



ДИ

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО СССР

12.1962

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

- Р. Рабинович. Не оформление, а показ . . . 1
В. Ракитин, И. Купцов. Продолжаем разговор о пластмассе. 5
Н. Титова. Без содружества нет успеха . . . 8
Я. Шагалин. Полчаса по республике . . . 12
У молдавских художников 14

В ПОМОЩЬ ХУДОЖНИКУ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

- А. Мамсиков, С. Песочинский. Минус здоровье. 16

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- С. Михайлов. Первый выпуск. 20
И. Бибилова. Народные образы в украшениях. 23
Н. Буданова. Декалькомания или роспись 24
А. Соломченко. Орнамент гуцульских писанок 25

- А. Рябушин. Памяти Александра Васильевича Власова. 28

ОБЗОР ПЕЧАТИ

- Ю. Герчук. О чем спорят в Рязани 33

ЗА РУБЕЖОМ

- А. Членов. Новогодняя марка 34
В. Легентов. Сделано в ГДР. 35
В. Арямов. Архитектура автомобиля в странах социализма 37
К выставке работ Фернана Леже. 39

РЕЦЕНЗИИ

- С. Жегалова. Очерки по народному искусству Алтая. 40
А. Калинина. О венгерской керамике. . . 42
Говорят делегаты и гости Всесоюзного съезда художников 43

- Список статей, опубликованных в журнале в 1962 г. 48

Обложка художника В. Акопова.

745

Д. 28

Читальный зал

НЕ ОФОРМЛЕНИЕ, А ПОКАЗ

Р. РАБИНОВИЧ

Я шел на эту выставку с настроением несколько унылым: ну что можно сделать из галантерейных товаров?! Сколько мы видели однообразных, одинаково безвкусно оформленных витрин галантерейных магазинов и разделов на выставках. Даже в лучших случаях мы наблюдали красивые, с выдумкой оформленные стенды, но они либо существовали сами по себе, либо беззастенчиво приукрашивали экспонаты.

И в самом деле — как показать это бесчисленное множество мелких пестрых разнородных вещей — от ковра до корсета и от безделушки до электробритвы? Тем более на такой выставке, где поставлена задача показать не только несомненные достижения нашей легкой промышленности, но вообще, по возможности, все характерное, что производится в области галантереи в нашей стране, чтобы потом обсудить, отобрать лучшие образцы.

И вот выставка «ГАЛАНТЕРЕЯ, ПАРФЮМЕРИЯ, БЫТОВАЯ ХИМИЯ».

...Пройдя легкий тамбур, вы попадаете в совершенно темное помещение. Прямо перед вами в стене, затянутой черной материей, несколько квадратных окошечек, в которых на черном же фоне вы видите различные предметы галантереи, сменяющиеся с помощью зеркал и освещения. Так вас знакомят с кругом экспонатов выставки.

Над окошечками ярко высвеченная надпись белым по красному:

«Необходимо улучшить работу предприятий легкой промышленности, добиться, чтобы все товары народного потребления были не только добротными, но и красивыми, отличными товарами. Н. С. Хрущев».

Экспозиция выставки — произведение двух ленинградских художников Л. Цорна и И. Гуревича. Они поставили себе задачу огромной трудности: сделать выставку так, чтобы со зрителем говорили сами вещи. А их было много: более шестисот предприятий представили тридцать тысяч экспонатов!

Этот принцип проведен чрезвычайно последовательно, ему было подчинено все: общее решение выставочного пространства, планировка, переход одной части экспозиции к другой, способы показа экспонатов, наконец — вся выставочная мебель и конструкции.

И именно на основе проведения этого принципа родился тот образ праздника, который захватывает посетителя выставки.

Выставка организована в помещении, где раньше экспонировались... тракторы. Это высокий зал с мощными металлическими фермами, поддерживающими потолок. Рядом с такой фермой нужно было поместить галстук,

зонтик или янтарное ожерелье. Мощные металлические конструкции и потолок павильона были покрашены в черный цвет, стены затянуты черной материей. Этот прием нейтрализации архитектуры черным цветом — сам по себе не новый — был применен здесь не просто удачно, но очень целенаправленно и точно: во-первых, создавалось единое пространство, во-вторых, пестрота и разнохарактерность вещей требовала объединяющего фона, «абсолютной пустоты», в которой каждая вещь в отдельности и все вместе заиграли бы во всю силу.

Разумеется, этого невозможно было бы достигнуть без участия света. Как и все на выставке, свет применен здесь просто, без всяких украшательских эффектов. Использовано всего два основных приема: верхнее освещение из низко опущенных светильников с конусообразными отражателями, покрашенными снаружи в черный цвет, и — нижние и боковые маскированные подсветы. Освещение работает все в том же направлении: показ вещей самих по себе, и выбор приемов определялся характером экспонатов, а не какими-либо соображениями формальной красоты.

Логическим следствием основного принципа было стремление показать каждый экспонат в его наиболее естественном состоянии. Поэтому косынки брошены на проволочные плечики, на поролоновые головки, галстуки повязаны вокруг «шей», ленты красуются, растянутые во всю свою длину, ожерелья висят, зонтики раскрыты, перчатки натянуты на проволочные «пальцы», чемоданы «готовы в дорогу», тюль свободными волнами спускается с потолка и т. д. и т. д. Так подано подавляющее большинство предметов, и только некоторые размещаются в живописной выкладке на витринах и стендах.

В полном соответствии с общим решением выставочного пространства сделана и планировка экспозиции. Чрезвычайное разнообразие экспонатов могло обернуться утомительной пестротой, но и стремление четко разграничить разделы, упорядочить показ грозило не менее утомительным однообразием и сухостью. Художники счастливо избежали и того и другого.

Интересно, что проект не предусматривает четкого маршрута обзора, и это обусловлено не только формой экспозиционного зала, но и желанием подчеркнуть настроение свободы и непринужденности.

Посетителю, как только он вошел в павильон, как бы предлагают выбрать разделы для обозрения по его собственному вкусу, направляя его в то же время очень тактично к главным линиям и островам экспозиции.



И. Гуревич, Л. Цорн. Показ чемоданов на выставке.

...Прямо от входа к центру зала ведут два четких ряда невысоких столов-витрин с каркасными плечиками и головками посередине. На них — косынки и шарфики, составляющие цветовой аккорд. В перспективе этой праздничной улицы — высокий вращающийся стенд из зеркал — может быть, несколько спорное, но оригинальное решение центра композиции: это калейдоскоп, как бы вобравший в себя все разнообразие собранных здесь экспонатов.

За центральным стендом видны забавные тележки с чемоданами, как бы проносящиеся мимо белых стволов березок. Слева просматривается раздел строчевышитых изделий на открытых витринах, справа — стеклянные призмы-витрины с предметами украшений. Все это — на уровне глаз зрителя.

Зеркала выставлены на обычных высоких деревянных витринах с полочками. Зеркала, в отличие от обычных, выставлены так, что почти ни в одном из них вы не можете увидеть себя. Думается, что это не только верно найденный выставочный прием, благодаря которому вы снова и снова невольно видите отдельные кусочки выставки, но и прием, могущий найти применение в магазине.

Раздел дамских сумочек гораздо менее удачен. С непонятной робостью даны здесь ансамбли: сумочка, перчатки, пояс и т. д. На мой взгляд, такие ансамбли должны были внести разнообразие, организовать этот раздел композиционно и по смыслу.

Единством замысла, удачными решениями характерен отдел парфюмерии на этой выставке (художник В. Морозов, Москва). Это показ парфюмерных изделий, носящий не только выставочный характер, но могущий служить образцом для магазина.

Мягкий, приглушенный свет, сверкающие стекла витрин со сменяющимся разноцветным освещением, зелень живой травы газонов на фоне оранжевого пола, наконец, ликующее яркими красками панно на дальней стене зала, изображающее пейзаж с морем цветов, — все это как нельзя лучше соответствует демонстрации разнообразных видов и сортов парфюмерии.

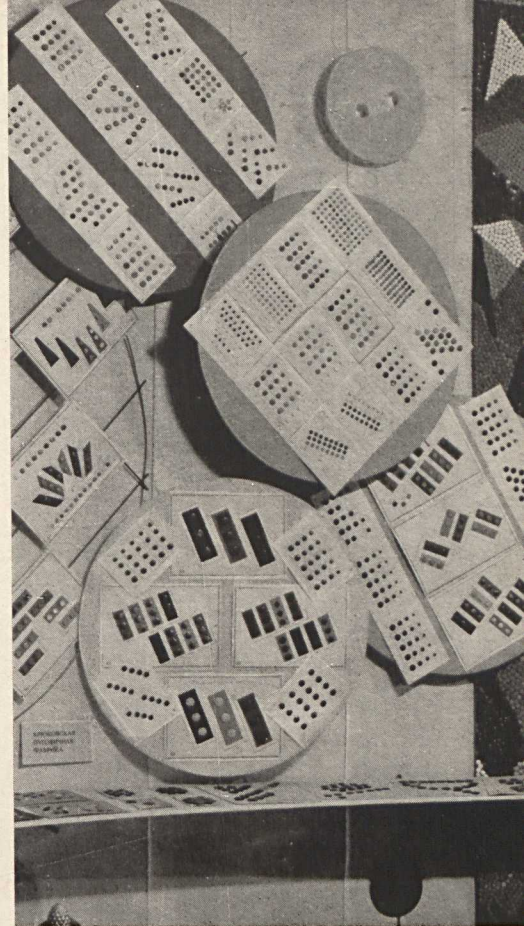
В данном случае принцип показа вещи как таковой не подходит по той простой причине, что ее внешний вид (какими бы удачными ни были флакон для духов, форма куска мыла, обертки, этикетки и т. п.) не может полно

рассказать о качестве вещи. Поэтому художник здесь пошел по пути создания общей атмосферы, соответствующей выставленному материалу, и был, конечно, прав. Зал парфюмерии как бы светится красками цветов и трав.

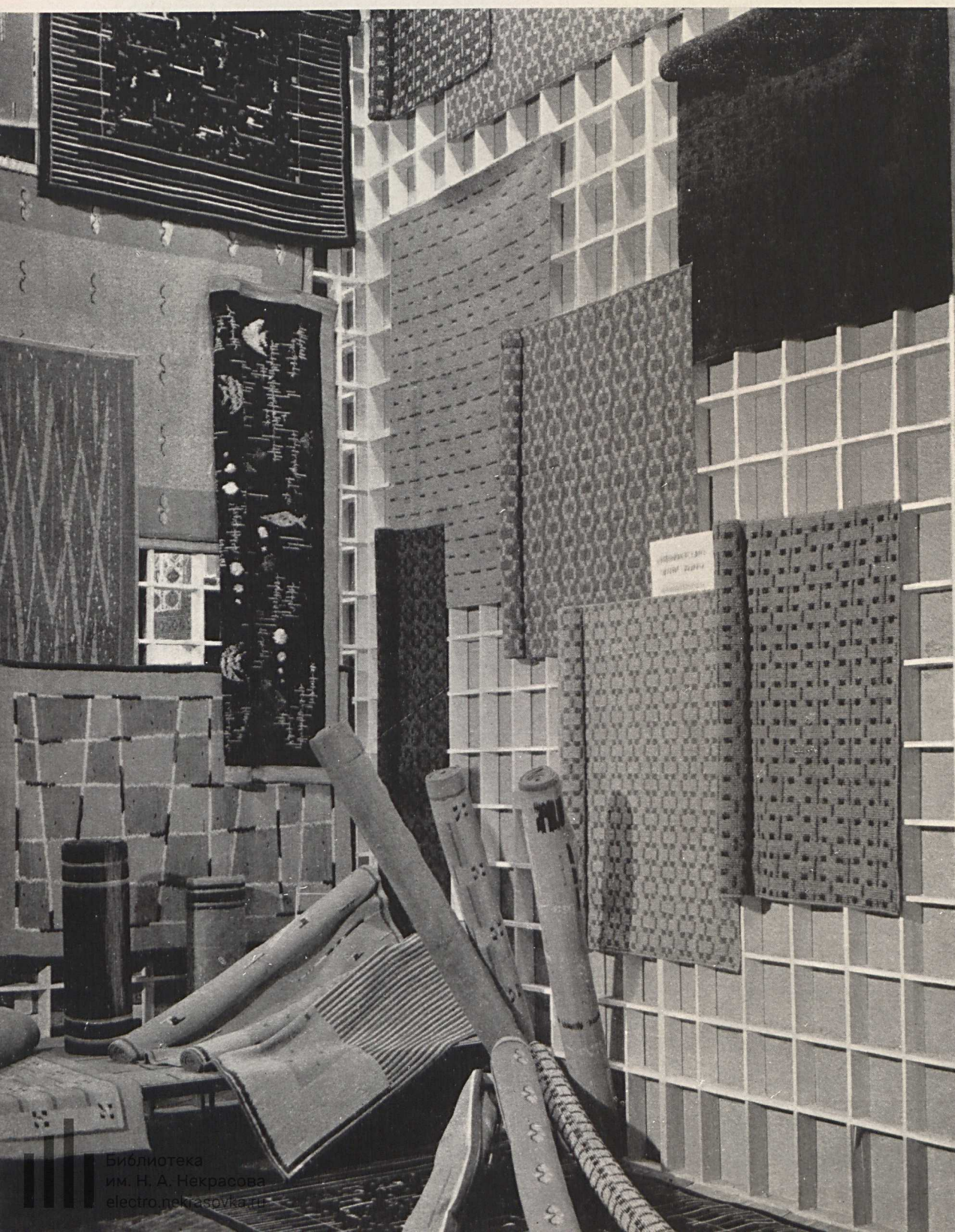
Гораздо менее удалось тому же художнику оформление последнего отдела выставки — «Бытовой химии», который, правда, наименее удачен и по подбору материалов.

Есть в этом разделе и безусловно удачные находки, например, показ сумочек из пластика на фоне прозрачной ткани, из-за которой просвечивают другие образцы, стенд с пуговицами, стенд с красками, «вылившимися» из банок, но общее решение экспозиции и основной метод показа экспонатов найдены далеко не лучшим образом.

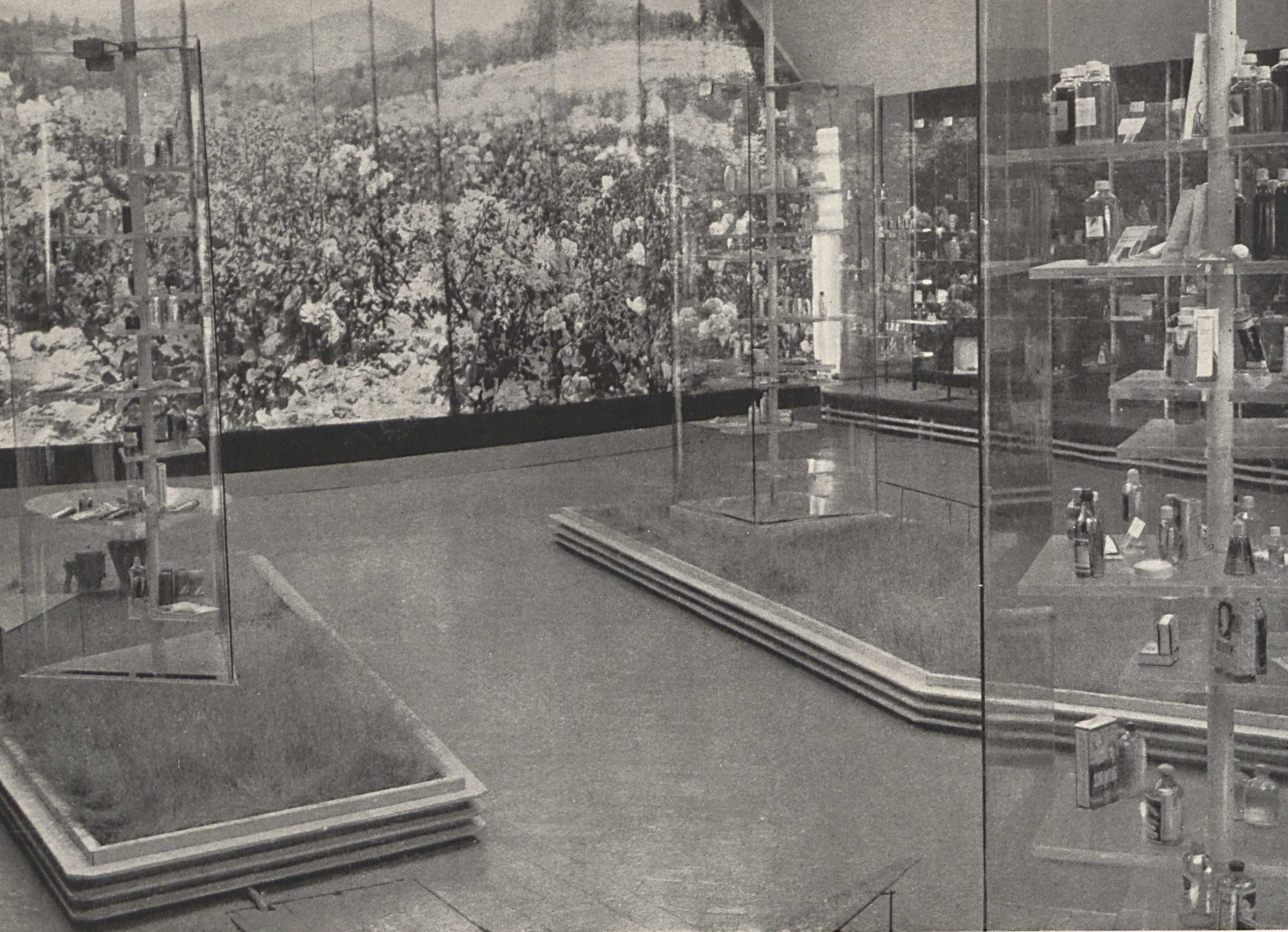
Неудачен метод показа матовых изделий из поролона на поролоновой же матовой подкладке: такой показ как бы маскирует специфические свойства вещи, вместо того чтобы их выявлять. Цветные прозрачные полки хорошо



И. Гуревич, Л. Цорн.
Стенд с экспозицией пуговиц.



И. Гуревич, Л. Цорн.
Экспозиция ковров.



В. Морозов. Экспозиция парфюмерии.

оттеняют материал матовых изделий из пластмасс, но когда на них ставятся прозрачные же вещи, эффект пропадает.

Понятно происхождение этих ошибок: художники стремились всюду использовать синтетические материалы, чтобы этим выразить их неисчерпаемые возможности. Однако чересчур прямолинейное проведение этого принципа привело к унылому однообразию. Вместо выявления

разносторонних качеств и возможностей синтетики получилось их «замазывание», скрадывание.

Оформление выставки «Галантерея, парфюмерия, бытовая химия» в целом является значительной работой наших художников. Опыт этого показа несомненно будет способствовать улучшению оформления торговых предприятий и витрин.

ПРОДОЛЖАЕМ РАЗГОВОР О ПЛАСТМАССЕ

В. РАКИТИН, И. КУПЦОВ

В отделе «Бытовой химии» новой выставки на ВДНХ мы увидели хозяйственные и бытовые предметы, подчас, казалось бы, незначительные и чисто утилитарные — столовую посуду, ведра и канистры, пляжные сумки и туалетные принадлежности и, наконец, пуговицы, красивые и нешаблонные, выполненные с тонким вкусом и художественным мастерством.

Выставка порадовала нас прежде всего тем, что в «палитру» бытовых вещей входят все новые синтетические материалы. Рядом с привычными видами пластмассы можно видеть аминопласт, карболит, полиэтилен, меламин. Художественную продукцию из пластика показывают уже не только заводы Москвы и Ленинграда, но и предприятия Латвии и Грузии, Украины и Средней Азии, хотя, признаться, качество их работы неодинаково. Среди массовой продукции стало больше вещей интересных по форме и цвету, своеобразных по фактуре, «самостоятельных» в приемах отделки.

Наиболее удачными нам представляются изделия московского завода «Металлопластмасс», ленинградского предприятия «Комсомольская правда», Карачаровского и особенно Экспериментального завода Мосгорисполкома. Приглядимся к очень простому, незамысловатому набору, состоящему из чашки и ложечки (завод «Металлопластмасс»). Он привлекает наше внимание своим оригинальным цветовым решением, плавностью форм, певучестью линий. Празднично уже само сочетание точно найденных, по-настоящему «пластмассовых» цветов — красного и белого.

Своеобразен прибор для закусок из полистирола. Благодаря двойной запрессовке он кажется устойчивым, спокойно и как-то уверенно стоящим на столе. Этому помогает мягкое, выявляющее все достоинства формы цветовое решение: приглушенное красное на внешней стороне и неяркое желтое — на внутренней.

За последний год несколько оживилась деятельность Экспериментального завода. На этом предприятии наконец приняты к производству некоторые изделия, выполненные по эскизам художников Комбината прикладного искусства МОХФа. Очень хороши представленные в экспозиции десертный прибор из полистирола, прибор для завтрака. А изящная конфетница может служить примером художественного отношения к пластмассе: звонкие, энергичные сочетания красного тулова и белой крышки, верно найденные пропорции, своеобразная скругленность асимметричной формы. Вес — всего двадцать пять граммов, но совершенно отсутствует неприятное впечатление легкости.

Продукцию Карачаровского завода не раз критиковали, и нельзя сказать, чтобы эта критика была до конца учтена. Но на этот раз карачаровцы порадовали интересными находками.

Карачаровский завод — пока единственное у нас предприятие, выпускающее изделия из меламина. Этот материал представляет собой наиболее декоративный и в перспективе экономичный вид пластических масс. Он ударопрочен, в отличие от хрупкого, хотя по-своему и привлекательного аминопласта. Меламин термостоек, тогда как полистирол при температуре кипения воды размягчается и изменяет свою форму.

Хорошо задуманный и исполненный набор посуды из меламина предназначен для обслуживания пассажиров самолетов ТУ-104. Динамичный в своих внешних очертаниях, изысканный в окраске прибор как нельзя лучше соответствует оформлению салона современного воздушного лайнера.

Отметим еще полистироловый десертный прибор. Главное в его внешнем виде — фактура и цвет, ослепительно белый, плотный у совочков и полупрозрачный, матовый у тарелок. Такое сочетание придает вещи благородную красоту.

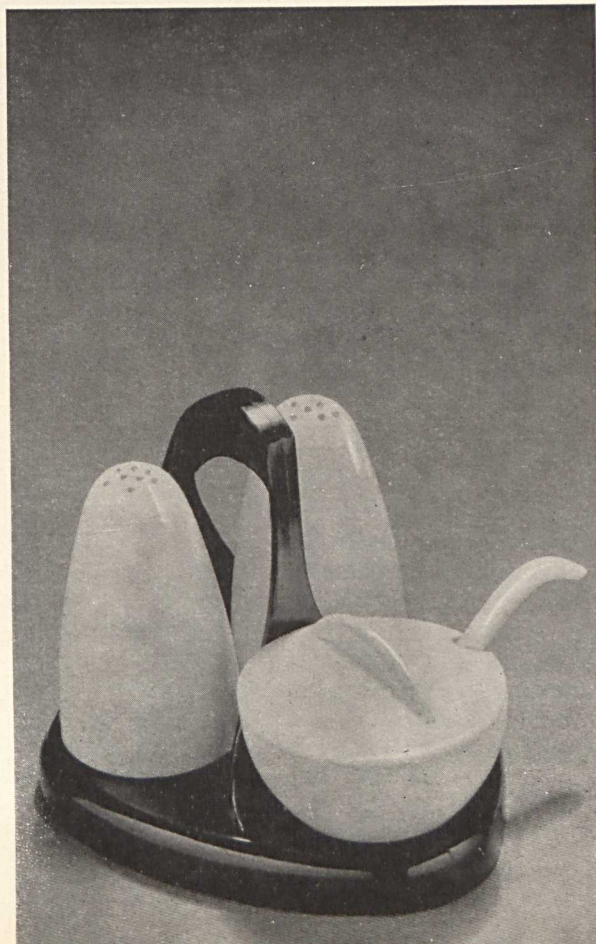
Своеобразно и с выдумкой решена на ленинградском заводе «Комсомольская правда» такая незатейливая, казалось бы, вещь, как вешалка для галстуков. Удачен и черно-белый, цельный по форме прибор для специй.

В работе с полиэтиленом художники делают, по существу, еще только первые шаги.

Москвичи и рижане показали приятные по виду, удобные в обращении кружки и фляги. Но, сравнивая их с другой продукцией, убеждаешься не только в однообразии ассортимента, но и в обезличенности вещей. Будто все эти стоящие друг за другом стенды демонстрируют изделия, сделанные одной рукой, по одной схеме.

Всем памятливы первые игрушки из поролона, оригинальные и остроумные. Они нравились и взрослым и де-

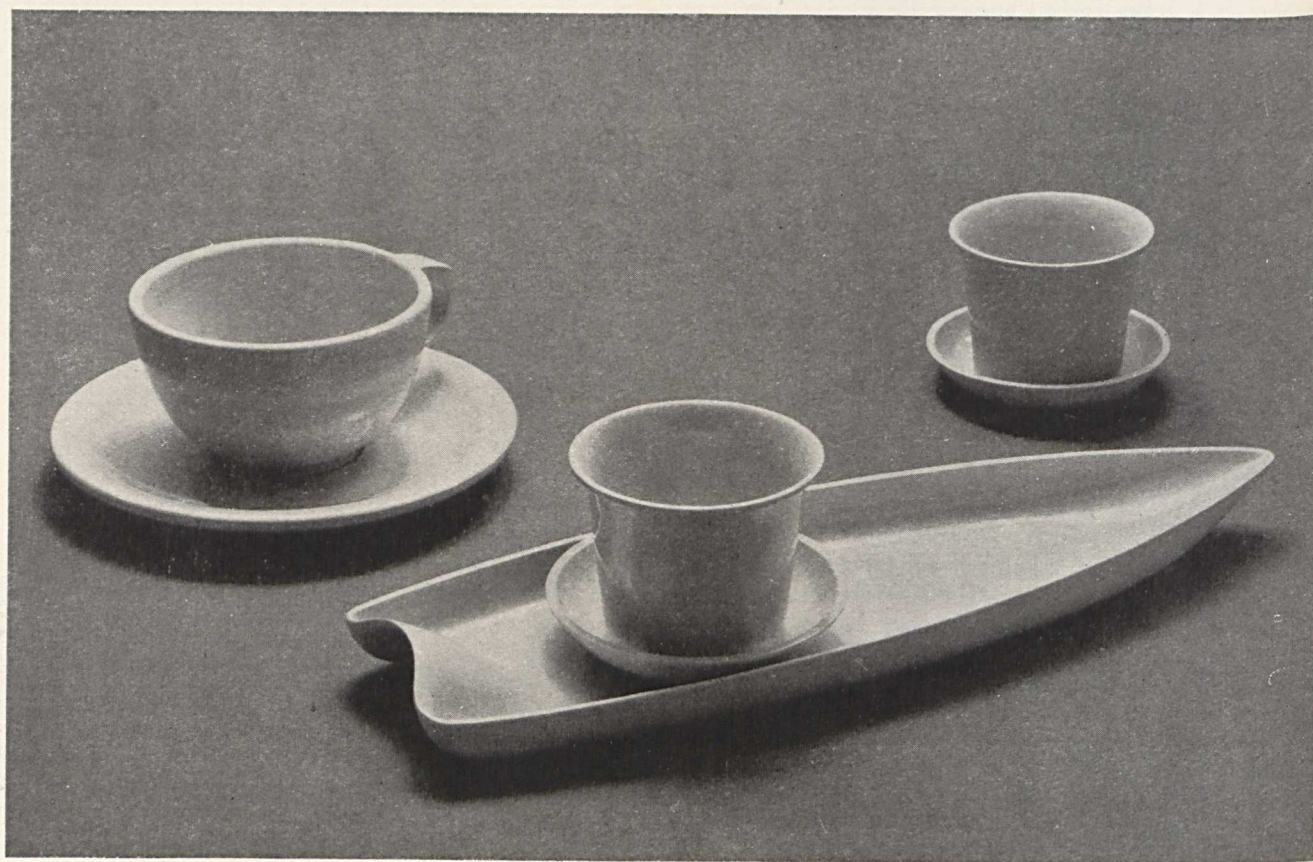
Прибор для специй. Пластмасса.
Завод «Комсомольская правда».





Конфетница, масленка. Пластмасса.
Экспериментальный завод Мосгорис-
полкома.

Набор посуды для самолета ТУ-104.
Меламин. Карачаровский завод пласт-
масс.



тям. Сейчас интерес к ним не пропал, но образцы, к сожалению, стали хуже. Появились несуразно выкрашенные в чернильный цвет собаки, нелепые синтетические куклы-грелки, даже русские неваляшки. Для этих вещей характерно нерациональное использование материала, дурной вкус в окраске и отделке деталей.

Вообще надо сказать, что недостатки у всех пластмассовых изделий одинаковы, несмотря на разницу — и часто принципиальную — в технологии изготовления и назначении.

До сих пор полимеры превращают в заменители кожи, дерева, стекла, тканей. Весьма характерным примером

такого ошибочного подхода к пластмассе могут служить рюмки, представленные Латвийским совнархозом.

На первый взгляд эти изрезанные мелкими алмазными гранями рюмки похожи на хрустальные. Взяв же одну из них в руку, убеждаешься, что это пластик, легкий, незвонкий, лишенный игры, но зато небьющийся и пластичный. Стоит ли так бессмысленно использовать его? Не лучше ли подумать о целесообразности подобных изделий? Очевидно, посуда из пластика больше пригодится в дороге, в рюкзаке туриста, а не на званом ужине, но тогда для него нужно найти самостоятельную форму. Так отпадет и ненужное подражание.

Невозможно согласиться с ореховозуевцами, которые фотоспособом репродуцировали на крышку пластмассовой коробки картину В. Перова «Охотники на привале».

А для кого сделали в Одессе гуцульский жилет из пенополиуретана? Красочность прообраза сменилась сумбурной цветистостью. Неприятна и сама попытка механически воспроизвести фактуру и орнамент народной вышивки.

К чему такие подделки? Для каждого материала нужно найти свое целесообразное применение и выявить его собственные декоративные возможности.

