз Белорусской ССР.

С. Раудве. Вазы для цветов.
Стекло. Завод «Неман». Совнархоз
Белорусской ССР.

СТЕКЛО

Ю. ГЕРЧУК

На завод «Неман» я приехал очень удачно. Шло заседание заводского художественного совета, утверждавшего новые образцы изделий для показа на художественном совете совнархоза. Собственно, это был скорее технический совет: мастера, бригадиры стеклодувов и гранильщики придирчиво разбирали технологические особенности предлагаемых художниками форм, критиковали трудные в производстве детали.

Художник работает на заводе под постоянным контролем производства, учится согласовывать свою творческую фантазию с требованиями удобства и простоты исполнения, а значит, создавать вещи, органичные для материала.

Критика, которую я услышал на совете, была иногда очень резкой — спорили люди заинтересованные. Но в этой критике вовсе не было встречающегося еще в подобных случаях неуважения к труду художников, недоверия к их поискам.

У художников «Немана» широкие возможности для экспериментирования. Опытные мастера выполняют по их эскизам новые модели. И, конечно, эта благоприятная обстановка способствует творческим успехам.

Здесь работают молодые художники. Двое из них — Владимир Мурахвер и Людмила Мягкова — приехали на завод три года назад, сразу после окончания ЛВХПУ имени Мухомовой. Многие их произведения были показаны на выставке «Искусство в быт» и привлекли к себе внимание зрителей. Некоторые из них воспроизводились на страницах журнала «Декоративное искусство СССР». Третья — Сильвия Раудве — нам еще не знакома. Она только в прошлом году окончила художественный институт Эстонской ССР. Меньше чем за год она выполнила на «Немане» несколько десятков изделий, очень разнообразных и все же позволяющих говорить о ней как об интересном художнике с определившимся четким почерком. Ее произведения привлекают остротой формы, стремлением сочетать пластическую выразительность с резким, иногда почти угловатым силуэтом. Строго функциональные, они образны без всяких изобразительных ассоциаций.

По сравнению с резковатым почерком С. Раудве, характер произведений Л. Мягковой кажется очень спокойным, сдержан-

ным. Она предпочитает плавные линии, мягкие каплеобразные формы, охотно пользуется интенсивным, нарядным цветом.

Большое значение имеет работа В. Мурахвера над новым обликом массовой посуды из прессованного стекла. Он нашел для нее простые формы и свободные, современные ритмы орнаментов, маскирующих недостаточно чистую поверхность прессованных изделий.

Если здесь орнаменты необходимы, то в некоторых других случаях обильная орнаментация изделий вызывает возражения. «Хрусталь должен играть», — говорят на заводе, и все хрустальные изделия по-прежнему изрезаются алмазной гранью. Нужно сказать, что художники завода проявили немало изобретательности, чтобы осовременить алмазную грань, заменить стандартные сеточки и розетки живым, свободным, ритмичным рисунком. Интересны опыты сочетания грани с большими чистыми поверхностями. И все же эта погоня за выявлением одного из свойств материала — радужных переливов хрустальной грани — идет явно в ущерб другим, не менее важным его качествам: прозрачности, чистоте гладкой поверхности и, главное, пластической выразительности формы.

В отличие от «Немана», на заводе имени Дзержинского работает только один постоянный художник — А. Абрамова. Кроме нее здесь выполняли свои проекты минская художница Г. Исаевич и приезжавшие из Москвы Г. Антонова и Н. Матушевская.

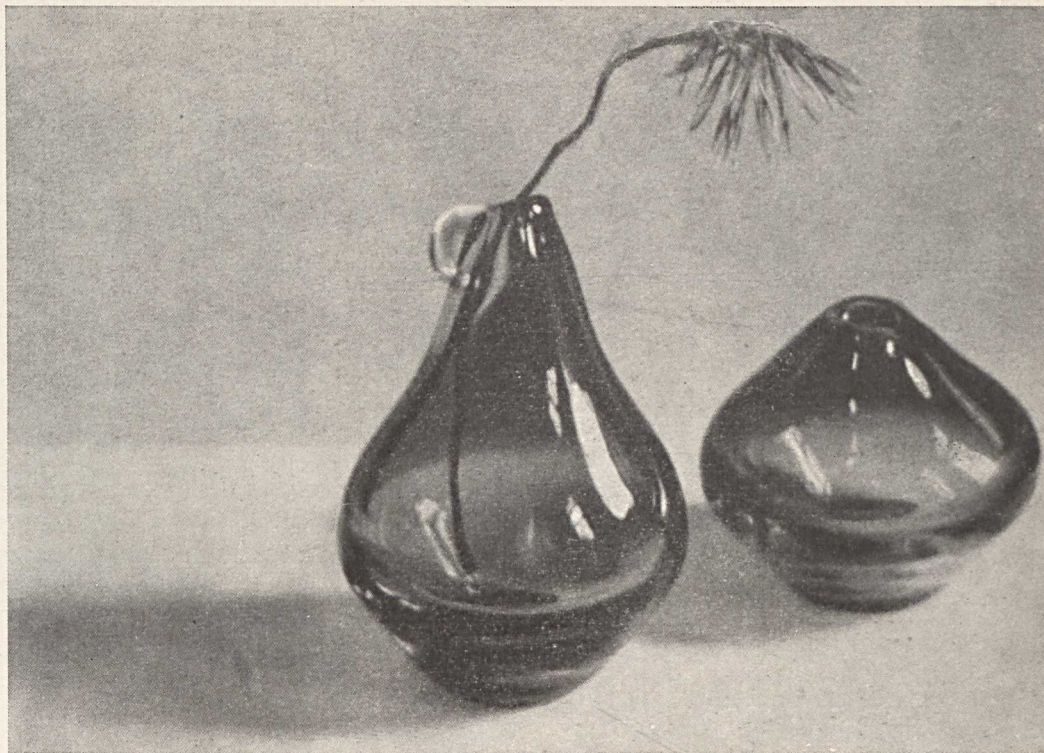
Наиболее важным в работе завода имени Дзержинского мне представляется подготовка новых изделий для массового прессованного стекла.

Работает пресс. На конвейер один за другим сходят с него изделия удивительно красивого золотисто-красного цвета. Остывая, они бледнеют, теряют этот сияющий цвет горячего стекла и после несложной обработки превращаются в обыкновенные граненые стаканы — те самые, что миллионами расходятся по стране, не меняя уже много десятилетий своей далеко не гармоничной формы.

Заменить эту форму другой, более изящной, при этом такой же несложной в обработке, пригодной для той же массовой технологии и к тому же простой и ясной, способной просущест-



Л. Мягкова, В. Мурахвер. Декоративная ваза. Стекло, молочная нить. Завод «Неман». Совнархоз Белорусской ССР.



С. Раудве. Декоративные вазы (выполнил мастер Р. Богинский). Рубиновое стекло. Завод «Неман». Совнархоз Белорусской ССР.

БЕЛОРУССКИХ ЗАВОДОВ

воват многие годы на столах и буфетных стойках, на всех тележках с газированной водой, — вот задача для художника, которая, пожалуй, даже сложнее, чем создание самой прекрасной выставочной вазы.

Сейчас изготавливаются формы для нового прессованного стакана, выполненного Н. Матушевской, а также для простых и четких по форме сахарниц Г. Исаевич и для другой массовой посуды. Производство этих изделий начнется в будущем году.

Но, говоря о современных художественных изделиях, нельзя забывать, что не они пока еще заполняют магазинные полки. Где же делается старомодный украшательский хрусталь, графины с натуралистическими цветочками? Там же, где создаются новые формы, в том числе и на тех заводах, о которых я рассказываю. Изделия, которые можно увидеть в цехе, пока еще очень отличаются от показанных здесь новых образцов. Я видел на «Немане», как изготавливается вытянутая, вялая цветочная вазочка по модели полувековой давности... «Торговля требует!»

А хорошие современные изделия часто выпускаются лишь небольшими сериями, исчезающими в море безвкусицы как капля. Не всегда в этом виноваты требования торговли. На за-

седании Художественного совета Управления стройматериалов Белорусского совнархоза, где рассматривались последние работы обоих стекольных заводов, представители Главхозторга республики вполне благожелательно принимали новые формы: «непривычно, необычно, но пусть будет!».

К этому совету можно предъявить много претензий: в нем должен бы сильнее звучать голос художников, далеко не составляющих там сейчас большинства; совет мог бы рассматривать новые образцы внимательнее, без торопливости, с тем, чтобы не просто принять или отвергнуть, но и помочь художнику в его дальнейшей работе. И все же общее впечатление от его работы благоприятное. Утвердив почти все новые модели, совет одновременно предложил заводам снять с производства ряд устаревших изделий, а для других — разработать подходящую замену.

Современное стекло почемному находит путь к потребителю. Но на этом пути еще много искусственных рогаток, таких, как устаревший прейскурант, делающий для завода убыточным производство простых, неизрезанных изделий. Эти рогатки давно пора убрать.

Л. Мягкова. Десертный прибор. Опаловое стекло. Завод «Неман». Совнархоз Белорусской ССР.



Г. Исаевич. Прибор для вина «Бочонок». Дымчатое стекло. Завод им. Ф. Э. Дзержинского. Совнархоз Белорусской ССР.



РАСПИСНЫЕ ИЗБЫ НА СЕВЕРНОЙ ДВИНЕ



Дом в деревне Городок Борецкого сельсовета. Архангельская обл.

Богат художественными традициями русский Север. Здесь до сих пор сохранились многие виды русского народного творчества. Большого внимания заслуживает, например, плотничное искусство, блестяще проявленное в строительстве домов и в украшении их резьбой, а также в изготовлении игрушек. Столь же интересно малоизученное искусство крестьянских росписей предметов быта и изб.

Дома нашего Севера отличались крупными размерами (около 500 кв. м.); здесь по традиции жили большими семьями. Под одной крышей было две-три-четыре изолированных друг от друга избы. Жилые и нежилые помещения располагались друг над другом в два этажа под одной двухскатной дощатой кровлей.

В таком большом доме, скромно украшенном снаружи (то коньком или уточкой, то резным выходом — балконом, то покраской подбойных досок), часто устраивалась одна парадная изба. Конструктивно она не отличалась от других. Стены бревенчатые. Вся незатейливая обстановка избы делалась вместе с постройкой дома. Она состояла из неподвижных лавок, полок, полатей, встроенного шкафчика. Русская глинобитная или кирпичная печь ставилась на бревенчатый или брусчатый сруб, который назывался опечком. Дополняли эту неподвижную обстановку только стол да два-три табурета.

Парадная изба занимала лучшую, переднюю часть дома. Конструктивные части ее делались филенчатыми или закрывались филенчатыми щитами, тогда как в других избах эти конструктивные части оставались незакрытыми. Двери, стены голбеца и заборы (перегородки) могли быть собраны из простых досок. Филенчатые двери, опечки, голбецы и судные лавки красили масляной краской, часто в один охристый тон. В богатых домах эти филенки покрывали росписью. Иногда наряду с обстановкой расписывали «в шашечку» или «зверями» пол избы.

Роспись делали местные и молвитинские мастера, костромичи, ходившие небольшими артелями по деревням в поисках заработка. Они владели богатыми традициями, неистощимой фантазией! Без трафарета, без предварительного контура, применяясь к готовым, разным по форме поверхностям, народный мастер-художник свободно создавал для каждой избы свой узор. Роспись как бы ковром покрывала все незатейливые предметы крестьянской избы.

Цветы писались на доске без мелового грунта, широ-

кими мазками, плоско и фронтально, основными красками, без полутонов. Для подчеркивания формы и разделения тонов мастера применяли характерные тонкие «пробели», цветы расходились от куста и окружены были листиками и ягодками.

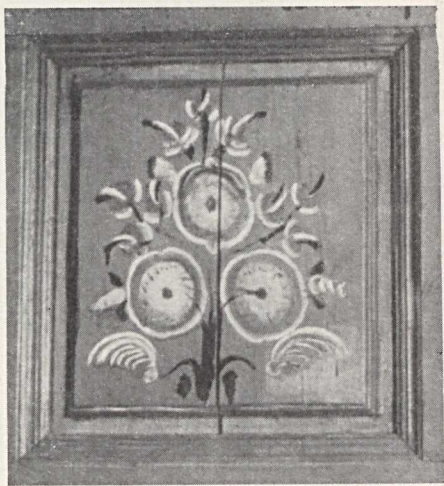
Новая жизнь колхозной деревни изменила внешний вид и внутреннюю обстановку крестьянского дома. Полати и голбец заменены удобными кроватями, неподвижные, встроенные в стену лавки — стульями и диванами, полки — книжными, платяными шкафами и другой современной мебелью. Стены избы часто оклеены обоями.

Лишь в старых перестроенных домах сохранилась кое-где старая обстановка. Собрать исчезающий интереснейший малоизученный материал о русских мастерах-умельцах и их поистине совершенных творениях, проникнуть в «тайны» их мастерства — такую цель поставили перед собой научные сотрудники Гос. Исторического музея, выезжая в центр старой росписи на Северную Двину¹. Участникам экспедиции удалось наряду с расписными прялками, туесками и прочими предметами домашней утвари найти и зафиксировать большое количество парадных расписных изб, а также доставить в музей части расписных стен голбецов, опечка и отдельных филенок.

По манере и технике исполнения росписи изб не имеет ничего общего с росписью на прялках, где иконописной манерой по загрунтованному белому или желтому фону выводили мелкий контурный узор, который потом раскрашивали.

Все изученные росписи изб можно подразделить на два основных типа. В первом раскраска идет по основному алому фону поверхностей филенок, цветом выделены поверхности плоской резьбы и профилировки, на которые нанесены геометрические узоры. Дополнительного цветочного узора в росписи таких изб нет. Роспись геометрического характера встречается в северных районах на очень древних памятниках искусства, в миниатюрах северных рукописных книг. Она родственна росписи на таких пред-

¹ За последние годы участниками научных экспедиций обследованы также росписи в старых русских домах на Алтае. В отличие от русского Севера, там расписывали не только предметы обстановки, но и потолки и стены, обшитые досками. Экспедицию Гос. Исторического музея возглавляла кандидат исторических наук С. Жегалова.



Фрагмент росписи голбеца в доме
А. Н. Лихачева.
Деревня Городок Борецкого сельсовета.
Архангельская обл. Конец XIX в.

метах, как санки, шкафы. Делали ее местные мастера. Ярким примером этого типа служит расписная изба в доме П. Мезенцева, шкаф в доме Павловой (Красноборский район).

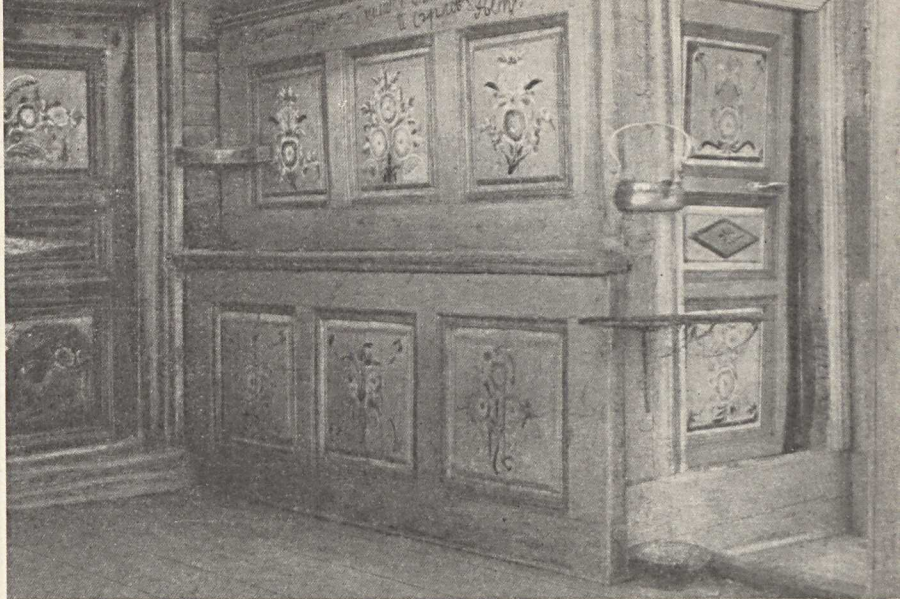
Во втором типе росписи, обследованной учеными в том же районе, мастер не только раскрашивал поверхности филенок, но и наносил на них рисунок, вписывая кусты с цветами и птицами в различные по форме рамы филенок. Такие росписи в домах П. Тюлюбаевой, А. Лихачева, М. Ярыгина, М. Парфенова, М. Мишарина, К. Горяевой, М. Анисимовой и А. Опякина. Единое комплексное решение каждого из этих типов росписи было непреложным и обязательным в каждом созданном ансамбле, в каждой избе.