Тревожно, что все еще не покончено с пошлостью в синтетике. Как можно без возмущения видеть рядом с хо-

рошим современным сервизом минские сумочки с «вышитой» по клеточкам махровой розой, тбилисские детские фартучки с «кошечками», полиэтиленовые «ландыши» и целые букеты «живых цветов» из Одессы.

И еще один общий недостаток продукции всех заводов — бедность ассортимента, который почти целиком исчерпывается посудой и немногими хозяйственными предметами. Здесь мало изобретательности и выдумки.

Но то лучшее (хотя его еще немного), что мы видели на выставке, настраивает все же на оптимистический лад. Общие усилия химиков и особенно художников разрешат временные трудности. Изделия из синтетических материалов будут не только практичны, но и красивы.

ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ

Увлекательный экскурс в глубь веков проделали мы, побывав на выставке художественных изделий из золота и серебра античной Италии. Казалось бы, много ли могут рассказать безмолвные, почти трехтысячелетней давности золотые и серебряные фибулы, браслеты, серьги, кинжалы, буллы? Оказывается, очень много и очень интересно.

Представленные в двух залах музея имени Пушкина экспонаты провели нас через четырнадцать веков античного ювелирного искусства (материалы выставки собраны из 33 итальянских музеев; в ее создании участвовали лучшие научные силы страны).

Перед нами золотая плакетка из гробницы Бернардины. VII век до нашей эры. Филигранно и поэтично искусство этрусского ювелира. Ровными рядами чередуются накладные фигуры фантастических существ — химер, гарпий, крылатых львов. На фигурках плакетки тончайшие узоры, будто выложенные мелким золотым бисером. Узор выполнен с применением техники зерни: этрусский ювелир размельчал золото в порошок и прикреплял бисерные крупинки к гладкой поверхности изделия. Техника зерни требовала от ювелира большого опыта и мастерства, тяжелого, кропотливого труда. Рабы античной Италии были теми замечательными ювелирами, чье филигранное искусство и сегодня приводит в восхищение.

Рядом с золотой плакеткой выставлен вместительный финикийский сосуд. Ручки сосуда — будто извивающиеся змеи. Не сразу постигаешь причину эстетического эффекта этого изделия: из блестящей поверхности сосуда вырастают матовые ручки — змеи.

А вот другая витрина. Здесь фибулы — застежки для плаща. Сделаны они из золота и янтаря, привезенного с Балтики. Рядом — буллы — особые знаки, которые носили этрусские мальчики до совершеннолетия.

Почувствовать, понять дух далекой эпохи помогает нам организация витрин. Нужно отдать должное тонкому вкусу

художников-оформителей. Каждую витрину можно рассматривать как отдельный, самостоятельный музей в миниатюре, — так продумана экспозиция выставки.

Большое место на выставке отведено римским изделиям из золота и серебра. Поражает тонкая работа и безупречный вкус древнеримских мастеров. Изделия их лаконичны и просты по форме: серьги, сделанные в виде простых золотых шариков, серебряные браслеты в форме змей. Сама живая природа подсказывала мастерам форму их произведений.

Финикийский сосуд. Серебро с золотом.



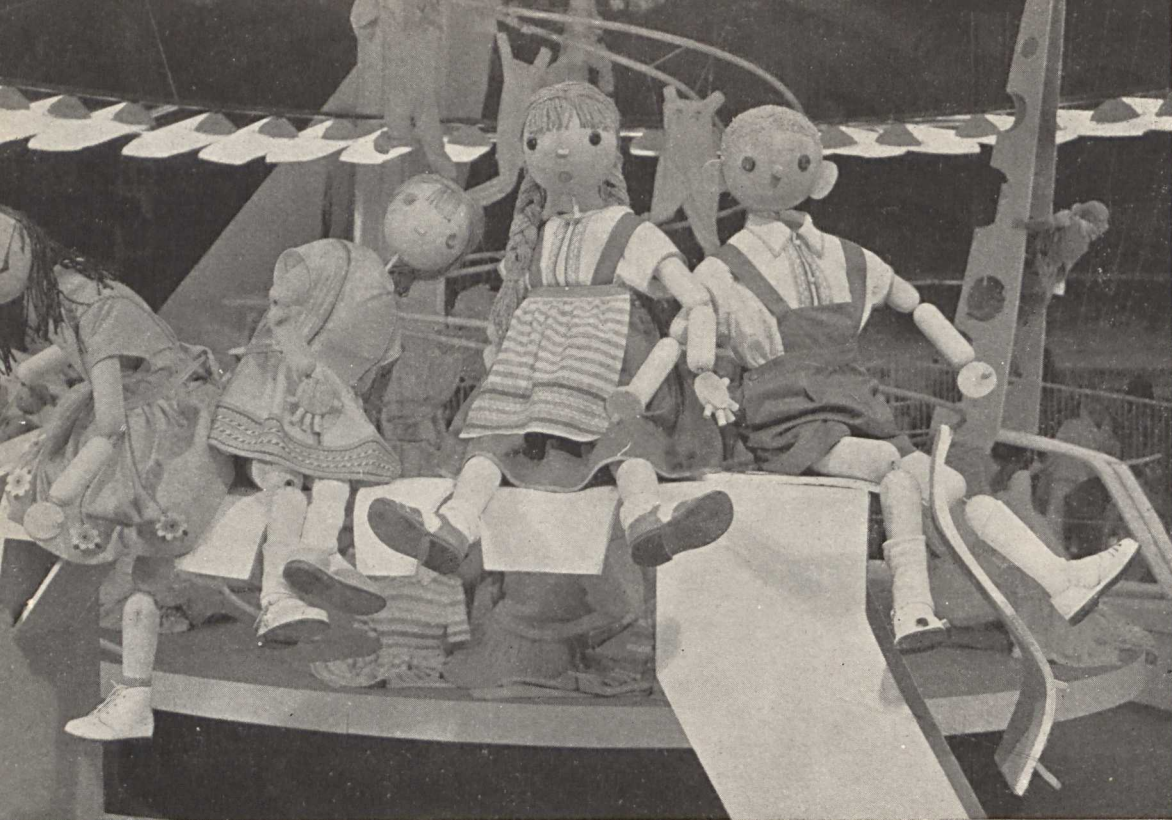
Деталь витого браслета. Золото.



Заключительный раздел выставки посвящен искусству позднеантичной Италии. Изделия этого периода очень интересны, с большой выдумкой решены в цвете. Поверхность золотых и серебряных изделий покрывалась узорной сеткой напаянных перегородок; ячейки между ними заполнялись разноцветными полудрагоценными камнями.

Подобная выставка впервые показывается в СССР. Эстетическое и научное значение ее несомненно. И мы глубоко благодарны профессору Карло Кардуччи и его коллегам за представленную возможность ближе и больше узнать древнее искусство дружественного народа Италии.

О. БАРЫШЕВ



Детская одежда. Фабрики № 19,
24, 33, 36 Мосгорсовнархоза.

БЕЗ СОДРУЖЕСТВА НЕТ УСПЕХА

Н. ТИТОВА

Организованная Госпланом СССР летом этого года Всесоюзная выставка одежды и обуви впервые так широко демонстрировала одежду для всех возрастов, для всех времен года.

Эта выставка дала богатый материал, на основании которого можно судить о направлении нашего моделирования, о его достоинствах и недостатках, о том, как решается ответственная задача — одеть советского человека в красивые и разнообразные одежды, с учетом его бытовых и производственных требований.

Что же показала выставка?

Много лет не разрабатывался один из самых важных разделов костюма — производственная одежда для работы в лабораториях, в цехах, на стройках, в шахтах, на полях. На выставке был специальный отдел производственной одежды, все дома моделей показывали костюмы для химиков, продавцов, поваров и т. д. Моделей было продемонстрировано много. Казалось, все обстоит благополучно. Однако показанные типы рабочего костюма представляют лишь различные вариации на одни и те же темы — фартук, халат, сарафан, комбинезон. Художники остановились на моменте чисто эстетических поисков. Комбинезон с отстрочкой, без отстрочки, на пряжках или на молниях. Между тем каждое производство, имея свои специфические особенности, диктует определенные формы, материал, расцветку рабочего костюма. Узость задач, которые ставят перед собой модельеры, показывает, что они еще недостаточно уделяют внимания характеру производства и плохо его знают.

Нами совершенно забыта профессиональная форменная одежда. На выставке не было даже такого раздела, а между тем в форму одеты многие трудящиеся — железнодорож-

ники, служащие городского транспорта и связи, учащиеся ремесленных училищ, работники юстиции и другие. Форма всегда останется стандартом, это бесспорно, и все же она не может быть неизменной. При создании формы особенно остро встает вопрос о необходимости учета климатических условий, именно потому, что форменная одежда стандартна. Может быть, поэтому нецелесообразна единая форма для всего Союза. Во всех республиках существуют ремесленные училища, но в одной республике и летом холодно, а в другой и зимой тепло. Заслуживает внимания работа Таллинского Дома моделей в этой области, продемонстрировавшего несколько моделей форменной одежды, сделанных с учетом климатических условий.

Значительно лучше обстоит дело с другим видом рабочей одежды, так называемым деловым костюмом, в котором нуждаются педагоги, библиотекари, музейные работники, секретари, чертежники, студенты и т. д. Наши модельеры представили большое многообразие моделей делового платья. Их отличает простота линий, практичность, красота силуэта, мягкость и сдержанность колористических решений. Особенно практичны костюмы из трикотажа. Дом моделей трикотажной промышленности Мосгорсовнархоза предлагает ряд костюмов из хлопчатобумажной пряжи, из тонкого шерстяного полотна типа джерси, с набивным рисунком. Тонким колоритом розового и желтого цветов, изящным силуэтом отличаются платья-костюмы художников М. Павлонской и Н. Сиротиной.

Много лет не разрабатывалась школьная форма. В результате школьники выглядят как черно-коричневая масса. Мне кажется, по правильному пути пошли художники Рижского и Таллинского домов моделей. Представленные ими варианты школьной формы отличаются оживленной



Платья из льняной ткани. Минский Дом моделей.

цветовой гаммой и разнообразием фасонов. Под девизом «Школьницы» они продемонстрировали цветные платья с короткими жакетами. Для мальчиков — короткие брюки-шорты с хлопчатобумажными рубашками или куртками.

Мужской костюм застыл на месте и приобрел «классические» формы пиджака и брюк. А между тем еще в 20—30-х годах стоял вопрос о создании советского костюма, костюма целесообразного и отвечающего эстетическим запросам человека нашего времени. Процесс модернизации и развития «классических» форм костюма продолжается и

сейчас. Повседневный мужской костюм становится более практичным и удобным. Но нельзя ограничиваться улучшением существующих форм мужского костюма. Пора искать формы принципиально новые.

Разнообразно представлена одежда выходного дня. Это прежде всего спортивная одежда — одежда для всех времен года, для лыж и коньков, тенниса и гребли; куртки меховые и кожаные, брюки и рейтузы, длинные жакеты, и безрукавки, и свитеры, короткие трусики и т. д. и т. п. Но в целом преобладают модели выставочного характера. Спортивная одежда должна быть рассчитана прежде всего на выполнение чисто утилитарных функций, на удобство, а не на внешний эффект. Стеганные куртки, покрытые сверху ярким цветным капроном, конечно, выглядят очень нарядно, но они промокают, быстро рвутся. Спортивные костюмы должны быть универсальными, необходимо предусматривать отстегивающиеся подкладки, капюшоны, воротники, шире использовать водоотталкивающие ткани и смелее внедрять новые синтетические материалы.

Трикотажные свитеры отличаются бедностью расцветок. А ведь тут можно широко использовать национальные традиции орнаментации. Мы как будто боимся показаться немодными, традиционными.

Форм использования традиций очень много: выставка показала, что это может быть переработка национальных орнаментов, как это имеет место в трикотажной ткани Косинской фабрики по мотивам павловских платков, в спортивном свитере той же фабрики (автор модели Н. Цыганкова), в льняных платьях Минского Дома моделей (автор модели А. Гадицкая). Это может быть переработка форм, силуэта национальных костюмов, как это имеет место в модели Таллинского Дома моделей — пальто в русских традициях, — получившего премию на международной выставке в Будапеште.

Интересными находками в области формы и колористических решений отмечены костюмы для летнего отдыха, яркие, красочные ансамбли, часто скомбинированные из разной хлопчатобумажной ткани, гармонирующей по

цвету (ВИАЛЕГПРОМ, ОДМО, Рижский и Таллинский дома моделей).

Художники-модельеры вновь «открыли» один из самых древних материалов — лен. Изящные летние платья и костюмы из льняных тканей широко демонстрировались на выставке. Запоминающиеся модели создала художница А. Гадицкая (Минский Дом моделей).

Несколько слов хочется сказать о выходном туалете. Мы часто отождествляем вечернее платье и выходное, а это неверно. В выходном платье можно сходить в музей, на выставку, навестить знакомых, провести выходной день. Но модели таких платьев, выпускаемые фабриками, на редкость однообразны, невыразительны и дороги. Из образцов, демонстрировавшихся на выставке, заслуживает внимания элегантный трикотажный костюм художницы И. Вольман из шерстяного полотна с набивным рисунком по мотивам павловских платков. Удивительно правильно найдено соответствие характера ажурного рисунка ткани (автор переплетения А. Лаврова, Косинская трикотажная фабрика) и раскроя в другом ее платье-костюме.

Вечернее платье — платье больших торжеств: выпускных балов, свадеб, театральных премьер, больших семейных праздников. Оно требует эффектных тканей (муар, парча, капрон) с расцветкой для вечернего освещения, острого силуэта, оригинальных линий покроя, резкого возрастного разграничения.

Удачные модели для всех возрастов продемонстрировали художники Общесоюзного Дома моделей. Они отличаются интересным силуэтом, сделаны с выдумкой и, что очень важно, жизненны. Просты и вместе с тем нарядны модели Т. Ксенофоновой и В. Зайцева, конструкторов А. Лысенковой и В. Храповой из ткани «Космос», новинки нашей текстильной промышленности.

Все большее распространение и в вечернем, и в нарядном выходном платье получают удобные, элегантные ансамбли из платья и пальто, пальто и костюма, платья и жакета.

Но не все хорошо в моделировании вечернего платья. В вечерних, как и в выходных платьях, более всего ощущается нарушение основного принципа моделирования: соответствия материала и формы костюма его назначению. Назначение костюма определяет выбор материала, а материал в свою очередь диктует определенную форму, силуэт. Шить деловое платье из парчи так же нелепо, как вечернее из ситца.

Слишком часто наша промышленность заставляет покупателя простую, очень заурядную модель делать выходной и даже вечерней, беря для такой заурядной модели дорогой материал. Московский городской совнархоз на своем стенде показал вечернее платье из лиловой шерсти. В фасоне нет ни одной красивой линии, не говоря уже модной. Простая патронка — вытачки на месте, подрез по горловине ворота, рукав три четверти. Сколько еще подобных моделей, принципиально не подходящих ни для какого

случая жизни, в магазинах! И лишь высокая стоимость их заставляет догадываться, что они «выходные».

Важный принцип — назначение, материал, форма — очень часто нарушается нашими швейниками.

Выставка еще раз остро поставила вопрос о совместной работе художников-модельеров и текстильщиков. Художник-модельер должен видеть в куске ткани ее приемлемость для того или иного раскроя, должен понимать, для чего она создана. Можно встретить сколько угодно силуэтов, которые хороши сами по себе, но, выполненные в данном материале, они представляют неприглядную картину. Швейная фабрика имени Клементи (Эстонский совнархоз) демонстрировала модную мужскую рубашку из набивного поплина. Крупный рисунок, выполненный толстым черным контуром, явно предназначался для больших плоскостей, скажем, для прямого платья-рубашки. Но размельченные формы покроя мужской рубашки с кокеткой совершенно не соответствуют характеру набойки. То же произошло



в полосатом платье, смоделированном художником Паюпуу (фабрика имени Клементи, Эстонский совнархоз), в котором характер покроя не соответствует ткани с крупной полосой.

Художник-текстильщик, создавая рисунки, должен знать и понимать основные законы конструирования костюма. У нас еще часто оформление ткани и моделирование рассматриваются как отдельные области, несмотря на то, что текстиль не может существовать или выступать как самостоятельный объект художественного оформления.

Художник-текстильщик, создавая рисунок для ткани, исходит не только из требований раскройки платья, блузок, юбок, рубашек, требований интерьера, но и из общего направления моды, новых форм костюма. А швейная промышленность еще работает по старым патронкам. Вошли в моду прямые, неотрезные платья-рубашки. Текстильщики создали для них ткань с крупным декоративным рисунком, а швейники либо ее не берут, либо берут и шьют по старым моделям. В результате этого несоответствия покрою характеру ткани получается образец безвкусицы.

ти нет. Большой недостаток ощущается в рабочей обуви. Хочется отметить лишь непромокаемые сапоги, изготовленные методом горячей вулканизации. Заслуживает внимания легкая летняя бесподкладочная мужская и женская обувь, утепленные ботинки с подкладкой из капроновой байки и искусственного меха.

Бедно были представлены на выставке головные уборы. И хотя модельеры Нудольская, Аветисян, Маркова, Трифонова (Кунцевская фабрика № 29, фабрики головных уборов № 58, 59, ателье Мосгорисполкома, ателье № 7 Мосгорисполкома) показали хорошие образцы, выполненные со вкусом, чувствуется какая-то поспешность, случайность и небрежность в отборе образцов.

Только совместная работа художников-конструкторов всех видов легкой промышленности может содействовать созданию стилового единства в ансамбле одежды.

Основное пожелание, предложение, требование всех побывавших на выставке, а их было около 400 тысяч,



Демисезонные пальто. Новосибирский Дом моделей и предприятия Новосибирского совнархоза.

Огромное значение этой выставки в том, что она еще раз широко поставила проблему совместной работы художников, создающих костюм, художников-текстильщиков, модельеров шляп, ювелиров, обувщиков, художников различных отраслей галантерейной промышленности.

На выставке демонстрировалась также и обувь. Было много изящных моделей. Однако в создании новых моделей мы идем от колодки, уже ставшей модной, а не от гигиенической приемлемости, целесообразности ее. Обувь изменяется вместе с изменением костюма, она также подвержена действию моды, но, создавая новую модель, конструктор должен заботиться о создании удобной колодки, а узкий нос или срезанный — это лишь элемент внешнего ее оформления. Мало учитывается в обуви возраст. Модных моделей на спокойном каблучке для пожилых женщин поч-

сводилось к следующему: быстрее внедрять в массовое производство выставочные образцы. А между тем 70 процентов изделий уже выпускаются предприятиями легкой промышленности. И, несмотря на эти 70 процентов, такое требование возникает. Причина этого прежде всего лежит в большом разрыве между массовыми изделиями и моделями домов моделей.

При современном направлении художественного оформления одежды, когда господствует простота линий и силуэта, лаконизм и четкость форм, сведены к минимуму все виды отделки, особенно важно качество промышленного стандарта. Поэтому наладить работу швейной промышленности в тесном контакте с художниками-текстильщиками и модельерами — ответственная и неотложная задача.

ПОЛЧАСА ПО РЕСПУБЛИКЕ

Я. ШАГАЛИН

Искусство оформления выставок идет в гору. Художники, работающие на этом трудном и увлекательном поприще, все чаще радуют нас своими находками, смелыми поисками новых путей и приемов оформления. И что самое отрадное: уже не только в Манеже и павильонах ВДНХ или парка «Сокольники» можно видеть хорошую выставочную экспозицию, но и на местах, в республиках и областях, где появились художники, работы которых пользуются вполне заслуженным успехом.

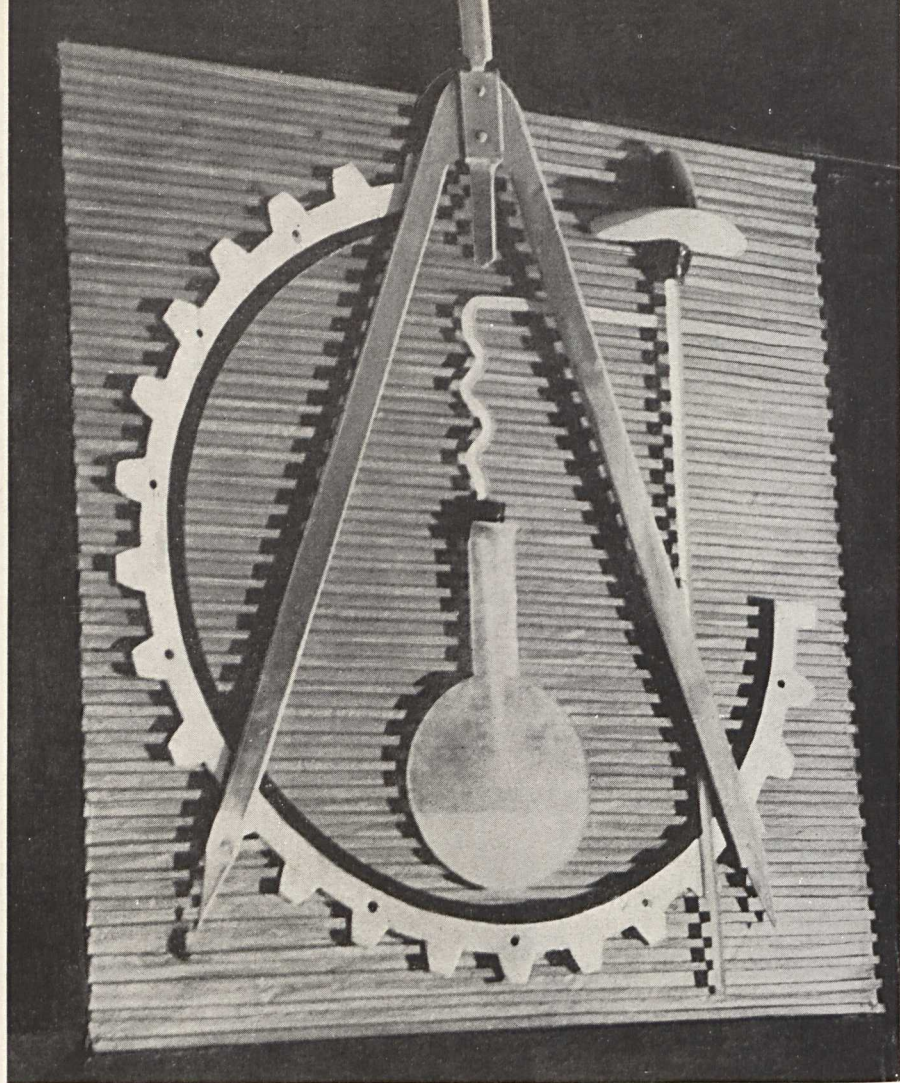
Именно такой успех выпал тут на долю главного художника промышленной выставки Аджарского областного Дома техники Г. Центерадзе, художников М. Чигарева и С. Попова, инженера Я. Ахобадзе и других. Спроектированная и осуществленная ими выставка дает живое и образное представление о достижениях промышленности Аджарской АССР. Мне довелось не только побывать на выставке в качестве посетителя и воочию убедиться в ее художественных достоинствах, но и заглянуть за ее кулисы, познакомиться с той «кухней», в которой «варились» и «дегустировались» проекты экспозиции, узнать о встречах у авторов трудностях.

Выставка эта — постоянно действующая. Она носит в основном научно-технический характер и призвана показывать достижения народного хозяйства республики и распространять опыт передовых методов производства.

Главный художник Г. Центерадзе имел в своем распоряжении помещение, которое по своим архитектурно-планировочным данным мало подходило для выставки. Три зала общей площадью в двести квадратных метров могли вместить только незначительную часть экспонатов. Причем высота помещений (около 6 м.) буквально поглотила бы небольшие по своим размерам экспонаты и стенды, и они просто-напросто растворились бы в ней, стали малозаметными. Недостаток площади почти нацело исключал демонстрацию многочисленной продукции в натуральную величину, как это бывает на обычных промышленных выставках и выставках ярмарочного характера. Следовательно, надо было искать свой особый метод показа, свой художественно-технический образ, свои приемы оформления, которые максимально отвечали бы задачам выставки, не вступали в противоречие с представленной техникой и удачно объединяли бы разнородные по существу экспонаты.

Нашелся простой и остроумный выход: с помощью широкого пандуса, опирающегося на легкие опоры, помещения расчленили на два этажа. Перила лестниц напоминают направляющие стартовые рейки ракетных установок. Такое решение тем более уместно, что рядом, вдоль общей стены залов, словно продолжая начатую тему, расположены три стенда, посвященные космосу.

Итак, благодаря незначительной и недорогой реконструкции экспозиционная площадь сразу увеличилась вдвое. Одновременно обнаружился еще один резерв. С двух сторон большого зала между двумя стенами существовали довольно глубокие ниши. Они дали еще сто двадцать квадратных метров площади и сыграли важную роль в композиционном замысле художников. Разместив здесь часть экспонатов, авторы не только увеличили количество пред-



Эмблема выставки.

ставленных предметов, но и придали интерьеру большую живописность: игра света и тени, объемность и, если так можно выразиться, глубина экспозиции в нишах скрадывали плоскостное однообразие некоторых стендов. В одной из ниш, к примеру, разместили диораму, посвященную сельскому хозяйству республики. Мы уже привыкли к различного рода диорамам, где все выглядит как «на самом деле». Здесь же этого нет. Декоративными средствами авторы сумели избежать примитивного натурализма. Будто бы с птичьего полета видит посетитель виноградники, чайные и табачные плантации, знаменитый Цихисдзирский лимонарий, горные вершины, море и развалины старой крепости. И рядом удачно найденная художником деталь, которая не оставляет сомнения в том, что речь идет именно о современной Аджарии. Деталью этой стали легкие, ажурные плетения линий высоковольтных передач, дополняющие «вечный» пейзаж республики. Один штришок, одна находка — и переброшен мостик от прошлого к настоящему и будущему.

На выставке почти нет настоящих станков и машин. Их заменили хорошо просматриваемые со всех сторон электрифицированные и автоматизированные модели. Сделанные из различных материалов, рационально и со вкусом окрашенные и «поданные» при соответствующем освещении, они привлекают зрителя, не конкурируя друг с другом. Это особенно важно потому, что на выставке нет экскурсоводов — их заменяет автоматический гид, голос которого сопровождает посетителей от одного стенда к другому, из одного зала в другой. Слуховые и зрительные впечатления сливаются и дают цельное впечатление обо всем ансамбле выставки. Но если посетителю этого мало, он может просмотреть этикетки, вернуться к заинтересовавшему его стенду и уже самостоятельно включить авто-

матику показа. Для более детального ознакомления с вещами можно обратиться к консультанту. Но самый главный эффект достигнут: техника сама рассказывает о себе техническими средствами и на языке искусства.

Художники сумели синтезировать художественно-оформительские и технические приемы, подчеркнуть формы и функциональные возможности экспонатов, преподнести их в определенной последовательности, чтобы каждая вещь, каждый стенд говорили о себе ярко, образно.

Большинство вещей просматривается со всех сторон, что удобно и позволяет видеть детали. Умело использованы свет, цвет, сочетание фотопанно с предметами. Это наиболее заметно у стендов рыбного хозяйства.

Эмоционально передана идея освоения космоса. На фоне темного неба яркими сполохами светятся космические корабли, а под ними, как бы олицетворяя создавшую их мысль, — изображение человека, выполненное из оргстекла, — своеобразная объемная графика. Стенд космоса логически завершает всю композицию выставки.

Конечно, нельзя сказать, что все на выставке с точки зрения художественной сделано безукоризненно. Есть и неудачные стенды (диаграмма роста производства чая); есть и примеры безвкусной выкладки товаров (швейные изделия, хлебобродукты и конфеты), и однообразные приемы (троекратное повторение объемной карты Аджарии — удачной в фойе и вряд ли необходимой в залах); есть и вещи далеко не лучших образцов, которым скорее место на выставке брака.

Многие недостатки были вызваны трудностями организационного порядка. И все же приятно, что, несмотря на все трудности, несмотря на недоработки, кстати, вполне устранимые, находчивость, вкус, художественное чутье, знание техники помогли устроителям, и в первую очередь главному художнику Г. Центерадзе, донести до зрителя основную идею выставки. За каких-нибудь полчаса посетитель может совершить увлекательное путешествие в сегодняшний и завтрашний день Аджарии — небольшой автономной республики Грузии.

К ИТОГАМ ДИСКУССИИ «НАРОДНОСТЬ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

Еще в 1960 году на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» началась дискуссия о судьбах народного искусства, которая, однако, в основном свелась к вопросу о судьбах народных промыслов. Взволнованный тон статей, обилие разнообразных, часто взаимоисключающих точек зрения показали, насколько актуальны эти вопросы.

Новая дискуссия, открытая статьей И. Бибикиной и Н. Степанян «Народность и современность» в № 10 за 1961 год, подняла близкие по своему характеру проблемы, но поставлены они были в более широком теоретическом плане. Основной из них был вопрос о роли, которую призваны сыграть национальные традиции в сложении стиля современного декоративного искусства.

В ходе самой дискуссии возник еще ряд проблем: о понимании идейности, образности, народности в прикладном искусстве, о взаимоотношении творчества народных мастеров с творчеством профессиональных художников и другие.

Дискуссия, естественно, не исчерпала свою проблематику. Конечно, еще не раз затронутые сегодня проблемы будут возникать перед нашими художниками и искусствоведами, причем

каждый раз их решение будет обогащаться новыми мыслями, подсказанными творческой практикой. Но сама постановка этих вопросов была жизненно необходима.

При всех разногласиях, которые обнаружила дискуссия и которые вряд ли можно и нужно разрешать итоговой статьей, выявлена общая разделяемая всеми участниками дискуссии точка зрения. Она состоит в том, что сегодня, когда архитектура переживает новый этап своего развития, когда создаются новые формы синтеза искусств, принципиально иные ансамблевые решения интерьера, — все вопросы, связанные с традиционным народным искусством, надо рассматривать не абстрактно, а под углом зрения требований современности — сложения современного стиля, создания органичных утилитарно-художественных ансамблей, интерьеров жилых, общественных и производственных зданий, ансамблей городов. Тем самым достигнута общая плодотворная позиция для дальнейшей работы.

Редакция благодарит всех товарищей, принявших участие в дискуссии.



Диапазон творческих поисков молдавских керамистов показывает стенд с работами Э. Греку — от несколько показной «современности» асимметричной вазы с вмятинами до матово-черных неполовинных крынок с лепным орнаментом, очень свободно и непринужденно варьирующих народные мотивы.