Мастер виртуозно владел искусством композиции. Для того чтобы зрительно объединить ряд, казалось бы, расчлененных, замкнутых филенок, он связывал их одним фоном и рисовал во всем ряду одинаковый цветок. Применяясь к широким и узким филенкам избы, народный художник только менял количество цветов, их расположение вокруг куста и масштабы в каждой филенке. Так мастер-умелец создавал живописный ансамбль.

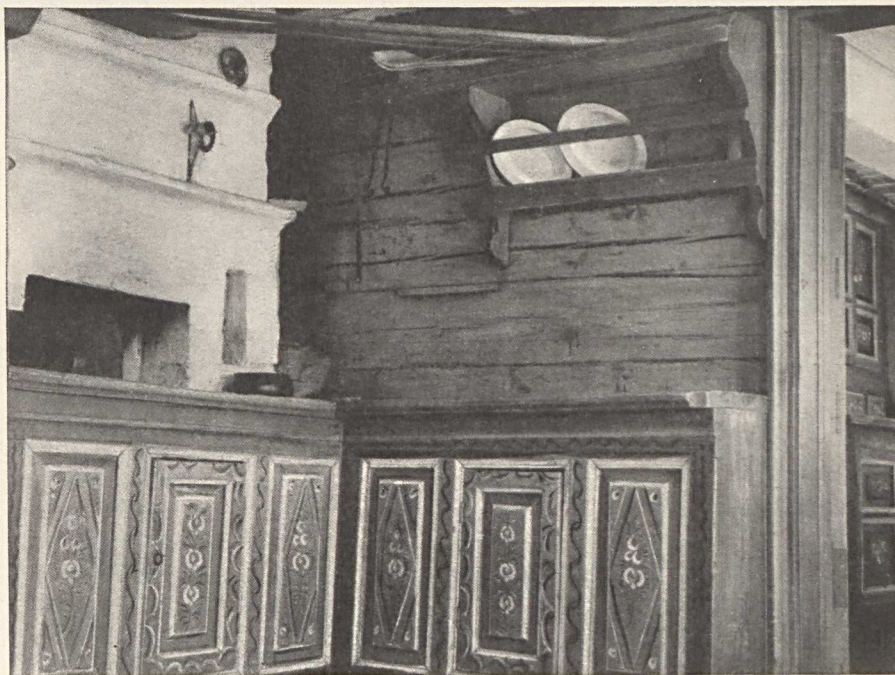
В доме Тюлюбаевой, например, в прямоугольных вытянутых филенках варьируется куст с двумя или тремя цветочками. В доме Лихачева в крупных квадратных филенках варьируется куст с одним-двумя-тремя крупными цветами.

Красочная полоса расписанных такими цветами филенок, начавшись от входной двери, сплошной лентой обегает все гладкие плоскости, лежащие против окон: входная дверь, стены голбеца, его дверь, печной конек, опечек, судник и дверь в соседнюю комнату — все расписано цветами по охристому или красному фону. Когда же дверь открывалась в «чулан», то там эта красочная лента узора из одинаковых цветов продолжалась, переходя на расписной шкаф, стоящий около двери, у боковой стены дома. Так роспись включила все предметы избы в общий красочный комплекс. Эта лента росписи, состоящая из ряда однородных филенок, могла бы быть скучной, но она ритмично членится: во-первых, благодаря изгибам тех поверхностей, на которые нанесена, создавая игру светотени, а во-вторых, она то сужается, то расширяется благодаря вертикальным повышением дверей, печного конька, шкафчика.

Предварительно профилированные поверхности филен-

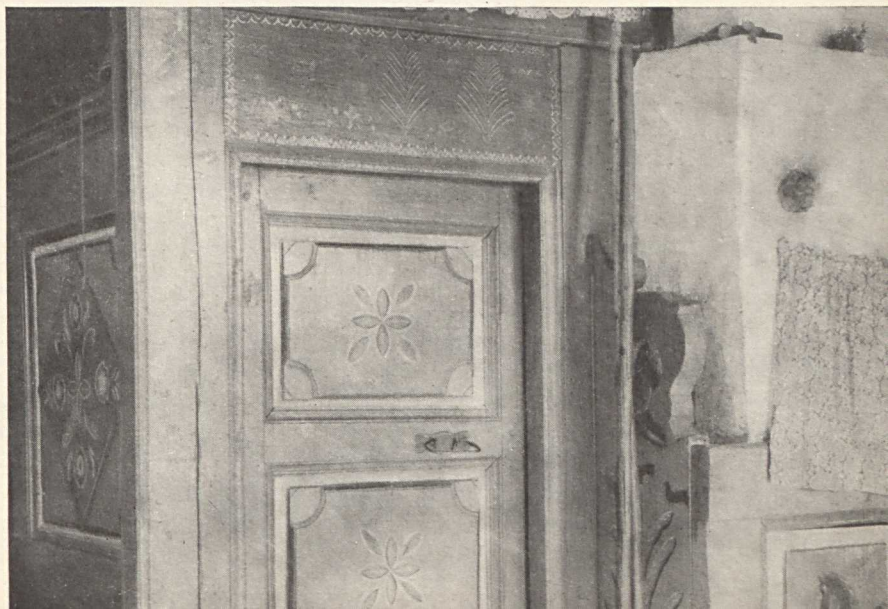


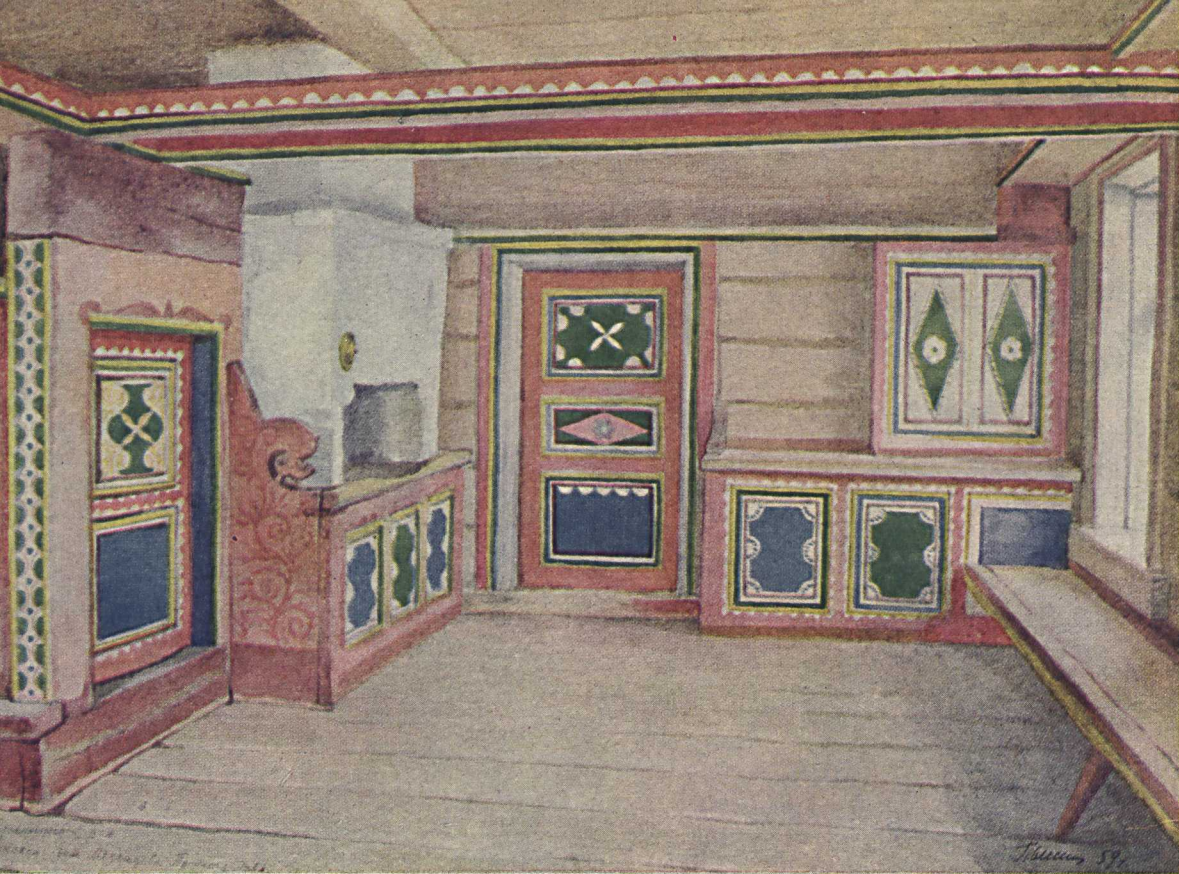
Расписной голбец в доме А. Н. Лихачева.
Деревня Черепаново Пермогорского сельсовета. Архангельская обл. 1913



Роспись в доме П. А. Тюлюбаевой. Деревня Городок Борецкого сельсовета. Архангельская обл. 1905 г.

Роспись в доме А. А. Опякина. Деревня Помазкино
Пермогорского сельсовета. Архангельская обл. Начало XX в.





Роспись в доме Н. Н. Мезенцева. Деревня Запутинская
Красноборского района. Архангельская обл. Начало XX в.

нок ограничивали творческие возможности мастера. Поэтому его искусство выразительнее там, где он не был связан филёнкой. Например, в доме М. Анисимовой на доске, заменяющей печной конек, красиво раскинулся куст с крупными цветами и птичками. В доме К. Горяевой на дощатой двери голбеца мастер Ив. Санников еще искуснее изобразил куст с тремя изящными птичками. И, наконец, в верхней летней избе дома Парфенова мастер расписал пол. Он изобразил красный ковер, в центре которого нарисовал почти в натуральную величину ярко-желтого льва с раскрытой пастью и выпущенными когтями.

Таковы в кратких чертах два основных типа северодвинских расписных изб: роспись профилированных филёнок с геометрическим узором и роспись с цветами, зверями и птицами. Эти росписи необыкновенно красивы и декоративны.

Кроме двух основных типов встречается промежуточный вариант росписи. Ею был покрыт пол, лавки, голбец и забор в доме Л. Раздобурдиной. В основной своей части эта роспись геометрична: пол и лавки раскрашены шашечным узором. Дверь и голбец покрыты рифлеными ромбами и раскрашены без букетов. Забор, примыкающий к нему, только в верхнем ряду покрыт узором в виде горшков с цветами. Эту роспись, по словам хозяйки дома, выполнил местный мастер маляр Михин.

Целые поколения мастеров, неграмотных художников из народа, выработали такие творческие приемы, которые создали в конце концов красоту родного жилища.

В расписных избах при всей их красочности сохранены простота и монументальность, присущие лучшим образцам русского народного искусства.

В. ШМАКОВА

НОВЫЙ ДИЗАЙНЦЕНТР

В Голландии создан Совет промышленного проектирования. Он размещен в старом здании Амстердамской биржи, которое реконструировано и модернизировано в соответствии с его новым назначением.

Этот дизайнцентр создается по образцу своего британского двойника.

Перед ним стоят весьма важные задачи художественного проектирования в области промышленности, строительства, торговли и рекламы. Это особенно важно в связи с возросшим экспортом голландских товаров. Кроме того, Совет промышленного проектирования организует выставки продукции, отоб-

ранной специальным комитетом, в работе которого принимают участие и проектировщики. На выставках будут демонстрироваться товары не только голландского производства, но и зарубежных фирм.



Ольга Галактионовна
Шиян.

ИГРУШКИ ОЛЬГИ ШИЯН

Ю. ЛАЩУК

Одним из замечательных современных мастеров украинской народной игрушки является Ольга Галактионовна Шиян. Она родилась в 1914 году в известном гончарном центре — Опoшнe в семье потомственных гончаров.

С шести лет Ольга помогала родителям — лепила «свистуны», а окончив Опoшнянскую профтехшколу, стала работать в местной артели. По совету директора школы — известного педагога и знатока керамики И. Ф. Бойченко, Ольга Галактионовна через некоторое время вместе с сестрой переехала в с. Цветное на Кировоградщине, где в течение пяти лет налаживала производство игрушек, обучала своему искусству молодежь. С 1940 года О. Шиян живет в Одессе.

Талант Ольги Шиян был замечен давно: ее произведения получали наивысшие оценки на выставках и имеются во многих музеях.

Сохранив в своих игрушках ценнейшие традиции опoшнянского искусства, О. Шиян развивает древние мотивы, создает новые сюжеты. Ее работы озарены любовью к детям, к жизни. С изумительным мастерством ею сделаны зверьки, птицы, человеческие фигурки, целые группы. Воспроизведение их не иллюзорное и не натуралистическое, а глубоко творческое, подлинно реалистическое.

Звери О. Шиян не пугают, не отталкивают, а, наоборот, соответствуя сказочным, опoэтизированным представлениям детей, вызывают любопытство, симпатию и улыбку. Действие, поза, мимика ее персонажей оптимистичны, реальны и, подобно произведению Ивана Франко «Лис Микита», приводят в восторг и малышей и взрослых. Любопытство курочки, баловство козленка и щенят, «улыбка» зайчика, баранчика или собачки, любовь «взрослых» зверей к своим малышам — все эти явления и чувства понятны детям с первых лет жизни. Зверьки и люди у О. Шиян живут в полном согласии.

Зверьки художницы не только резвятся, прыгают или слушают — они чудесно играют. Вот группа «музыкантов». Перед нами олени, бараны, лисы, собачки, ослики, с дудочками, с трубочками, «сопилками», скрипками, балалайками, гармошкой, барабаном — на все лады трубят, свистят, играют... Все стоят «на вытяжку», лишь хитрый котик, по словам детской песни, «сидит собі на пенючку—вытынає на скрипочку». А громадный козел или олень играет «в обе руки»: одной бьет в барабан, другой звенит в тарелки-бляхи. И позы, и мимика, и решение инструментов неповторимы!

Часто несколько фигур мастерица объединяет для общего действия: так возникают групповые композиции.

Прекрасно скомпонованы «Три свинки», направляющиеся с вытянутыми пятачками к корыту, наполненному зерном. В другом варианте поросята сосут молоко.

Человеческие фигуры, чаще всего женские, похожи у О. Шиян на опoшнянских «барынь» начала XX века; они созданы в сатирическом духе: «барыня» с курицей под мышкой, с книгой или кошельком в руках. В ином варианте она подгоняет палкой свинку. Встречаем у мастерицы и распространенных на Полтавщине «всадников», либо в виде запорожцев, либо кавалеристов-красноармейцев.

Эти игрушки невелики — в пределах 7—12 см и все, кроме многофигурных, со свистком. Они не глазурованы, без цветных росписей. Желтовато-розовый черепок лучше всего передает пластическую «речь», мастерство и глубину замысла автора. Роспись применена совсем скупно: в виде черточек, полосок, точек на лапках, ушках, крыльях, мордочках; черточками подчеркнуты также гривы, хвосты, гребни, пальцы. Вместо глаз глубокие ямки, хорошо выделяющиеся на светлом фоне. Этими приемами мастерица создает достаточно контрастные фактуры, позволяющие акцентировать отдельные части фигуры, выявлять позы, движение, действие.

Творчество Ольги Шиян — выдающееся явление в украинском искусстве. Глубокое проникновение в народные традиции, большой опыт помогают ей создавать простые и вместе с тем предельно выразительные художественные образы. Силою своего исключительного таланта Ольга Шиян создала собственный стиль, а по мастерству она не уступает ни Ивану Гончару, ни Емельяну Железняку.



ЕЩЕ РАЗ О ТРАДИЦИЯХ И СОВРЕМЕННОСТИ *

М. НЕКРАСОВА

В статье «Народность и современность» («Декоративное искусство СССР», 1961, № 10) И. Бибикова и Н. Степанян ведут разговор о роли национальных художественных традиций в развитии нашего декоративного искусства. Авторы этой статьи справедливо утверждают, что мастера-профессионалы всегда брали из народного творчества «те элементы, которые больше всего соответствовали их собственным эстетическим воззрениям, их собственному мироощущению». Из этого утверждения следует верный вывод И. Бибиковой и Н. Степанян о том, что и в наши дни народное творчество «будет составлять питательную среду» для декоративного искусства. Тем более что с его эстетическими критериями совпадают такие основные качества художественных народных произведений, как «функциональность, декоративность, лаконизм и экспрессия, высокая ритмичность, острота силуэтов и цветовых сочетаний, стремление выявить красоту самого материала». Желая подтвердить эту бесспорную мысль, хотя и выраженную не вполне ясно, поскольку перечисленные черты можно отнести к очень разным по своему художественному образу декоративным произведениям прошлого и настоящего, авторы статьи явно становятся на путь в корне неверных доказательств.

По их мнению, русское народное творчество имело «главную линию развития», характеризующую всеми выше перечисленными чертами, на которую якобы только и должно «равняться современное искусство» и «ответвления». К этим «ответвлениям» И. Бибикова и Н. Степанян относят весьма разнородные промыслы, получившие свое развитие в Холмогорах, Жостове, Федоскине, Палехе, и многие другие отрасли народного творчества, испытывавшие влияния разных исторических стилей и вкусов.

Таким образом, бездумно отсекается добрая часть нашего национального художественного наследия. Этот взгляд не вытекает из исторического анализа и способен нанести большой вред художественной практике.

Подобное упрощенное понимание наследия уже не раз приносило ущерб советскому искусству. Еще не так давно в станковой живописи единственной традицией считался опыт передвижников, а такой великий мастер русского искусства, как Врубель, ставился за черту признанных традиций. Отрицательные последствия этого узкого подхода к наследию теперь обнаружались со всей очевидностью. Так зачем же повторять старые ошибки?

Можно ли вообще современное искусство «равнять» на искусство прошлого, на ту или другую его часть? И надо ли для того, чтобы утвердить значение в создании современного национального искусства одной части наследия, отказываться от другой, в которой есть также немало ценных художественных принципов, получивших свое развитие?

Думается, что в решении вопроса «народности и современности», являющегося, по существу, проблемой традиций в современном искусстве, подход И. Бибиковой и Н. Степанян слишком односторонен и механичен.

Ведь в каждой отрасли народного искусства — и древнего, и более позднего, — как и в разных художественных явлениях профессионального искусства, есть свои взлеты и падения, есть свои достижения и своя ущербность. Не видеть этого и не различать в каждом отдельном случае сильного, здорового, понастоящему художественного — значит грешить против современности, которая должна вобрать в себя лучшее из всего национального искусства прошлого, из всего многообразия народного творчества и на основе этого создавать свое новое.

В различные периоды к разным произведениям Холмогор, Жостова, Федоскина, Палеха можно применить в одинаковой мере и характеристику, которую дали им Бибикова и Степанян, и ту, которой они определяют произведения так называемой «главной линии» народного творчества. Кстати, в последней много и таких вещей, в которых нет ни монументальности, ни простоты, а есть щедрая узорчатость, как в народной сказке. В ней, очевидно, и видят авторы статьи «осложненность, запутанность художественного языка», если понимать их слова правильно; в противном же случае эти определения равны обвинению в антихудожественности.

Народное искусство постоянно изменялось, имея на то свои конкретные исторические причины. Вспомним холмогорские ларцы-теремки из кости конца XVIII и начала XIX века. Важнейшим их качеством является архитектурность, строгая поэтическая простота художественного образа, соразмерность декора с формой и величиной предмета, выразительность благородного материала. В своеобразном претворении народным мастером барочного орнамента и лаконичных форм классицизма, в силуэтности ажурной резьбы на цветной фольге нет нарушения логики самой вещи.

Надо заметить, что во второй половине XIX века, в период упадка холмогорского искусства, продолжает быть живой народная струя. Косторезное искусство Холмогор возрождается после революции, создавая и в это время немало художественно значительного. То же можно наблюдать и в Жостове, и в Федоскине. Их лучшим произведениям свойственна декоративность, та народная полнокровность образов и та широта чувства любви к жизни, к природе, благодаря которым эти произведения никогда не потеряют своей эстетической ценности.

В виду краткости статьи мы не можем подробнее остановиться на каждой из упомянутых отраслей народного искусства, но позволим себе несколько подробнее поговорить о Палехе. Тем более что палехское искусство в отличие от многих других народных промыслов, возродившихся после революции, родилось как бы заново на основе древнерусской иконописи. Исключительность этого явления нельзя недооценивать. Для современного декоративного творчества Палех служит доказательством плодотворности живописно-декоративных принципов, лежащих в основе древнерусского искусства, лучшие его произведения учат понимать эстетику цвета, эстетику самих средств художественного выражения. В этом смысле искусство Палеха представляет значительную ценность культуры нашего народа.

И разве лучшим палехским художникам не присуще чувство монументального, не эпичны ли их произведения всем своим художественным строем? В самобытном творчестве палешан нам дороги та творческая окрыленность и чувство прекрасного, та народная фантазия, воплотившаяся в яркой образности иносказаний, метафор, которые способны нести радость в жизнь, возвышать повседневное. В самой тесной связи именно с фольклором сложилась вся система художественных средств палехского искусства. Своеобразие его художественных принципов в создании декоративного образа, высокая культура ритма, цвета, линии заслуживают не только внимательного отношения, но и серьезного изучения.

Тем более что многие художественные достижения Палеха 20—30-х годов ушли гораздо дальше тех еще очень робких поисков, которые наместились сейчас в нашем декоративном искусстве, в частности в стенной росписи.

Утверждая все это, мы отнюдь не собираемся смазывать противоречия в развитии Палеха. В его искусстве слишком часто смешивалось, и, кстати, критикой в первую очередь, подлинное творчество с ложной стилизацией или пошлой подделкой под станковую картину; это умножило произведения мертвого натурализма или произведения вычурные, тяжеловесно изукрашенные, эклектичные.

Но может ли эта болезнь, в период культа личности искажившая настоящее лицо Палеха, как и многих других народных промыслов, определять нашу точку зрения сегодня, заставить видеть в искусстве Палеха, Жостова, Холмогор и многих других народных промыслов нечто далекое от современности?

Между тем Бибикова и Степанян, замалчивая истинные причины, глубоко отрицательно сказавшиеся на развитии декоративного искусства в период культа личности, стремятся объяснить все его недостатки тем, что будто бы к этим народным промыслам обращались художники благодаря «неясности теоретических установок». Но в то время теоретические установки были как раз слишком определены и в корне неверны. Неправильным утверждением Бибикова и Степанян стремятся подкрепить свою точку зрения о необходимости выделить из наследия лишь ту его часть, которая, по их мнению, открывает «возможность создания современного национального искусства».

Но такое, по сути, отсечение живой ветви народного творчества сможет только обеднить художественную культуру современности и будущего.

* Статья печатается в порядке обсуждения.

Вопрос наследия получил упрощенное теоретическое обоснование в указанной статье в значительной степени и потому, что в основе рассуждений Бибиковой и Степанян нет четкого представления о традициях. Это сказалось также и в их попытке решить проблему наследия с позиций современного интерьера, ограничиваясь вопросом использования народного искусства в художественной промышленности.

Надо сказать, что сейчас получил распространение взгляд на современность, как на то, что связано с настоящим днем и очень часто просто с модой. При этом такое широкое понятие, как стиль, начинает браться в очень узком смысле. К примеру, И. Бибикова и Н. Степанян современный стиль видят в основном в новом интерьере. Очевидно, исходя из него, они и стремятся решить проблему традиции и современности. «Сегодня вместе с развитием стиля современного интерьера, — пишут они, — становится все более ясным, что эти явления народного искусства (имеются в виду Холмогоры, Жостово, Федоскино, Палех), казалось бы, близкие нам по времени, значительно дальше от нас по самому своему пониманию декоративности». (О различиях этого понимания в статье ничего не говорится, кроме объяснения «сложностью и запутанностью художественного языка»).

Но дело в том, что современный интерьер — это всего лишь частное выражение стиля. Через каких-нибудь несколько лет он сможет стать иным, чем мы его представляем сегодня, в то время как стиль эпохи не изменится и десятилетиями. И потому никак нельзя, исходя из современного интерьера, так же развивающегося, решать вопросы о путях развития нашего декоративно-искусства, об использовании наследия.

Очевидно, что критерий здесь должен быть внутренний, а не внешний, — стиль во всей своей всеобъемлемости, неотделимости от мировоззрения, как содержание, как образ времени. Важно подчеркнуть, что стиль эпохи создается всеми видами искусств, воплощаясь в каждом из них по-разному, сообразно его целям и задачам, с большей или меньшей полнотой, и самыми разными художниками, имеющими свой индивидуальный стиль и отражающими в своем творчестве действительность. В этом и есть источник многообразия, которым отличается всякий большой стиль.

Нелепо думать, что произведениям Палеха, Хохломы или других народных промыслов нет места в современном интерьере. Ведь всякое настоящее декоративное произведение всегда сможет обрести свою жизнь в интерьере, если оно художественно и если у его владельца есть вкус, придающий употреблению каждой вещи свою осмысленность.

Искусство интерьера постоянно развивается, и нельзя его ограничивать какими-то нормами, втискивать в какие-либо схемы. Можно говорить лишь о его основных принципах, учитывая при общих стилистических чертах всю его чрезвычайную многообразность. Эта область, как и костюм, несет печать индивидуального, обаяния личности. Если квартиры математика, артиста, инженера и писателя, художника и машиниста, — людей не только разных профессий, но и разных интересов, будут похожи друг на друга и будут обставлены почти одними и теми же предметами, наверное, это будет выглядеть так же уныло, как если бы на каждой женщине был один и тот же костюм. Как ни была бы выразительна их красота, она неминуемо начала бы стираться от бесконечной повторяемости. «Стиль — это человек», — говорят французы.

Подчеркивая многообразие, подвижность искусства интерьера и желая в нем видеть большее выражение человечности и жизненной естественности, мы, разумеется, не хотим ничего противопоставить тем его современным чертам, которые правильно отмечают Бибикова и Степанян. Однако решительно возражаем как против возведения современного интерьера в некое мерило для развития декоративного искусства, так и против той недооценки его, которую высказал в своей статье Б. Бутник-Сиверский («Декоративное искусство СССР» 1962, № 4).

Для развития декоративного искусства интерьер имеет значение в той мере, в какой он объединяет в ансамбль все многообразие вещей. При этом следует различать относительную независимость от стиля интерьера произведений народных промыслов, там, где они не конкурируют с промышленностью, не являясь главными предметами, создающими интерьер. Такие народные произведения ценны для нас, при условии, конечно, художественности, живой народной традиционностью, определяющей их самобытность, теми чувствами и чертами народного характера, которые не смогут стать чуждыми ни в настоящем, ни в будущем. При этом естественно, что возможность художественного выражения здесь ограничена системой художественных средств, которая сложилась исторически в своеобразии данного вида искусства.

И неверно, конечно, от народных промыслов требовать каких-то быстрых изменений, перестройки на «современный лад». В этих искусствах, развивающихся в традициях, всякие изменения происходят гораздо медленнее, но чувство времени должно помочь отобрать лучшие традиции. В таких произведениях

выражен не столько дух времени, сколько дух народный, национальный, оживленный через чувство и мысль современного художника. Вряд ли, например, сможет прижиться голубая или розовая Хохлома; по всей вероятности, она просто будет не нужна, потому что ее гораздо лучше смогут заменить многие предметы художественной промышленности, в то время как «золотая», солнечная Хохлома, выверенная в веках народным вкусом, ценна своей национальной неповторимостью.

В народных промыслах развитие нового всегда ограничено теми традициями, которые определяют своеобразие данного вида искусства.

Каждой исторической эпохе свойственно свое понимание формы, свой художественный язык. Потому далеко еще не достаточно создать современное произведение, чтобы «жить единой жизнью со всем советским народом, волноваться его думами...», как говорит Бутник-Сиверский. Ведь немало мы знаем произведений, созданных, казалось бы, на самые живые темы времени, со всей искренностью художника, желающего выразить глубокую идею, но бездейственных, мертвых, потому что в них нет подлинного искусства.

Но новая форма искусства, слагаясь постепенно в художественном опыте, рождается из чувства, из восприятия человеком своей эпохи и предполагает самое большое многообразие средств художественного выражения, многообразие поисков. И потому обозначившаяся сейчас довольно сильно и в практике и в теории тенденция выравнивания всего декоративного искусства на такие черты стиля, как «лаконизм, динамика, обобщенность...», за которыми нередко исчезает подлинное содержание, неизбежно может повлечь за собой однообразие, схожесть произведений, сможет превратиться в преходящую моду.

Многообразие в стиле нашего времени должно быть особенно сильно выражено не только во взаимных дополнениях каких-то одних черт, но и в самых смелых, самых острых контрастах. Распространенная теперь боязнь сюжетности, явный крен в сторону поисков выразительности только материала и формы предмета говорят не о силе, а о слабости, прячущейся за часто складываемые отдельные приметы времени, как будто бы им может противоречить настоящая сюжетность и декоративная изобразительность.

Эта односторонность явилась своего рода реакцией на то, что сюжетным изображением в декоративном искусстве слишком злоупотребляли в недавнем прошлом, насаждая его всюду и везде с иллюстративной грубостью. Однако если в настоящее время и необходимо больше, чем когда-нибудь, активно бороться с меандром, с безвкусицей, украшательством, то это никак не должно означать, что декоративному искусству не нужна сюжетность, повествовательность, та образная красноречивость, которая ничего общего не имеет с пустым многословием. Но для этого надо овладеть мастерством, всем лучшим опытом прошлого. Однако быстрый рост мастерства неотделим от традиций. Вот почему правильное отношение к национальному наследию приобрело сейчас особенную остроту.

И прежде всего в самой постановке вопроса об использовании наследия в современном декоративном искусстве нужна теоретическая ясность в понимании наследия и традиций.

Наследие — это все искусство прошлого. В традицию же переходит все то, что имеет непреходящую ценность. Это опыт. Тот опыт народа, который способен обогатить, расширить опыт современный, то мастерство, которое открывает путь к настоящему творческим поискам, к подлинному новаторству. Такое мастерство всегда начинается с содержания, с умения видеть, чувствовать действительность и отвечать на те запросы, которые выдвигает сама жизнь.

Традиция — это все то, что способно по-новому жить в современном. Диалектической неразрывностью традиции и новаторства проникнуто все по-настоящему новое. Всякое же повторение, механическое соединение мотивов прошлого, когда художественная традиция начинает восприниматься внешне, как своего рода маскарадный наряд или ярлык, лишенный содержания, приводит к созданию произведений, в которых нет подлинной образности. Но к той же безликости, пустоте может приводить и надуманная «подгонка» произведения под черты современного стиля, их бездушное использование.

И в том и в другом случае одинаково исчезает правда искусства, та правда, которая неотделима от стиля. Ведь суть творчества и должна состоять в том, что каждый традиционный художественный принцип или новый прием одухотворяются поэтическим чувством современности, как бы рождаются заново с образом произведения. А критерием для всякого произведения декоративного искусства как прошлого, так и настоящего всегда останутся самые главные, самые общие эстетические принципы декоративного искусства.

Из народного искусства прошлого и настоящего необходимо постоянно усваивать все самое ценное, самое глубокое, здоровое, сильное — все то, что способно питать современное и будущее декоративное искусство, чтобы оно не было бесцветным, чатым, все, что сможет помочь художнику выразить свою мысль, найти новую связь предметов с жизнью.

СОРЕВНОВАНИЕ ЧЕТЫРЕХ ГОРОДОВ

В Днепропетровск приехали представители Харькова, Запорожья и Саратова, где в течение нескольких лет ведутся большие работы по благоустройству городов.