В сентябре этого года в залах Художественного музея в Кишиневе была открыта первая Республиканская выставка декоративного искусства Молдавии. Выставка показала, что сейчас в декоративном искусстве республики идут успешные поиски новых, современных путей.

Обсуждение выставки, в котором вместе с молдавскими художниками и критиками приняли участие гости из Москвы и Ленинграда, превратилось в интересный разговор не только о достоинствах или недостатках отдельных экспонатов, но и о наиболее важных и острых проблемах художественной жизни республики — о связи художников с производством, о национальном своеобразии и современном стиле молдавского декоративного искусства, о его месте в новой жилой и общественной архитектуре.

На ковровые фабрики республики пришли в последние годы талантливые молодые художники. Их оригинальные работы внесли свежую струю в традиционное молдавское

У МОЛДАВСКИХ ХУДОЖНИКОВ



Обобщая форму, отбрасывая второстепенные детали, Н. Эппельбаум добивается в своих декоративных фигурках животных изящества и строгой четкости силуэта.

ковроделу. Ковры М. Рэчиле, Н. Серовой, К. Загнойко и других — прямое подтверждение этому. Широко показаны изделия керамистов. Приятно, что многие образцы уже тиражируются — их можно было увидеть не только на выставке, но и в салоне Художественного фонда республики.

Более робки поиски молдавских мебельщиков. Но все же простой, лаконичный интерьер В. Новикова и И. Цехановича принципиально отличается от покрытого псевдонародной резьбой набора мебели, который эти же авторы показали в 1960 году в Москве.

Общему успеху выставки способствовало ее выразительное и сдержанное оформление (архитектор В. Калюжнер).

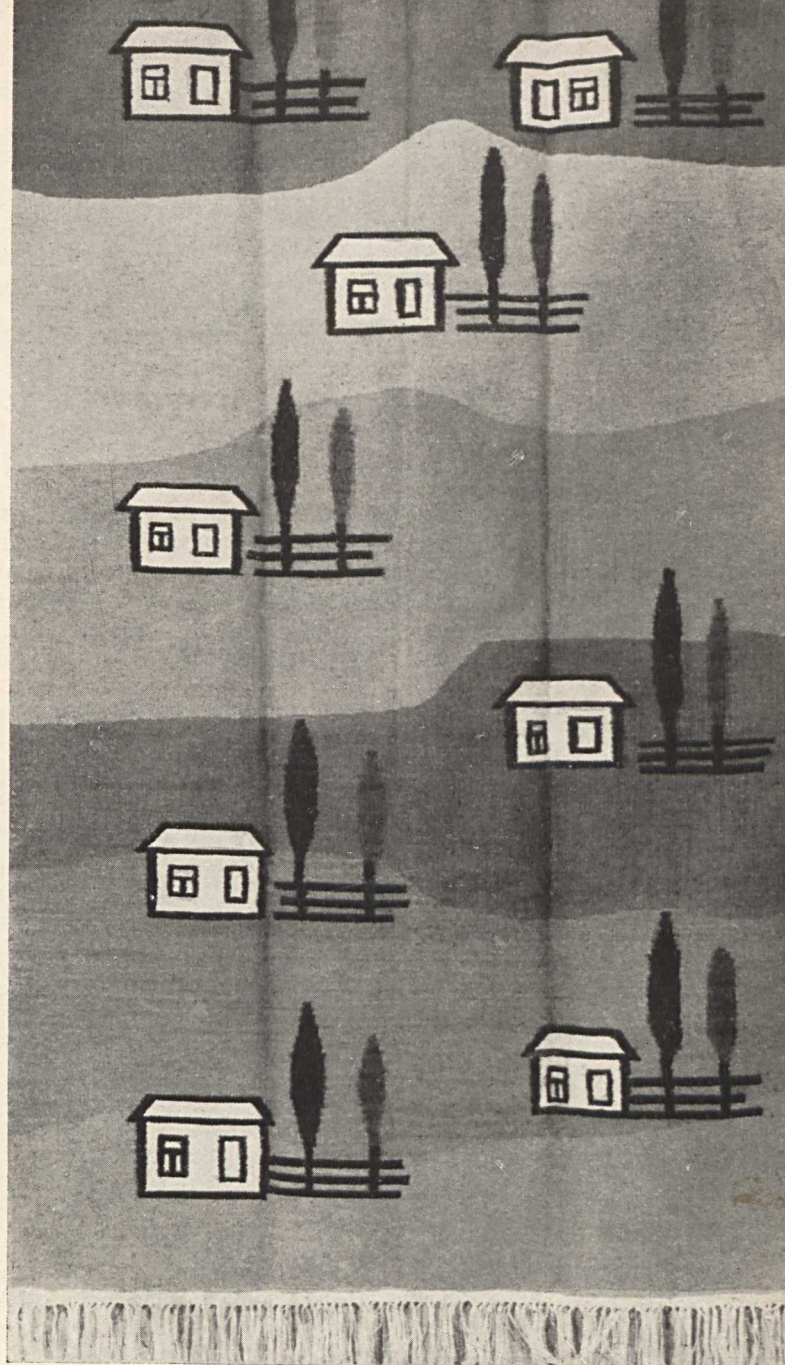
Но, положительно оценивая выставку, участники обсуждения говорили и о существенных пробелах в развитии декоративного искусства Молдавии.

Искусство здесь все еще оторвано от промышленности.

Своеобразно трансформируя традиционные формы народной керамики, П. Беспоясний и Т. Канах подчеркивают их пластичность.



Устойчивые, тяжеловатые формы, спокойная простота и своеобразный юмор в росписи роднят прибор для пива и вазу М. Бебешко с народной посудой.



Мягкие, сдержанные краски и свободный ритм отличают ковры молодой художницы М. Рэчиле.

Даже на многих предприятиях легкой и художественной промышленности нет художников — и там копируют старые, часто антихудожественные образцы. Так работают стеклозавод во Флорештах, завод электроарматуры в Бельцах, керамическая фабрика в Унгенах...

Не до конца преодолена в декоративном искусстве Молдавии и парадность, старое, украшательское понимание народных традиций. Примером неправильного использования национального наследия могут служить экспонировавшиеся на выставке работы Кишиневского Дома моделей. Орнаменты крестьянской кофты и полотенца механически переносятся на рукава современного пальто, спина жилета украшается фрагментом коврового орнамента.

И все-таки показанные на выставке достижения молдавских художников, особенно в ковроделии и керамике, позволяют ждать от них таких же успехов во всех областях декоративного искусства.

Ю. Г.

МИНУС ЗДОРОВЬЕ

А. МАМСИКОВ, С. ПЕСОЧИНСКИЙ

Конструкторы сельскохозяйственных машин и орудий мало еще заботятся о создании здоровых, безопасных условий труда, рациональных и красивых по форме конструкций. Сошлемся хотя бы на навесные машины и орудия, как, например, культиватор-растениепитатель КРН-2,8; культиватор-окучник КОН-2,8, сеялки СНУ-48, СЗТН-47,3, ССН-6, СКН-12, СЗУ-48.

Наиболее серьезным конструктивным недостатком почти всех прицепных машин и орудий является нерационально устроенное рабочее место прицеппщика. Оно решено в виде примитивной подножной доски шириной в 18—20 см, в лучшем случае с предохранительными перилами. Вряд ли нужно доказывать, как утомительно стоять человеку на такой доске, которая намного уже стопы, причем стоять в согнутом положении. Не в лучших условиях, однако, находятся прицеппщики и там, где для них устроены сидения в виде штампованной металлической плиты без опорно-предохранительной спинки. При резких толчках человек может с него упасть. А тут еще в центре конструкции возвышаются укрепляющая гайка и шайба, которые впи-ваются в тело прицеппщика.

Не повезло также комбайнерам и их помощникам. Для них сделаны сидения нелепой конструкции, которые вдобавок ко всему расположены, как правило, в местах наибольшего пылевыведения, в непосредственной близости от движущихся узлов машины.

В таком же незавидном положении оказываются водители тракторов и самоходных шасси. Конструкторы последних никак не могут преодолеть косной традиции и проектируют эти машины без кабин. В результате люди подвергаются во время полевых работ различным неблагоприятным воздействиям. На самоходных шасси при использовании навесных машин и орудий водитель оказывается в самом центре пылевого облака, поднимающегося от размещенных впереди рабочих органов. Установленный под сидением или в непосредственной близости от него двигатель создает шум и вибрацию, значительно пре-

восходящие по интенсивности и характеру регламентированные уровни.

При управлении с трактора прицеппными и навесными машинами и орудиями тракторист со своего места не видит основных рабочих органов, за которыми требуется постоянное наблюдение. Он вынужден часто оборачиваться назад, либо наклоняться в сторону и находиться в такой неестественной позе длительное время. Даже при самой простой работе — пахоте — ему приходится сидеть весь день откинувшись вправо и следить за ходом правой гусеницы по борозде. Еще более сложно наблюдение за правильным ходом широкозахватного агрегата при междурядной обработке посевов и уборке технических культур, когда от точности вождения трактора зависит весь успех работы. Такой же конструктивный просчет характерен и для уборочных комбайнов, с сидения которых не обеспечен обзор основных рабочих органов машины.

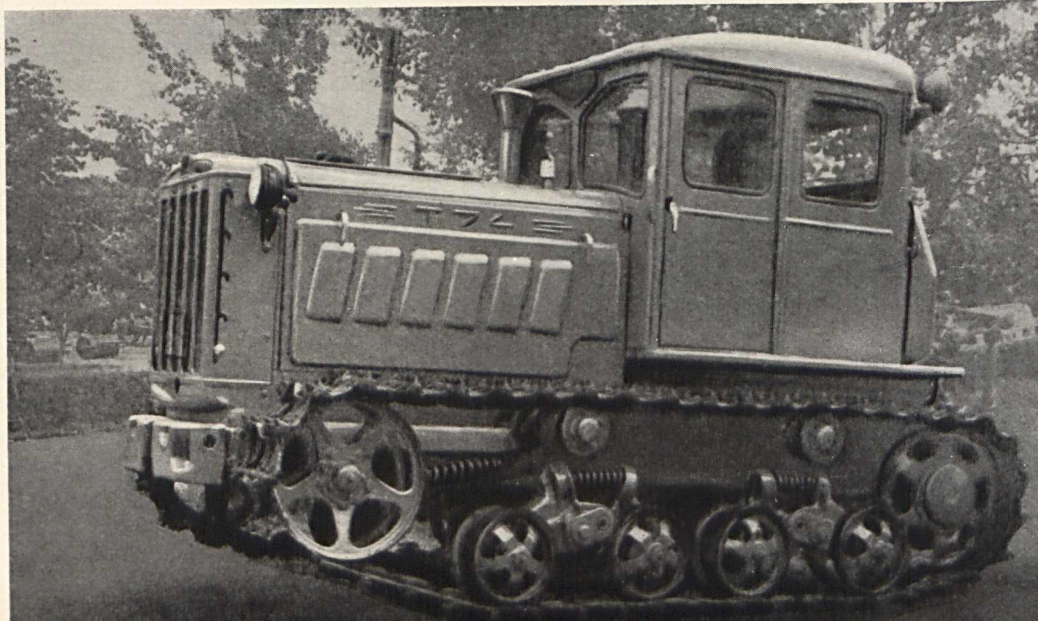
Устанавливаемые на современных гусеничных и некоторых колесных тракторах сидения диванного типа не регулируются ни по вертикали, ни по горизонтали, не имеют необходимого для равномерного распределения тяжести тела наклона вниз и назад.

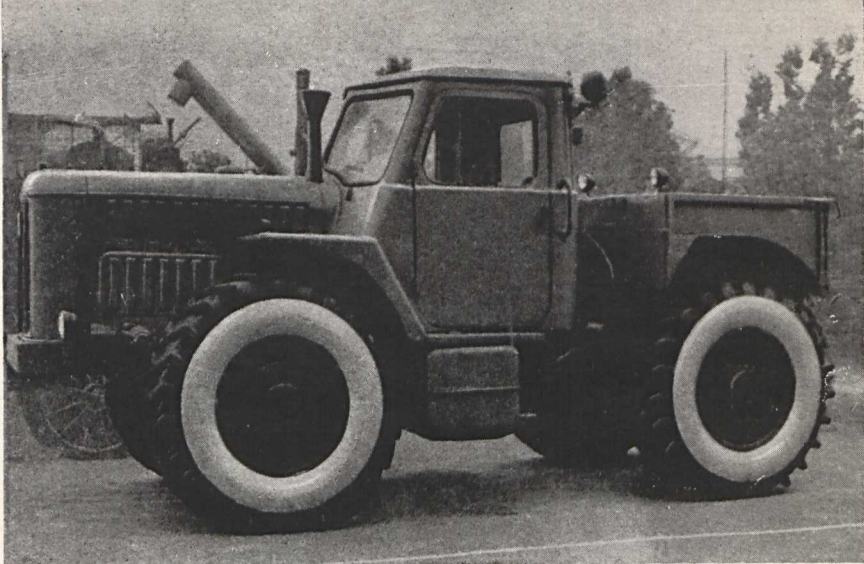
Назрела необходимость в оборудовании тракторов индивидуальными (двумя, где это возможно) сидениями-креслами с самостоятельной амортизирующей подвеской и регулирующими устройствами. Построенные с учетом требований физиологии и гигиены, с плавным переходом невысокой спинки в подлокотники, отделанные прочными и гигиеничными синтетическими материалами, такие сидения-кресла создадут не только большие удобства, но и украсят интерьер агрегата.

Некоторые сельскохозяйственные орудия имеют кабины, но весьма неудачных конструкций. Сделанные из металла, они сильно нагреваются летом и охлаждаются зимой. А отсутствие уплотнений в дверях и окнах, щели в полу и стенках открывают доступ в рабочую зону пыли, газов и ядохимикатов. Плохо спланированы даже экспери-

Трактор Т-74 Харьковского завода. Отсутствие защитных крыльев на гусеницах не только повышает опасность травматизма и ухудшает общий вид машины, но и обуславливает образование вокруг кабины, особенно при работе на повышенных скоростях, концентрированного облака пыли. Оно проникает в рабочую зону через многочисленные щели и отверстия, нагнетается туда вентилятором.

«Деревянность» в архитектурно-конструктивном решении кабины привела к дроблению смотровых плоскостей и значительному ограничению обзора участка работы. Крайне примитивно сконструированы задвижные дверцы, требующие больших усилий для перемещения. Они постоянно дребезжат и ухудшают герметизацию кабины. А сама кабина явно загромождена. 11 рычагов и педалей управления размещены без учета анатомо-физиологических особенностей человека. Рычаги управления поворотом, которые относятся к наиболее часто включаемым (в среднем 9—12 раз каждую минуту), расположены вне пределов досягаемости руки при правильном положении тела на сидении, и поэтому тракторист практически лишен возможности пользоваться при работе спинкой.

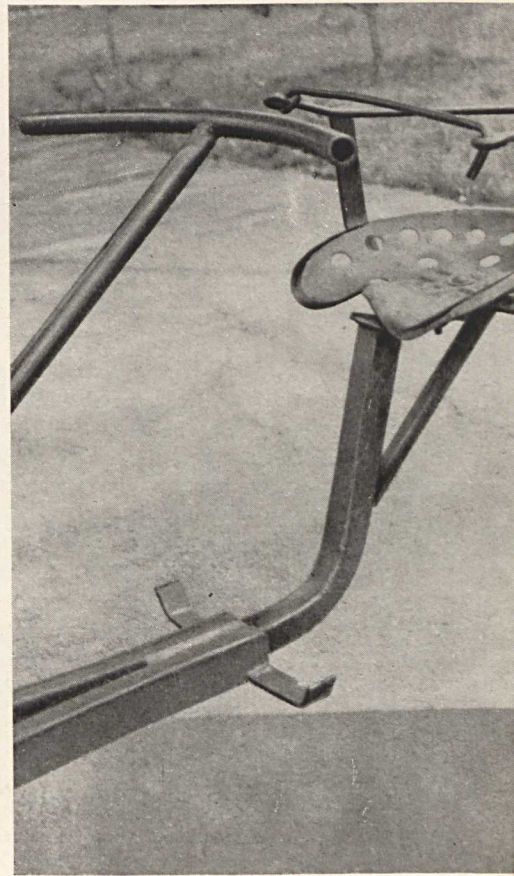




Явной печатью эклектичности основных объемов отмечен опытный образец скоростного трактора Т-125 Харьковского завода. Здесь в одной конструкции искусственно соединены плавный, обтекаемый капот, угловатая кабина и обрубленный кузовной ящик совершенно неопределенного назначения. К тому же он создает «мертвое пространство» при обзоре через заднее смотровое окно, что полностью исключает возможность наблюдения за работой прицепных и навесных орудий. Передний обзор закрыт непропорционально удлиненным капотом. А тут еще в лобовое стекло упираются массивные трубы двигателя. Совершенно не просматривается с рабочего места тракториста и переднее направляющее правое колесо.

Большой полезный объем кабины Т-125 использован крайне нерационально: многочисленные рычаги управления, за исключением лишь одного вспомогательного, смонтированы по левую руку тракториста. В эту же сторону смещен и приборный щиток.

Размещение двигателя на новом самоходном шасси ХТЗ-С непосредственно под сидением создает на рабочем месте водителя шум и вибрации, значительно превосходящие предельно допустимые нормы, крайне неблагоприятный тепловой режим и высокую концентрацию отработанных газов. Водителю просто трудно дышать. Горизонтальное решение штурвала рулевого управления резко увеличивает расход мышечной энергии, обуславливает нерациональную рабочую позу.



Все еще бытует на многих сельскохозяйственных машинах и орудиях это штампованное «железное седло» без какой-либо амортизации. Такое безобразное с точки зрения эстетики и совершенно недопустимое с точки зрения гигиены и техники безопасности рабочее место широко используется и в новых конструкциях, даже на навесных орудиях.

ментальные колесные тракторы «Беларусь» и «Владимирец», особенно их рабочие места. Кабины этих тракторов настолько малы, что в них трудно повернуться, а еще труднее выбраться из них.

Ничем не лучше и экспериментальные скоростные тракторы Волгоградского и Харьковского заводов. Они отвечают всем требованиям современной техники, но при создании их конструкторы почти совсем не учли требований гигиены труда и техники безопасности. Уже первое ознакомление с харьковскими Т-74 и Т-76, как и с волгоградскими ДТ-75 и ДТ-75-100, показало, что при повышенных скоростях на рабочем месте тракториста создаются такие вибрации и сотрясения, которые фактически не позволяют эксплуатировать агрегат на скоростях выше 4 км в час.

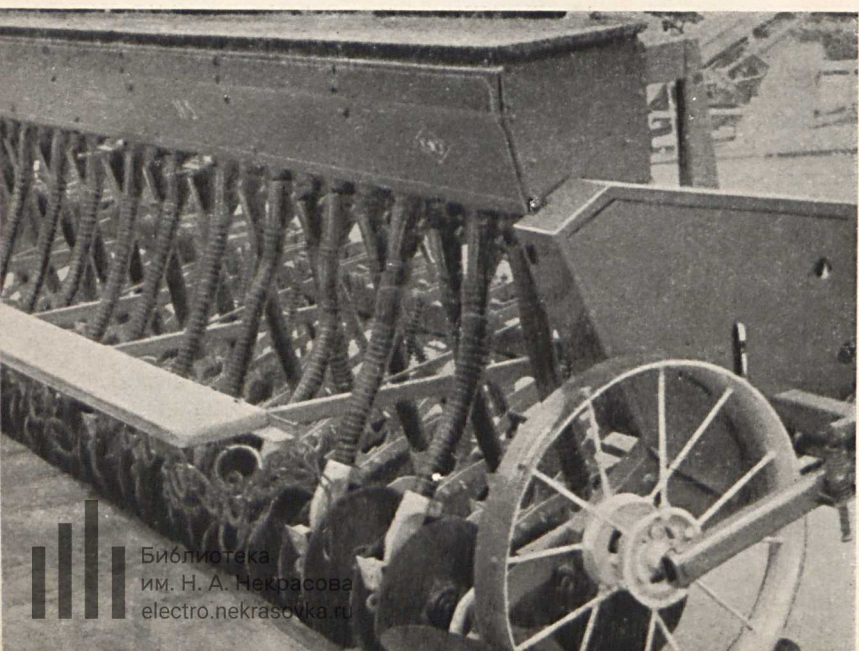
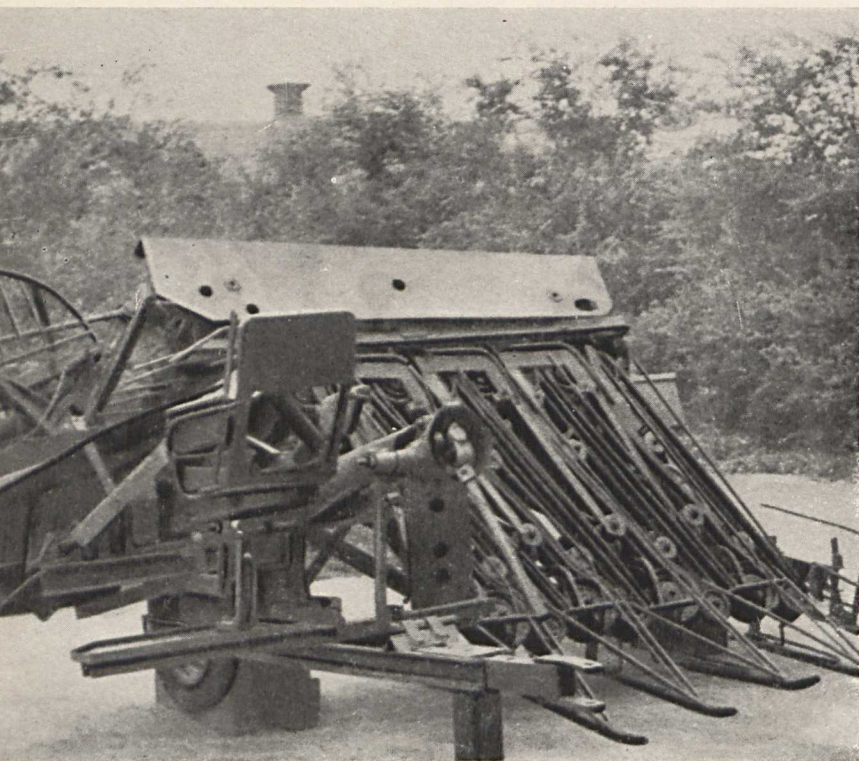
Как известно, управление рычагами бортовых фрикционов на Т-74 требует приложения усилий свыше 12 кг. И если учесть, что трактористу ежеминутно приходится делать 9—12 включений этими рычагами, то нетрудно понять, какое огромное количество энергии требует управление такой машиной, как сильно травмируются и устают руки водителя.

Вот почему следовало бы всячески приветствовать переход на управление сложными агрегатами, прежде всего тракторами и комбайнами, с помощью кнопок и тумблеров или по крайней мере небольших рычагов, расположенных на одной панели и требующих минимальных усилий для включения.

Весьма рациональной с точки зрения организации интерьера кабины нужно считать также компоновку неко-

торых второстепенных органов управления на главных. Примером такого решения может служить совмещение рычага переключения скоростей с рулевой колонкой автомобиля. Целесообразно использовать здесь следящий привод по типу штурвала в самолетах. Его применение на гусеничных тракторах, экскаваторах и других машинах позволило бы иметь лишь один рычаг вместо существующих двух. Все это столь же большая техническая, сколь и

Груда бесформенного, хаотически наваленного металла — только так может восприниматься льноуборочная машина ЛТВ-4. Конструкторы Бежицкого завода сельскохозяйственных машин не обременяли себя ни заботой о безопасных и здоровых условиях труда механизаторов, ни минимальным стремлением к красоте своего детища и удобству его обслуживания. Они умудрились даже посадить машиниста... спиной к направлению движения.



художественная задача, так как речь идет о такой планировке и организации внутреннего объема кабины, при которых она максимально освобождается от излишних деталей.

Консерватизм, боязнь нового и слепое повторение прошлого особенно прочно утвердились во всем, что касается формы и внешней отделки машин. Выпускаемые в настоящее время тракторы общего назначения по своей архитектуре почти не отличаются от своего «дедушки» СХТЗ-НАТИ, пущенного в серийное производство в 1937 году.

Нерационален и непродуман внешний вид свеклоуборочных, картофелеуборочных и некоторых других комбайнов. У них невыразительный силуэт; многочисленные механизмы и узлы смонтированы без малейшего стремления к компактности; рабочее место комбайнеров и прицепщиков «прилеплено» к уже готовой конструкции. Бесформенность и громоздкость этих комбайнов создают неудобства при управлении и уходе, повышают существующие и даже создают новые профессиональные вредности для обслуживающего персонала. Если бы конструктор в деталях продумал архитектуру машины, позаботился о создании максимума удобств для человека, то он поместил бы рабочее место как можно дальше от всех опасных и вредных узлов и деталей. Кстати, созданием удобств для управления и ухода, правильным решением пропорций и объемов обеспечивается и долговечность агрегата — этот важнейший экономический показатель.

Опираясь на многолетние гигиенические экспертизы различной сельскохозяйственной техники на машиноиспытательных станциях Украины, мы берем на себя смелость утверждать, что в абсолютном большинстве случаев рабочее место приспособлялось к уже готовой конструкции. Далее так продолжаться не может. Какую бы техническую идею инженер ни решал, он обязан видеть ее через человека, которому она послужит. Вот почему точкой опоры, отправным пунктом для конструктора любой сложной сельскохозяйственной машины должно стать рабочее место механика-оператора, механика-водителя. От того, где оно расположено, как оборудовано, чем снабжено, зависит в конечном счете вся производственная жизнь агрегата.

Вероятно, ни у кого не возникнет сегодня сомнения в необходимости для тракториста и комбайнера полноценной кабины. Споры могут идти лишь вокруг отдельных художественных и инженерных решений. Но бесспорным и обязательным в любом из них должен считаться оптимальный рабочий объем, позволяющий человеку свободно оперировать всей системой управления, наблюдать за работой исполнительных органов и основных узлов. Такая кабина, рассчитанная на длительное пребывание в ней, должна и в художественном отношении быть центральным элементом всей композиции и конструкции машины. Вот почему так архаично выглядит на современной мощной машине «деревянность» по-старинке решенных кабин-коробов, в которых объемное моделирование и поиск пластики подменены ремесленнической подгонкой.

А какие здесь огромные возможности для больших художественных находок! Еще далеко не полностью используя возможности металла, наши конструкторы получили в свое распоряжение пластмассы со всем чудесным многообразием их свойств. Они позволяют принципиально по-новому подходить к объемному решению, скажем, тех же кабин, прежде всего их лобовой части с необходимым здесь панорамным обзором. А он в свою очередь даст ощущение чистоты, свободы, свежести, даже в условиях герметизации, без которой защита от пыли и газов не может считаться эффективной.

Это сеялка СКУ-48 Кировоградского завода «Красная звезда». На имеющейся здесь слишком узкой подножной доске совершенно неудобно стоять. Она не имеет никакого ограждения и вообще неуместна на навесной машине. Конструктивные недостатки здесь очевидны. Для прицепщиков не созданы элементарные условия труда.

Несколько слов об общей компоновке основных агрегатов, используемых в полевом движении. По нашему мнению, традиционное размещение двигателя спереди нельзя признать самым целесообразным. Ведь даже наиболее выгодно решенный капот двигателя резко сокращает возможность обзора рабочего участка, заставляет тракториста работать в неудобной позе. Еще в худшем положении оказывается он, когда работает с навешенными спереди орудиями. Не только в эстетическом, но и в гигиеническом отношении вынос кабины вперед весьма желателен, ибо полностью ликвидирует воздействие выхлопных газов и весьма опасной окиси углерода. Одновременно значительно облегчается отвод от кабины избыточного тепла и наверняка уменьшаются шумы. Остается еще добавить, что новая компоновка даст возможность упростить конструкции гидроподъемников и обеспечит лучшую связь двигателя с прицепными и навесными орудиями, лучшее управление широкозахватными машинами. Определенный опыт подобных архитектурных решений уже имеется. Мы имеем в виду трелевочные тракторы и самоходные шасси.

Наши комбайны слишком вытянуты в высоту. Поэтому рабочее место комбайнера удаляет комбайнера от основ-

ных узлов машины. Он и поле видит с высоты хорошего одноэтажного дома, откуда очень часто вынужден спускаться для регулировки, смазки и т. п. Многократно усиливается и качка на капитанском мостике подобного «степного корабля», возрастают сотрясения и вибрации. Да и хранение «высотной» техники превращается в сложную проблему, не говоря уже о явной неуклюжести ее, неустойчивости зрительного образа. Целесообразно, по-видимому, установить верхний габаритный предел различных машин с тем, чтобы направить их развитие по горизонтали. И здесь, как и в поисках новой пластики кабины, рационального интерьера машины и принципиально иной общей архитектуры, веское, если не решающее слово должно принадлежать именно художнику-конструктору.

Перед художником, пришедшим на завод сельскохозяйственного машиностроения не случайным гостем, а полноправным и авторитетным соавтором конструктора, открываются неограниченные возможности. В тесном содружестве они смогут трудиться над основными проблемами преобразования сельскохозяйственного труда в разновидность современного индустриального.

ВОССТАНОВЛЕННЫЙ ПАМЯТНИК ГЕРОЯМ 1812 ГОДА

В глубине Краснопресненского парка Москвы белеет стройная колонна-памятник.

В 20-х годах XIX века генерал-губернатор Москвы А. Закревский устроил в этой, тогда еще загородной старинной усадьбе прекрасный парк, прорезанный каналами. Шесть островов были украшены памятниками, посвященными участникам Отечественной войны 1812 года, однополчанам Закревского — Волконскому, Каменскому, Барклаю де Толли и другим.

Единственный из этих памятников, дошедший до наших дней, — колонна —

еще три года назад была в руинах. Сама колонна около двадцати лет пролежала в земле; постепенно разрушалось и ее массивное основание. Утрачивались детали строгого символического орнамента — мощные, перевитые лентами мечи на цоколе, вырезанные в камне, так же как и лавровые венки на постаменте колонны.

Типичный памятник парковой архитектуры начала XIX века, колонна в Краснопресненском парке в то же время выразительный символ победы и военной славы героев войны 1812 года.

Реставраторы точно восстановили облик утраченных частей памятника. Верхнюю разрушенную часть колонны вытесали заново из целого куска белого камня. По остаткам капители, сохранившимся в земле, нашли верхний диаметр — по нему и по уцелевшей нижней

части колонны сделали шаблон энтазиса; металлический штырь, проходивший внутри колонны, позволил определить ее высоту.

Полуразрушенный цоколь частично утратил свою орнаментику. Оставшиеся квадраты белого камня, из которых он был выложен, реставраторы пронумеровали. Из остатков орнаментики они выложили одно целое изображение меча, по которому отлили гипсовую форму. По этой модели и вытесали заново утраченные элементы всех восьми изображений. При установке квадратов на место были использованы все старые камни. Выбоины в них промазали раствором, имитирующим белый камень. Тем же раствором, в состав которого входит белый цемент и белокаменная пыль с крошкой, были сделаны подмазки рельефов, изображающих лавровые венки на постаменте. Следы этих подмазок совсем незаметны.

Реставрация производилась по проекту и под наблюдением архитекторов мастерской реставрации памятников архитектуры Москвы, входившей в то время в институт «Моспроект».

В. ЖИЛИНА



ПЕРВЫЙ ВЫПУСК

С. МИХАЙЛОВ

В этом году для работы в народных художественных промыслах впервые направлены художники с высшим образованием. Правда, их пока еще немного, очень немного. Но это радостное событие, если учесть, что в народных художественных промыслах вплоть до самого последнего времени ведущими художниками были и остаются на большинстве предприятий люди, имеющие совершенно недостаточную профессиональную подготовку. Не поэтому ли изделия, выпускаемые промыслами, все еще имеют устаревшие формы и оформление, сделаны без учета характера нового, формирующегося в наши дни интерьера.

Чтобы как-то решить вопрос о подготовке кадров художников с высшим образованием специально для народных художественных промыслов, три года назад был организован Художественно-технологический факультет в Московском технологическом институте местной промышленности. Этот факультет и стал готовить художников-технологов, специалистов в области русского народного ткачества и ковроделия, ювелиров, художников по обработке дерева, кости, камня, керамики и миниатюрной живописи на папье-маше.

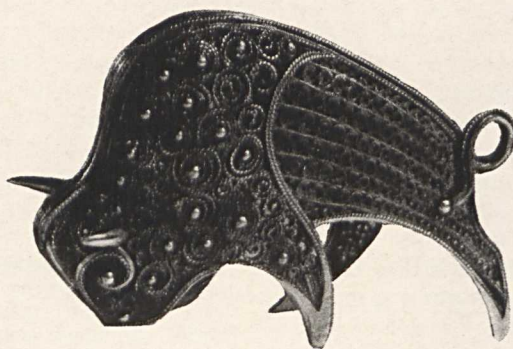
Летом текущего года состоялся первый выпуск студентов этого факультета. Двадцать четыре молодых художника, пришедших непосредственно с промыслов несколько лет тому назад в институт, успешно закончили его и теперь возвратились обратно на производство.

Их дипломные работы убедительно свидетельствуют о том, что предприятия получили наконец профессионально подготовленных специалистов в области русского народного искусства.

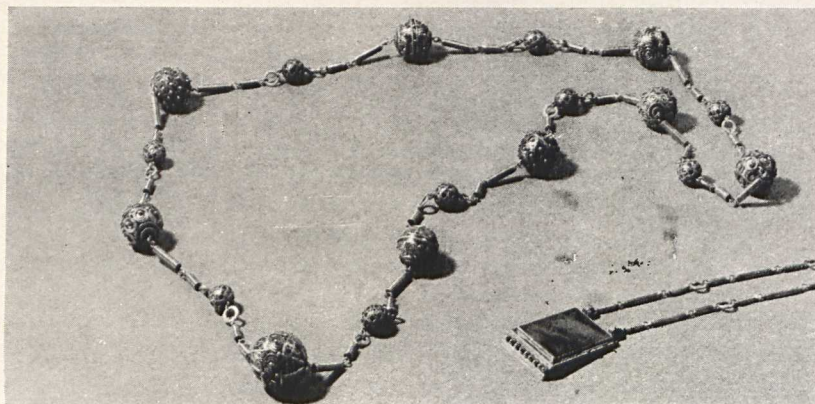
В качестве дипломных проектов выпускники представили оригинальные творческие вещи, в которых проявились их знания традиций и особенностей народного искусства и понимание задач оборудования и убранства современного интерьера и современного костюма. Это было особенно заметно во время защиты дипломов, так как все вещи, созданные выпускниками, были «проверены» на макетах интерьеров, дававших комплексное решение убранства современных типовых квартир.

Создание макета современного жилого интерьера являлось обязательным для дипломного проекта студентов текстильной группы. Макет не делали только в тех случаях, когда произведение (дипломная работа) предназначалось для определенного реально существующего интерьера. Вещи, выполнявшиеся дипломниками других специальностей (мелкая декоративная скульптура, миниатюрная живопись), были предназначены для этих интерьеров.

Связь каждой отдельной вещи с комплексом предметов, среди которых она должна жить, — условие, которое постоянно ставилось перед студентами в течение всех лет занятий по композиции.



1



2

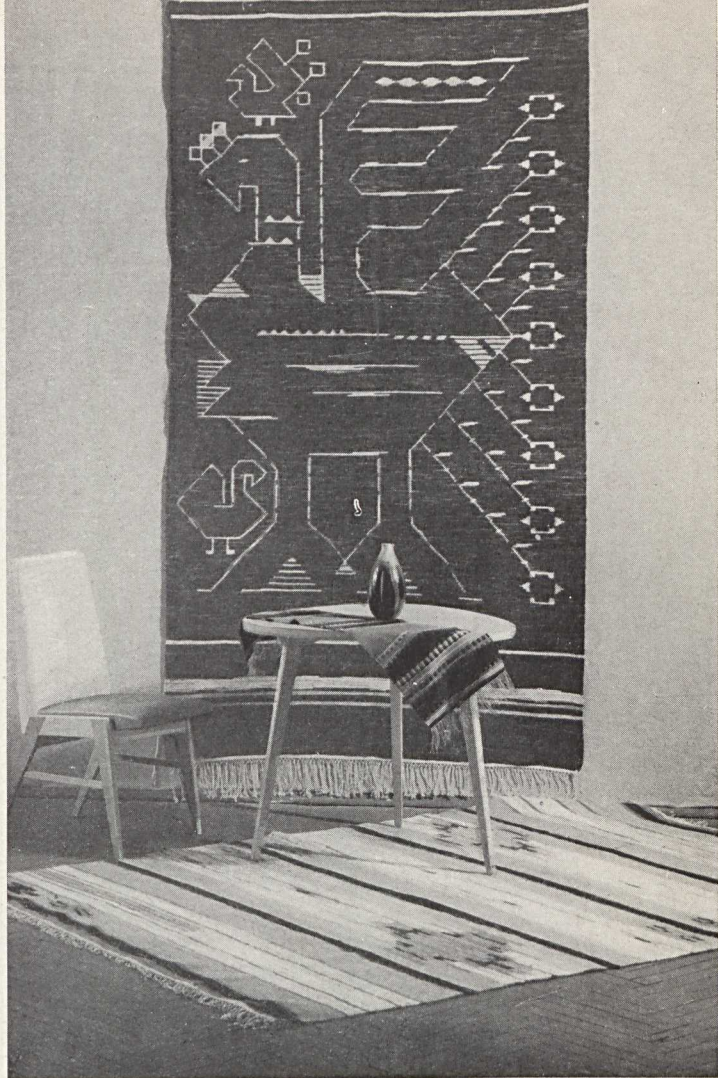
1. В. Сотников. «Бизон». Медная проволока. Серебро. Скандинавия. 1962. Руководитель С. Буданов.

2. Л. Ситникова. Бусы, подвеска «Зеленый шум». Серебро, нефрит. Руководитель С. Буданов.

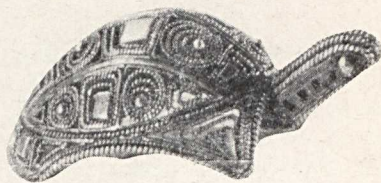
3. В. Новиков. Ковры настенный и напольный гладкие. Шерсть. 1962. Руководитель С. Темерин.

4. В. Сотников. «Черепашка». Медная проволока. Серебро. Скандинавия. 1962. Руководитель С. Буданов.

5. Ж. Ибрагимов. Туалетный прибор «Весна». Серебро. Чернь. 1962. Руководитель С. Буданов.



3



4

5



Для этого студенты под руководством своих преподавателей не только знакомились с работами архитекторов и художников по оборудованию и убранству современного интерьера, но и анализировали их. Одновременно тщательно изучались основы русского народного искусства. Поэтому занятия проводились часто на выставках, в музеях и их хранилищах.

Большую роль играла и производственная практика, проходившая непосредственно в промыслах, во время которой студенты детально осваивали все особенности производства.

Большинство студентов этого первого набора уже имели опыт работы и знали производство. В связи с этим основной акцент в занятиях был сделан на освоение всего того нового в современном искусстве, что могло помочь будущим художникам соединить в своем творчестве понимание своеобразия народного искусства с чувством современности.

Некоторые студенты выполнили в материале не только отдельные изделия, но и целые комплексы вещей. Их легко можно представить себе в жизни, в современной жилой комнате. Так, несомненно украсит и оживит жилье настенный ковер В. Новикова. В нем художнику удалось найти выразительное и в то же время очень лаконичное декоративное решение. По черно-серебристому фону, характерному для русских ковров, дано одним золотистым силуэтом изображение птицы-павы. Этот излюбленный мотив русских народных мастериц, особенно ткачих и вышивальщиц, художник В. Новиков решил в огромном размере ковровой плоскости, сохранив при этом его орнаментальную прелесть и тонкость. Здесь народные традиции положены в основу создания своеобразной и современной по своему звучанию вещи.

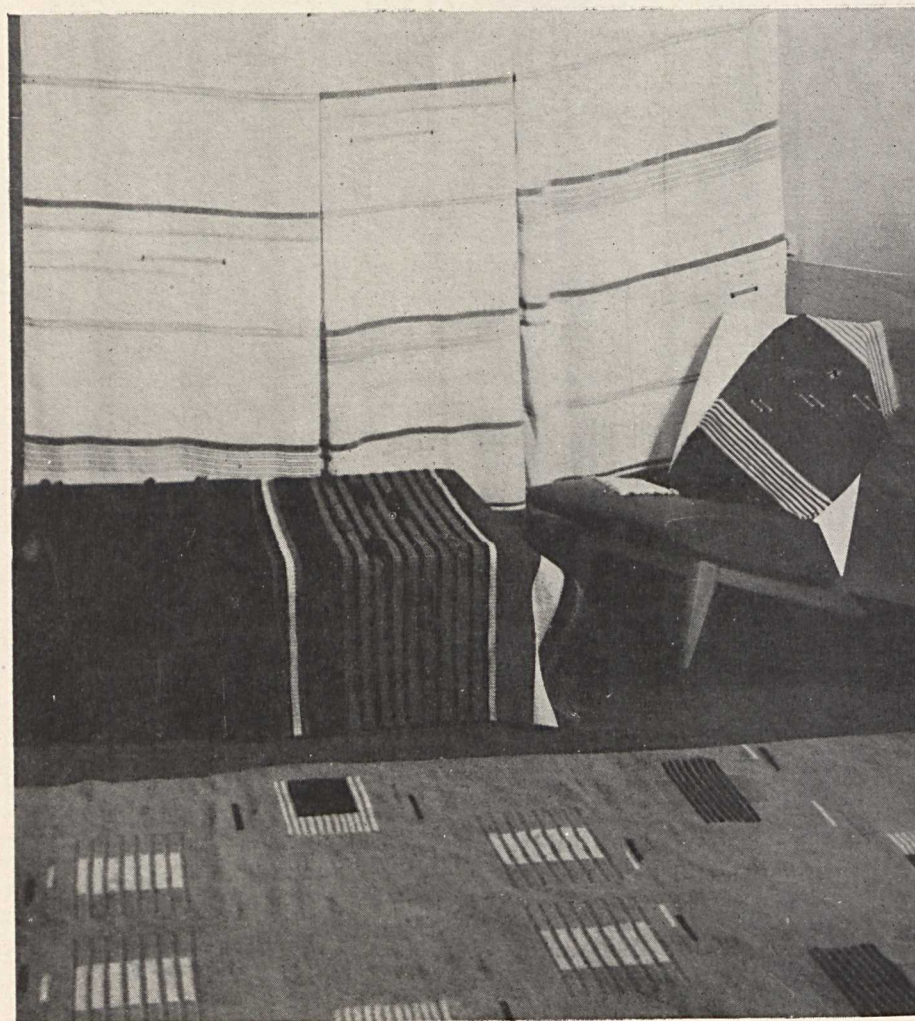
В работах других дипломников текстильной группы: Н. Молодцовой, Л. Новиковой, М. Болдыревой, Л. Яковлевой, М. Марчук, в коврах, декоративных занавесах, покрывалах, дорожках и скатертях также сохранены основные принципы декорирования изделий русского народного ткачества. Но в то же время в них чувствуется свободное владение этими традициями и умение подчинить их задаче создания современных вещей. Это проявляется и в композиции их, и в колористическом решении, и в использовании по-новому старых традиционных приемов украшения тканей. Именно благодаря этому творческому освоению студентами наследия русского народного искусства их вещам присуща свежесть и приятная простота.

К сожалению, работы некоторых из дипломников сделаны под слишком непосредственным впечатлением современного ткачества Прибалтики. При их исполнении использованы технические приемы ручного ткачества, характерные для прибалтийских республик. Из-за этого в изделиях подчас утрачено национальное своеобразие и слабо проявлена творческая индивидуальность их авторов.

Большой интерес представляют собой работы некоторых дипломников в области лаковой миниатюры, хотя они и подверглись довольно суровой критике. Тем не менее в них видны серьезные стремления по-новому решить миниатюру, найти ее место в современном искусстве. Наиболее удачными в этом плане были работы П. Мачеева и В. Кокшарова. П. Мачеев, пришедший в институт из Федоскина, разработал серию московских сувениров. Это небольшие разнообразные по формам коробочки с помещенными на них характерными пейзажами новой Москвы. Его пейзажи решены в условно-декоративном плане. Обобщение и условность живописных композиций способствуют их органической связи с формами изделий. Эти несомненно новаторские поиски П. Мачеева основаны на тонком чувстве характерных особенностей федоскинской миниатюры. Те же черты свойственны и дипломной работе В. Кокшарова, выполненной в традициях холуйской миниатюры.



В. Козуб. Токарные деревянные игрушки с росписью и выжиганием. 1962. Руководитель С. Буданов.



Л. Яковлева. Покрывало на тахту, дорожка. Шерсть.
Занавес. Шелк, роспись.
П. Махота. Ковер гладкий.
Шерсть. 1962.
Руководитель Е. Коваленко.

Дипломники-ювелиры использовали в своих образцах известные в народном искусстве приемы филигранны для создания модных в наши дни украшений, соответствующих общему характеру современной одежды. Наиболее интересным из них является филигранное ожерелье Л. Ситниковой. Оно состоит из чередующихся между собой шариков разных размеров, спиралей и колечек. Шарiki разнообразно и остроумно орнаментированы. Это узорочье обогащает все ожерелье.

Мастерское владение искусством филигранны показал при выполнении дипломной работы В. Сотников, сделавший в этой технике серию миниатюрных анималистических скульптур. Эти изображения животных выразительны по силуэтам, в них подчеркнуты характерные для данных зверей позы и движения. При выполнении этих вещей дипломник умело использовал разнообразные приемы обработки металла.

Такая же выразительность образов и чувство материала свойственны и анималистическим скульптурам С. Чежомова (фарфор).

Туалетный серебряный прибор «Весна» из четырех предметов Ж. Ибрагимова прост и изящен. Современный

характер этих вещей проявляется и в их формах — простых и логичных, и в тонком сочетании черного рисунка с гладким полированным металлом.

С веселым юмором, свойственным русской народной игрушке, сделала своих токарных «человечков» из дерева В. Козуб. Они, как и большинство других дипломных работ, выполнены с учетом технологии производства и потому могут быть легко тиражированы.

Во всех дипломных работах чувствуется, что их авторы хорошо владеют материалом, знают технологию и экономику производства. Эти ценные качества, приобретенные и углубленные молодыми специалистами за годы учения, помогут им в самостоятельной работе на предприятиях.

Кстати, именно благодаря этому многие из дипломных работ рекомендованы и охотно приняты предприятиями в качестве образцов для производства. В их числе и анималистические скульптуры В. Сотникова, и сувениры из папье-маше П. Мачеева, и деревянные игрушки В. Козуб, и текстильные изделия В. Новикова, Л. Левшиной, М. Болдыревой, М. Марчук, и работы других выпускников.

У этого молодого факультета еще много трудностей как организационного, так и методического порядка. Он не



И. Молодцова. Занавес. Полотно. Роспись.
М. Марчук. Ковёр гладкий. Шерсть. 1962.
Руководитель Е. Коваленко.

имеет своей учебной и производственной базы, материалов и инструментов. Еще четко не определена методика преподавания и подготовки художников для промыслов.

Но все это не делает менее значимой ту работу, которую провел факультет, чтобы подготовить первый отряд творчески работающих специалистов.

От редакции.

В июле этого года в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» состоялась встреча работников Государственного Комитета Совета Министров РСФСР по делам местной промышленности и художественных промыслов с руководством и преподавателями художественно-технологического факультета, Московского технологического института местной промышленности, посвященная подготовке кадров для промыслов.

Заместитель председателя Госместипрома С. Леонова и начальник Управления художественных промыслов В. Артемов сообщили, что в настоящее время Госместипром разрабатывает мероприятия по расширению художественно-технологического факультета и улучшению его учебной и производственно-технической базы.

НАРОДНЫЕ ОБРАЗЫ В УКРАШЕНИЯХ

Интересную попытку использования старых традиционных материалов для создания вполне современных декоративных произведений показывает молодой ленинградский художник И. Нератов. Из деревянных плашек, украшенных резьбой, росписью и точеными рельефными накладками, он делает очень оригинальные брошки и кулоны. В художественном решении этих изделий большую роль играет красота структуры и цвет основного материала — разнообразных пород дерева, из которого художник выполняет плашки. Их поверхность в одних случаях он покрывает лаком или полирует, в других оставляет в натуральном виде. При этом золотистые, красноватые, темно-коричневые тона древесины красиво оттеняют звучную цветовую гамму композиций из резных и токарных элементов.

Творческие поиски Нератова в использовании такого дешевого и декоративно-выразительного материала, как дерево, идут в самых различных направлениях. Умение строить линейную и объемную композицию, находить интересные цветовые сочетания и присущее молодому художнику чувство нового помогают ему создавать вещи в большинстве случаев не только красивые, но и хорошо гармонирующие с современным женским костюмом.

При создании одного из видов своих брошек И. Нератов решил использовать для рельефных накладок образы русской токарной игрушки — традиционных матрешек, птичек, уток и т. д. Но при этом использовать так, чтобы зритель по-новому почувствовал лаконичную выразительность их форм, их яркую цветность. Крошечные масштабы изображений, сочетание сочных локальных тонов с золотистым цветом древесины, хорошо найденные соотношения формы плашки с очертанием фигурок придают своеобразную прелесть и забавную выразительность этим изделиям. На современном платье из гладкой ткани любой расцветки такая брошка может служить интересным декоративным пятном.

Другие брошки украшены условными изображениями солнца и луны, выполненными в низком рельефе и решенными в сдержанной гамме золотисто-коричневых тонов. Художник идет здесь от лаконичной, наивной передачи символических образов в народном искусстве. Однако благодаря отсутствию замкнутой композиции и фрагментарному решению самих изображений он придает этим образам новое, современное звучание.

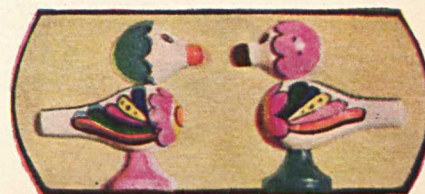
Пожалуй, меньше всего удалась И. Нератову брошка с фигурой «сирены». Молодой художник не сумел творчески использовать декоративно-орнаментальную трактовку этого мотива в народном искусстве, решил его слишком упрощенно и натуралистически.

Зато приятны и современны по своему характеру брошки с рыбками. Хорошо построенная композиция, контрастное сочетание высокого рельефа с выемчатой резьбой и яркая раскраска придают декоративную выразительность скуповатой простоте токарных форм.

Мы рассказали только о некоторых из созданных художником изделий, формы которых могут бесконечно варьироваться. При этом, как мне кажется, дальнейшие творческие поиски художника должны идти по пути более глубокого изучения традиций народной резьбы по дереву. Хотелось бы также пожелать И. Нератову смелее и шире использовать в художественном решении этих изделий асимметричные композиции, контрастные сопоставления, напряженный ритм форм, характерные для искусства нашего времени.

На конкурсе Ленинградского отделения Художественного фонда РСФСР брошки И. Нератова были премированы, а образцы их приобретены для освоения в промышленности. Большинство из них можно выполнить, используя точеные детали. Однако их не выпускают, хотя при дешевизне самого материала производство таких брошек и кулонов позволило бы расширить ассортимент имеющихся украшений оригинальными и недорогими изделиями.

И. БИБИКОВА



ДЕКАЛЬКОМАНИЯ ИЛИ РОСПИСЬ

Разговор о судьбах русской лаковой миниатюры

Давно уже возникла необходимость серьезного обсуждения вопросов, связанных с дальнейшей жизнью искусства и промыслов русской лаковой миниатюры.

С этой целью Государственный Комитет Совета Министров РСФСР по делам местной промышленности и художественных промыслов и НИИ художественной промышленности создали 11—15 сентября 1962 года совещание-семинар работников предприятий, вырабатывающих изделия из папье-маше с миниатюрной живописью и расписные подносы.

В этом совещании приняли также участие мастера из Палеха, научные сотрудники Института художественной промышленности, члены Художественного совета этого института, представители Министерства культуры РСФСР, Союза художников, преподаватели профтехшкол, МХПУ им. М. И. Калинина, художественно-технологического факультета Московского технологического института Госместпрома, сотрудники редакции журнала «Декоративное искусство СССР» и др.

Основной доклад, посвященный современному состоянию промыслов лаковой миниатюры, сделал директор НИИ художественной промышленности Б. Державин. С содокладами по отдельным вопросам развития искусства лаковой миниатюры выступили научные сотрудники НИИ художественной промышленности и работники предприятий.

Как отмечало большинство выступавших, несмотря на то, что творческие коллективы предприятий лаковой миниатюры за последние годы сделали немало новых вещей, многие из которых отличаются высокими художественными качествами, самые важные и принципиальные вопросы развития русской лаковой миниатюры еще не решены.

Художественные изделия из папье-маше с миниатюрной живописью очень далеки от требований современности; ассортимент их крайне ограничен: это все те же коробки и шкатулки, большей частью громоздкие и уродливые по форме, которые предприятия выпускают уже десятки лет и которым нет и не может быть места в современном интерьере.

В области поисков новых видов и форм изделий ни на одном предприятии работа по-настоящему не ведется. Если лукунтинские мастера прошлого века изготавливали множество видов вещей, разных по своему назначению, форме, размеру, и все они наилучшим образом соответствовали запросам и вкусам своего времени, то в наши дни эта гибкость промыслов совершенно утеряна. Это, к сожалению, относится не только к формам изделий и к их назначению, но и к содержанию и характеру росписи, украшающей все эти вещи.

Оторванность творчества миниатюристов от жизни сказывается в том, что лишь немногие из их работ написаны на современные темы, в том, как они решены, и в том, как решены многие произведения на исторические, литературные, сказочные темы. Так, например, странно видеть портрет В. И. Ленина на огромных шкатулках, которые могут быть использованы только в совершенно бытовых целях, или на настенных панно давно надоевшей овальной формы. Никак не вяжутся с этой устаревшей формой и портреты лучших из наших современников — героев-космонавтов.

На совещании немало слов было сказано в защиту старых и ценных традиций лаковой миниатюры. Об этом говорится не в первый раз. И все же до сих пор эти традиции понимаются художниками крайне узко, как сумма определенных приемов, как повторение ранее найденных удачных композиционных и колористических решений. И за всем этим забывается, утрачивается самая важная традиция всего народного искусства: идти в ногу со своим временем.

Следование этому принципу невольно должно было бы привести в наши дни к поискам новой изобразительной системы. Ошибка художников промыслов состоит в том, что, сохраняя некоторые, даже уже изжившие себя традиции, они забывают об этой, основной. А в результате в большинстве работ нет ничего, что помогло бы в них узнать творчество художников 60-х годов XX века.

Особенно сильно проявляются недостатки, присущие творческим работам художников-миниатюристов, в так называемой «массовой» продукции предприятий. Обращает на себя внимание огромный разрыв между оригинальными творческими работами художников, хранящимися в музеях или фондах образцов, и копиями с них, продающимися в магазинах, то есть предназначенными специально для быта людей. «Массовая» продукция промыслов поражает однообразием форм, безвкусицей колорита, плохим, безграмотным рисунком.

Участники совещания были единодушны в мнении, что пора положить конец копированию произведений станковой живописи на изделиях из папье-маше, ибо именно эти копиями вещи совершенно недекоративны, нехудожественны. Кроме того, в этих копиях совершенно недопустимо искажены известные произведения русской живописи.

Во всех промыслах существуют большие творческие группы.

Они создают немало образцов для промышленности, однако лишь немногие из этих образцов поступают в производство. Большинство же остается лишь достоянием в лучших случаях музеев и выставок, а иногда только фабричных фондов образцов или складов.

В этой связи хочется остановиться на позиции, занимаемой некоторыми ответственными работниками системы Госместпрома, которые считают, что художники-миниатюристы не должны работать по заказам Союза художников и Министерства культуры. Вряд ли можно требовать, чтобы художники, работающие в промыслах, отказались от участия в общей художественной жизни и нельзя рассматривать подготовку их к ответственной выставке как отрыв от повседневной работы. Разве те изделия, которые будут сделаны в процессе этой серьезной творческой работы, не могут быть освоены в производстве, чтобы обновить ассортимент тиражируемой продукции? Но, к сожалению, этого не делается.

Многие недостатки в работе предприятий и, в частности, низкое художественное качество продукции в большой мере зависят от экономики промыслов. Об этом говорили руководители и работники промыслов (т.т. И. Козлов, А. Новосельский, Н. Каморин и другие). По-прежнему над искусством довлеет «вал», планирование ведется без учета специфики художественных производств. Главное в этом планировании — количественные показатели. На их основе определяется и производительность труда художника. Художник должен из года в год перевыполнять нормы, увеличивать количество сделанных им вещей, безразлично убавлять темпы... живописи, да еще к тому же миниатюрной живописи, требующей особенной тщательности и кропотливости.

Поэтому, например, многие живописцы Жостовской фабрики умудряются исполнить дневную норму росписи подносов за два часа.

Еще хуже положение в подносном цехе Нижнетагильского завода металлоизделий, о котором рассказывала тов. Смирнова. Восемь молодых художников должны за год расписать 40 тыс. подносов. Именуются, правда, они не художниками, а малярами — эти восемь молодых специалистов, которые должны возродить после длительного забвения самобытный народный промысел.

Планирование по валу приводит к тому, что 90 проц. продукции предприятий занимают копии невысокого художественного уровня и только 10 проц. творческих работ представляют художественную ценность.

Тов. Каморин (Хблуй) сослался на положительный пример Палеха, находящегося в системе Художественного фонда. Там работа строится иначе, и благодаря этому копирование является тоже творческим трудом, а копиями вещи сохраняют ценность оригинальных художественных произведений.

Тов. Козлов (зам. начальника Управления предприятий художественной промышленности и игрушки Мособлсполкома) предложил объединить художественные промыслы под единым хозяйственным и художественным руководством, считая, что это облегчило бы решение ряда сложных экономических вопросов, в том числе снабжение и внедрение в производство новой, усовершенствованной технологии и механизации.

Претворение в жизнь этих конкретных предложений даст возможность облегчить самый процесс производства, сократить его сроки и заменить дорогостоящие и дефицитные материалы, то есть снизить стоимость полуфабрикатов. Следовательно, отпадает всякая необходимость в удешевлении живописи.

Было сделано немало упреков в адрес НИИ художественной промышленности за слабую помощь предприятиям в разработке и внедрении новой технологии и механизации производства.

Все выступления работников предприятий были проникнуты большой заботой о сохранении оригинальной ручной миниатюрной росписи.

Правда, доктор искусствоведения М. Ильин внес на совещании другое предложение, предусматривающее возможность снижения цен на художественные изделия из папье-маше и увеличения тиражей путем замены росписи, выполняемой живописцами вручную, декалькоманией. При этом условии, по его мнению, все творческие силы могли бы быть направлены на создание оригинальных, подлинно художественных вещей.

Однако предложение тов. Ильина вызвало серьезные возражения у большинства участников совещания.

Выступавшие на совещании преподаватели и руководители профтехшкол и работники промыслов настойчиво требовали пересмотра учебных программ, перестройки работы профтехшкол и даже реорганизации их в художественные училища, которые могли бы дать будущим художникам полноценное художественное образование.

Заинтересованность художественной общественности в судьбах русской лаковой миниатюры, как показало совещание, не оставляет сомнений в том, что это подлинно народное искусство найдет себе место в нашей жизни.

Н. БУДАНОВА

ОРНАМЕНТ ГУЦУЛЬСКИХ ПИСАНОК

А. СОЛОМЧЕНКО

С началом весны на ярмарках в Косове, Яблуниве, Кутах, Коломые появляются в продаже покрытые чудесным многокрасочным орнаментом куриные яйца — писанки.

Искусство росписи гуцульских писанок — одна из малоисследованных областей народного творчества Прикарпатья — дает нам прекрасные примеры гармонии орнаментальных и цветовых решений, показывает умение народных художников развернуть на плоскости линейный орнамент, условно-силуэтные изображения.

Во многих музеях Советского Союза, а также в частных собраниях находятся многочисленные коллекции писанок. И если мы просмотрим десять или двадцать тысяч образцов орнаментальных мотивов на писанках — ни один не повторится!