Традиционное соревнование между этими городами за последние три года приобрело новое качество. Как известно нашим читателям, общественность Днепропетровска в 1958 году предложила начать соревнование за красоту родного города. На призыв откликнулись жители многих городов не только Украины, но и других республик. Благотворное начинание уже принесло ощутимые результаты. Заметных успехов достиг и инициатор соревнования. Встреча представителей четырех городов и была посвящена подведению его итогов.

Гости из Харькова, Запорожья и Саратова в первую очередь поздравили своих «соперников» с успехом — Днепропетровску, занявшему первое место в социалистическом соревновании городов Украины, присуждено переходящее красное знамя. Затем делегации с интересом осмотрели новостройки города, реконструируемую набережную, парки культуры, детские учреждения, побывали в местах отдыха жителей Днепропетровска, посетили предприятия промышленности и энергетики — заводы имени Петровского, имени Карла Либкнехта, тепловую электростанцию и другие объекты.

Гости внимательно изучили опыт работ по благоустройству города, ознакомились с деятельностью главного архитектора города В. Мартынова и главного художника С. Зубарева, которые внесли немалый вклад в культуру и красоту своего города.

Тот, кто бывал в Днепропетровске, безусловно, заметит, как похорошел город за последнее время. И, что особенно важно, все это не потребовало больших государственных затрат. К работам по благоустройству было привлечено само население.

Представители Харькова при осмотре промышленных предприятий с удовлетворением отмечали роль продукции харьковской индустрии в техническом вооружении Днепропетровска. Харьков — крупнейший на Украине промышленный центр — становится серьезным претендентом на переходящее красное знамя.

Сейчас, когда пройден первый этап соревнования, жизнь подсказывает необходимость его дальнейшего углубления. Уже недостаточно сделать город чистым, зеленым — это само собой разумеющиеся элементы красоты социалистического города. Сейчас нужны серьезные творческие усилия и кропотливая работа над тем, чтобы в пластическом образе того или иного города выявить черты нового, прогрессивного, определить индивидуальный его облик, выявить в нем типическое не только в природных особенностях и планировке городского ансамбля, но и попытаться установить особенности города коммунистической формации. На свете много красивых городов, и соревнование преследует не только задачу наилучшего истолкования красоты города. Более сложная цель заключается в создании города нового типа, в котором облик которого могли бы быть отражены социальные и эстетические идеалы, свойственные городу коммунистического завтра. И эти черты уже намечаются.

Днепропетровск.
Новая жилая застройка на проспекте Гагарина.

Проблема формирования внешнего облика наших городов весьма сложна. Она требует коллективных усилий творческих работников, в первую очередь главных архитекторов и главных художников. Достаточно назвать хотя бы проблему синтеза архитектуры и изобразительного искусства.

В огромном строительстве, которое ведется в нашей стране, не может быть обойден вопрос о монументальной пропаганде, как и не может быть забыта проблема богатства и разнообразия пластического языка. Сейчас совершенно ясно, что и в улучшении внешности сформировавшихся городских ансамблей, и в создании новых должны принять участие все виды декоративного искусства. Нужно только понять одну простую истину: богатство художественного замысла и композиционного решения совсем не означает больших затрат. Нам нужна красота строгая и простая, нужна целомудренная красота, проникающая во все поры жизни советского человека. И поэтому на собрании общественности в Днепропетровске, где присутствовали представители совнархоза, директора пред-

Днепропетровск. Набережная Днепра.



приятый, инженеры, конструкторы, архитекторы и художники, принято было решение расширить рамки соревнования за культуру и красоту родного города и включить в него также проблемы промышленного искусства, то есть проявить заботу о создании соответствующей эстетической среды в цехах заводов и фабрик. Благодаря этому удастся

экономить расходование человеческой энергии, повысить производительность труда.

Ниже мы публикуем статью председателя городского Совета депутатов трудящихся Н. Е. Гавриленко, посвященную борьбе общественности за культуру и красоту родного города.

ГОРОД НАД ДНЕПРОМ

Н. ГАВРИЛЕНКО,

председатель Днепропетровского городского Совета депутатов трудящихся.

В нынешнем году исполнилось 175 лет со дня основания города Днепропетровска.

Свой «день рождения» один из крупнейших промышленных центров страны отметил многими успехами и в производстве, и в стремительно растущем строительстве, и в области культуры, благоустройства, озеленения и украшения города.

Город строится. Семилетним планом предусматривается построить в Днепропетровске около двух миллионов двухсот тысяч квадратных метров жилищ, что равно почти половине нынешнего жилого фонда города. Это даст возможность довести норму жилой площади на душу населения до восьми квадратных метров.

На ближайшие десять-пятнадцать лет ставится задача обеспечить каждого жителя города жильем площадью до пятнадцати квадратных метров. Для этого потребуются, сверх того, что будет сооружено за годы семилетки, построить еще десять миллионов квадратных метров жилищ — в два с половиной раза больше, чем имеет город в настоящее время.

В руки архитекторов и строителей дается все необходимое для успешного решения этой задачи: огромные материальные средства, мощная строительная техника и высокая организация дела застройки города.

Еще несколько лет назад Днепропетровск, как и другие наши города, застраивался пышно украшенными зданиями, с тягловесными башнями и колоннадами.

Сейчас на смену этой показной архитектуре приходит массовое строительство по современным типовым проектам — простым, ясным, легким.

Но не делает ли типовая застройка город однообразным и скучным? Нет. Сложный и богатый рельеф позволяет красиво расположить здания, добиться выразительного силуэта, открыть город за сторону реки.

До недавнего времени доступ к Днепру закрывали многочисленные мелкие мастерские, разбросанные по обоим его берегам. Сейчас эти постройки в основном убраны, набережная одевается в гранит, к Днепру выходят широкие красивые улицы, застроенные новыми домами. Начато строительство нового моста через Днепр.

Один за другим возникают новые микрорайоны на Ново-Московском и Сурско-Литовском шоссе, на проспектах имени Кирова и имени Гагарина. В этих районах открываются школы, магазины, кинотеатры, библиотеки, больницы, бытовые мастерские, сюда подводятся средства передвижения и связи.

Ставится цель расселить трудящихся ближе к центральной группе предприятий (заводы им. Ленина, им. Петровского и др.). Для этого потребуются построить многоэтажными зданиями бывший поселок Фрунзенск в Амур-Нижнеднепровском районе, а это потребует постройки моста через Днепр западнее парка им. Кирова в Кайдаках.

Когда говорят «город-сад», то днепропетровцы с полным основанием могут думать, что речь идет об их родном городе. Он действительно весь в зелени. Многочисленные парки, аллеи, скверы, зеленые насаждения делают наш город красивым и нарядным.

Зеленые массивы, опоясывающие Днепропетровск, входят в его улицы и площади, придавая им особую живописность. Потребовалось много творческой выдумки для того, чтобы озеленить его, чтобы деревья, кустарники, цветы стали источником здоровья и красоты, гармонизировали с новой архитектурой города.

Парк имени Шевченко — излюбленное место отдыха днепропетровцев. Расположен он на берегу Днепра. Комсомольский остров, соединенный с берегом мостом, входит в ансамбль парка. Там построен городок спортивных и увеселительных аттракционов с качелями, каруселями и т. д.

Хорошим местом отдыха является и парк имени Чкалова. А к этим старым паркам прибавляются все новые: Комсомольский лесопарк, Севастопольский, парк машиностроителей на заводе пресов, Фестивальный, занимающий 120 гектаров, заложенный в минувшем году парк имени Богдана Хмельницкого.

Городской Совет проявляет большую заботу об озеленении

улиц, площадей и скверов. За послевоенные годы в Днепропетровске высажены миллионы деревьев и кустов.

На несколько километров протянулся проспект Карла Маркса — от Горного института до Привокзальной площади. С этого проспекта снимается трамвайная линия, а на ее месте будут разбиты цветочные клумбы с бассейнами и фонтанами.

Днепропетровцы любят свой город и делают все, чтобы он был красивым и уютным. С 1945 по 1950 год они отработали во внеурочное время на его восстановлении и благоустройстве около 30 миллионов человеко-часов.

Вот уже несколько лет подряд трудящиеся нашего города соревнуются с тружениками Харькова, Запорожья и Саратова. Это соревнование стало традиционным.

В 1958 году оно поднялось на новую ступень. Общественность Днепропетровска стала инициатором соревнования за культуру и красоту родного города.

В своем обязательстве днепропетровцы писали: «Мы хотим, чтобы в нашем городе все радовало глаз: и узорная ограда вокруг парка, и декоративная скульптура на бульваре, и строго и просто оформленная доска почета, и заводские ворота, и монументальные памятники».

Наш почин нашел последователей во многих городах страны. Это наложило на днепропетровцев еще большую ответственность за выполнение взятых обязательств.

«Днепропетровск должен стать одним из красивейших городов страны», — заявили рабочие, инженеры, ученые, врачи и служащие. И они делают все, чтобы он был красивым и благоустроенным, чтобы в нем были чистые и просторные улицы, парки, скверы, полные зелени и цветов.

Ярким свидетельством этого служит Ленинский воскресник, проведенный 23 апреля 1961 года. В нем участвовало около 360 тысяч человек, работало 1118 автомашин, 108 бульдозеров, экскаваторов и других механизмов. За день трудящиеся посадили 6100 деревьев, более 28 тысяч кустарников, много цветов, подготовили 60 гектаров газонов, заасфальтировали 2550 квадратных метров дорог и тротуаров, завезли для устройства дорог и тротуаров 685 кубометров шлака, вывезли 55 тысяч кубометров грунта.

В этот день студенты Горного и Строительного институтов много сделали для благоустройства парка им. Богдана Хмельницкого, а студенты Химико-технологического института завершили благоустройство Севастопольского парка.

Борьба за культуру и красоту города потребовала создания такой организации, которая бы следила за этой красотой и давала советы, как лучше оформлять улицы, площади, дома. С этой целью был создан Художественный совет на общественных началах. В него входят ученые, архитекторы, скульпторы, художники, инженеры, новаторы производства. Совет обсуждает вопросы благоустройства и дальнейшего развития города и вносит на рассмотрение исполкома горсовета свои предложения.

Включившись в соревнование, мы стали больше уделять внимания архитектурно-художественному оформлению улиц и площадей, архитектуре малых форм. Так, например, для основной магистрали города — проспекта Карла Маркса подбираются светлые тона для окраски фасадов. В светлые, радующие взгляд тона окрашиваются скамьи, киоски.

В парке им. Чкалова и на проспекте Карла Маркса безвкусовые стандартные скульптуры заменены новыми, художественными.

Ведется работа и по обновлению и унификации городского оборудования. Для этого применяются типовые парковые диваны, урны, опоры для электрического освещения с однотипной арматурой. Устанавливаются светящиеся пилоны на перекрестках улиц и т. д.

Мы не допускаем излишеств, но стремимся к тому, чтобы каждое здание, витрина магазина, оформление парка отвечали высоким эстетическим требованиям.

Трудящиеся нашего города успешно выполняют взятые ими обязательства: в соревновании за красоту и культуру города Днепропетровск завоевал первое место среди городов Украины.

За рубежом

ТРИЕННАЛЕ

К. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

У нас хорошо знают выставку Биеннале и совершенно не осведомлены о Международной выставке декоративно-прикладного искусства и искусства экспозиции, периодически (через три года) проводимой в Милане — так называемой Триеннале. Это результат невнимания к декоративному искусству.

В 1960 году проходила XII Триеннале на тему «Школа и дом». В 1963 году будет следующая выставка.

Когда говорят — выставка декоративно-прикладного искусства, сразу же представляются традиционные изделия кустарной промышленности, выставка ремесла, достигающего подлинного творчества.

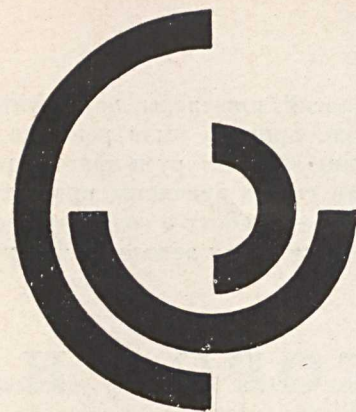
Но Миланская Триеннале — не такая выставка. Триеннале 1960 года — это выставка современной промышленной продукции, поднятой благодаря содружеству художника и инженера, техники и эстетики до уровня подлинных произведений искусства.

Выставка Триеннале показывает, что основная проблема развития современного декоративно-прикладного искусства — это проблема синтеза техники и искусства. Основная тенденция развития современного декоративно-прикладного искусства, характер и направление творческих поисков определяются именно небывалым проникновением художника в технологию производства и природу новых материалов. Именно здесь на базе современной индустрии, на базе массового индустриального производства красивых вещей формируется современный стиль декоративно-прикладного искусства.

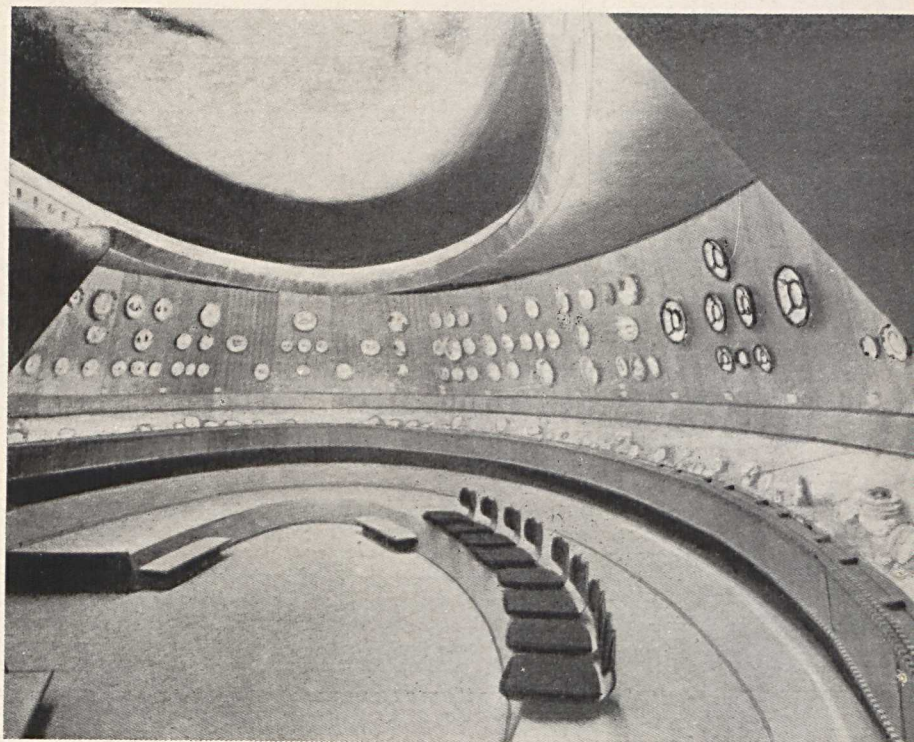
На выставке Триеннале участвовали почти все страны мира, влияющие на формирование современного стиля декоративно-прикладного искусства, — Италия, Америка, Франция, Чехословакия, Финляндия, Дания, Польша и другие.

Не случайно выставка проводится в Италии. Поиски современного стиля в изделиях быта и в интерьере идут во всех индустриально-развитых странах. Много интересного, связанного с жильем, бытом и общественным интерьером, делается в Швеции, Америке, Франции. Но Италия, пожалуй, сейчас является ведущей страной в этой области. Италия как бы сделала вывод из современных исканий в области новых материалов, технологии производства, конструкции формы, цвета и создала технически совершенные, а по своим эстетическим достоинствам, я бы сказал, даже рафинированные образцы. Ведь какая-нибудь итальянская машина для варки кофе — шедевр не только техники, но и художественно-конструкторской работы.