Орнамент писанок несомненно берет начало от конкретно существующих в природе форм растительного и животного мира. В процессе творческой переработки рождается обобщенный реалистический орнаментальный образ¹.

Наиболее распространенное изображение, часто встречающееся на писанках, да и не только на писанках, — это изображение оленя, обитателя карпатских лесов. Этот мотив присутствует также и в гуцульских коврах, мы видим его в росписях экстерьера и в интерьере гуцульских хат; он вошел в орнаментальное искусство народных мастеров Прикарпатья и Закарпатья как традиционный с глубокой древности.

В композициях анималистического характера часто встречаются также изображения разных домашних и диких птиц и животных: курочек, петушков, козликов, лошадок, голубей, зайцев, а также рыбок, раков, мотыльков и т. п. Аналогичные изображения мы встречаем и в росписях гуцульских печных кахлей и на гончарной домашней посуде (миски, глечики, кувшины, вазы, декоративные тарелки и др.) XIX века О. Бахметюка, Баранюков, П. Кошака, и в изделиях мастеров нашего века — П. Цвилик и многих других.

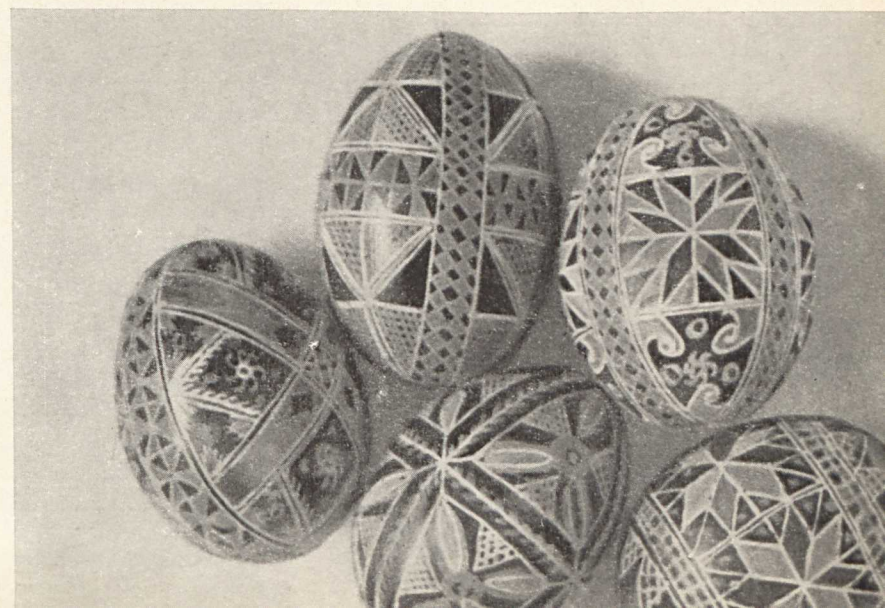
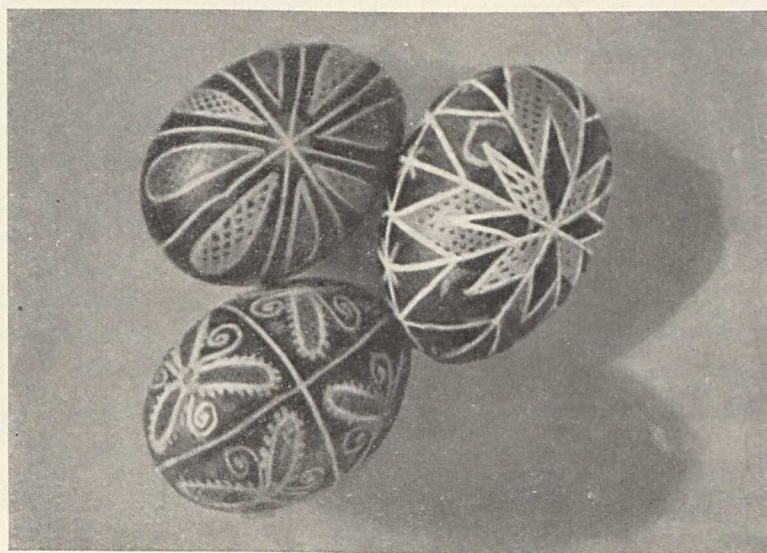
Не менее важно отметить, что в орнаментальных мотивах писанок нередко встречаются изображения человека.

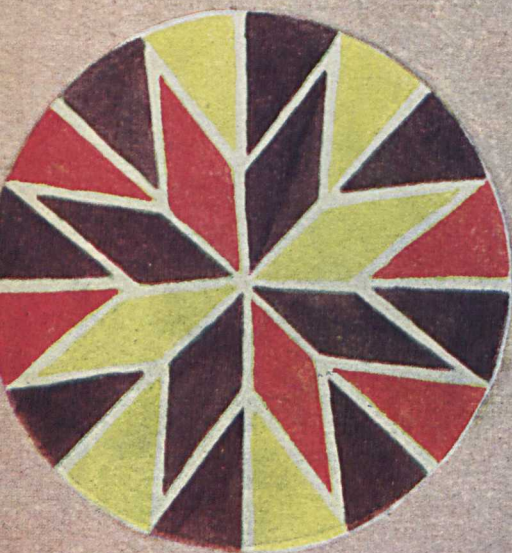
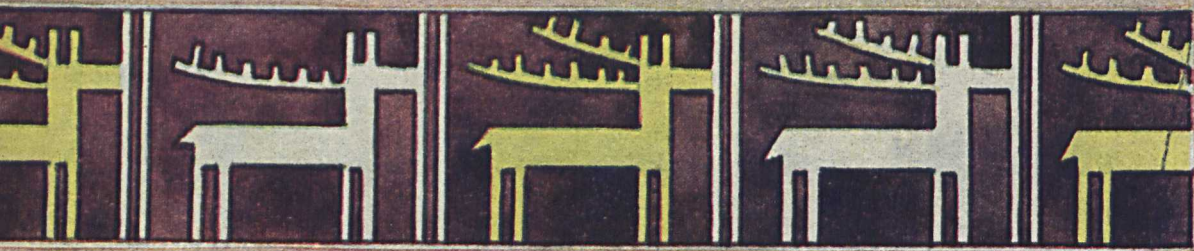
Изображение человеческой фигуры трактуется народными мастерами, как и весь орнамент, чисто декоративными способами.

Среди огромного количества разновидностей писанок можно увидеть также орнаментальные писанки с изображением жанровых сцен, писанки с изображением характерных для Прикарпатья сооружений деревянного зодчества, писанки с геральдическими изображениями, эмблемы мира — голубя, пятиконечной красной звезды и т. д.

Очень распространены так называемые тематические писанки. Изображались, например, четыре времени года — весна, лето, осень, зима, а также все, что связано с этими временами года. Большое количество изображений на писанках писанкарки посвящали весне. С ней связано

¹ Хотя писанки были когда-то связаны с церковными обрядами, их росписи никогда не носили религиозного характера: они целиком порождение народного творчества.





много орнаментальных изображений в виде цветов, деревьев, гирлянд, веночков, домашних растений и т. д. В честь весны расписывали писанки «Юрьевна», «Парасочка», «Вуставочка». Об этом подробно рассказывает в своих записях народный мастер резьбы из с. Брусторы Косовского района член Союза художников Николай Иванович Грешняк, который занимается исследованием и изучением гуцульского народного творчества. Такие писанки девушки дарили своим нареченным, близким и знакомым и юношам, которые приглашали их танцевать. Традиция дарить юношам писанки сохранилась во многих селах на Гуцульщине до сих пор.

В гуцульских писанках нередко встречаются также «чисто» декоративные росписи, которые по своему характеру строятся исключительно на свободной интерпретации разноцветных пятен, преимущественно на черном фоне.

Названный художественный прием декоративной росписи и характер такой композиции из живописно-контрастных пятен очень интересен и не без успеха может быть использован в рисунках для декоративных тканей.

В каждом селе Прикарпатья вырабатывался на протяжении веков определенный характер рисунка орнаментальных узоров, а также своя колористическая гамма. Все это вместе взятое создало характерный стилевой строй чудесной народной орнаментики гуцулов.

Важное значение в декоративных росписях гуцульских писанок имеет цвет. С помощью определенного колорита создается настроение орнаментальной композиции.

Наиболее характерными цветами, которые преобладают в орнаментальных мотивах гуцульских писанок, являются светло-желтый, оранжевый, красный, зеленый, коричневый. В этой гамме преимущественно выполняются так называемые «космацкие» писанки (с. Космач, Яблуневского района, на Станиславщине).

При создании орнаментальных мотивов мастера в большинстве случаев использовали растительные краски¹.

Техника исполнения орнаментальных росписей требует строгой последовательности нанесения красок. Здесь имеет значение не только цвет красителя, но и его насыщенность (светлее или темнее), потому что процесс нанесения цвета происходит в строго определенной последовательности: от более светлого постепенного до самого темного².

¹ Например, «косицю» или «заповідь» (гуцульск.) — желтые весенние в Карпатах цветы, которые дают нежный желтый цвет. Более темные оттенки желтого (золотистого) цвета дает шелуха лукавиц; кроме того, коричневатые цвета получают из гречневой половы, а также из коры некоторых деревьев и других растений, как, например, полевого хвоща, который дает темные цвета.

² Техника росписи такова: на поверхность куриного яйца специальным писачком (кыстка, гуцульск.) — небольшой деревянной палочкой (на кончике которой вмонтирована маленькая металлическая трубочка для жидкого горячего воска) — восковыми линиями наносится орнаментальный рисунок. Воск сразу же остывает, и нанесенные линии закрывают собой площадь поверхности яйца. После этого яйцо бросают в самый светлый по тону холодный раствор краски (желтой). В тех местах, которые зарезервированы восковыми линиями, краска не ложится. Затем снова восковыми линиями резервируется определенный рисунок, писанка опускается в более темную краску и т. д., в зависимости от того, в скольких цветах будет выполнен орнамент на писанке. Тут важно, чтобы каждый следующий цвет краски (после того как опять будет проложен рисунок восковыми линиями — уже по открытым полям желтого цвета) был по тону темнее предыдущего.

После окончания окраски писанки подогревают и снимают с них восковые линии.

В зависимости от характера и мотива орнаментальных композиций писанки получили свои названия. Иногда такие названия происходили от фамилии или имени писанкарки или названий сел, где они изготовлялись. Так, например, «Клинці», «Вазонкова», «Штернова» (зірчаста), «Рицька», «Волове око», «Космацька», «Безконечна», «Парасочка», «Риченна», «Сорокаклинна», «Гребельки», «Фиалки» и т. п.

Писанкарство было одним из профессиональных занятий большого количества женщин-крестьянок, особенно в тех местностях Прикарпатья, где земледелие не развивалось из-за неплодородности горной каменисто-песчаной почвы. К таким местностям и принадлежит традиционный центр писанкарства — село Космач, в котором и до сего времени более пятидесяти женщин занимаются росписью писанок.

Высоким искусством росписи гуцульских писанок отличались такие мастера с. Космач, как Е. Кравчук, Г. Кобылюк, К. Петрованчук, Е. Стасик, П. Кушнирчук, П. Капуляк, Г. Шкодяк, Е. Чипурчук, К. Брустурняк, М. Чипурчук, А. Кирашук, А. Шкодяк, Н. Тихович, Г. Ивасюк, Е. Малик и многие другие.

В селе Прокураве известны писанкарки М. Чулак, М. Петрицюк.

Творческие традиции писанкового орнамента, которые развивались в с. Космаче, нашли широкое распространение в селах Шешоры, Брусторы, Шепот, Рички и в других селах Косовского, Жабьевского, Яблуневского и других районов на Станиславщине. Правда, писанковый орнамент в этих селах носил несколько другой характер как по рисунку, так и по колориту. Строгий космацкий геометрический орнамент здесь уступил место свободным композициям, растительные мотивы все больше соединяются с геометрическими. Это заметно на писанковых орнаментах в с. Химчин, Рожнив, Вербовец и в других селах Косовского района.

До сего времени орнамент писанок, к сожалению, очень мало изучен. А между тем писанковый орнамент может найти себе применение в нашей полиграфической промышленности: в оформлении книг, плакатов, почтовых открыток, конвертов и т. д. и т. п.

Не менее успешно орнамент писанок может быть использован при создании новых образцов декоративного оформления тканей. К слову, в этом направлении работает кое-кто из талантливых художников декоративного искусства, например М. Балла и М. Максименко из Львова. Они использовали писанковые орнаменты при создании современных декоративных тканей и ковров. Кроме того, сделан ряд удачных рисунков в штапельных тканях с применением народных мотивов писанкового гуцульского орнамента.

Очень полезную работу по сохранению и практическому использованию орнаментального творчества лучших народных мастеров — писанкарок проводят Львовское и Косовское отделения Художественного фонда УССР.

Следовало бы также издать альбом лучших образцов гуцульского писанкового орнамента.

Творческое использование художественного наследия прекрасного орнаментального искусства прошлого несомненно обогатит наше декоративно-прикладное искусство.

А. Власов, инженеры
Б. Константинов,
К. Якобсон.
Крымский мост в Москве.



ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА ВЛАСОВА

(1900—1962)

А. РЯБУШИН

В каждом мастере современники и потомки ищут именно те черты таланта, ума, характера, которые позволили ему как-то по-особому посмотреть на мир и в своих произведениях запечатлеть это свое отношение к общественному укладу, к людям, к природе.

Александр Васильевич Власов был яркой индивидуальностью, сквозь призму его разнообразного творчества преломлялись многие явления жизни.

Он избрал архитектуру, хотя мог бы быть великолепным графиком или живописцем. Архитектура в наибольшей степени отвечала складу его ума, огромным организационным способностям, его устремлениям к созиданию, поиску, эксперименту, к сочетанию науки и искусства.

А. Власов оставил заметный след в нашей архитектуре. Крупные постройки, около двухсот проектов, выполненных лично и в соавторстве с другими архитекторами, множество конкурсных

работ, из которых около тридцати были отмечены премиями, — вот основные плоды напряженной творческой жизни. В итоге им был создан проект Дворца Советов, где воплотились давнишние мечты о слиянии природы с совершенным сооружением, синтезирующим в себе все лучшее, что создало человечество в области архитектуры, искусства, техники. Проект Дворца Советов, — пожалуй, крупнейшее произведение современной архитектуры — стал «лебединой песней» мастера.

Широкий диапазон творческой деятельности А. Власова. Он проектировал жилые дома и разнообразные общественные здания, создавал градостроительные планировки и парки, разрабатывал утонченные по формам интерьеры и изящно прорисованные малые формы, выступал как ученый и педагог, как график и живописец.

К середине 30-х годов А. Власов уже автор таких крупных работ, как Центральный парк культуры и отдыха им. Горького и Комвуз им. Ленина в Москве (осуществлен лишь один корпус, где размещен ныне ВЦСПС), драматический театр в Иванове, проект Дворца Советов, проект театра массового музыкального действия в Харькове, отмеченный первой премией на Международном конкурсе, и т. д.

Признание и успех не привели его к опасной самоуспокоенности. Власов работает, побеждает в творческих соревнованиях, учит других и учится сам. С 1933 по 1936 год он занимается на факультете Архитектурного усовершенствования Института аспирантуры. В 1935 году едет в научную заграничную командировку.

Годы пытливого изучения прошлого и настоящего архитектуры, раздумья с ее дальнейших путях не проходят даром. Ра-

боты Власова приобретают еще большую содержательность. Типичным произведением этого периода является безупречный по лаконичности и чистоте форм Крымский мост.

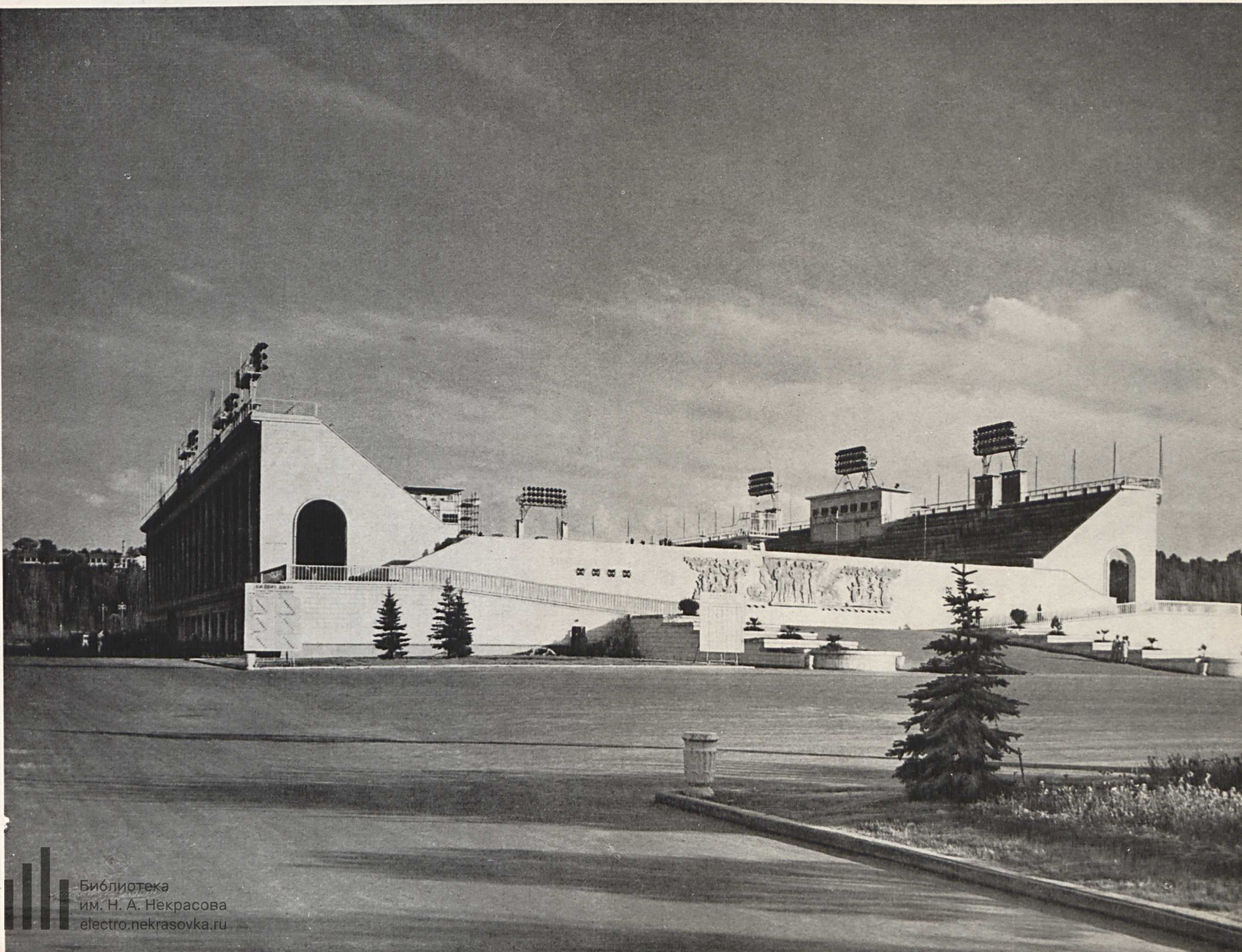
Мастерство Власова получает признание и за рубежом. В 1937 году на Международной выставке в Париже его работы отмечаются дипломом «Гран При».

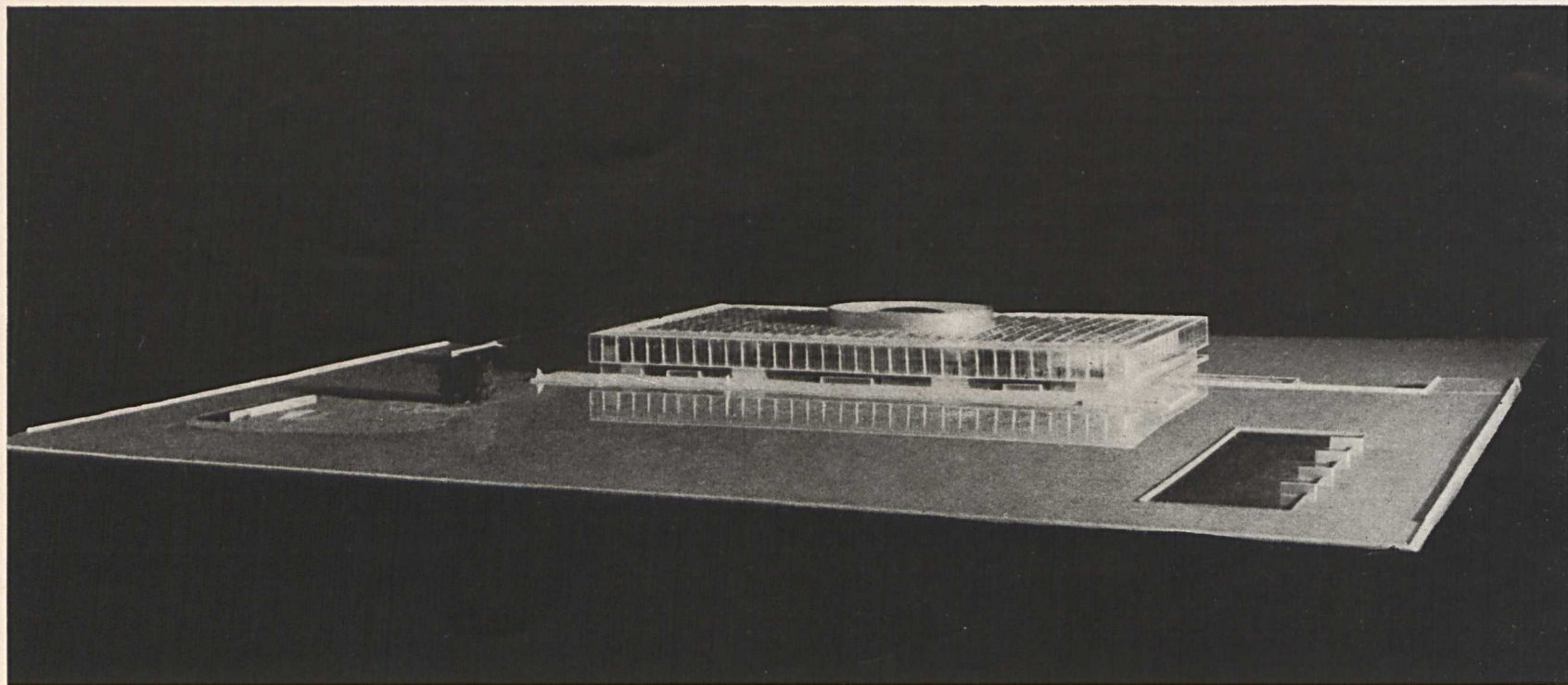
В предвоенные годы Власов интенсивно занимается проблемами развития и реконструкции Москвы, много работает в области интерьера.

Еще не отгремела война, а признанный мастер советской архитектуры всецело отдает себя восстановлению древней столицы Украины. Разработка проекта восстановления и реконструкции Киева и создание Крещатика составляют заметный этап в его творческой биографии. Было бы ошибочным концентрировать здесь внимание на излишней декоративности отдельных зданий, на увлечении орнаментацией и детализацией. Главное в Крещатике — это новое понимание пространственного построения городского ансамбля.

В годы повального увлечения ретроспективной идеей парадной улицы-коридора Власов смело порывает с канонами. В город должна войти природа, зелень — вот истина, которую он осознал уже тогда. Правая сторона Крещатика очень пластична и совершенно раскрыта. В широких разрывах между отдельными зданиями открываются неожиданные перспективы утопающих в зелени внутриквартальных участков. Деревья, кустарники, цветы как бы сбегают по склонам холмов на магистраль. Главная улица столицы благодаря этому приобретает неповторимый облик, отлично вяжущийся с традициями страны, наполненной солнцем, песнями, яркими красками.

А. Власов, И. Рожин, Н. Уллас, А. Хряков,
инженеры В. Насонов, В. Поликарпов, Н. Резников.
Плавательный бассейн стадиона имени В. И. Ленина в Лужниках.

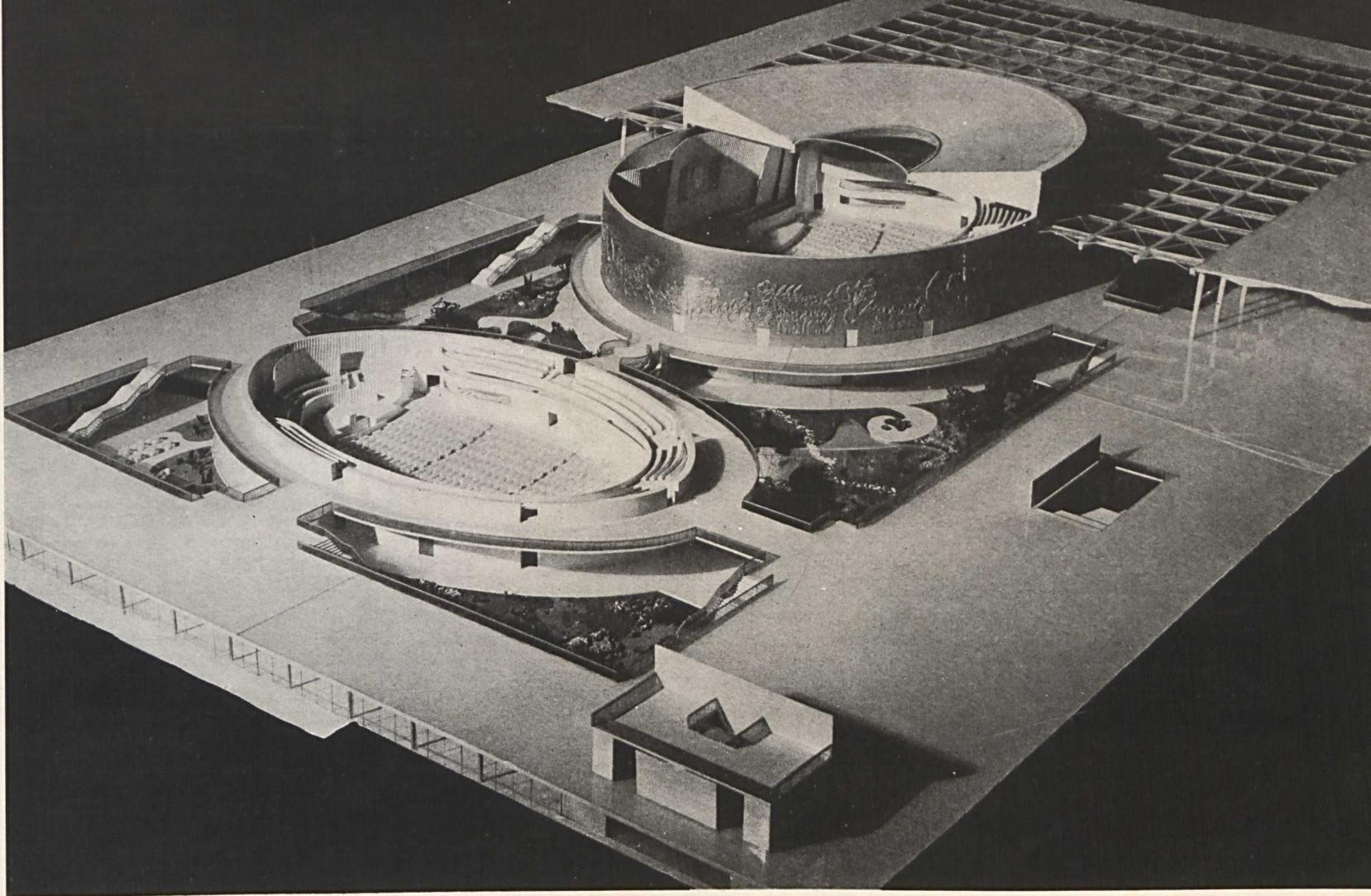




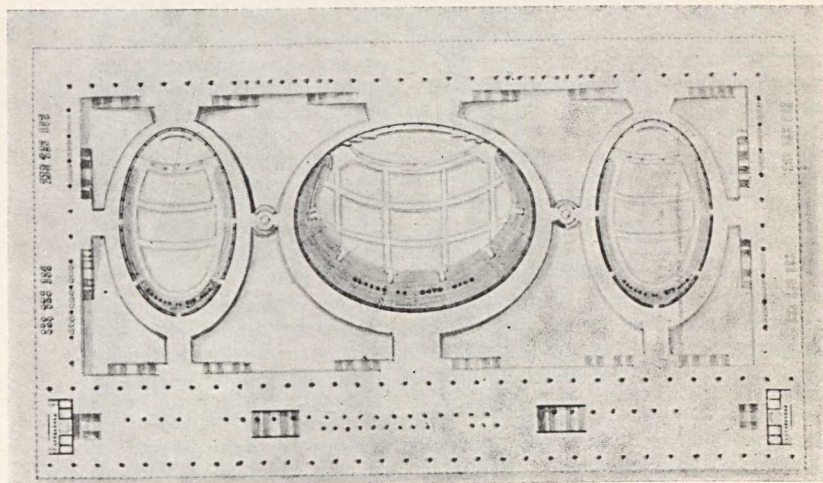
А. Власов, В. Давиденко, А. Мерсон, инженер Н. Левонтий.
Общий вид Дворца Советов. Проект.

Перспектива. Проект.





А. Власов, В. Давиденко, А. Мерсон, инженер Н. Левонтин.
Внутренний вид ансамбля Дворца Советов. Разрез, макет. Проект.



План второго этажа. Проект.

А. Власов выступал горячим поборником освоения нового Юго-Западного жилого района Москвы, руководил разработкой проектов его планировки и застройки кварталов первой очереди строительства. Идеи Власова о создании Большого Юго-Запада легли в основу дальнейшего развития этого района.

С 1955 года А. Власов во главе большого коллектива проектирует, а затем и строит комплекс спортивных сооружений — стадиона им. В. И. Ленина в Лужниках. Значение этого строительства не ограничивается превращением заброшенной ранее окраины в первоклассную по степени благоустройства часть Москвы. Оно сыграло большую роль и в широком распространении и всеобщем признании индустриальных методов строительства. На практике было доказано, что индустриализация и применение сборных железобетонных конструкций оправдывают себя даже при возведении совершенно уникальных объектов, не говоря уже о массовом строительстве.

В 1957 году Власов выступил с конкурсными проектами Дворца Советов. Этой теме и проектированию памятника В. И. Ленину в Москве он отдаст оставшиеся годы жизни. Сюда вкладывается

многолетний опыт и новые знания, которые приобретались неустанно.

В послевоенные годы Власов получил возможность ознакомиться с архитектурой ГДР, Чехословакии, Венгрии. Как крупный деятель мировой архитектуры он был участником конгрессов Международного Союза архитекторов в Швейцарии, Португалии, Голландии, Англии, знакомился с жилищным строительством США. Все новое и прогрессивное, что удавалось постичь, он перерабатывал в своей творческой лаборатории и в преображенном виде вкладывал в любимое детище — в проект Дворца Советов.

Из многообразной творческой деятельности А. Власова следует особо выделить ту ее сторону, которая соприкасалась с монументальным и декоративно-прикладным искусством. В вопросах понимания синтеза искусств в архитектуре Александр Васильевич был принципиален. Из современных архитекторов старшего поколения он уделял наибольшее внимание проблемам содружества архитектора, художника, скульптора.

Одно из характерных произведений А. Власова, где удалось осуществить высокий, с нашей точки зрения, пример синтеза архитектуры и скульптуры, является уже зрительный зал Центрального Дома архитектора, законченный в 1940 году.

Здесь архитектура организует пространство и диктует характер скульптурных композиций, нарисованных архитектором, но выполненных скульптором. И рельефы на стенах, и тонкий орнаментальный мотив потолка — произведения высокого мастерства, могущие жить только в связи с архитектурой именно этого интерьера.

В убранстве Центрального Дома архитектора, в большом зале и фойе следует отметить исключительный такт архитектора-художника, который в период разгула украшения сумел создать произведение искусства, сдержанное и целостное.

С новой концепцией архитектуры, уже завершенной и целостной даже в деталях, Александр Васильевич выступил в проекте Дворца Советов. На более высоком качественном уровне были разрешены здесь вопросы синтеза архитектуры с природой

и монументальным и декоративно-прикладным искусством. Конкурсный проект 1957 года был настолько своеобразен, что Александр Васильевич, понимая всю ответственность и тогда еще для многих спорность выдвинутых предложений, выступил не в авторском коллективе, а самостоятельно.

В Манеже, где была открыта выставка проектов Дворца Советов, скромные по размерам, но виртуозно выполненные чертежи Власова привлекали всеобщее внимание. Лаконичный параллелепипед здания был подобен хрустальному слитку, сквозь его стеклянные стены просматривался зимний сад и глухие сплошь расписанные стены трех овальных в плане внутренних объемов — залов заседаний Верховного Совета, Совета национальностей и Совета Союза. Вот, собственно, и все. Второстепенное не отвлекало. Перед зрителем, мысленно входящим в здание, лишь постепенно разворачивались галереи — кулуары и залы приемов, живописные уголки сада, ничем, кроме зелени, не заслоненные перспективы, зрительно сливающиеся с бесконечными пространствами площади парка и города, окружающего здание Дворца.

Мечта о слиянии с природой, об архитектуре свободных пространств, где не за глухими стенами, а на виду у всего народа его избранные выполняют порученное им дело управления государством, получила, наконец, свое зримое воплощение.

Монументальная живопись, покрывающая внешние стены залов заседаний, составляла неотъемлемое средство решения композиционных задач. Причем не только им в интерьере. Благодаря прозрачности наружных стен роспись внутренних объемов активно выступала на фасады здания.

Во всей полноте развернулось творческое дарование Александра Васильевича на последующих стадиях проектирования. Уже в 1959 году первоначальный замысел был дополнен и развит. Дворец Советов предстал уже не только как воплощение новой архитектурной концепции, углубилась и социальная трактовка здания, как Дворца верховного органа Советской власти, наиболее демократичного, широкого и представительного парламента народа.

Александру Васильевичу было поручено разработать структуру будущего управления проектирования Дворца Советов. Был создан авторский коллектив в составе архитекторов А. Власова, И. Ловейко, Б. Мезенцева, монументалиста А. Дейнеки, скульптора Н. Томского. Они на равных началах возглавили руководство проектированием всего комплекса. Привлечение с самого начала двух художников — А. Дейнеки и Н. Томского — сразу определило роль и значение синтеза искусств в создании Дворца Советов.

При разработке структуры управления сразу же было предусмотрено создание групп специалистов по стеклу, по пластикам, по металлу, с тем чтобы выжать все возможное из этих эффективных современных материалов и на научной основе создать наиболее рациональную и прекрасную форму грандиозного сооружения. Внимание к этим вопросам закономерно. Сочетание точного расчета строителя с необыкновенной влюбленностью в материал, в возможности поисков, которые он предоставляет и которые уже сами по себе дают наслаждение мастеру, в высшей степени характерно для Власова.

Высокий авторитет мастеров, возглавивших проектирование, и умение Александра Васильевича создавать вокруг себя подлинно творческую атмосферу сразу привлекли талантливую молодежь и людей с большим опытом. В результате возник великолепный коллектив, который за неполных два года проделал огромную работу.

Принципиальная идея была существенно дополнена, появились и некоторые изменения в ее разработке. Во-первых, Дворец был поставлен в окружении ряда значительных зданий правительственного центра, объемно-пространственная композиция и ритм расположения которых дополнительно подчеркивали значение Дворца Советов в пространстве города. Детальную планировку получил парк. Наконец, проект самого Дворца приобрел ту законченность, которая необходима на стадии перехода к рабочему проектированию.

В целом здание Дворца Советов по-прежнему представляет собой сплошь застекленный параллелепипед, внутри которого размещены три овальных в плане глухих объема залов заседаний (выполнен также вариант, где залы Совета Союза и Совета Национальностей объединены в одном объеме). Деловая рабочая часть здания обособлена. Авторы отказались от сплошного зимнего сада. Исчезла та «юранжерейность» внутренних помещений, которая требовала особого климата и по самой идее была несколько искусственна. В результате достигнут еще больший лаконизм и свобода внутреннего пространства.

В проекте 1957 года здание не имело завершения, не были акцентированы главные входы. В результате оно как бы

«расплывалось» в окружающей среде. Теперь Дворец получил завершение в виде широкого фриза, выполненного в ковanej меди. Четкий рисунок рельефов, заполняющих фриз, создает ритм, в какой-то мере ассоциирующийся с чередованием методов и тригфлов Парфенона, но решенных совсем по-другому.

Монументальная живопись, только намеченная на стенах внутренних объемов в проекте 1957 года, сейчас уточнена и в содержании, и в стилистическом характере, и в ритме.

Темы росписей — история Великой Октябрьской социалистической революции, героизм советских людей в труде и обороне, символическая трактовка конституции, утверждающей право на труд и счастье людей. Очевидно, еще предстоит ряд изменений и в композиции, и в технике, и в цвете. Но уже то, что достигнуто сейчас, — значительный шаг вперед.

Росписи 1957 года по своему внутреннему строю вступали в противоречие с архитектурой, предельно ясной и лаконичной. Они накладывались на стены и жили своей собственной беспокойной жизнью с нарочито подчеркнуто экспрессивной и отвлеченной (а не обобщенной) трактовкой образа. В проекте росписей 1962 года достигнута отсутствовавшая ранее слаженность, гармоничность, особенно в росписях зала Верховного Совета. Лаконизм и обобщенность, ясный ритм фигур, свободно расположенных на плоскости стены, не спорят с архитектурой, а помогают раскрыть идейно-художественное содержание Дворца.

Художники Дворца Советов не прекращают поисков материала и формы росписей. На выставке представлен фрагмент мраморной мозаики А. Дейнеки — сомкнутые ряды красногвардейцев, могучих отцов и дедов нашего поколения, которые совершили Октябрьскую революцию и защитили страну от нашествия «двунадесяти языков». Здесь достигнута конкретность образа, ощущается эпическая приподнятость тех незабываемых дней. Но вместе с тем здесь меньше той суровости, того точного настроения эпохи, которые мы видим в бессмертной «Обороне Петрограда». Произведение станковой живописи, исполненное весьма давно, оказывается при сравнении более монументальным и современным, чем фрагмент мозаики, предложенный сейчас.

Много сделал коллектив архитекторов в поисках оптимальных решений всего комплекса проблем интерьера. Здесь оборудование помещений и их цвет, наиболее удобная форма и расположение мебели, которые бы обеспечивали наилучшие условия работы делегатов, максимальный комфорт каждому посетителю.

Особое внимание в общей работе было уделено решению паркового окружения Дворца Советов. На выставке есть четыре подрамника. На них показана расцветка парка во все времена года — не вольные импровизации, а точная, граничащая с документальностью расцветка. К этому приложен макет. Глядишь, и начинаешь понимать, какое разнообразие возможностей предоставляет природа средней полосы России подлинному художнику. Все это настолько естественно и в то же время наглядно, что ясно представляешь себе Дворец среди молодой весенней листвы, и в багрянце осени, и в бело-зеленой гамме снега и хвои. Эти четыре подрамника и макет — итог большой работы, вдохновителем которой был Александр Васильевич Власов — зодчий, художник, ученый дендролог, умевший брать все блага и краски природы для своей архитектуры.

Понятие синтеза в творчестве А. Власова очень сложно. Оно неизмеримо шире, чем только поиски композиционной связи архитектуры с искусствами. Это прежде всего философская концепция, утверждающая зодчество как средство организации новых форм жизни, моральных и эстетических критериев человека коммунистической эпохи. Отсюда стремление Александра Васильевича к наиболее полному слиянию архитектуры с жизнью, с окружающей природой. Вот это последнее чрезвычайно характерно.

Для Власова природа не только климатический пояс, с определенной средней температурой, влияющей на выбор строительных материалов и конструкций, а органический компонент его сооружений. Это сказалось уже в проекте Парка культуры и отдыха им. Горького, где вся композиция подчинена Москверке и ее высоким берегам, а также направлению Садового кольца. Как слагаемое этой композиции явилось сооружение Крымского моста, подводящего к обширной площади перед главным входом в парк. Уже самый выбор места для создания общегородского парка в центре города подчинен идее слияния с природой.

Лучшие произведения А. Власова глубоко современны, ибо они созвучны общественному устройству и задачам социалистического общества, его морали, уровню его научного и технического прогресса.

О ЧЕМ СПОРЯТ В РЯЗАНИ

Ю. ГЕРЧУК

Молодые рязанские художники и архитекторы заново оформили помещение небольшого магазина, предназначенного для продажи изделий народных художественных промыслов. Работали они на общественных началах в созданной при их участии Общественной проектной мастерской.

Полки, нарядно окрашенные в яркие, чистые цвета, своеобразный орнамент на стенах, остроумно выполненный из пересекающихся на темном фоне белых шнурков, наконец, большое декоративное панно, занимающее почти целиком одну из стен, резко отличают магазин «Полянка» от соседних уныло и грубо оформленных торговых помещений, где тяжеловесные золоченые люстры соседствуют с алюминиевыми бра и тускло окрашенными под дуб громоздкими полками.

Новизна, непривычность облика этого первого в городе общественного помещения, целиком оформленного по-новому, привлекли внимание многих рязанцев, вызвали споры, выходящие за пределы оценки одной небольшой работы молодых художников.

Поэтому такой спор и вынесла на свои страницы газета «Рязанский комсомолец» (21 июня 1962 г.). Здесь напечатаны под рубрикой «Нашла коса на камень» два письма.

Автор письма в редакцию, учительница А. Николаева, откровенно признается, что работа молодых художников ей непонятна. К сожалению, она сочла свое непонимание достаточным поводом для того, чтобы грубо оскорбить художников, назвать их работу «мазней», «бредом больной фантазии», а их самих «господами», «заграничными выучками» и т. п.

Едва ли стоило молодежной газете начинать дискуссию с публикации этих грубых выпадов. Вероятно, следовало бы попросить автора письма высказать свои недоумения и несогласия в иной, более тактичной форме. Но все же это выступление дало газете возможность в ответном письме из редакции рассказать читателям не только о магазине «Полянка», но и о декоративном искусстве вообще, о его задачах и методах, о том, чем оно отличается от искусства станкового. Написали это большое, обоснованное письмо рязанские искусствоведы — директор Художественного музея С. Степашкин, сотрудники музея Т. Щеглова и Б. Ярошенко.

Отвечая А. Николаевой, мечтающей видеть в магазине «... Ивана-царевича на сером волке, выезжающего из леса, а может быть, русского богатыря на могучем коне, а может быть, просто зайчишек, играющих на полянке, или сказочных гномиков», они пишут:

«Особенности декоративного искусства в том, что основой его является ритм и гармония линий и цветовых пятен, переработка изобразительных мотивов в орнаментальные, условные формы. Художники, оформившие «Полянку», поступили правильно, когда сочли неуместным поместить в магазине станковую картину с ее углубленностью раскрытия темы, тонкостью живописной трактовки, психологическими возможностями. Ибо картина именно в силу этих особенностей требует специальной обстановки для ее восприятия. Декоративное панно языком красок расшифровывает название магазина, дополняет и развивает образный строй всего оформления в целом и не претендует на самостоятельность. Это панно не следует рассматривать

изолированно от всего остального. Необходимое обобщение, условность отдельных элементов композиции панно помогают избежать иллюзорного прорыва стены, ее «разрушения» и не противоречат условности и стилизации, применяемым народными мастерами в вышивках и кружевах, которыми торгует этот магазин».

В заключение авторы поднимают, в связи с письмом учительницы Николаевой, еще один очень важный вопрос — об эстетическом воспитании педагогов, и, в частности, выпускников Рязанского педагогического института.

Начиная этот интересный разговор о современном декоративном искусстве, молодежная газета обещала его продолжить. Но продолжение не состоялось. Через два дня областная газета «Приокская правда» откликнулась на выступление «Рязанского комсомольца» редакционной статьей «На камень ли нашла коса?» (23 июня 1962 г.).

Что же возмутило газету? Оказывается, не грубость А. Николаевой и не содержащееся в ее письме нелепое обвинение молодых художников в «абстракционизме».

Обильно цитируя это письмо, «Приокская правда» полностью присоединяется к нему. Зато бестактным и оскорбительным показалось газете выступление искусствоведов, которые спокойно и деловито разъясняли читателям то, что вызвало недоумение автора письма. По мнению газеты, критики не имели права советовать учительнице «учиться видеть и понимать прекрасное».

Почему же?

Ведь ее письмо действительно свидетельствует о неразвитом вкусе.

Разумеется, работа молодых художников (и, в частности, выполненное О. Храмченко декоративное панно, послужившее поводом для дискуссии) не лишена недостатков. Можно было бы отметить, например, некоторую манерность контуров деревьев, недостаточно органичную связь с фоном наложенных на него стилизованных фигурок пляшущих девушек. Такая профессиональная критика была бы только полезна и художникам и зрителям. Но в выступлении газеты «Приокская правда» речь идет не об этих частных недостатках. Она, по сути, отрицает право художников на поиски выразительных художественных решений.

И очень печально, что в таком важном вопросе областная газета подменила художественную критику наклеиванием отпугивающих ярлыков, без всяких оснований объявила работу молодых художников «явно формалистическими упражнениями».

Газета не только не помогает своим читателям разбираться в новом для них художественном явлении, но и отрицает самую необходимость таких объяснений. В высказанной критиками бесспорной истине, что для глубокого понимания искусства нужен развитый вкус, образованность, она увидела проповедь «искусства для избранных» и выступила, по существу, против эстетической пропаганды, против борьбы за воспитание художественного вкуса народа.

В этом, а вовсе не в мнимой бестактности критиков, и была сущность дела: газета открыто защищает отсталые, мешанские вкусы и прибегает для этого к недостойным полемическим приемам. Цитируя, например, из осуждае-

мой ею статьи фразу, говорящую об особенностях художественного обобщения в декоративном искусстве, она выделяет прописными буквами одно слово — «абстрактными» и заключает препарированную таким образом цитату неожиданным выводом — «вот и найди здесь разницу между реализмом и абстракционизмом!»

Было ли это выступление «Приокской правды» случайным, непродуманным, или это ее принципиальная позиция? С таким вопросом я пришел к главному редактору газеты тов. Г. Остапенко.

Он ответил, что хотя интересующая нас редакционная статья была напечатана в его отсутствие, он вовсе не считает ее ошибкой. Более того, статья посвящена лишь одному узкому вопросу — «ошибке» молодежной газеты, «обидевшей» учительницу Николаеву.

Что же касается работы молодых художников, походя объявленных формалистами, то, «если нужно, — говорит редактор, — мы этих художников, не оглядываясь на вас, разделаем. А это, кажется, нужно!» И та же угроза звучит в его голосе, когда он говорит о выступивших в «Рязанском комсомольце» искусствоведах: «Нужно еще посмотреть, что это за люди сидят в музее».

Видимо, не случайно этот разговор происходил под украшающей редакторский кабинет большой фотографией, изображающей достроенное в этом году в Рязани здание драматического театра, окруженное помпезной колоннадой. (За восторженный отзыв об этом украшательском сооружении газету недавно критиковала «Правда».) Эта фотография символична: в вопросах искусства «Приокская правда» тянет не вперед, а назад.

За рубежом

НОВОГОДНЯЯ МАРКА

В декабре 1961 года я отправлял зарубежным друзьям подарки на Новый год. Упаковав изящные хохломские изделия, вызывающие за рубежом неизменный восторг, я написал на пакетах адреса и на разных языках добавил приветливое «С Новым годом!»

К огорчению моему на почте строгая девушка вернула всю пачку посылок и, указывая на новогодние надписи, грозно спросила: «А это что такое?!». Я робко объяснил. «Ничего, кроме адреса, писать нельзя!» — безапелляционно заявила девушка и, содрав бумажные обертки, заставила писать все адреса заново.

Мне, по правде говоря, кажется, что строгости в отношении поздравительных надписей ни к чему и что ведомственная инструкция тридцатилетней давности, запрещающая их, не заслуживает священного преклонения и, вероятно, может быть отменена одним росчерком пера. Но вот новогодние марки одним росчерком пера не создашь, и думается, что о них стоит поговорить на страницах печати.

Родина новогодней марки — маленькая Дания, год ее рождения — 1904. Идея создания новогодней марки принадлежит датскому почтмейстеру Эйнару Холбеллу, изображенному впоследствии на датской новогодней марке 1927 года. Вслед за Данией новогодние марки стали выпускать остальные скандинавские страны.

Новогодняя марка продается на почте вместе с обычными, но франкатурной ценности она не имеет, и поэтому на ней нет обозначения цены. Она указывает на поздравительный характер послания. Новогоднее письмо или пакет франкируется обычными марками, которые, как всегда, гасят почтовым штемпелем. Но сверх того на послание наклеивают одну или несколько новогодних марок, и их гасить не принято.

Подобно старшей сестре, почтовой марке, новогодняя марка проделала определенную художественную эволюцию. В первые годы в качестве мотивов «юлмарок»¹ использовались только портреты королей, принцесс да гербы. Затем появились детские головки, потом пейзажи, корабли, елки, различные аллегории и т. д. Параллельно с расширением мотивов росли и художественные требования к марке. Долгое время страна выпускала по одному образцу в год, но с 1952 года Дания выпускает целый блок:

лист с 50 различными новогодними марками, зубцованными для удобства отделения.

Новогодняя датская марка наших дней отличается большим изяществом и высокими художественными достоинствами. Достаточно взглянуть на новогодние блоки 1959—1960 гг. (кстати, на них проводится каждый год открытый конкурс), чтобы убедиться в этом.

Блок 1960 года изображает пейзажи зимней Дании в лунную ночь. В центре блока — могучий старый дуб с разными птицами и зверьками. Рядом с пичугами, оленями, мышками мы видим детей, лепящих снежную бабу, катающихся на санках и коньках, лыжников, занесенный снегом старинный пограничный камень, пароход, плывущий по морю, усеянному льдинами, плавучий буй и другие аналогичные сценки. Марки скомпонованы так, что их хочется наклеивать на письмо полосками, по несколько штук, например, панораму замка Кронборг или радиостанцию (вертикальная полоска) и т. п.

Итак, художественные достоинства новогодних марок и удовольствие, доставляемое ими получателю письма, не подлежат сомнению. Не удивительно поэтому, что они пользуются все возрастающей популярностью. Первая датская «юлмарка» 1904 года, выпущенная тиражом в 6 миллионов экземпляров, была продана на сумму 74 тыс. крон. А новогодних блоков 1959 года Дания

Блок новогодних марок.



¹ Новогодние марки скандинавских стран получили название «юлмарок».

СДЕЛАНО В ГДР

В. ЛЕГЕНТОВ

Весь сентябрь на фасаде Политехнического музея в Москве развевался трехцветный флаг Германской Демократической Республики. Здесь была открыта выставка прикладного искусства ГДР.

В двух залах разместилось более пятисот экспонатов, в создании которых принимали участие 250 художников Берлинского института прикладного искусства.

Экспонаты первого зала объединялись в нескольких жилых интерьерах: гостиных, детской, а многие из них для более детального обозрения были вынесены на стены — двухъярусные застекленные витрины, расположившиеся по стенам зала.

Небольшая по размеру выставка охватывала почти все стороны быта, а также многие сферы трудовой деятельности человека: медицину, электротехнику, кинолюбительство.

выпустила более полутора миллионов, что составило 72 миллиона отдельных марок, и это дало доход в 2750 тыс. крон. Нелишне напомнить в этой связи, что все население Дании составляет менее пяти миллионов человек.

Напрашивается законный вопрос — не пора ли завести и советские новогодние марки? Мне кажется, давно пора. Учитывая огромное население нашей страны, тиражи новогодних марок достигнут вскоре цифр, во много раз превышающих датские. В мотивах, очевидно, тоже недостатка не будет — от деда-мороза и снегурочки до космических кораблей и атомного ледокола, от тысячелетних памятников зодчества до плотин гигантских ГЭС, от новогодней елки до национальных костюмов и сказок многочисленных народов СССР.

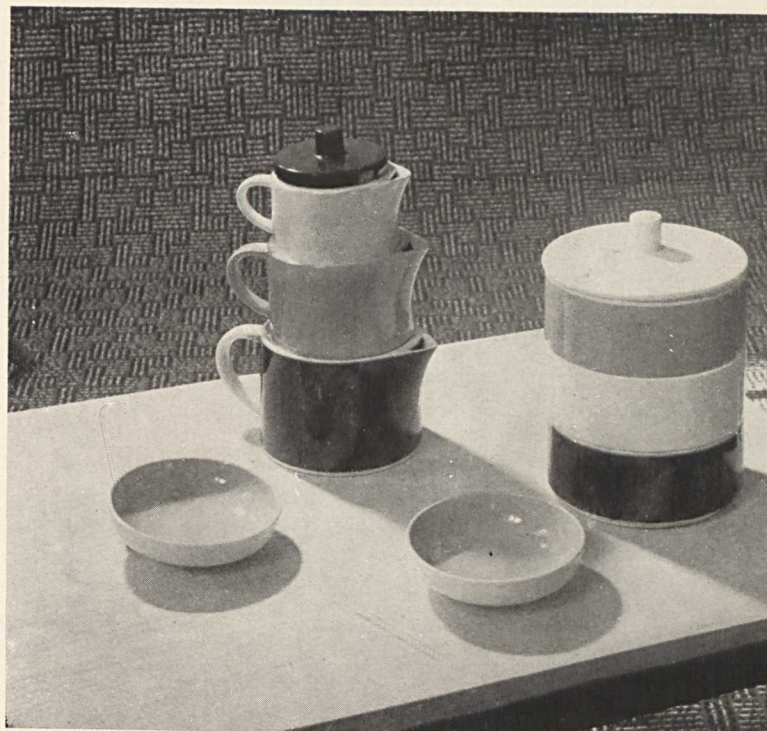
Создавая советские новогодние марки, следует учесть зарубежный опыт, но равняться при этом на лучшие образцы. Новогодние марки США, например, пестрые и слишком напоминающие торговую рекламу, на мой взгляд, не заслуживают никакого подражания. Нам следует начинать сразу с блоков, а не с одной марки в год. Броскому плакатному решению следует отдавать предпочтение перед дробным и перегруженным рисунком.

Нельзя забывать о том, что новогодняя марка должна быть и праздничней обычной почтовой и отличаться от нее по стилю исполнения — это нужно как для получателя и отправителя, так и для удобства почты, чтобы новогодние марки не смешивались с другими, не гасились и не теряли при этом своей привлекательности.

Союзу художников СССР и Министерству связи следует совместно проводить ежегодный открытый конкурс на лучший советский новогодний блок. Это будет способствовать высокому художественному качеству марок.

Советские новогодние марки — будут ли они пропагандировать наши достижения, идеи, рассказывать о нашей стране и ее народах или просто изображать елку, снегурочку или косопого медведя, — доставят искреннюю радость десяткам и сотням миллионов людей, получающих новогодние поздравления, — открытки, письма, посылки. Блок даст отправителю возможность для каждого адресата выбрать подходящий мотив. Несомненно, они привлекут внимание филателистов — не даром в скандинавские каталоги почтовых марок включаются и «юлмарки». И — возвращаясь к началу статьи — миллионы таких марок полетят каждый год посланцами доброй воли за границу.

А. ЧЛЕНОВ

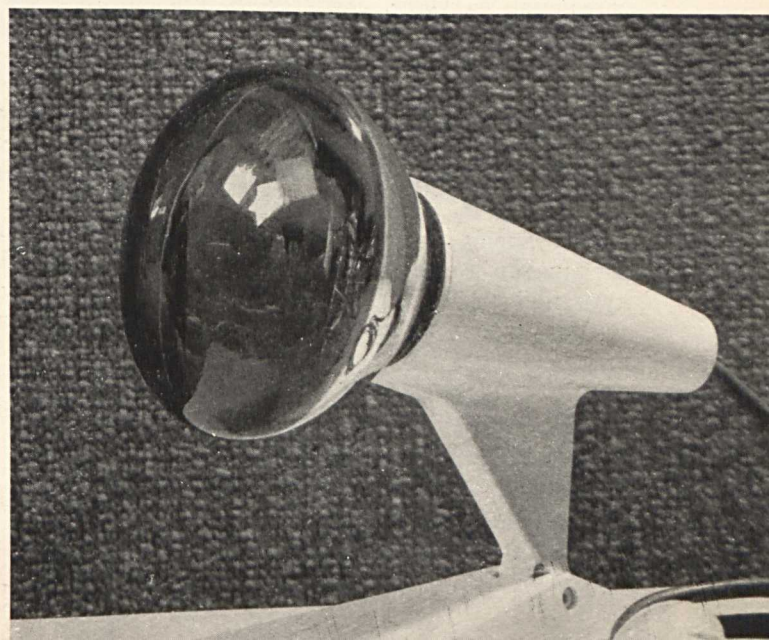


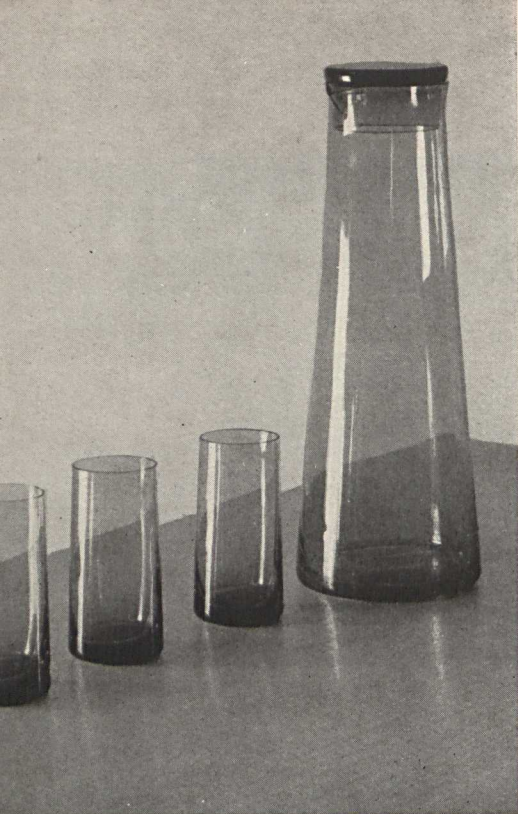
Ярусный набор. Фаянс.



Кино-фотоаппарат «Пенти-2».

Лампа для облучения.





Столовый набор для соков.
Стекло.

Тенденция к облегченности, малогабаритности, к неярким светлым акварельным тонам — наиболее характерные особенности экспонатов прошедшей выставки.

Талантливый коллектив инженеров и художников Берлинского института прикладного искусства настойчиво ищет современную форму для самых различных вещей — от вилок и детских игрушек до полиграфических машин и электронных приборов.

Интересны серии предметов из фаянса, так называемые «ярусные наборы», разработанные Эрихом Краузе и Иреной Кирмис. Окраска их выдержана в неярких, но контрастных тонах: черном, желтом, голубом или белом, голубом, черном. Этажная конструкция наборов избавляет от излишнего нагромождения посуды на столе.

По этому же принципу Маргарет Жану разработала набор посуды «от плиты к столу»: несколько кастрюль, чайников, сковородок. Любой из этих предметов, поставленный на стол, не нарушит самой изысканной сервировки: никель, эмаль, пластмасса гармонично сольются со столовыми приборами.

Любопытны стенды стекла и фарфора. Вторгшись во владения старейшей фарфоровой фирмы «Мейнсен» с ее устоявшимися традициями, художники сумели по-новому осмыслить старый материал, придать ему формы, свойственные современному стилю. Хороши и работы из стекла: удлиненные зелено-синие вазы, наборы бокалов для соков и др. Никакой витиеватости — спокойные, строгие, предельно лаконичные формы, умело оживленные цветом.

Художники института работают и в области технической эстетики. Та часть экспозиции, где выставлены модели станков, автомашин, приборов, а также предметы бытового назначения, свидетельствует о творческих поисках, о выдумке, вкусе и таланте авторов. Только за три последних года ими создано немало высокохудожественных вещей. Одни из них органически войдут в интерьеры цехов, другие — в интерьеры жилищ. Почти все предметы, представленные на выставке в техническом разделе, в той или иной степени знакомы посетителю, и все-таки каждый из экспонатов благодаря изящной и рациональной форме, приятной окраске выглядит совершенно по-новому.