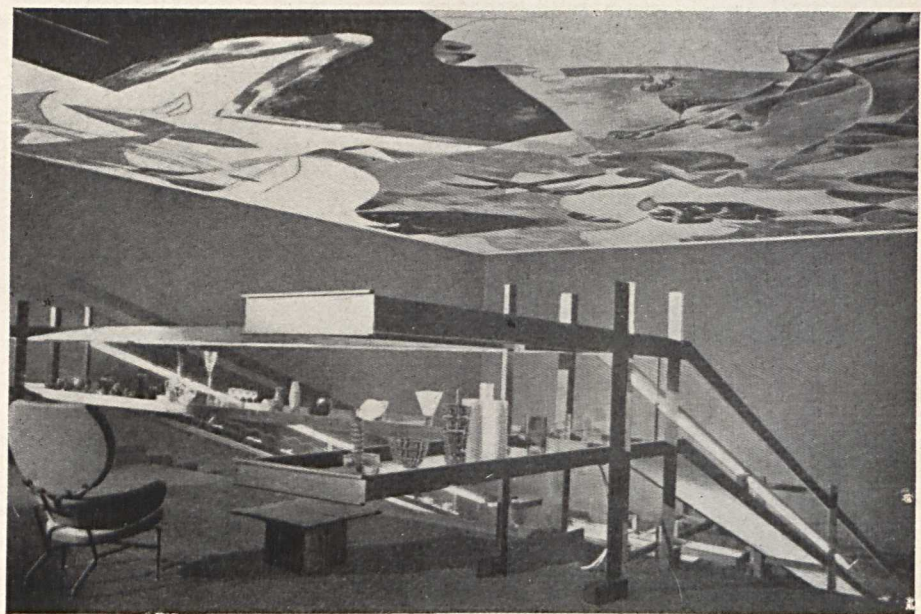
Выставка 1960 года была посвящена теме «Школа и дом». Тема очень широкая, она давала возможность показать богатейший ассортимент бытовых изделий и архитектуру.



2



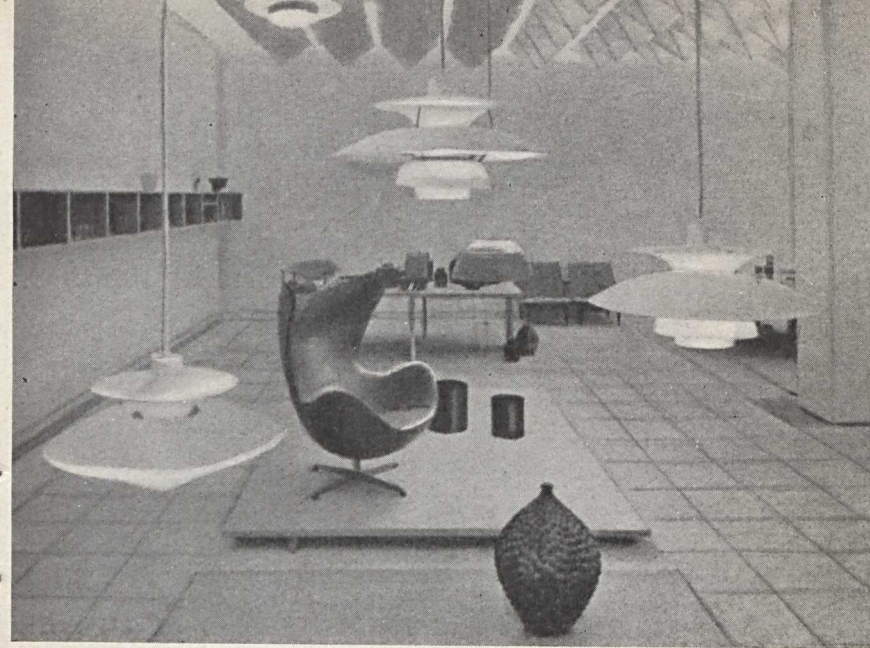
3



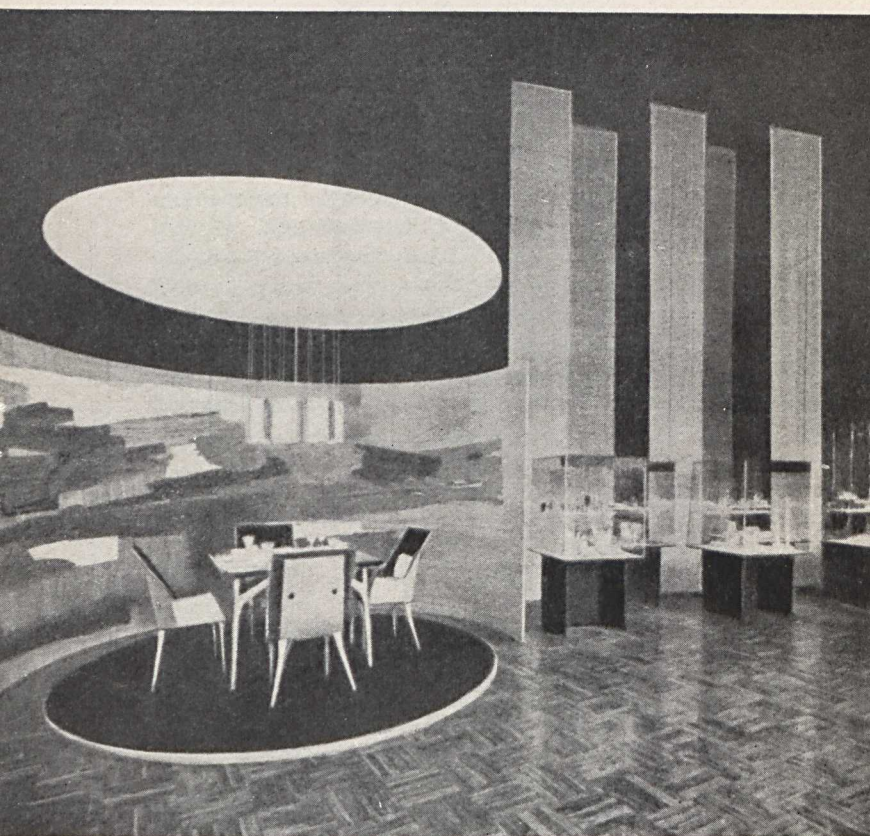
1. Эмблема выставки XII Триеннале.
2. Экспозиция керамики. Салон Почета.
3. Изделия из стекла и металла.
4. Экспозиция Дании.

5. Экспозиция Австрии.
6. Экспозиция Финляндии.
7. Экспозиция Польши.
8. Экспозиция Японии.
9. Экспозиция Франции.

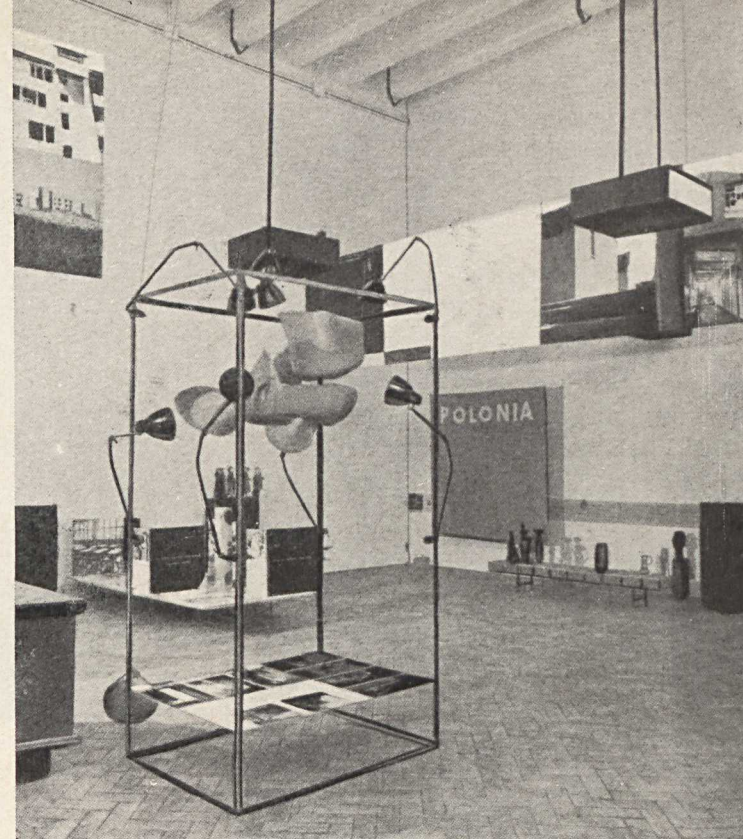
10. Школа Мексики.
11. Интерьер английской школы.
12. Английская школа в парке.
13. Общий вид ретроспективной выставки работ Паоло Венини.



4



5



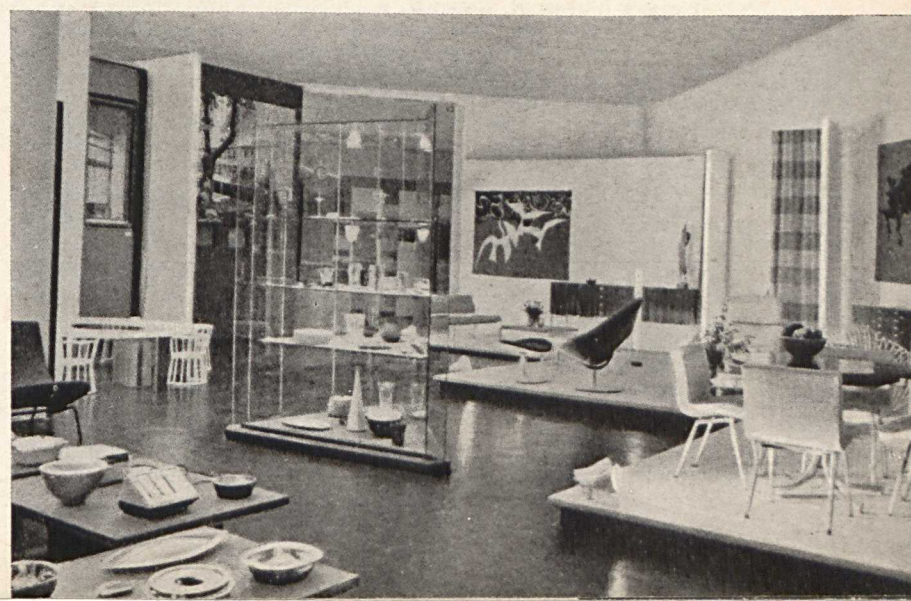
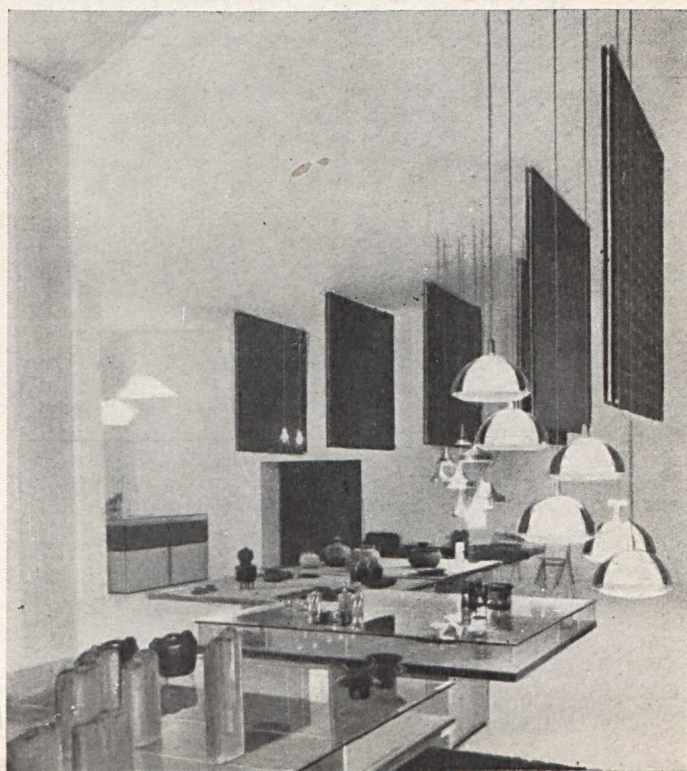
7

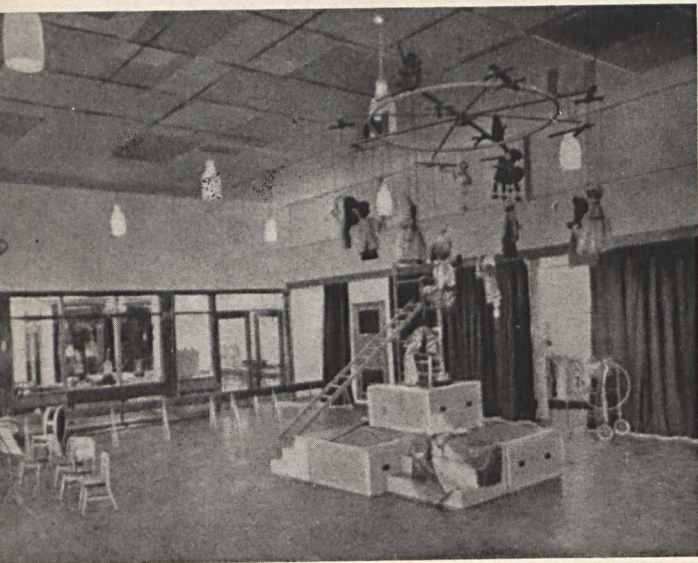


8

9

6





11

Тему «Школа» интересно раскрыли Англия, Мексика и Бельгия. Англичане построили в парке современную школу. Интерьеры были организованы так, что создавалось впечатление, как будто бы школьники только что выбежали из класса. Иллюзия подчеркивалась детскими криками и шумом, типичным для школьной перемены, которые



передавались громкоговорителями, разбросанными по парку. В школе нет обычных классов. Это своеобразные комнаты для игр, для свободных занятий, физкультуры, оборудованные комнаты-мастерские. Проектировщики-архитекторы работали в содружестве с педагогами, опираясь на современные педагогические воззрения, по которым школа должна дать ребенку возможность проявления и развития всех его творческих наклонностей. Школа одноэтажная, светлая, цветная. Насыщена умными игрушками, которые помогают развивать в детях и ловкость, и чувство ритма, и гармонию цвета и т. д.

Мексиканцы выстроили из дерева оригинальную и простую школу, которую можно построить в любой деревне силами крестьян. Мексиканская школа имела большой успех.

ОБСУЖДЕНИЕ РАБОТЫ ЖУРНАЛА «ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР»

В Киеве на расширенном заседании секции декоративного искусства Союза советских художников Украины состоялось обсуждение работы журнала «Декоративное искусство СССР».

Сообщение о работе журнала, о планах очередных номеров сделал зам. главного редактора К. Кантор.

Художники и искусствоведы, участвовавшие в обсуждении, дали всестороннюю оценку журналу, высказали свои претензии, критические замечания и предложения.

Товарищи С. Колос, В. Батюшков, Н. Попенко, Б. Лобановский и ряд других считают, что сегодня одной из наиболее острых проблем является проблема подготовки новых кадров художников-конструкторов. «Тут непочатый край работы, — отмечает Колос. — Предстоит кардинальная ломка существующей системы обучения художников. Половинчатое решение здесь невозможно. А для коренной перестройки должны быть созданы теоретические предпосылки. Поэтому вопросы подготовки кадров в журнале должны быть подняты как вопросы дискуссионные».

В связи с этим Н. Попенко и Б. Лобановский считают полезной публикацию статьи о Баухаузе. «Это очень важный и интересный материал, — заметил Попенко, — Я хотел бы, чтобы в этой статье или другой специальной публикации было рассказано также о первых больших поисках в области художественного конструирования и воспитания художников-конструкторов, которые велись в нашей стране, в частности о художнике В. Татлине».

Б. Лобановский напомнил, что в «Украинском художественном институте с 1924 года начали утверждаться те принципы обучения, которые легли в основу Баухауза, ибо они были не только его достоянием. В Украинском художественном институте получил теоретическое обоснование вопрос о связи искусства с производством, там преподавались технические дисциплины».

Большое внимание выступающие уделили освещению в журнале монументального искусства. Связь декоративного искусства с архитектурой — столбовая дорога развития современной художественной культуры, и поэтому совместная работа архитектора

и художника должна быть в центре внимания журнала, — заявил Н. Гаркуша.