Вот белоснежный прямоугольник холодильника «Кристалл». Он занимает мало места, не теряя при этом своих эксплуатационных достоинств. В дверце холодильника удачно скомпонованы несколько гнезд для яиц, изолированные отделения для масленки и сыра, ниши для бутылок

и т. д. Дверца холодильника работает на магните, что имеет несомненное преимущество перед шелкающим затвором. Создание холодильника — несомненный успех художника Ганса Мельцера.

Портативны, просты и изящны новые образцы кинофотоаппаратов. Аппарат «Пентафлекс-8» — съемочный, и художник, оставив только объектив и видоискатель, все остальные детали убрал под кожух из легкого металла с фактурной насечкой. Получилась обтекаемая и законченная форма. Тот же самый принцип применен и при конструировании проекционного кино-фотоаппарата. Характерно, что обе конструкции — это не просто выставочные образцы. Они приняты к серийному производству.

Впрочем, путь к промышленному производству новых изделий не всегда легок.

— Изящный термос, предложенный Маргаритой Яни, работники промышленных предприятий упорно не хотели изготавливать, — сказал начальник отдела выставок Берлинского института прикладного искусства. — Их отпугивала непривычная блеклая окраска; они утверждали, что такие термосы никто не станет покупать. Однако, когда институт показал его на национальной выставке в Лейпциге, сразу поступил заказ от шведских торговых фирм, а модель была удостоена золотой медали.

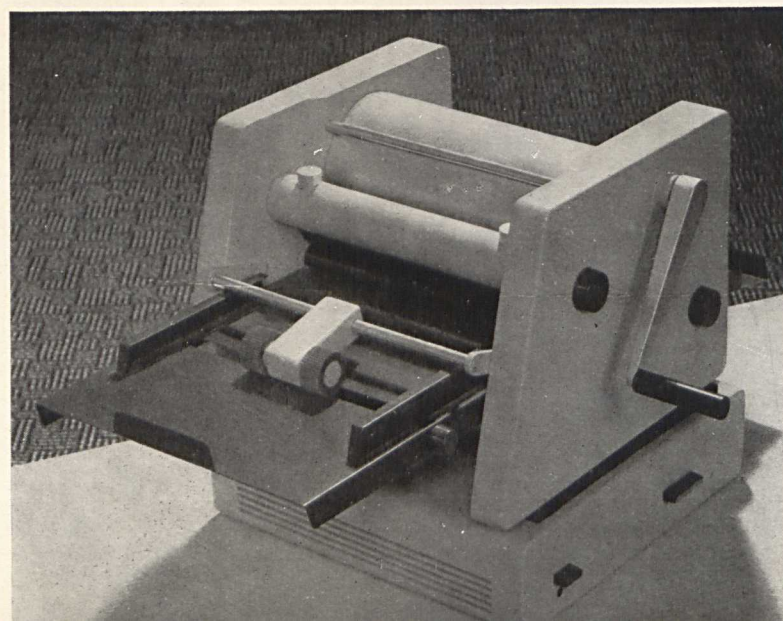
Выставка показала, что какого бы предмета ни коснулась рука художника, он меняет свои традиционные очертания. Вот, например, телефонный аппарат. Он обтекаемый, плоский; трубка монолитно сливается с корпусом, а ее концы — мембрана и микрофон — удобно умещаются в специальных пазах корпуса. Вместо металлического диска смонтирован прозрачный пластмассовый диск. Окрашенный в светлые, приятные тона, аппарат кажется необыкновенно легким.

Нельзя не отметить и удачного решения формы белой лампы для облучения, предложенной Эрихом Джоном и Юргеном Петерсом. Вместо единого монолитного корпуса они предложили иное решение — основание и горизонтально установленный к нему на двух штативах облучитель. В целом лампа получилась очень пропорциональной и более совершенной с технической точки зрения.

Переходя от стенда к стенду — от модернизированных радиоприемников, напоминающих удлиненную красивую тумбочку, к великолепным ажурным линкрустам, способным соперничать с тончайшим тюлем, от швейной машины марки «Веритас» к пылесосам, печатным машинам, — невольно радуешься богатству фантазии и мастерству немецких художников.

Создавая новые современные формы предметов, наши немецкие друзья отдают себе ясный отчет, какое место эти предметы должны занять в жизни и быту человека. Художники и конструкторы экспериментируют, осваивают новые материалы, смело ломают старые, канонические формы.

Плоскопечатная машина. Макет.



АРХИТЕКТУРА АВТОМОБИЛЯ В СТРАНАХ СОЦИАЛИЗМА

В. АРЯМОВ

В апрельском номере журнала «Крафтфарцойг-техник» (ГДР) за 1961 год большой статьей одного из крупнейших немецких ученых-автомобилистов проф. А. Янте открылась дискуссия на тему «Развитие автомобиля при социализме». Уже в первой статье автор высказал весьма интересные мысли по эстетике автомобиля.

Дискуссия была продолжена и в 1962 году. В 6-м и 7-м номерах за 1962 год журнал поместил статьи, специально посвященные проблемам автомобильной эстетики. Их написал художник-конструктор К. Дитель. Основой послужила его дипломная работа, выполненная в Берлинской высшей школе изобразительного и прикладного искусства.

Автор начинает статью с обзора и характеристики состояния автомобильной архитектуры в капиталистическом мире и странах социализма, в частности в ГДР. Через всю работу он проводит четкую и глубокую межу, разделяющую два подхода, два метода работы над формой, которые он обозначает терминами *Formgestaltung* — *Formgebung*. Первый метод — *создание формы*, как взаимопроникающего и взаимообусловленного конструктивного и художественного, функционального единого целого. Второй — *придание формы* ради формы, новой, эффектной, модной; как конструктивно-функциональная сущность, так и художественное совершенство не являются главной целью. Всецело отстаивая первый метод и лежащее в его основе требование конструктивно-художественного единства и совершенства, автор с этой строгой меркой подходит к оценке архитектуры современных автомобилей.

В капиталистическом мире, где коммерческий успех — главная цель всякого дела, естественно, господствует метод модного оформления, каковым, несмотря на любое ремесленно-техническое совершенство, является так называемый «стайлинг» (художественное формообразование и коммерческий стайлинг относятся друг к другу как астрономия к астрологии: при одном и том же объекте — здесь форма, там космос — представление о целях работы над ним различны). Логично, что образчики высокого художественного совершенства, резко опережающие «среднюю волну» конструктивно-архитектурных решений, в огромной массе капиталистической автомобильной продукции составляют резко убывающее меньшинство, например, Ситроен DS (1 D 19).

Впрочем, анализируя продукцию автопро-

мышленности социалистических стран, работающей в совершенно иных общественных и экономических условиях, автор не находит и здесь образца, который можно было бы назвать *архитектурно сформированным* (*gestaltet*) в строгом смысле этого понятия. Он отмечает лишь частные успехи чехословаков с их Татрой-603, автобусами и мотоциклами, начало поисков в Венгрии и СССР. Архитектура всех моделей автомобилей и мотоциклов ГДР кажется ему совершенно неудовлетворительной. Он видит причину этого в неквалифицированной постановке деятельности архитектурных мастерских заводов, ибо работниками и руководством автопромышленности еще не осознано культурно-политическое значение автомобиля в современных условиях и связанная с этим ответственность.

Разбор культурно-эстетических аспектов архитектуры автомобиля, которому посвящена вторая часть статьи К. Дителя, является, вероятно, первой (по крайней мере, опубликованной в печати) попыткой этого рода. В наше время, когда усиливается борьба идеологий, невозможно переоценить важность политического осмысления того, что до сих пор в «текучке» бралось подчас некритически. И для работы К. Дителя как раз характерен широкий и принципиально политический подход к разбираемым предметам. Рассмотрев свойства автомобиля как зрительного явления и подчеркнув особую интенсивность эстетического воздействия его образа на окружающих, автор сразу же переходит к социальному значению этого: «От древности до наших дней можно было по средствам передвижения людей судить об общественных и культурных особенностях той или иной эпохи».

В капиталистическом мире форма автомобиля служит прежде всего средством коммерческих домогательств и лишь постольку является «верным отражением культурной ситуации» буржуазного общества. В социалистическом обществе культурное выражение эпохи должно быть главной эстетической целью архитекторов автомобиля.

Решение этой задачи должно естественно привести к выработке нового, высшего эстетического качества, нового стиля. И если в первой части статьи, отрицательно оценивая эстетические достоинства массовых произведений западного «стайлинга», К. Дитель тем самым подразумевает возможность и необходимость лучшего стиля, то далее он говорит об этом прямо: после-

довательный переход к новым, социалистическим принципам и методам создания формы автомобиля позволит, «по сравнению с капиталистическим автостроением, достигнуть высшего качества, недостижимого для него, поскольку оно не может «перепрыгнуть свою тень» — экономические законы буржуазного общества».

Наряду с разбором культурно-политических аспектов постановка задачи достижения нового, высшего качества архитектуры автомобилей социалистического производства — наиболее важное достоинство статьи К. Дителя. Основное в его предложениях по реорганизации и методике работы — это последовательная комплексная разработка формы с самого начала совместно конструкторско-технологическими и художественно-архитектурными силами и, далее, концентрация этих сил в едином центре перспективной разработки, без чего невозможно решение капитальных задач, о которых говорит автор. Обе мысли не новы для нас: они неоднократно выдвигались и обсуждались на совещаниях по автомобильной архитектуре и записывались в соответствующих решениях, хотя ни та ни другая практически еще не проведены в жизнь.

Широта подхода к эстетической задаче архитекторов автопромышленности обнаруживается и в том, что, говоря о создании архитектурного центра, автор считает «нерентабельным» ограничить круг объектов его деятельности непосредственно автомобилями. Этот мощный художественный коллектив, по его мнению, должен широко сотрудничать со многими смежными областями, а в своей отрасли способствовать созданию достойной нашего общественного

строения гуманистической, эстетической атмосферы в процессе производства. Имеется в виду также тесное сотрудничество родственных коллективов во всех странах социалистического лагеря, словом, максимальная мобилизация и наилучшая организация всех сил для решения выдвинутой задачи резкого повышения качественного уровня архитектуры автомобилей, приведения ее в соответствие с общественным строем.

Как один из частных, однако очень важных моментов, стоит отметить постановку задачи «выработать объективные архитектурные критерии вместо субъективных «вкусовых» суждений».

Работа К. Дителя интересна и актуальна для всех стран социалистического лагеря. Это относится и ко всем другим проблемам, затрагиваемым в дискуссии «Развитие автомобиля при социализме».

Думается, настало время развернуть дискуссию о проблемах и перспективах развития автомобиля, в частности его архитектуры, в масштабе всей семьи социалистических стран. На страницах соответствующих журналов (или в виде специальных выпусков) надо было бы опубликовать уже имеющиеся материалы по вопросам автомобильной эстетики, напечатанные (или написанные) специалистами различных стран. И далее публиковать статьи, поступающие в ходе дискуссии.

Во всяком случае, совершенно ясно, что в этом направлении нужна дальнейшая работа. Будем надеяться, что и советские специалисты скажут свое слово.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

НЕОБХОДИМОЕ УТОЧНЕНИЕ

В № 7 журнала «Декоративное искусство СССР» было напечатано письмо в редакцию В. Елгазина, в котором обо мне говорится как о пионере отечественной хиротехники. Видимо, автор заметки недостаточно глубоко знаком с историей советской гигиены труда и хиротехники. В связи с этим считаю необходимым сделать некоторые уточнения.

Общезвестно, что наряду с исследованием многих кардинальных проблем корифеи отечественной физиологии И. М. Сеченов, И. П. Павлов, Н. Е. Введенский, А. А. Ухтомский дали научное обоснование ряда важных вопросов гигиены и физиологии труда. Исходя из сеченовско-павловского физиологического учения о взаимосвязи организма и среды, выдающиеся советские гигиенисты труда проф. В. А. Левицкий и проф. С. И. Каплун выступили с теоретическим обоснованием роли положительных эмоций для роста производительности труда. Эти работы были ими опубликованы еще в 1924—1929 гг. (В. А. Левицкий, Проблема утомляемости, «Гигиена труда», 1926, №№ 4,

10, 11; С. И. Каплун, Санитарная статистика труда. М., 1924; «Основы общей гигиены труда», ч. 1—2, М., 1925—1926).

Могучим толчком для развития советской технической эстетики и хиротехники прежде всего послужили успешное строительство социализма в СССР, укрепление нашей экономики и достижения в области технического прогресса.

Вопросы хиротехники в период 1925—1941 гг. освещались во многих трудах советских исследователей. Следует особенно отметить работы проф. К. Х. Кекчеева, доктора А. Бружеса, проф. А. С. Шафрановой (Москва), проф. А. Ф. Вербова, проф. Е. Ц. Андреевой-Галаниной, проф. Г. Л. Навязжского (Ленинград), Е. А. Зеленского и М. Г. Качала (Харьков), профессора В. А. Шохрина и Ф. И. Мидцева (Новосибирск).

Исследования А. Бружеса («Гигиена труда», 1927, №4) о гигиенической характеристике рукояток машин не потеряли своего практического значения до настоящего времени. Большим событием в гигиенической литературе было изда-

ние в 1927 году в Москве сборника статей под редакцией проф. К. Х. Кекчеева по вопросам физиологической оценки положений тела при работе и во время отдыха, а также двух сборников (в 1935 и 1939 гг.), посвященных исследованиям проф. А. Ф. Вербова и его сотрудников (Е. И. Люблиной, О. И. Иванова, М. Е. Эльясберга, П. А. Петрова и др.) по проблеме изучения конструкций станков с профессионально-гигиенической точки зрения.

Наши исследования в области хиротехники были начаты в 1932 году, то есть значительно позже исследований многих других советских специалистов.

Соглашаясь с предложением В. Елгазина уделять больше внимания защите приоритета советских ученых, мы полагаем, что почетное звание пионеров советской хиротехники связано с именами наших замечательных ученых В. А. Левицкого, С. И. Каплуна, К. Х. Кекчеева, А. Бружеса и А. Ф. Вербова.

П. ПРИХОДЬКО,
профессор, доктор медицинских наук.

Здание музея Ф. Леже.



Ф. Леже смотрит работы палехских мастеров на выставке Всемирной Демократической Федерации женщин. Париж. 1948.

К ВЫСТАВКЕ РАБОТ ФЕРНАНА ЛЕЖЕ

В конце декабря 1962 года в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открывается выставка произведений французского художника Фернана Леже (1881—1955 гг.). Станковые картины и эскизы монументальных росписей, скульптура и рисунки, изделия из керамики и гобелены — свыше 500 произведений, созданных на протяжении пятидесятилетней деятельности, познакомят советских зрителей с разнообразными сторонами творчества этого мастера зарубежного искусства XX века.

Творчество Фернана Леже — большое и сложное явление. Оно складывалось в самом начале нашего столетия, когда в зарубежном искусстве одно за другим возникали художественные течения, порывающие с принципами реализма.

Леже прошел через ряд новейших модернистических течений искусства, однако творчество его развивалось по иному пути.

Художественный дар Леже — это дар монументалиста крупного масштаба. Он считал, что монументальные настенные росписи требуют обобщенного художественного языка, равновесия крупных цветовых плоскостей, новых живописных техник и материалов. Леже искал конкретный художественный язык, способный воссоздать образы тех, кто своими руками создавал мир современной индустрии.

Общественная позиция Леже, которую он занимал на протяжении всей своей жизни, позиция художника и антифашиста, в 1945 году логически привела его в ряды Коммунистической партии Франции.

Выставка Фернана Леже в Москве — это самая большая из его выставок, когда-либо устраивавшихся за пределами Франции.

ОЧЕРКИ ПО НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ АЛТАЯ¹

Еще в начале 20-х годов исследователь народного искусства В. С. Воронов утверждал, что крестьянское творчество является малоисследованной частью нашей художественной истории. «Мы знаем, — писал он, — искусство придворного мира, знакомы с искусством помещичьей усадьбы, изучали искусство церковного быта, но очень плохо знаем искусство деревни»².

Несмотря на то, что с тех пор прошло уже почти сорок лет, до сих пор многие сложные проблемы локальных школ народного искусства еще не изучены. А между тем только обстоятельное знакомство со всеми видами и формами народного творчества позволит представить общую картину его развития, разрешить вопросы взаимосвязей и влияний отдельных школ и эпох. В свете этих задач весьма положи-

¹ Н. Каплан. Очерки по народному искусству Алтая, М., Гос. изд-во местной промышленности и художественных промыслов РСФСР, 1961.

² В. Воронов, Крестьянское искусство, М., Госиздат, 1924, стр. 5.

тельным событием представляется нам выход в свет очерков Н. Каплан по народному искусству Алтая. Книга написана на свежем, добытом автором в нескольких экспедициях материале, хорошо иллюстрирована. Она охватывает период со второй половины прошлого века до наших дней.

В первом разделе (которому предшествует интересное введение по истории русских переселенцев в Сибирь) автор подробно рассматривает разнообразные отрасли прикладного искусства русских переселенцев на Алтае: жилище и его типы, мебель и утварь, текстильные изделия. Основное внимание Н. Каплан уделяет характеристике украшений: она дает их художественный анализ, выявляет своеобразие местного творчества, делает попытки путем аналогий проследить связь его с древним русским искусством и народным искусством XIX века отдельных районов России. Особенно ценным, на наш взгляд, является упоминание местных народных художников и их работ (стр. 38, 40, 44).

Второй раздел книги посвящен описанию современного искусства населения горного Алтая — алтайцев и горных

РУССКИЕ ЛАКИ В МУЗЕЕ БССР

В Государственный художественный музей БССР поступила интересная коллекция русской лаковой миниатюры, состоящая из 65 предметов, выполненных на фабриках Лукутина, Вишняковых и в Палехе. Многие предметы коллекции повторяют образцы, хранящиеся в крупнейших коллекциях нашей страны, но есть в ней и уникальные вещи, которые в какой-то мере дополняют эти известные собрания.

Самой ранней вещью коллекции является небольшая светло-зеленая бисерница, плоская, круглая, с изображением на крышке бегущей собаки. Внутри на черном фоне крышки помещена надпись киноварью: «ФПЛ». Относится бисерница к первой четверти XIX века. Роспись напоминает ранние коробовско-лукутинские табакерки, в которых еще ясно чувствовалась зависимость от графического оригинала.

Особый интерес представляет табакерка с росписью на перламутровой прямоугольной пластине, врезанной в крышку. На пластине помещен портрет молодой женщины в профиль. Выполнен он в характерной манере русской миниатюры первой половины XIX века. Тонкий профиль женщины четко рисуется на розовой поверхности перламутра. Изысканная колористическая гамма миниатюры — темно-зеленая одежда великолепно сочетается с черными волосами и нежным розовым лицом портретируемой. Табакерка сделана, очевидно, между 1843—1855 годами: на внутренней стороне крышки помещен государственный герб и надпись: «П. и А. Лукутиных».

Особенностью данной коллекции является большое количество предметов с росписью на «крестьянские сюжеты», выполненных на Лукутинской фабрике.



И. Голиков, «Битва». Миниатюрная живопись на пап-маше. Палех. 1936.

казаков, — истоки которого, как показывает автор, уходят в глубокую древность.

При исследовании истоков искусства русских переселенцев Н. Каплан проводит интересные сравнения памятников алтайской росписи с древнерусским искусством XVII века и с народным творчеством XIX века Севера и Поволжья. Однако попытки эти не всегда являются достаточно убедительными. Прежде всего ссылки на искусство XVII века (стр. 30, 34, 44) очень неопределенны, так как живопись этого времени была разнохарактерной. Сравнение с памятниками народного творчества более убедительно, но и здесь не хватает конкретных примеров и соответствующих иллюстраций. Вместе с тем более широкое привлечение памятников крестьянского искусства помогло бы автору точнее наметить области предполагаемых истоков алтайской росписи, нежели просто «Север», «Поволжье» и др., и прийти к более конкретным выводам.

Дело в том, что крестьянское искусство вообще и живопись в частности не были едины на территории Севера. Особенно значительно по стилю, манере исполнения различались между собой росписи северодвинская (выделенная еще В. С. Вороновым) и вологодско-олонецкая. Первая — графична, мелкоузorna, очень мягкая по колориту. Вторая — свободного кистевого рисунка, с яркими красками, растительным орнаментом. Именно эта последняя, на наш взгляд, ближе всего к алтайской росписи, и именно на ее анализ (в смысле аналогий) следовало бы Н. Каплан больше всего обратить внимание.

Нечеткое выделение указанных двух типов росписи приводит иногда автора к выводам, с которыми трудно согласиться. Так, при анализе росписи алтайских прялок автор сравнивает их с северодвинскими и городецкими (стр. 53—55). Считая их, очевидно, в прошлом одинаковыми, Н. Каплан объясняет их различие в XIX веке тем, что северодвинские и городецкие подверглись более позднему иконописному (!) влиянию, в то время как алтайские, связанные со старообрядческим населением, сохранили свои древние традиции.

Такой вывод нам кажется ошибочным, ибо уже в XVII веке северодвинская и вологодская (а отсюда и городецкая) росписи имели свои характерные отличия и представляли собой самостоятельные локальные школы народного искусства. Помимо того, указанные районы, как и Алтайский, были старообрядческими.

Недостаточное внимание обратил автор при анализе утвари на форму предметов. Ведь очень часто форма (например, прялки) была более традиционной, чем орнамент, и она могла бы быть не менее убедительным документом для сравнений.

Однако указанные замечания, объясняемые вообще малой исследованностью народного творчества в настоящее время, не снижают ценности очерков Н. Каплан. Ее работа, дающая не только конкретный материал по локальному народному творчеству, но и интересное научное его освещение, является существенным вкладом в науку о крестьянском искусстве.

С. ЖЕГАЛОВА

Сохранилось много предметов с подобной росписью, принадлежащих Вишняковской фабрике; лукутинские же табакерки и шкатулки подобного типа реже встречаются в крупнейших коллекциях Союза. Особенно большим успехом они пользовались на международных ярмарках, где покупателей привлекала их своеобразная экзотика.

Уникальными в коллекции являются произведения художников Палеха, выполненные в 20—30-х годах. Здесь представлены ранние произведения почти всех основателей «Артели древней живописи»: И. Голикова, И. Зубкова, И. Маркичева, А. Котухина, а также Д. Буторина, А. Блохина, Н. Парилова и Н. Правдина.

Особенно хороши среди этих вещей две коробочки, принадлежащие кисти заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Голикова. Ранняя из них, овальной

формы шкатулка «Красный пахарь», выполнена художником в 1926 году и является одной из первых его работ на эту тему. В своем «Красном пахаре» Голиков стремился передать радость труда свободного человека. По словам А. В. Бакушинского, «Красный пахарь» И. И. Голикова «это первый творческий отклик Палеха на революцию»¹.

На протяжении всего своего творческого пути И. Голиков часто возвращается к прежним темам, дополняя, перерабатывая их, но никогда не повторяя. Ему принадлежит около 94 вариантов «Битв», одна из которых имеется в коллекции Белорусского музея. Она относится к 1936 году и выполнена на крышке небольшой коробочки (8×10 см). Сцена нарисована с харак-

¹ А. В. Бакушинский, Искусство Палеха, М.—Л., Academia, 1934, стр. 123.

терной для Голикова экспрессией, кони и люди сплелись в один клубок.

Творчество И. Зубкова представлено пластиной с пейзажем «Уголок моей Родины» (1932 г.).

О характере творчества И. Маркичева дает представление небольшая пластина «Видение Пелгуя», выполненная в 1928 году. Две работы принадлежат Д. Буторину: одна выполнена в 1927 году — пластина «Битва Руслана с Рогдзем», вторая — небольшая круглая брошь «Русалка» 1928 года.

Новая коллекция Государственного художественного музея БССР представляет несомненный интерес для исследователей русской лаковой миниатюры и существенно дополняет известные собрания лаковой миниатюры Гос. Эрмитажа, Русского музея, Исторического и других.

И. ПАНЬШИНА

О ВЕНГЕРСКОЙ КЕРАМИКЕ

В наши дни венгерское керамическое искусство носит поистине массовый характер и выполняет важную социальную задачу формирования эстетического вкуса народа. Оно любимо не только в Венгрии, но и за рубежом.

В целях дальнейшей его популяризации венгерское издательство «Культура» выпустило книгу Илоны Патаки-Брестианской, посвященную этому виду искусства. Называется она «Новейшая венгерская керамика».

В книге автор рассказывает об эволюции венгерской керамики, о путях в искусстве художников-керамистов разных поколений. Особенно подробно анализируются творческие биографии Иштвана Гадора, Маргит Ковач и Геза Горки. Их творческие судьбы — это судьбы венгерской керамики.

Двигаясь в искусстве разными путями, они сохранили в творчестве определенную общность — специфический народный характер своих произведений.

Иштван Гадор как керамист выступил впервые в 1914 году. С тех пор он ревностно борется за утверждение этого жанра искусства, выступая то как анималист, то как пропагандист традиционных народных форм и орнаментов. На своих вазах и блюдах Гадор тщательно выписывает птиц и цветы, тигров и рыб, превращает в орнаменты мотивы народного костюма. Благодаря виртуозному владению техникой он идеально использует пластические возможности керамики, открывает технические секреты, получая зеркальные, матовые, красные, коричневые, желтые, пламенные и прочие тона. Работы Гадора беспредельно расширили технические и эстетические границы керамического искусства.

Другой керамист Венгрии — Геза Горка, «покоритель и волшебник огня и глины». Долгие годы, отданные многочисленным опытам, позволили ему составить свою собственную «грамматику», особенно в области обжига сырья и отделки. Творчество Горки нераздельно связано с гончарными изделиями, глубоко современными и самостоятельными по форме. Он ближе других стоит к промышленному производству, его многочисленные модели серийно выпускаются заводами.

Из трех видных мастеров современной венгерской керамики автор книги наибольший акцент делает на творчестве самой разносторонней по диапазону художницы — на творчестве Маргит Ковач.

В послевоенные годы она возвратилась к проблеме декоративной роли своих творений. Под этим углом зрения она создает «Мадонну, кормящую грудью ребенка». Далекая от религиозных идей, Ковач передает в этой работе простую картину — кормление младенца. Прекрасная группа полна динамизма и жизненной простоты. Кап-

ризно ниспадающая накидка крестьянки придает декоративность, координирует всю композицию.

На основе народных традиций Маргит Ковач создала большую группу юмористических типажей, объединенных под названием «Старый альбом», в который вошли «Свадьба», «Семейный портрет», «Дама», «Сюзанна», «Плакательница» и др. Моделирование этих персонажей чрезвычайно просто, колорит их скромен. Среди ее статуэток есть модели, передающие сельские сцены: «Продавщица яблок», «Уборка хлеба», «Песни бедня», «Прядильница». Но мастерство Ковач особенно примечательно в ее скульптурах больших форм. Наиболее динамичная и оригинальная из них — «В светелке прядильщицы».

Разбором творчества Маргит Ковач автор книги заканчивает обзор творчества зрелых мастеров и беглыми штрихами очерчивает состояние керамического искусства в Венгрии после ее освобождения. К сожалению, популярность изложения заставила автора «опустить» многие вопросы, связанные с творческим мышлением керамистов, со спецификой этого жанра, внедрением его в быт. Но автор схватывает самое важное звено, оправдывающее жизненность керамического искусства, — его прямую связь с социальными и духовными переменами в жизни венгерского народа, близость художников-керамистов к тем идеалам, которыми живет трудовой народ Венгрии.

Плеяда молодых художников находит свои новые пути и способы выражения мироощущения в керамике. Все они тянутся к гармонии, форме, все они влюблены в лаки. Колорит их творчества значительно интенсивнее, декоративный эффект упрощен. Их произведениям свойствен зазор венгерского народа, в них все определеннее выступает карикатурная и гротесковая форма. Среди молодых художников-керамистов автор называет Елану Чера, Илону Кис-Розе, Ливию Горку (дочь и преемницу Гезы Горки), Яноша и Хеди Майорис, Жозефа Симо и других.

Творческая инициатива молодых керамистов Венгрии гарантия тому, что дальнейшее развитие керамического искусства, обогащенного социалистической действительностью, прочно займет свое место в быту и строительстве.

Книга «Новейшая венгерская керамика» по форме напоминает изящный альбом наиболее интересных работ современных венгерских керамистов.

Она достойно представляет современную керамику Венгрии и явится увлекательным наглядным прологом, который непременно заинтересует читателя, заставит его оценить и проникнуться уважением к искусству венгерских керамистов.

А. КАЛИНИНА

ГОВОРЯТ ДЕЛЕГАТЫ И ГОСТИ ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА ХУДОЖНИКОВ

Среди творческих проблем, которые предстоит обсудить на Втором Всесоюзном съезде художников,—проблема синтеза является едва ли не самой животрепещущей.

В связи с этим редакция журнала попросила художников, скульпторов и архитекторов ответить на следующие вопросы:

1. Нужно ли монументальное искусство современной архитектуре?
2. Какая живопись наиболее органична архитектуре — перспективная или плоская?
3. Какое место следует отводить сюжетно-повествовательной живописи в современном синтезе искусств?
4. Назовите лучшую работу в области синтеза за последние годы!

Ниже публикуются первые ответы. В следующих номерах нашего журнала мы продолжим их публикацию.

Мне кажется, синтез нужен. Я ведь присутствовал при рассвете советского искусства. Мы делали архитектурные конструктивистские проекты без всякого изобразительного искусства... и в конце концов в это помещение входил комендант и вешал портрет, совсем не связанный с архитектурным пространством. Конструктивизм был нарочито гол и не достигал цели. Так что мне кажется, что теперь должен быть синтез, тем более что живопись и скульптура сейчас достаточно сильны для этого.

Мы писали в случайных помещениях, и эти помещения не давали возможности осуществлять синтез. Чтобы был синтез, надо, чтобы работали группы.

Конечно, архитектор должен руководить. Но вот когда мы работали с Жолтовским, для живописи отводилось место, она там существовала и смотрелась совершенно отдельно. Теперь я наблюдаю, что архитекторы хотят видеть плоскую монументальную роспись, которая сохраняла бы стену, почти не придавая ей новых качеств. Но мне кажется, чтобы был синтез, живопись должна полноправно участвовать в архитектуре, она должна входить в нее существенно и самостоятельно, и тогда синтез будет многоголосый. Посмотрите, как участвовала в архитектуре древнерусская живопись: в Благовещенском соборе ангел с одной стороны арки, а Мария с другой, и он ей благовестит через арку, через воздушное пространство; он вроде бы нарушает арку и в то же время подчеркивает ее существование. Живопись должна по существу входить в архитектуру, не просто класть пятна на стену, а про-

тивопоставлять одну стену другой, делать одну перпендикулярной другой, глубокой или плоской, смотря по тому, как это задумано.