С. Кириченко и Е. Мамолат высказали неудовлетворенность тем, что монументальная живопись в некоторых статьях журнала рассматривается в отрыве от архитектуры. «В единстве с архитектурой она выступает лишь в общих рассуждениях о синтезе, а не в анализе живой практики искусства».

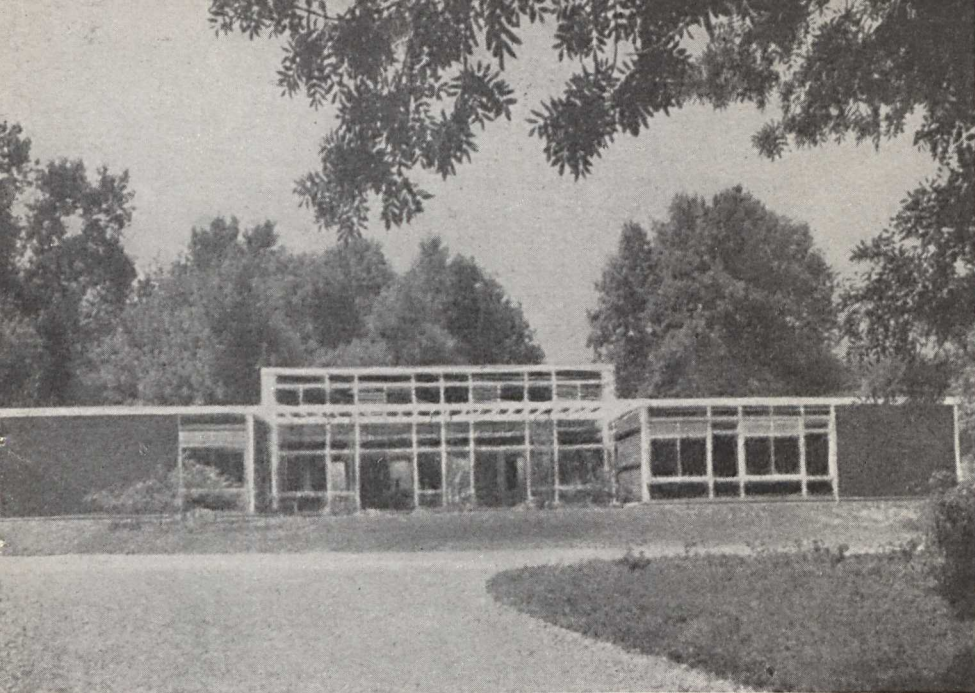
«Мне кажется, — сказал Е. Мамолат, — что было бы очень полезно публиковать статьи, анализирующие лучшие образцы архитектурных сооружений с точки зрения всех компонентов, которые они включают — собственно архитектурных, изобразительных, монументальных, декоративных, и разбирающие, как все они связываются между собой. Нельзя при этом забывать также мебель и изделия художественных промыслов, которые используются в интерьере зданий».

Серьезные претензии к журналу предъявил С. Кириченко. Он сказал: «Журнал — это наш штаб, где должны решаться не только теоретические, но и организационные вопросы монументального искусства. Но организационные вопросы в журнале почти не затрагиваются».

Кириченко отметил, какая несправедливость существует в информации о работах монументалистов. «Если монументалист показал вещь на выставке, она входит в каталог, и все узнают, кто ее сделал. Однако нет каталогов для произведений, сделанных монументалистами в синтезе с архитектурой. Познакомиться с тем, что сделано художниками в интерьере, можно только через журнал. Поэтому мы просим давать короткие публикации всего лучшего, что создано в республике за год. А наиболее выдающиеся работы освещать более систематически и с полноценным критическим разбором».

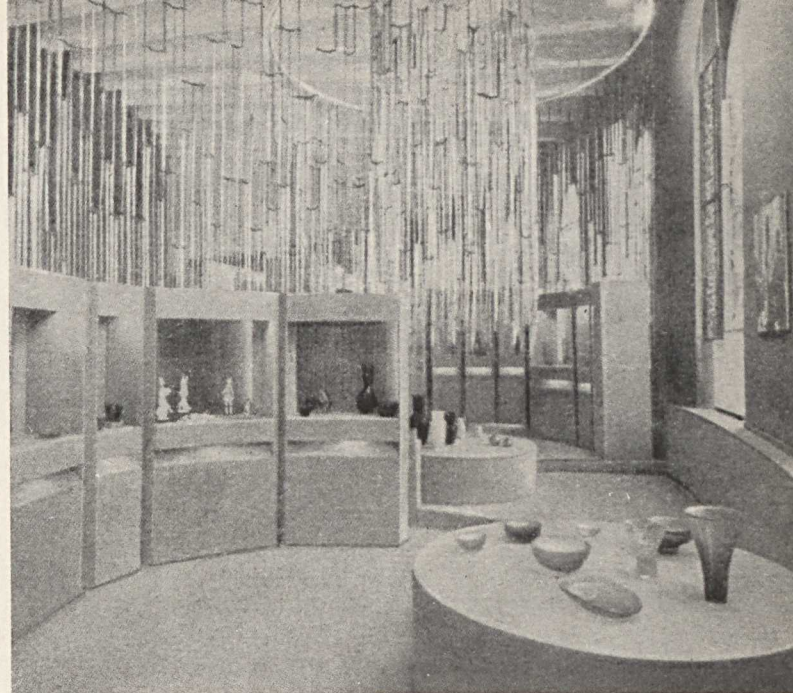
Г. Довженко предложил, чтобы в журнале были освещены организационные и экономические вопросы, возникшие в ходе соревнования за красоту и культуру города.

В. Батюшков, Н. Попенко, О. Снарский высказали пожелание, чтобы журнал больше внимания уделял оформительскому искусству. «У оформительского искусства нет своей про-



12

Значительно шире на выставке была развернута тема «Дом». На Триеннале были представлены все изделия декоративно-прикладного искусства — от вилки, ложки, сковородки до монументальных росписей, выполненных специально для данной выставки. Экспонировались ткани, ковры, мебель, осветительная арматура, хрусталь, металл, терракота, пластмасса, камень, современная отделка стен, потолков, полов, жилые интерьеры, проекты и макеты зданий, реконструкции улиц и площадей Милана и т. д. Таким



13

образом, выставка демонстрировала все предметы, связанные с бытом, начиная от радиоприемника и кончая архитектурой. Это закономерно, так как развитие декоративно-прикладного искусства тесно связано с развитием всех смежных искусств и в первую очередь архитектуры.

На выставке Триеннале особо рассматривались вопросы организации пространственной среды и окружающих условий, в которых выставляются экспонаты, то есть выставочная экспозиция или, как у нас называют, художественное

изводственной базы, — сказал Батюшков, — Самое пустяковое приспособление для экспозиции музея или выставки мы не можем сделать. Журнал должен поставить перед государственными организациями вопрос о создании производственной базы оформительского искусства, добиваться того, чтобы ее созданием занялись определенные совнархозы и предприятия».

Товарищ О. Снарский обращает внимание редакции журнала на прикладную графику, высказывается за расширение тематики журнала. Ему возражает Б. Лобановский: «Мне кажется, что стоило бы поставить вопрос не о расширении, а некотором ограничении задач, но более глубоком их анализе». Но тут же сам предлагает журналу поднять новую для него и несомненно интересную тему — вопросы психологии творчества и психологии восприятия. «Ведь даже вопросы о моде и о стиле связаны в какой-то мере с психологией восприятия. Если бы мы добились изучения принципов художественного восприятия, то художник-модельер мог бы значительно опережать моду и создавать нестаряющиеся художественные произведения. Важно не только описание того, что уже сделано, но и усвоение тех художественных принципов, на основе которых могут быть созданы еще более совершенные вещи».

Разговор о том, как освещать в журнале волнующую всех проблему о традициях и новаторстве, о сочетании национального и современного, превратился в дискуссию между участниками обсуждения.

Товарищ В. Зарецкий рекомендует ориентироваться на село, где еще сохраняются национальные особенности и где национальными традициями дорожат, в отличие от городов, в которых все меньше и меньше можно почувствовать национальные черты: «В Киеве и в городах Казахстана все одинаково. А ведь каждый народ имеет свои особенности, и надо эти особенности поддерживать».

Ему возражает Е. Ковтун: «Говорят — нужно ориентироваться на народное искусство, выступают против современной моды. Так, может быть, всем нам тогда одеться в чумацкие костюмы? Нет, мы сами и есть народ и сами творим искусство. И незачем нам одеваться в костюмы XVI столетия, когда мы можем созда-

вать свое, новое, а не подражать. А у нас часто говорят, если нет орнамента на предмете, то нет в нем и народности; если на сорочке нет вышивки, то она будто бы и не народная».

Н. Попенко указал на пример Прибалтики, художники которой, как ему кажется, нашли правильное решение проблемы национального и современного. «Они творят свои произведения, не оглядываясь на памятники, ибо они чувствуют национальную культуру, они впитали ее в себя. Национальными формами своей художественной культуры они оперируют так, как математик оперирует математическими формулами, решая еще неизвестную ему задачу. Поэтому каждый художник не поверхностно, а глубоко должен знать свою национальную культуру».

Вслед за Попенко выступили Мамолат и Мусиенко. Мамолат сказал: «Если между первобытным орудием — топором каменного века и современными космическими кораблями существует колоссальная разница, то между искусством первобытного человека и современным искусством такой разницы нет. И поэтому, если художник не знает своей национальной культуры, то все его новаторство будет построено на песке: оно всегда будет модой, против которой мы должны бороться, отстаивая органическое искусство, вырастающее из глубины народных традиций и питающееся соками и народного и профессионального творчества».

Товарищ Мусиенко просит редакцию «освещать все то, что характерно для процесса развития декоративного искусства на Украине, подчеркнув наши чисто местные особенности и направления в развитии искусства».

С весьма важным и ценным предложением об установлении более тесной связи редакции журнала с республиками и отдельными областями выступил художник И. Литовченко.

— Было бы хорошо, — сказал он, — если бы журнал имел в республиках свои корреспондентские пункты.

Предложение И. Литовченко было поддержано другими товарищами.

Участники обсуждения выразили уверенность, что все их пожелания и замечания редакция журнала учтет в своей дальнейшей работе.

К. Б.

оформление выставки. Каждая страна демонстрировала свои принципы в этой области: сколько выдумки, находчивости и разнообразия! Сколько благородной сдержанности у одних, остроумия у других и крикливой, навязчивой изобретательности у третьих.

Сейчас на Западе, как известно, к конструированию всех промышленных изделий и оформлению выставок привлечены самые крупные художественные силы: художники, архитекторы, скульпторы. Они к этому подготовлены всем ходом развития современного искусства, а также современной художественной школой, в которой художники не замыкаются в узких рамках станковизма, а учатся понимать закономерность построения образа и формы как на плоскости холста, так и в реальном пространстве.

Современный этап развития декоративно-прикладного искусства, как это показала выставка Триеннале, характеризуется отказом от всякого подражания изобразительному искусству. Как правило, эстетические особенности современных изделий строятся не на подражании, а на создании новых форм изделий, вся художественная логика которых рождается назначением вещи, характером нового материала и технологией промышленного производства. Новые синтетические материалы, их структура, пластичность, цвет, современная техника производства дают совершенно новые возможности для эстетического переосмысления окружающих человека предметов. Отсюда необычайный размах творчества и разнообразие в современном декоративном искусстве. Это не формализм, не абстракционизм, а возникновение новой художественной закономерности, рождающейся на стыке современной техники и искусства. Возможно, для человека прошлого форма современного реактивного самолета по сравнению с павлином показалась бы аскетичной, некрасивой, абстрактной.

Современный человек требует от промышленных изделий эстетических достоинств, эстетических эмоций, чтобы каждодневное пользование ими доставляло эстетическое удовлетворение. Проблема художественного качества промышленных изделий, окружающих человека в быту, очень волнует и интересует современного человека.

Показательно, что на Западе, на выставках изобразительного искусства, особенно абстрактного направления, почти не бывает народа. Выставка Триеннале посещалась широким кругом зрителей. Посетители не скучали, не проходили пассивно по залам, реакция на экспонаты у них была самая живая и непосредственная.

Хочется хотя бы вкратце рассказать о национальных чертах в современном декоративно-прикладном искусстве, так ясно ощутимых на международных выставках типа Триеннале.

Несмотря на общее направление развития современного стиля, вы легко узнаете национальные черты в изделиях

декоративно-прикладного искусства. При полном отсутствии национальных орнаментов, этнографических деталей и общности индустриальных методов производства, экспонаты Японии, Финляндии, Италии, Мексики, Франции и других стран обладали неоспоримыми национальными чертами. Их безошибочно можно отличить, так как национальный характер народа выражен во всем художественно-эмоциональном строе вещи.

В общем русле развития современного декоративно-прикладного искусства каждая страна ищет самостоятельных путей, вытекающих из сложной суммы национальных черт народа, национальной экономики, традиций национального искусства и т. д.

Триеннале показывает художественные усилия разных стран в создании современной промышленной продукции, демонстрирует основные тенденции развития современного декоративно-прикладного и оформительского искусства. Таким образом, Триеннале влияет на формирование современного стиля и на международный рынок, показывая наиболее совершенные современные образцы.

Почему же Советский Союз не участвует на Триеннале? Подготовка к такой выставке повысила бы творческую активность и требовательность к художникам и промышленности. Участие на Триеннале заставило бы нашу промышленность осваивать новые современные модели и таким образом стимулировало бы дальнейшее развитие нашей промышленности.

На выставке отчетливо выявляются черты современного стиля. Триеннале — это место, где живое, творческое соревнование стран идет на самом высоком техническом и художественном уровне. Там не только отражается, но и формируется современный стиль декоративного искусства. Разве советскому декоративному искусству нечего сказать? У нас свой путь развития, но он должен быть на уровне современных творческих исканий. Выставка Триеннале демонстрирует пути повышения художественного качества промышленной продукции. Разве эта проблема не является для нас, для нашего творчества жизненно необходимой? Так почему же мы не участвуем?

Одновременно с выставкой в Милане обычно проходят выступления и встречи художников, поэтов, артистических сил стран — участниц выставки. И здесь мы могли бы выступить с успехом. Участие на Триеннале крайне полезно и, я бы сказал, необходимо в свете задач, стоящих перед нашей промышленностью, перед нашим декоративным искусством, перед нашими художественно-конструкторскими бюро. Я думаю, Министерство культуры СССР и Союз художников СССР должны проявить инициативу и обеспечить участие Советского Союза на XIII Триеннале в 1963 году.

НА ИТАЛЬЯНСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

А. ДРАБКИН

КИНОВАЛЬС

Рассказ об итальянской промышленной выставке общества «Новасидер» мне хотелось бы начать не с описания экспонатов и не с разбора достоинств экспозиции. — Сначала несколько слов об одном коротеньком итальянском фильме. Нет в нем ни скульптурной композиции кадров Де Сантиса, ни символического реализма Висконти; имена кинозвезд не украшают его титула. И все-таки это фильм об Италии, о характере ее народа, о душе страны; это подлинное произведение искусства, хотя главный герой картины... мощный серийный тепловоз.

Он летит по стальным струнам рельсов с севера, от суровых предгорий Альп к солнечным апельсиновым рощам юга, чопорно шаркает тормозами у вокзала столицы и ураганом врывается на кокетливые станции модных курортов. Операторы снимают своего героя в фас и профиль, буквально из-под колес и с высоты птичьего полета. Каскад оригинальных ракурсов, бешеный темп движения, чистый свет солнца, мгновенная смена панорам и музыка — живая, искрящаяся, настоящий фейерверк звуков — все это дает возможность не только увидеть, но и почувствовать, что значит для человека ритм техники в середине двадцатого века.

И вдруг широкой, спокойной волной захлестнули экран медленные звуки вальса. Движение могучей машины становится плавным, камера операторов удаляется, и мы видим снятые откуда-то сверху... поворотные круги разъезда. Происходит что-то невообразимое: гигант, который промчался пулей через всю страну, неожиданно замер, а потом плавно, в темпе вальса стал поворачиваться, демонстрируя поразительную грациозность и изящество форм. Кадр повторяется много раз, на экране танцует уже множество разноцветных локомотивов. И это не раздражает однообразием, не давит бездушностью техницизма, а создает радостное, по-человечески светлое настроение.

Написав эти строчки, я вольно или невольно попадаю в гущу сразу двух дискуссий: о том, может ли быть машина произведением искусства, и о национальном элементе в творчестве дизайнера. И хотя мои заметки отнюдь не претендуют на роль обстоятельной дискуссионной статьи, все же эти вопросы обойти здесь нельзя. А уж коли так, то из всей массы дискутируемых тезисов мне бы хотелось выбрать один — о проявлении в технике черт национального характера — и развить его на материале выставки оборудования и промышленной продукции итальянских фирм, представленных в Москве в мае — июне нынешнего года обществом «Новасидер».

КОЕ-ЧТО О ДАЛЬНИХ РОДСТВЕННИКАХ

В середине двадцатых годов французский буржуазный литератор Поль Моран, автор неглубоких романов и хлестких афоризмов, сказал, что будущий тип европейца — это южноамериканская голова на североамериканских плечах.

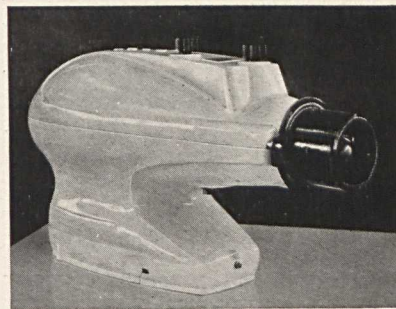
Такое экстравагантное заявление значило тогда больше, чем обычная антропологическая фантазия: технику принято было считать всемогущим богом, а американский материк — его храмом. Отсюда вытекало, что обольстительной, но непрактичной Европе не устоять перед механизированным заокеанским Юпитером.

Шло время. В 1946 году Илья Эренбург после посещения Америки вспоминал: «Мы подъехали к ресторану, я хотел было выйти, но американец удержал меня: обед принесли на подносиках, мы должны были есть в машине. Я чувствовал себя как лошадь, которой подвязали мешок с овсом».

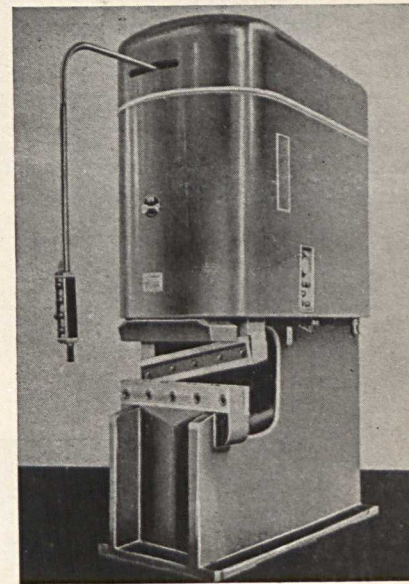
Тверже других в афоризм Морана уверовали сами американцы. В 1949 году в газетах проскользнула ироническая заметка о том, что в доме одного заокеанского бизнесмена стоит чудесная итальянская статуя XV века. Босс распорядился поместить ее в ванной и на плечи богини вешал мохнатые полотенца — хозяева Соединенных Штатов тогда относились к европейцам вообще, а к итальянцам в частности, как к обедневшему дальнему родственнику, который всем надоел рассказами о великом прошлом своей семьи. Длинные очереди безработных у заводов Турина и Милана были непосредственно связаны с балансами Форда и «Дженерал моторс».



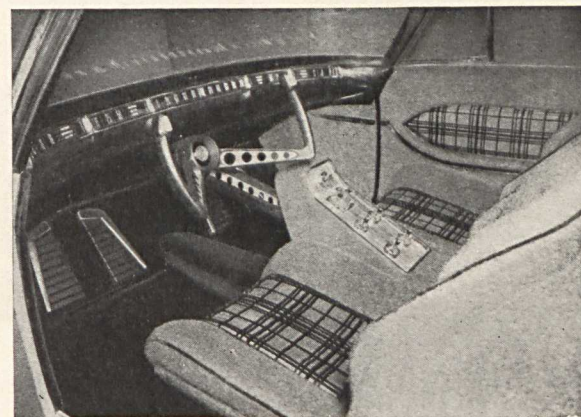
Основной зал экспозиции выставки итальянской промышленности в Москве.



Форсунка фирмы «Риелло». Форма корпуса рациональна и устойчива.



Гидравлические ножницы фирмы «О. М. Ф.». Отличаются компактным расположением агрегатов и лаконичностью композиции.



Интерьер легковой автомашины «селена». Оригинально решены пульт управления и руль, который можно передвигать влево и вправо.

Сегодня фордовские инженеры с недоумением и опаской поглядывают на итальянскую легковую машину «селена». О ней мы писали в октябре прошлого года. На московской выставке элегантный серый автомобиль привлек всеобщее внимание. «Гиа» (конструктор. — А. Д.) работает для будущего». Не часто бывает, чтобы реклама отвечала действительности. Здесь — один из таких редких случаев. Целесообразность конструкции не навязывается человеку как бездушная аксиома и не затушевывается украшательством. Эстетически продумано все: и новая форма руля, не утомляющая рук водителя, и педали, которые не нужно искать наощупь, и изящные кнопки переключения скоростей, и броский, как будто подсказывающий цифры, приборный щиток. Отказавшись от традиционной «баранки», авторы конструкции добились более цельной компоновки интерьера — исчез контраст между плоскостным решением всего кузова и кругом руля.

Итальянские инженеры далеки от мысли считать свою конструкцию эталоном техники завтрашнего дня. Они сами характеризуют этот автомобиль как «экспериментальный, предназначенный для изучения и усовершенствования тех новшеств, которые будут осуществлены в недалеком будущем». Но их работа — удивительный сплав индустрии и искусства, результат бережного, внимательного изучения скульптурного наследия, глубокого понимания эпохи.

ЭЛЕКТРОВОЗ И КНОПКА

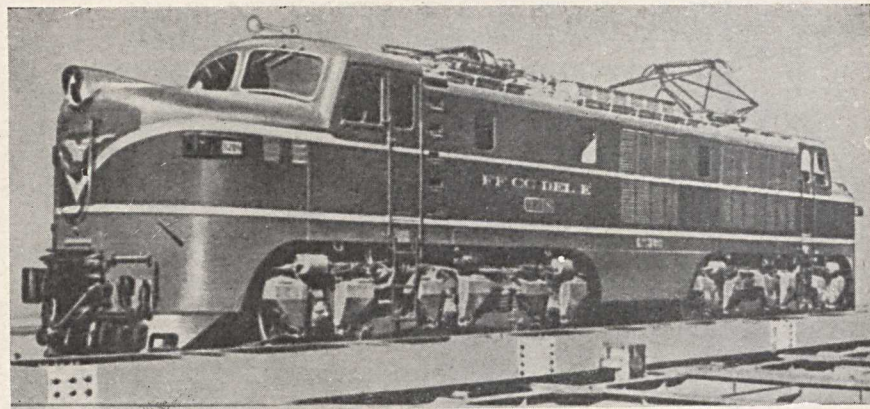
Эксперименты на «очеловечивание» техники характерны для многих экспонатов выставки, и это было по достоинству оценено советскими зрителями.

Форма машины должна не только отвечать современным потребностям человека, но и расширять его возможности. Сейчас нам необходимо привыкать к большим скоростям. Работы итальянских конструкторов-железнодорожников и художников промышленности делают чувство скорости неизменным элементом сегодняшней жизни.

В 1824 году пошел по рельсам первый паровоз. Основой его конструкции был паровой котел, поставленный на колесную платформу. Эта привычная схема определила поиски строителей локомотивов на много лет вперед.

Однако сейчас, когда создатель могучей транспортной машины волен выбирать наиболее рациональный из двигателей — электрический, паровой, карбюраторный или дизельный, — в основу конструкции, очевидно, нецелесообразно закладывать архитектурные очертания какого-то одного определенного мотора.

Вот новый электровоз фирмы «Фиат». Монотонность цельной обтекаемой формы передней его части оживляется полуконусом прожектора. Кабина машиниста поднята на большую высоту. Это придает конструкции большую динамичность и одновременно позволяет защитить горизонтальной плоскостью лобовой обшивки зрение водителя от мелькания шпал в зоне 150 метров. Жалюзи охлаждения электродвигателей несколько нарушают цельность композиции, но в то же время и разнообразят рельеф длинной боковой поверхности. С точки зрения колористического решения корпус машины удачно расчленен двумя горизонтальными желтыми линиями, связанными пологим переходом над передним буфером. Параллелограммы пантографов изящно замыкают объемную композицию.



Электровоз фирмы «Фиат».

Органическое единство целесообразности и красоты продемонстрировала в своих изделиях фирма «Риелло». Ее продукция выглядит значительно скромнее, нежели мощные машины «Фиат». Это всего лишь форсунки для подачи жидкого топлива к горелкам теплотехнических агрегатов. Форма корпуса выполнена с учетом наиболее эффективного смещения частиц топлива с воздухом и в то же время является как бы логическим завершением мощного факела, бушующего в горелке. Отсутствие острых углов создает ощущение цельности с окружающей средой, а массивное основание, в котором размещен электрогенератор, придает изделию устойчивость.

Но техника сегодняшнего дня не ограничена рамками промышленных предприятий. Она вышла на дороги и улицы, властно вторглась в городской и сельский пейзажи. С этой точки зрения определенный интерес представляют бензоколонки, представленные на выставке, — ведь без этих нехитрых устройств не может обойтись ни один современный город, ни одна автомобильная магистраль. Итальянские конструкторы решают их, используя приемы проектирования медицинской мебели. Их колонки — это белые шкафы, сочетание стекла и эмалированной стали; четкие цифры шкал счетчиков придают всему агрегату техническую строгость, а темные тона «рабочих» поверхностей деловито komponуются с ручками управления и гибкими шлангами.

Говоря о промышленной выставке, разумеется, нельзя не сказать и о машиностроительном оборудовании. С точки зрения внешнего оформления, пожалуй, наибольший интерес представляют мощные гидравлические ножницы общества «О. М. Г.». Компактное расположение агрегатов, гармоничность станины и «машинного отделения», лаконичность композиции выгодно отличают их от других машин такого типа.

Художник, работающий в промышленности, должен сочетать в своем творчестве размах скульптора-монументалиста и точность ювелира. В этом убеждаешься, глядя на самые незаметные экспонаты выставки — кнопки управления и сигнальные лампочки. Первые привлекают удачным сочетанием металла и резины; их умело сочлененные элементы как будто служат продолжением человеческого пальца. Лампочки и формой и цветом «работают» на одну цель — предупреждают, «кричат». Как будто бы мелочь, можно было бы и не говорить о таких пустяках. Но ведь от того, как быстро рабочий среагировал на световой сигнал и насколько точно успел найти нужную кнопку, зависит судьба могучей машины, а иногда — и человеческая жизнь. Так стоит ли забывать о кнопке?..

* * *

Нечего и пытаться дать в журнальной статье хотя бы беглый обзор всей выставки — ведь «Новасидер» объединяет более 60 компаний и представляет, в сущности, всю итальянскую национальную промышленность. Да, очевидно, в этом и нет смысла. Главное в том, что даже беглое знакомство с обширной экспозицией дает возможность почувствовать направление развития итальянской технической мысли, позволяет уловить дух народа этой страны, страны, где хорошая машина — все-таки не бог, а средство улучшать жизнь.



Бензоколонка.

Различные плетеные изделия Южной Чехии.

МАСТЕРСТВО ПЛЕТЕНИЯ

Ярослав ОРЕЛ (Чехословакия)



Чехословакия издавна славилась своими плетеными изделиями. История их возникновения уходит в глубокую древность. До наших дней сохранились традиционные формы и методы изготовления изделий из лыка, солом, камыша, прутьев, корней, стружки и кукурузных листьев.

Современные мастера плетения широко используют в своей творческой работе художественные традиции, выработанные на протяжении многих веков развития этого вида народного искусства.

В работе институтов народного прикладного искусства и их мастерских производство плетеных изделий занимает значительное место. Основной задачей этой отрасли кустарной промышленности является изготовление изделий массового потребления.

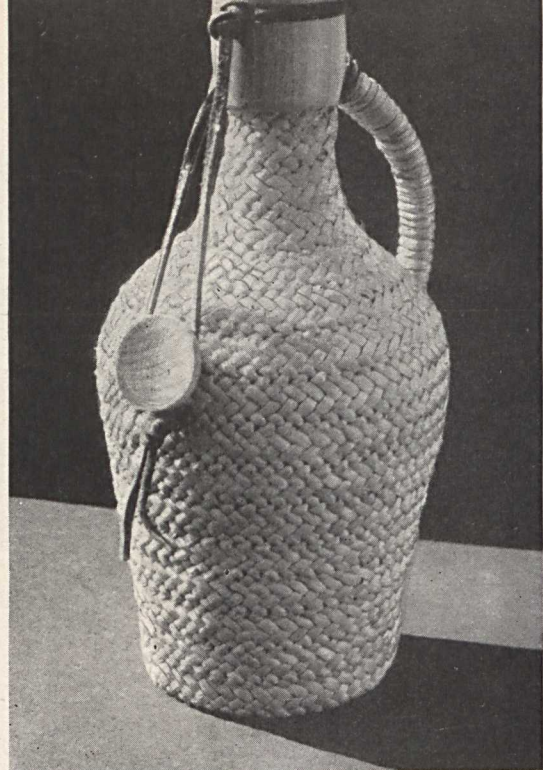
Мастера Чехословакии разработали целый ряд форм абажуров из солом для настольных ламп и торшеров. Абажуры выполняются из стеблей солом одинаковой толщины, которые укладываются плотно параллельно друг другу или по определенному узору, затем сшиваются прочной нитью и крепятся на проволоочном каркасе. При свете узлы в стеблях создают красивый орнамент, и рассеянный через такой абажур свет создает уютную обстановку для вечернего отдыха и чтения.

Изготовлением изделий из солом занимаются главным образом кустари моравского села Липова на Дравской возвышенности. Из соломенных стеблей, которые сплетаются в плотные жгуты, в просторечье называемые шнурами, изготавливаются шляпы для работы в поле и для пляжа. Ассортимент изделий из солом весьма богат: маты, корзинки, сандалии, циновки для купален, тарелки и корзиночки для хлеба, печения и фруктов, хозяйственные сумки, оплетки для цветочных горшков. В Угерском Градиште изготавливаются ящички, выложенные соломой.

В селе Липова на Дравской возвышенности изготавливаются также изделия из импортируемого лыка. Перед обработкой сплетенная из лыка рогожа тщательно разглаживается. Из лыковой рогожи создаются большие и малые сумки, настольные салфетки, обложки для книг (с применением домотканых материй), оплетки для бутылей, циновки, ширмы, сандалии. Из дубового лыка, которое обдирается с молодых дубков или дубовых корней, изготавливаются корзинки для фуража, картофеля, зерна, корзиночки для ложек.

С древесины тополя, осины и липы, которая перед обработкой вымачивается в проточной воде, кустари из сел на Дравской возвышенности издавна вручную снимали стружку, применявшуюся для изготовления шляп и стелек для обуви. Впоследствии

Бутыл для вина, оплетенная камышом.



ручное производство стружки было заменено производством ее на специальных станках.

В настоящее время из сосновой или осиновой стружки изготавливаются ручные корзины, клетки и наспинные коробки. Такие изделия производятся в Южной Чехии, где стружка снимается с невысушенной сосновой древесины топором и ножом.

Производство изделий из пихтового корня сохранилось в незначительных масштабах только в Словакии.

Солома, оплетенная лыком, издавна применялась для производства кустарных плетеных изделий. Лыко для таких изделий обдирается с липы, дуба и вербы. Это производство сосредоточено главным образом в Западной Словакии, и особенно в окрестностях Старе Туре, а также весьма распространено в Врбовцах на Мораве, на Дравской возвышенности, на Чешско-Моравской возвышенности, в Чешской Валахии и в Южной Чехии. Изделия из соломы, оплетенной лыком, отличаются высоким художественным качеством. Изготавливаются они из пучков ровной соломы, оплетенной лыком. Пучки укладываются в соответствии с формой изделия и сшиваются. Так изготавливаются соломенные шляпы, корзины для зерна, крышки для кадок, коробки для перьев, соломенные ульи. Из соломы, оплетенной лыком, изготавливаются также тарелки для фруктов, подставки, ею оплетаются стеклянные бутылки для вина, так как такая оплетка является хорошим термоизолятором и предохраняет вино от нагревания.