Самыми правильными мне кажутся древние традиции монументального искусства, и там мы часто встречались с тем, что, например, сильная балка или сильная колонна раскрашена очень легко, и этот контраст живет и играет не в унисон, а как оркестр. И этим оркестром должен кто-то руководить. Не стоит идти в унисон.

Мне кажется, что всякое изображение несет в себе образ и становится вещью. Это ясно в скульптуре: памятник — вещь, а Пушкин — образ. В живописи это не так ясно, но и картину стараются сделать вещью (например, рамой). Настенную живопись делают вещью цвет, формы линий и пятен. Так вот, мне кажется, что синтез создается как раз вещной (а не образно-конкретной) стороной произведений искусств. Картина как внешнехудожественный предмет существует в архитектуре независимо от образа, а образ вы получаете, уже когда входите во внутрь картины.

Абстрактное искусство, мне кажется, делится на два течения: архитектурно-геометрическое и другое, выражающее чувства художника. Первое—это продолжение средствами живописи архитектурных моментов на стене. Такое искусство может существовать в архитектуре уже потому, что эти художники заняты пространством и проблемой углубления стены. Другого же абстрактного искусства, которое хочет оживить чувства пятнами и другими живописными средствами, я не понимаю.

Что касается повествовательности, то почему бы нет? Рассказ, если он не подан живописно, а только литературно,—плох, а так—почему бы нет?

Все художники, которые говорят: нужно забыть, что я работаю на плоскости,—еретики. Плоскость никогда не пропадает. Помню, я ехал по Италии на велосипеде, и вдруг плакат: человек в вас стреляет. Дуло направлено прямо на вас, вся плоскость летела к черту. Иллюзорное изображение не в глубину разрушает стену, а вообще ее разрушает. Станцы Рафаэля отнюдь не иллюзорные, а плоскостные.

Плоскость стены надо сохранять. Сохранять ради цельности восприятия. А так зритель уйдет, уйдет в глубину, а куда он придет? А куда он должен прийти? Он должен остаться с этой стеной. В этом смысле задний план должен выдвинуться вперед. Ведь для достижения цельности восприятия зрителя надо вести, а если иллюзорность,—непонятно, куда идти: из глубины вперед или отсюда—туда. Живопись призвана не продырявливать стену булавкой или спицей, а создавать планы углублением двух измерений в направлении третьего. Не успокаиваться на первом плане или на втором, а углубиться в седьмой и вывести его вперед.

В древнерусском искусстве были линейные (цветовой не было), прямая и обратная перспективы; это было желание сделать глубину и сделать ее плоскостной. Некоторые считают, что была прямая перспектива, а сейчас появилась обратная—это неверно. Прямая и обратная перспективы—не как система, а как тенденция,—всегда были и останутся: обратная не замена прямой, а корректура прямой перспективы. Всегда были и останутся угол зрения (потому что мы часто изображаем пространство, которое больше, чем поле нашего зрения), заслонение фигурами фигур, при котором дальние фигуры окажутся ближе и будут идти вам в глаза,—иначе не будет цельности восприятия.

Ведь каждый цвет имеет плоскость и массу. Когда

он тяжелей массы, он лезет вперед, когда он легкий, он исчезает. Если цвет плоский, он сохраняет плоскость пятна. Каждый цвет зависит от формы пятна и от того, на каком цвете он лежит. Если половина книжной обложки черная, половина красная, то черное говорит: «я—предмет» и лезет вперед, а красное становится пространством. Когда красное говорит: «я—предмет» и лезет вперед, то черное становится пространством. И так без конца. Цвет прежде всего пластичен, он имеет массу. Если покрасить стену одним цветом, она уходит в воздух (например, при некоторых оттенках голубого), если другим (кое-какие оттенки охры), она становится плоскостью. Так что, если ты произвольно положил цвета, они начинают плясать, начинается беспорядок. И конца этому не будет.

Поэтому я думаю, что не следует стремиться ни к плоскому, ни к иллюзорному изображению прежде всего потому, что ни того ни другого не может быть, и то и другое ложно. Изображение должно быть плоскостное, а какой глубины—большей или меньшей—это зависит от того, как задумают авторы.

То же самое рельеф: должна ощущаться глубина, на которую вы углубляете, он должен быть плоскостным изображением. Скульптура вообще должна подчеркивать плоскость, которая с ней сочетается.

По-моему, бесцветная архитектура—это лишение человека чего-то очень важного. Архитектура должна быть цветная. И придерживаться бесцветной архитектуры (особенно не расцвечивать здания снаружи)—это, по-моему, большое лишение.

Конечно, довести синтез до того, что каждая вещь, каждая роспись и скульптура будет входить в архитектуру,—это очень важно, но это очень трудно. А важно работать и работать.

Владимир Андреевич ФАВОРСКИЙ,
художник

Я считал и считаю, что три «знатнейших художества» — живопись, скульптура и архитектура — всегда были и будут теснейшим образом связаны между собой, и не только тем, что им часто приходится выступать совместно, но главным образом их внутренним родством, ибо не может быть скульптуры, не решенной архитектурно, живописи, лишенной формы, архитектуры — не пластичной и не обогащенной цветом.

Поэтому я понимаю синтез пластических искусств не как простое их соединение, более или менее удачное, осуществленное по тому или иному рецепту, а как кровную связь их между собой. Поэтому я считаю справедливой критику архитектуры, утратившей пластическую форму и цветность, как считаю справедливой

и критику скульптуры, лишенной архитектурного построения, и живописи бесформенной и решающей пространство вне зависимости от своего назначения.

Призыв к восстановлению кровной связи пластических искусств не может и не должен вести к утрате этими искусствами своей специфики. Наоборот, она должна быть всемерно углублена. Утилитарная сторона архитектуры, глубокая содержательность и пропагандистское начало в живописи и скульптуре должны развиваться сами собой.

Такое всесторонне гармоническое содружество искусств я готов называть словом «СИНТЕЗ».

Матвей Генрихович МАНИЗЕР,
скульптор

Мне часто приходится проезжать мимо высотного здания на площади Восстания. Когда я вижу прикованных к этому зданию обнаженных титанов и эффектно задрапированных кариатид, мне становится и грустно и смешно. Вот подлинные излишества и нелепости, от которых мы никак не можем избавиться. Вероятно, скульпторы вложили много труда в передачу каждого мускула и каждой складочки одежды, но поставленные перед огромным зданием фигуры приучают зрителя к верхоглядству. В порядке самозащиты он старается их не замечать. Можно привести множество примеров неудачного решения синтеза; примеров удачного решения гораздо меньше.

Чем объясняется такое положение вещей? Я полагаю, прежде всего тем, что мы слишком часто производим слово «синтез», но еще не занялись серьезным теоретическим рассмотрением вопроса. Научная литература по этому вопросу почти полностью отсутствует. Ответственность за это несем мы, искусствоведы.

Что касается архитекторов и художников, живописцев и скульпторов, то они, к сожалению, не обнаруживают взаимной уступчивости, без которой невозможно подойти к решению синтеза. Каждая сторона озабочена тем, как бы не пострадали ее интересы, забывая интересы общие, способные привести нас к высшей форме творчества.

Мне трудно говорить о синтезе искусств: я еще сам это как-то не осмыслил.

В прошлом я вижу великие проявления синтеза. Вот вам синтез искусств — готика. В Шартрском соборе: скульптура, архитектура, витраж и музыка — все едино! Или в Нотр-Дам. Или в Миланском соборе: мощная архитектура, мощный орган и хор (я говорю об искусстве, а не о религии) — внутри он меня поразила, а снаружи нет. В Сан-Марко — синтез архитектуры с мозаикой и музыки. Наша Киевская София внутри — синтез! Но вот в Сикстинской капелле Микеланджело подавил все именно потому, что живопись там выше всего остального. Не важно — синтез это или нет, когда я вижу Микеланджело. Живописи, равной этой, в мировом искусстве нет... Но синтеза в капелле тоже нет. Микеланджело смёл архитектуру. Я хочу сказать, что синтез необязателен. Был бы Микеланджело.

Это очень сложно.

А сейчас? Я не знаю, где этот синтез проявляется, может быть, где-то есть. У нас ведь вот как: архитектор сделал, а живописец расписал. Надо быть очень умелым, очень грамотным. Чтобы синтезировать, одних правильных воззрений мало. Надо нам многое найти, а главное, приобрести убежденность. Стилль не выдумывается.

Повествовательность я не отрицаю. Но, конечно, повествовательность должна пройти через красоту формы, красоту тонов, тогда она становится содержательной.

Мне кажется странным спор о том, должна ли монументальная живопись быть перспективной или плоскостной. Самое рассмотрение этого вопроса вне зависимости от характера архитектуры и функций отдельных произведений живописи в ней абстрактно и потому бесплодно.

Можно понять равнодушие архитекторов к живописи камерной, сугубо станковой, иллюзорной, натуралистической. Такая живопись мало пригодна для архитектуры. Но трудно оправдать то, что многие наши живописцы обнаруживают полнейшее равнодушие к современной архитектуре, не знают ее достижений у нас и за рубежом, не хотят понять ее новаторской природы.

В сущности мы еще не приступили к разработке вопросов синтеза с современных позиций. Эти несколько реплик должны напомнить о том, что давно пора начать серьезный разговор на эту тему, изучить и наше и зарубежное наследие, подвести итог советскому опыту, выработать общие принципиальные предпосылки синтеза в условиях сегодняшнего дня и, самое главное, общими усилиями создать произведения высокого качества, способные послужить отправной точкой для дальнейших исканий.

Михаил Владимирович АЛПАТОВ,
искусствовед

Отвлеченные схемы — это не искусство. Невольно будет какая-то повествовательность. Вот в витрижах Шартрского собора — тоже повествовательность. Но вас поражает красота. Плафон Сикстинской капеллы тоже трактует Библию, но мы восхищаемся формой. Ведь форма — это тоже содержание. Колорит — тоже содержание. Искусство своим благородством возвышает человека. Повествовательность хороша только тогда, когда она проходит через искусство.

Перспектива? Мне кажется, что плоскостное изображение необязательно. Главное — чтобы был художник.

Удачи? Есть, наверное. Но произведения последнего времени я плохо знаю. Вот я был во Дворце съездов: все-таки там мозаики хорошо смотрятся. Эти гербы — там творчества не особенно много, но они существуют в архитектуре, в стене. Изображение В. И. Ленина там — тоже связано, хорошо смотрится.

Когда я смотрю современную архитектуру и думаю о художнике, который подошел бы к современной архитектуре, я невольно думаю о Дейнеке. А другие — есть и замечательные художники — будут смотреться отдельно.

Я сам мыслю образами очень реальными, эти образы были бы тяжелы для современной архитектуры. Если бы мне дали стену, я, наверное, отказался бы.

Павел Дмитриевич КОРИН,
художник

Ямыслю современный синтез искусств более широким, чем раньше. Он должен выступать не отдельными решениями, а целыми комплексами синтетически решенных кварталов, районов, городов. Кроме того, синтез искусств должен включать наряду с архитектурой, монументальной живописью и скульптурой декоративное искусство (керамику, ткани, эстампы и т. п.), призванное украшать современные интерьеры.

Современная архитектура лапидарна, более чем когда-либо утилитарна, предельно аскетична, построенная на четких силуэтах, стремится к простоте и лаконизму форм. При такой тенденции современной архитектуры — особенно при стремлении к максимуму удобств при минимуме затрат — естественно ее желание освободиться от ненужного украшательского изобразительного искусства. Поэтому современная скульптура сходит со стен и крыш домов, становится рядом с архитектурой, более самостоятельно по отношению к ней.

Дело в том, что остается только то изобразительное искусство, без которого современный человек просто не может обойтись. Человек всегда ищет свой идеал. Этот идеал своими средствами стремится выразить и изобразительное искусство. Нам необходимо такое изобразительное искусство, которое способно было бы взволновать массы людей именно выражением того идеала, к которому стремятся советские люди. Без равноправного, выражающего большие идеи изобразительного искусства архитектура бедна.

Монументальное искусство сейчас больше, чем когда-либо, отвечает духу времени, во-первых, потому, что живопись и скульптура, вынесенные наружу, — это массовое по своей идее искусство, а во-вторых, потому, что воплощение в искусстве массового героизма народа не укладывается в отдельные обособленные художественные формы.

Мы, скульпторы, переживаем сейчас очень трудный период. Если архитектура движется вперед семимильными шагами, потому что у нее есть ясная и четкая идея удобства, простоты и дешевизны, скульпторы переживают период глубоких исканий.

Мы ругаем скульптуру периода культа личности, часто не замечая тех великолепных произведений, которые были созданы в это время. Итак, в старом очень много основ, от которых отказаться мы не можем; в новом — очень много заманчивого, но полностью принять его мы тоже не можем. Мы не можем сказать «вот оно», мы ищем. (Я говорю «мы», потому что я вижу, что и других не устраивает то, что мы делали раньше). Я совершенно убежден, что эти поиски должны быть направлены не на отрицание, а на утверждение нового человеческого идеала.

Я пока, откровенно говоря, не вижу, какой должна быть современная скульптура. Это должно подсказать чутье художника.

Лев Ефимович КЕРБЕЛЬ,
скульптор

Синтез, с моей точки зрения, получается только тогда, когда каждый вид искусства, вступающий во взаимодействие с другим видом искусства для образования синтеза, не перестает быть самим собой. Если живопись только украшает архитектуру, ее с полным правом называют «украшательством». Ее может не быть. Выразительную архитектурную поверхность в современных условиях можно сделать и без помощи изобразительного искусства. Живопись и скульптура нужны только в том случае, когда они говорят на своем специфическом языке во весь голос, то есть тогда, когда живопись или пластика, построенные по своим законам (ритм, масштаб, композиция и пр.), вступают во взаимодействие с архитектурным пространством. Должен быть конфликт между изобразительной формой и архитектурной. Из этого конфликта возникнет синтез.

Вы спрашиваете, должна ли быть монументальная живопись иллюзорно перспективной или плоской. Я думаю, что живопись, которая не предполагает организацию глубины, — не искусство. Великая метафора живописи состоит ведь именно в «чуде» изображения пространства на плоскости. Другое дело, как эта глу-

бина организована. Выразительность современного монументального произведения зависит во многом от того, насколько художнику удастся углубиться в пространство и одновременно утвердить плоскость. Совершенно особая современная плоскостная система строится на сложном взаимодействии элементов пространства (например, ракурс фигур) и элементов плоскости (например, подчиненность этих фигур контуру). Если художник не чувствует или не знает законов пространственного строя, у него получится беспорядок: живопись становится плоской, хотя бы он двадцать раз применял перспективу.

Станковая живопись существует в раме, зритель должен туда войти и там существовать — причем, чем лучше ему удастся отключиться от своего «физического бытия» в этот момент, тем больше будет воздействие станкового произведения. Монументальная живопись существует рядом со зрителем, в том же помещении. Она ритмически организует его бытие в архитектуре. Поэтому надо постоянно давать чувствовать стену, а не уводить зрителя в картину настолько, чтобы он переставал ощущать себя в помещении. Кроме того, школьная перспектива неприменима в монументальном искусстве.

ментальном искусстве потому, что она предполагает единую точку зрения. А в современной архитектуре зритель может двигаться, и то, что с одной точки зрения будет перспективой, с другой — обернется пространственной абракадаброй.

На мой взгляд, современная архитектура, с ее многообразием идейно-конструктивных решений, дает широкий простор как для произведений сюжетно-повествовательного характера, так и для декоративной росписи. Поэтому сказать, что в современной архитектуре может существовать только декоративная живопись, — значит обокрасть себя, а сказать, что только сюжетная, — значит сказать неправду. Бывает так, что

нельзя сделать ничего, кроме современного орнамента, органичного для современной архитектуры...

Все диктуют конкретные условия. Причем они бесконечно разнообразны. Для художника именно это и заманчиво в монументальной росписи. Если бы этого не было, я бы, наверное, давно перестал заниматься монументальной росписью, потому что это самый неорганизованный и неблагодарный вид живописи в наших условиях.

Пока у нас существует страх перед неудачами, у нас не будет удач. Это главное.

Виктор Борисович ЭЛЬКОНИН,
художник

Для практического осуществления синтеза необходимо повышать культуру архитекторов в области монументально-декоративной живописи и культуру живописцев в области архитектуры. Как правило, архитекторы вообще не думают о живописи при работе над проектом, но, поскольку они в принципе не против живописи, художника или скульптора подключают к работе на последних стадиях проектирования (а иногда и строительства), в результате чего достижение гармонии стены и росписи затрудняется. Кроме того, архитекторы должны хорошо знать художников-монументалистов и скульпторов, приглашать именно тех, кому близка архитектурная идея сооружения, а не заставлять живописцев каждый раз подделывать свой творческий почерк под индивидуальность постройки.

По-моему, современная архитектура, оперирующая чистыми плоскостями, большими поверхностями, скульптурной объемностью свободной конструкции, требует для себя живописи, которая не разрушала бы плоскость стены. В период развития архитектуры классицизма живописцы могли писать пространственно-глубинную композицию на участке стены между двумя пилястрами, потому что в этом месте стена была ложной по своей идее. Но теперь, когда художнику приходится работать на плоскостях, которые являются частью объемной архитектурной композиции, нужна монументальная роспись, отдельные элементы которой скрепляли бы плоскость стены. С другой стороны, это должна быть и не та плоская аппликативная живопись, которая расцвела несколько лет назад: она не оправдала себя аскетизмом и ограниченностью в средствах. Плоскостная живопись получается при наборе (строго организованном) элементов объемных, которые уводят

вглубь, и плоскостных, которые возвращают взгляд на плоскость стены.

Что касается сюжетно-повествовательной нагрузки монументальной росписи, мне кажется, что в некоторых случаях (например, на стеле, в кафе) живопись может быть чисто декоративной, в других необходима конкретно-предметная композиция. Все зависит от конкретных условий. Так называемая сюжетная живопись часто подменяется у нас изображением ходульной аллегории человека-творца: предположим, человек несет атом, колос или спутник. Задача художника, по-моему, состоит в том, чтобы найти художественный образ непосредственно самого научного открытия или технического сооружения. Это очень расширит сферу изображаемых предметов и явлений, даст большую свободу художнику. Такая живопись, безусловно, будет сюжетно-повествовательной, хотя и не в традиционном смысле.

Живопись — искусство очень наглядное, и каждый считает себя вправе судить ее с самых жестких позиций. Все это имеет очень большое значение для создания синтеза искусств. Пока можно говорить только об отдельных мелких удачах в этом вопросе (например, удался рельеф с пионерскими атрибутами во Дворце пионеров, неплохи и торцы этого Дворца).

Еще раз хочется сказать о необходимости параллельной работы архитектора, художника и скульптора над проектом. Для этого необходимы новые организационные формы, о которых все чаще говорится в последнее время.

Борис Александрович ТАЛЬБЕРГ,
художник

СПИСОК СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ В 1962 г.

№ 1

XXII съезд КПСС и задачи декоративно-го искусства.
Н. Луппов. Новое направление утвердилось.
В. Делле. Технология, материал и формы мебели.
А. Константинова. Средствами композиции и цвета.
Е. Клебанова-Попович. На янтарином комбинате.
Ю. Арндт. Новая архитектура и ее требования.
В. Тасалов. Сегодня и завтра «Юности».
М. Некрасова. Всегда ли должна быть монументальна стенопись?
Л. Крамаренко. Киевское совещание керамистов.
М. Бобнева. Оформление пультов управления.
Е. Гуревич. Скульптура малых форм — предмет быта.
П. Флоренский. Бухарская игрушка — учпулак.
К. Консин. Эстонская набойка.
В. Василенко. «Шесть золотых гнезд».
М. Гордеев. Пошлость из анодированного алюминия.
О. Айзенштат. Неуважение к пластмассе.
Итоги Второго Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели.

№ 2

В. Оноров. Советская выставка в Париже.
В. Макаревич. Так это было задумано.
А. Хитров. Свет в городе.
А. Крейн. Экспозиция нового музея А. С. Пушкина.
А. Чекалов. О композиции интерьера.
М. Черейская. Художественный совет по керамике.
М. Холодная. Ответственность художника.
И. Су слов. Новое в ювелирной эмали.
Ю. Герчук. Машина как произведение промышленного искусства.
В. Елгазин. Проектирование горного электроинструмента.
А. Драбкин. Красивое соседствует с некрасивым.
М. Некрасова. Зеленая рыба и... современный интерьер.
В. Кантор. Организация художественной промышленности в Чехословакии.
Н. Максимова. Электроосветительная арматура за рубежом.

№ 3

В. Л. Толстой. Теория — практике.
П. Кожин. Синтез искусств — на повестку дня.
А. Флеров. Внимание промышленному искусству.
И. Невская. Нужна экспериментальная база.
В. Выголов, Ю. Фаюм. Молодежные кафе.
Е. Лазарев. Формы и формулы.
С. Каменев. Магазины — современное оборудование.
Н. Чумаченко. По сибирским мотивам.
В. Аралова. Для ансамбля одежды. С художественных советов ВИАЛЕГПРОМА.
Л. Георгиева. С любовью к материалу.
Л. Каменский. Мебель в композиции интерьера.
Ю. Герчук. Декоративная графика.
Н. Шкаровская. Новые изделия с унцукульской насечкой.
С. Григорьев. Зеленый заслон.
С. Песочинский, М. Хаймович. Машины новые, а формы старые.
Л. Лебедева. Оформление столовых и ресторанов — под художественный контроль.
В. Савицкая. Что издано между двумя съездами по декоративному искусству.
Приложение: В. Некрасов. Эстамп в квартире.

№ 4

З. Апресян. Сколько здесь работы для марксиста!
Л. Крамаренко. Художественный язык стекла.
Б. Бродский. Автовокзал в Киеве.
И. Бибилова, Н. Степанян. Художественные возможности пластмассы.
К. Рождественский. Оформительское искусство и проблемы синтеза.
О. Проценко. Соавторы конструктора.
В. Блохин. Предприятия завтрашнего дня.
Б. Бутник-Сиверский. Народное искусство и современность.
И. Ахраров. Стекланные бокалы из Кувы.
Е. Шейнман. Поддержать начинание осетинских художников.
А. Голембиевская. Эшелоны безвкусицы.
А. Иконников. Озеленение в Лондоне.

№ 5

Т. Полозова. Чувство прекрасного воспитывать с детства.
С. Земцов. Новый Артек.
Л. Жадова. Монументальная роспись Дворца пионеров.
В. Сахарова. Жизнь игрушки.
Н. Немира, Ю. Денисова. От двух до семи.
И. Шкаровская. Проектируем детский сад.
Т. Разина. Изделия из металла.
Н. Соболевский. Изделия из пластмассы.
М. Алпатов. Рисунки художника Митрохина.
Е. Ф. Борисов. О планах и действительности.
Гр. Рессин. Колхозам — удобные и красивые машины.
Э. Шош. Для политехнического обучения.
П. Кожин. Керамика Саида эль Садра.
Ю. Герчук. При чем здесь эстетика?
М. Гордеев. У двадцати семи нянек.
Н. Скубенко. Самоучители дурного вкуса.
Приложение: Л. Щербакова, Ю. Максимов. Для детского сада.

№ 6

А. Дейнека. Монументалисты, вперед!
С. Базазьянц. Разговор на выставке монументального искусства.
В. Фаворский. Как я впервые писал фреску.
Б. Алексеев. На Международную выставку керамики.
Н. Мельникова. Ткань для мебели.
Р. Бракер. Экспонируется янтарь.
Р. Данченко. Семейство крылатых.
Я. Шагалин. Рука об руку с судостроителями.
Д. Горлов. Анимализм в декоративном искусстве.
Н. Салько. Софья Владимировна Ильинская.
Дж. Уметалиева. Создавать, а не копировать.
Ш. Бойко. Проблемы цвета в производстве.
А. Иконников. О «Дизайн-центре».
А. Горпенко. Стоит ли об этом спорить?
В. Жвирблис. Дома с привидениями.
И. Суворова. На уровне плохого рынка.
Приложение к статье Д. Горлова «Анимализм в декоративном искусстве».

- С. Герасимов. Мир — это созидание.
 Б. Иогансон. Борьба за мир объединяет все народы.
 В. Ватагин. Пусть торжествуют идеалы человечности.
 П. Корин. Искусство утверждает жизнь.
 Л. Чага. Ради детей.
 К. Бломериус. Созидание, а не разрушение.
 О художественном конструировании.
 К. Макаров. Своеобразие скульптуры малых форм.
 И. Алпатова. Поэзия ткани.
 Л. Каменский. Об удобстве мебели.
 Г. Островский. Львовские автобусы.
 О. Айзенштат. Художник А. М. Родченко.
 Л. Пажитнов. Творческое наследие Баухауза. (1919—1933 гг.).
 М. Ильин. О народности и современности искусства.
 В. Корюкин. Русский традиционный головной платок.
 Д. Горлов. Анимализм в декоративном искусстве. (Продолжение).
 Л. Жадова. Куба строит.
 В. Ракитин. Аксиома, требующая доказательств.
 Приложение к статье Д. Горлова «Анимализм в декоративном искусстве».

№ 8

- М. Филиппов. Искусство переднего края.
 З. Гольдин. Зачем музею художник.
 С. Червонная. На выставке Ю. Микенаса.
 П. Баранов. Художественное конструирование и художник.
 Л. Пажитнов. Творческое наследие Баухауза. (Продолжение).
 Л. Георгиева. Красочная керамика.
 Р. Блашкевич. Новая мебель для кухни.
 Ю. Герчук. Стекло белорусских заводов.
 В. Шмакова. Расписные избы на Северной Двине.
 Ю. Лашук. Игрушки Ольги Шиян.
 М. Некрасова. Еще раз о традициях и современности.
 Соревнование четырех городов.
 Н. Гавриленко. Город над Днепром.
 К. Рождественский. Триеннале.
 А. Драбкин. На итальянской промышленной выставке.
 Я. Орел. Мастерство плетения.

- К 150-летию Бородинской битвы.
 Г. Богуславский. 1812 год в русском искусстве.
 Н. Булочкин, С. Селиверстова. Мемориальное стекло и фарфор.
 О. Антонов. Самолет и эстетика.
 Р. Данченко, А. Штернберг. Архитектура корабля.
 О. Фролов. Главное — кадры.
 Н. Смеляков. Машинам — художественное совершенство.
 Д. Павлов. Художник, изделия, план.
 Ю. Соловьев. Контуры наших планов.
 В. Медведев. Не обойтись без художника.
 Е. Лазарев. Как готовить художников промышленности.
 Н. Луппов. Красота, целесообразность, экономичность.
 И. Лаурушас. Новые интерьеры Литвы.
 Д. Горлов. Анимализм в декоративном искусстве. (Продолжение).
 Ю. Халаминский. Фаворский о монументальном искусстве.
 Л. Андреева, З. Литвинова. Экспонаты и дискуссии.
 Слово советских керамистов.
 Б. Битехтин. Вопрос к Госплану.
 Е. Шумяцкая. Дети — художники.
 Приложение к статье Д. Горлова «Анимализм в декоративном искусстве».

№ 10

- Л. Жоголь. Новым гостиницам — новые ткани.
 Г. Семенов. Зеркало.
 Г. Островский. Стекло.
 Т. Склютовская. Керамика.
 П. Баранов. Харьковские художники — промышленности.
 Б. Мержанов. Главное — качество.
 Г. Кушнеровская. Портю.
 Н. Дмитриева. Живопись питто.
 Д. Машуровский. Мастер художественного литья.
 Л. Крамаренко. Декоративность современной керамики.
 В. Тасалов. К новому художественному единству.
 Б. Войтко, С. Шифрин. Совместно с художником.
 Л. Жадова. Художник нового типа. Трансевропейские экспрессы.
 Арабские дети ткнут ковры.
 И. Сычев. Выставка-ярмарка во Флоренции.
 С. Буданов. Опять о камне.

- Под октябрьскими знаменами.
 А. Александров. Музей К. Маркса и Ф. Энгельса.
 С. Базазьянц. Художники-режиссеры.
 М. Некрасова. Мастер монументальной формы.
 В. Петров. О творчестве Лепорской.
 В. Степанова. Подвижная планировка квартир.
 М. Ягелко. Киевский художественный институт.
 М. Гизе. Реальная угроза.
 В. Бурский, Н. Шиллер. Свет в интерьере.
 В. Блохин. Эстетическая выразительность технических сооружений.
 Г. Мюллер. Новые музыкальные инструменты.
 Д. Гоберман. Народный молдавский ковер в современной квартире.
 И. Чижова. По опыту народных мастеров.
 В. Легентов. Венгерская бытовая техника.
 Н. Чумаченко. Из засушенных цветов.

№ 12

- Р. Рабинович. Не оформление, а показ.
 В. Ракитин, И. Купцов. Продолжаем разговор о пластмассе.
 Н. Титова. Без содружества нет успеха.
 Я. Шагалин. Полчаса по республике. У молдавских художников.
 А. Мамсиков, С. Песочинский. Минус здоровье.
 С. Михайлов. Первый выпуск.
 И. Бибилова. Народные образы в украшениях.
 Н. Буданова. Декалькомания или роспись.
 А. Соломченко. Орнамент гуцульских писанок.
 А. Рябушин. Памяти А. В. Власова.
 Ю. Герчук. О чем спорят в Рязани.
 А. Членов. Новогодняя марка.
 В. Легентов. Сделано в ГДР.
 В. Арямов. Архитектура автомобиля в странах социализма.
 К выставке работ Фернана Леже.
 С. Жегалова. Очерки по народному искусству Алтая.
 А. Калинина. О венгерской керамике. Говорят делегаты и гости Всесоюзного съезда художников.

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 журнала «Декоративное искусство СССР»:
 Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 10310 18.XII-62 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 9.600. Зак. 1446.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

ПЭК 4
Б. БРОННАЯ УЛ. 20.1
БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕКРАСОВА
2 12 104