Весьма широк круг изделий, изготавливаемых из камыша. Жесткий камыш используется главным образом для потолочных перекрытий и теплоизоляционных рогож. Мягкий камыш идет на изготовление изделий очень широкого ассортимента.

Из камыша плетутся оплетки для винных бутылей. Камышовая оплетка предохраняет стеклянную посуду от ударов и является превосходным теплоизоляционным материалом. Из камыша изготавливаются также корзины для мяса, используемые мясниками, хозяйственные сумки (в сочетании с домоткаными тканями, в основном тиком и канифасом), сандалии и пляжные туфли, настенные коврики, корзинки и тарелки для фруктов, корзинки для бумаги, подставки под графины и т. д.

Чехи и словаки издавна умели плести из ивовых прутьев ограждения, корзины, гнезда для кур и цыплят, клетки для голубей и рыболовные принадлежности. В качестве материала они использовали прутья обычной ивы, которая растет на берегах ручьев и рек.

Изделия домашнего обихода выполняются из веток отборных пород ив, специально выращиваемых для этой цели в питомниках. Для изготовления таких изделий применяются в основном одногодичные побеги, не имеющие ответвлений, только те, которые обладают большой упругостью и при сгибании не ломаются. Такие прутья обрезаются осенью или весной, затем с них снимают кору сразу после срезки или после обваривания.



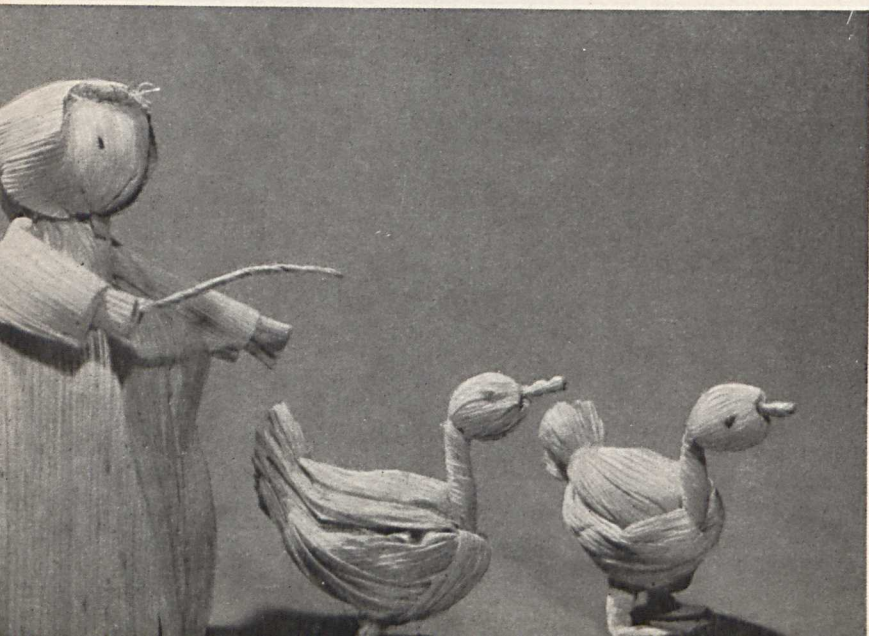
Сумка из камыша по эскизу художника Эбрхард.

Для производства плетеных изделий используются ветки длиной 50—180 см. Для легких и дешевых изделий применяются побеги, которые продольно рассекаются на три-четыре части. Сердцевина их удаляется, после чего остаются гладкие упругие стебли с глянцевитой поверхностью. Однако следует отметить, что изделия из цельных побегов более прочны.

Ассортимент таких изделий весьма богат: корзинки разного назначения, размера и формы, тарелки, подносы, коробки, плетенки для хлеба, оплетка из красных прутьев для винных бутылей, подносы, плетеная мебель.

Малогабаритная плетеная мебель изготавливается на деревянном каркасе. Основа стула или стола в форме сферического треугольника делается из дерева, а все плоские части сплетаются из прутьев. В Словакии изготовление плетеных изделий из прутьев в основном распространено в районах, прилегающих к Дунаю, нижнего течения рек Вага (Серед), Нитра, Ипел, Хорнад, Топле, Ондава, Лаборце и Латорице. В Моравии плетением занимаются народные мастера сел в долинах рек Бечвы, Моравы, Морковице, Дыи, Выровице. В Чехии такие изделия производятся в Збраславе на Влтаве и Мельнике на Лабе.

Камила Роухова. Фигурки из сухих кукурузных листьев.



Плетеная мебель из прутьев ротанга, ввозимого из Вьетнама.

Табурет с плетеным сиденьем.



Корзинка. Солома, оплетенная лыком.

Изготовление изделий из кукурузных листьев началось в Чехословакии сравнительно недавно. В Южной Словакии и Южной Моравии большие площади заняты под кукурузу, околопочаточные листья которой идут на изготовление плетеных изделий.

Из кукурузного жгута, так же как и из камыша, плетутся различные хозяйственные изделия: маты для купален, пляжные или домашние туфли, пуговицы, настольные подставки, оплетки для винных бутылей и кувшинов для воды, шкатулки, дамские пояса, хозяйственные и детские сумочки, кольца для салфеток, тарелки и корзиночки для хлеба и фруктов, оплетки для цветочных вазонов, подкладки для графинов, плетеные сетки для детских колясок и кроватей. Для изготовления мелких предметов используются достаточно жесткие внутренние белые листья. Производство изделий из кукурузных листьев сосредоточено в районе Новый Замок в Словакии, в районе нижнего течения реки Моравы и в районе реки Дыи.

На основе изучения традиций народного художественного творчества, всего прекрасного, что было создано народными мастерами, в настоящее время разрабатываются новые образцы плетеных изделий.

Камила Роухова. Фигурка из сухих кукурузных листьев.



ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В 1961 г. в Чехословакии было организовано несколько выставок ювелирных изделий. В городе Яблонце была открыта ретроспективная выставка моды и украшений, приуроченная к смотру современной чешской бижутерии, предназначенной как для внутреннего рынка, так и на экспорт.

В Праге в залах Художественно-промышленного музея демонстрировались ювелирные украшения от эпохи античности до второй половины XIX века. Украшения были выполнены в различных техниках — инталия, филигрань, эмаль в сочетании с бриллиантами, жемчугом, сапфирами и карнеолом. Все эти вещи очень точно отражают стиль времени, выполнены на высоком уровне ре-

месленного мастерства и хорошо связаны с костюмом, для которого они предназначены.

Современная бижутерия Чехословакии была представлена на выставке во дворце «Дунай» в Праге. Она явилась сокращенным вариантом выставки в Яблонце и показывала не только те изделия, которые уже выпускаются на внутренний рынок, но и перспективы развития этой отрасли декоративного искусства.

Согласно требованиям моды, на выставке преобладали всевозможные бусы — от имитации барочных ожерелий из резного жемчуга до бус разнообразнейших форм, цветов и рисунков.

Помимо изделий массового производства, были представлены также ювелирные украшения, выполненные художниками в своих ателье. Их отличает прежде всего разнообразие применяемых материалов. Л. Чтверак широко использует перламутр и кость различных оттенков и фактур, тонко учитывая их специфику. Бижутерия Чтверака более подходит к дневным костюмам, хотя некоторые его изделия служат хорошим дополнением к вечерним туалетам.

Интересны работы И. Симона, использующего преимущественно металл в сочетании с полудрагоценными камнями, а временами и со смальтой. Главное очарование его нагрудных украшений — медальонов и ожерелий — заключается в органическом единстве материала и формы, а также в чрезвычайно высоком уровне мастерства.

К смальте обращалась и Е. Гавелкова, однако в последнее время ее работы выполняются главным образом в золоте и драгоценных камнях. Ее коллекция отличается большим разнообразием (в нее входят броши, ожерелья, перстни, серьги) и простотой, что позволяет подчеркнуть цвет и фактуру материала.



Серьги. Золото. Жемчуг. XVI в.

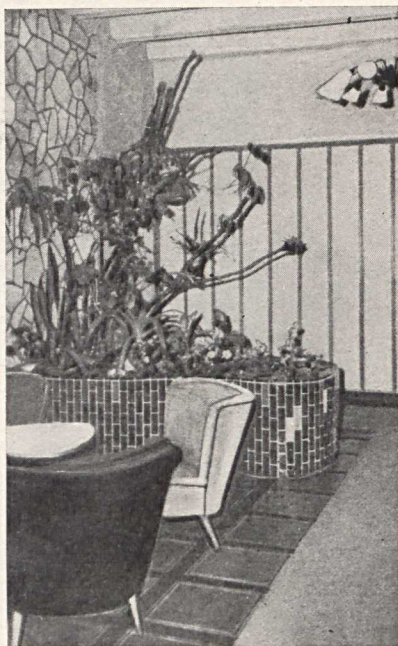


Брошь. Пластмасса различных цветов, залитая между переторчками из серебряной проволоки. Автор Н. Ганакова. 1961.

ГДР

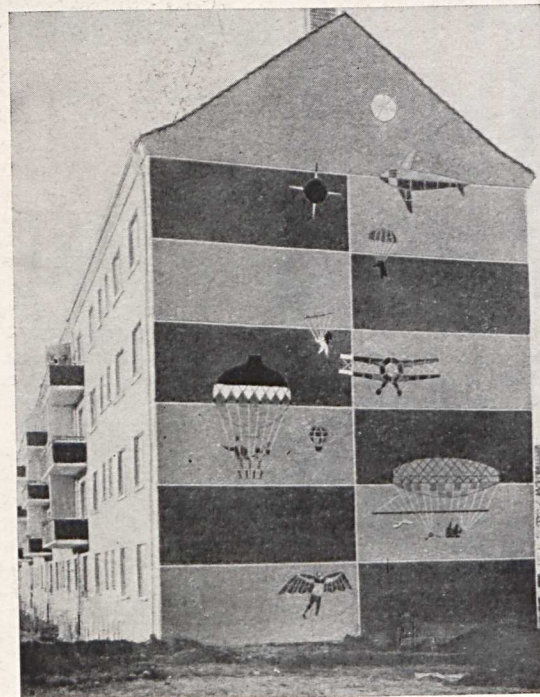
В Германской Демократической Республике широко развывается строительство жилых и общественных зданий. Большое внимание уделяется их художественному оформлению. Лучшие художники-монументалисты, специалисты прикладного искусства принимали участие в украшении комплекса зданий в Варнемюнде, созданного здесь для докеров и моряков окружным советом депутатов Росток.

На снимке: уголок в кафе гостиницы. Своеобразную мягкость и уют придают интерьеру живые цветы, размещенные на фоне стены из натурального камня.



На снимке: плоскость торцовой стены здания, расположенного на Тиролерштрассе в Берлине. Украшена символическими изображениями эпизодов из истории воздухоплавания, выполненными мозаикой.

Интересны новые работы художников и архитекторов по оформлению торцовых стен современных жилых зданий. Они отличаются точно найденными цветовыми отношениями, хорошими пропорциями расчленения стены, а также полным соответствием архитектурным решениям зданий.



ПОЛЬША

В Варшаве проведены 9-дневные курсы по вопросам промышленного искусства, организованные Советом промышленных образцов и Обществом инженеров-механиков.

В числе 110 участников курсов — инженеров и конструкторов — были представители почти всех отраслей промышленности: электротехнической, обрабатывающей, точного машиностроения, электронной, телетехнической, судостроительной, сельскохозяйственной, строительной, станко-инструментальной, легкой и т. д.

Во время работы курсов были развернуты выставки произведений студентов Академии художеств, что позволило дополнить доклады показом соответствующих работ. Кроме того, на занятиях курсов демонстрировались фильмы об искусстве в промышленности и создании промышленных образцов. На курсах были определены общественно-экономические источники «полезной красоты» изделий машинного производства, освещена взаимосвязь техники и искусства, технических и гуманитарных наук в целом.

Эти проблемы были подробно рассмотрены профессорами Б. Суходольским и Е. Солтаном, С. Моравским и О. Хансенем,

который продемонстрировал экспериментальные работы студентов Академии художеств. Доклады профессоров О. Хансена и Р. Овидзкого, сочетавшиеся с демонстрацией выставок, познакомили слушателей с основами художественного мышления и творчества в технике.

О создании промышленных образцов на современном уровне развития техники и искусства говорилось в докладах инженеров Е. Олькевича и А. Врублевского. Инженер С. Холувка поднял вопрос функциональности и стилизации формы, подвергнув критике некоторые распространенные тенденции формообразования в области архитектуры и промышленности. Лекция Р. Болра с исчерпывающей полнотой информировала участников курсов о создании промышленных образцов в США. На основе личных наблюдений и собранных в США материалов профессор Б. Урбанович говорил о цвете в промышленности. Инженер Д. Пониж и доктор Т. Шафер показали связь искусства с техникой на примере оформления города и отдельных произведений архитектуры. Инженер К. Мейсснер, говоря о форме автомобиля, сделал чрезвычайно интересный анализ промышленной формы, обусловленной географическими факторами и национальными особенностями данного народа.

Чтобы познакомить инженеров с методом анализа и функционально-эстетической оценки на курсах, общие критерии применялись к конкретным изделиям польской промышленности. Занятия на курсах закончились в Кракове показом Мастерской промышленных форм и Экспериментальных мастерских, а также докладами академика А. Павловского и профессора Б. Худзиевича.

Основная идея, которой были посвящены все занятия на курсах, — это гуманизм техники, гуманный смысл производства, т. е. не техническая, а человеческая сторона изобретений и усовершенствований.

На курсах была подчеркнута необходимость дальнейшей популяризации вопросов эстетики производства среди инженеров. Большая помощь инженерам может быть оказана периодической печатью и специальной литературой. Этой цели служит также соглашение, заключенное в 1961 г. между Союзом польских архитекторов и художников и Обществом инженеров-механиков. Участники курсов отметили крайнюю важность эстетического воспитания инженеров и конструкторов, которых надо знакомить с основами эстетики еще на студенческой скамье.

Материалы курсов решено опубликовать в специальном сборнике.

ВЫСТАВКА КОВАННЫХ ИЗДЕЛИЙ

В Линдау, на границе трех государств — Австрии, Швейцарии и ФРГ, состоялась Международная выставка художественных кованых изделий, в которой приняли участие Чехословакия, ГДР, ФРГ, Австрия, Швеция и Швейцария. Выставка явилась интересным смотром поисков новых форм выражения и применения в современной жизни двух древних ремесел — слесарного и кузнечного. Как показала экспозиция, более органично входит в новую жизнь именно слесарное ремесло, не утратившее тесного контакта с архитектурой. Формальное экспериментаторство здесь менее заметно, зато много упорных поисков новых методов обработки сырья (металлических прутьев различных профилей).

Кузнечное ремесло в современную эпоху стало развиваться в двух направлениях: с одной стороны, как имитация старины в виде сувениров и т. д., с другой — как станковая и монументальная скульптура. Большинство выставленных работ — это кованая пластика.

Здесь привлекали внимание различные эксперименты в области технологии: кованая бронза, сочетание стали с цветным стеклом или с камнем естественной огранки — как деталь декоративных решеток, а также поиски новых методов обработки поверхности железа.

С точки зрения как художественного, так и технического исполнения наибольшего внимания заслуживала экспозиция Швейцарии — кованая пластика и садовые решетки.

На фото: Уголок выставки.



Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, Б. В. Иорданский, П. Д. Корин, 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: ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 07914. 31.VII. 1962 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,46. П. л. 6. Зак. 985. Тир. 9850.

Цена 1 руб. 20 коп.

Типография издательства «Советский художник». Москва, Мало-Московская, 21.

БЭМ 4
Б БРОННАЯ УЛ. 20.1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ НЕВРАСОВА
Я " 12 С ИСИ

