



1963

Д ЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

Центральная городская
публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

С О Д Е Р Ж А Н И Е

За вечную молодость искусства. 1

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е. Шмигельская. Работы монументалистов России. 4

Л. Лебедева. Новые кафе на старых улицах. 6

И. Уварова. Гончарный круг и круг почета. 13

Н. Зиновьева, Л. Рабичев. О товарном знаке. 17

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Б. Битехтин. На выставке и на производстве. 20

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

Эстетический поиск конструктора. (Беседа с А. Рыжовым). 23

ДИСКУССИЯ

О моде и стиле. 26

Б. Шрагин. Мода или стиль? 29

М. Мерцалова. Из истории моды. 32

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Л. Комарова, А. Комаров. Краски на основе эпоксидных смол 37

С. Базазьянц. Мозаика из картона. —

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Творчески руководить художественными промыслами. 38

В ПОМОЩЬ САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ХУДОЖНИКАМ

А. Абрамова. Нужны студии декоративного искусства. 40

ЗА РУБЕЖОМ

К. Рождественский. Джио Понти. 44

ЗА ВЕЧНУЮ МОЛОДОСТЬ ИСКУССТВА

7с.03
Д.28

Читальный 3

488113

Наступил новый, 1963 год, год новых творческих свершений, год, который будет ознаменован вторым съездом советских художников. И это, конечно, волнует. Ведь на съездах подводятся итоги и намечаются перспективы творческого труда целой армии советских художников. Трибуна съезда — ответственная трибуна, с которой должны прозвучать идеи и предложения, направленные на служение интересам нашего народа. Большая честь быть художником, создающим духовные ценности, нужные людям. Подлинное искусство не стареет, подлинные ценности не умирают.

Декоративное искусство — самое «старинное» искусство, но оно непрерывно обновляется, идет в ногу со своим временем, и в этом его вечная молодость.

В конце 1962 года в художественной жизни нашей страны произошли значительные события — беседа руководителей партии и правительства во главе с Никитой Сергеевичем Хрущевым с художниками на выставке, посвященной 30-летию творческой деятельности МОСХа, а также встреча с деятелями литературы и искусства в Доме приемов.

При осмотре выставки и во время встречи были высказаны очень важные положения о путях дальнейшего развития искусства и литературы. Партия еще раз ясно сформулировала задачи художественной интеллигенции в борьбе за новый подъем искусства социалистического реализма, за утверждение коммунистической идеологии, в борьбе против чуждых влияний упадочнического искусства Запада.

Деятели искусства призваны создавать произведения, проникнутые идеями гуманизма, прославлять и возвышать труд советского человека. Для всех художников должно быть ясно, что произведения, которые не будят мысль, не зовут к лучшему, перестают быть нашим идейным оружием. На выставке экспонировано много хороших работ — живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, но там были и произведения, подвергшиеся справедливой критике.

Художники декоративного искусства тоже должны сделать для себя выводы из указаний руководителей партии и правительства. Но при этом необходимо учитывать, что декоративное искусство отличается от станкового искусства целым рядом особенностей. И не только средствами выражения, пластикой, принципами композиции, техникой, но и своими взаимосвязями с окружающей средой. Ведь для ознакомления с картиной или скульптурой зрителю нужно пойти на выставку или музей, а декоративное искусство живет всюду. Имея общие со станковым искусством идейные задачи, оно решает их иными средствами. Главной особенностью декоративного искусства в его прикладных формах является то, что предметный мир, к которому прикасается рука художника, кроме эстетических задач выполняет еще и утилитарные функции. В мире вещей,

как известно, должны соединяться красота и польза, простая житейская польза, в то время как в картине, скульптуре, произведении графики главными остаются идейно-художественные задачи.

Декоративное искусство специфично. Но значит ли это, что все у нас благополучно и нам не о чем беспокоиться?

Прийти к такому заключению было бы ошибкой. В целом ряде отраслей декоративного искусства наряду с ярким самобытным много еще банального и даже ошибочного. И все это требует вдумчивого, спокойного и глубокого анализа. Путь декоративного искусства — весьма сложный путь.

Декоративное искусство за всю свою славную и долгую историю было, есть и будет детищем миллионов людей. За многие тысячелетия декоративно-прикладное искусство выработало свой характерный язык, на котором разговаривают, отлично понимая друг друга, все люди мира. Этот язык свойствен только данному виду искусства. Его пластика имеет самые разные оттенки в зависимости от задачи, от материала, техники исполнения, от сложившихся традиций.

В вышивке, керамике, ткачестве, мозаике, витраже, резьбе по дереву и кости, в монументальных росписях и художественном конструировании творчество проявляется по-разному.

Декоративное искусство удивительно доходчиво. Негритянская статуэтка понятна жителям Чукотки, украинская народная керамика обладает теми же прекрасными качествами, что и дымковская игрушка, и обе восхищают и искушенного европейского жителя, и освободленного от колониального рабства африканца. Это удивительное свойство декоративного искусства принес в дар человечеству коллективный труд народа и его художников. И, несмотря на национальные особенности, которые, естественно, выражаются в этих произведениях, в них есть очень много общего. Это общее заключается в чувстве жизненной правды, наглядной и **отточенной**. И в этом сила **декоративного искусства** (так же как и всего искусства в целом).

Но нужно понять одну простую, может быть, даже элементарную истину: реализм в декоративном искусстве выражается в иной форме, чем в станковых произведениях, и поэтому применять критерии станкового искусства к декоративному — значит не понимать ни того ни другого. Можно было бы проиллюстрировать этот тезис множеством примеров. Но достаточно сослаться только на один. Мы все сейчас знаем торжественный монументальный занавес во Дворце съездов. Он создан по законам декоративного искусства, и никого не смущает ни характер графического решения в плане монументальной графики (если вообще такой термин может существовать), ни трактовка образа Владимира Ильича. Ведь голова Ленина выполнена в ме-

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. НЕКРАСОВА

ОТД. ИСКУССТВА И
ВЗРАСТАТЕЛЬНОЙ
П. У. Д. 1

таллической мозаике, а не в живописной манере. Для такого занавеса, для такой архитектуры нужен такой характер изображения.

Об этих простых, в общем, вещах можно было бы и не писать, если бы не нашлись люди, которые «своеобразно» понимают смысл указаний партии и правительства и делают неверные выводы. Уже поступают сведения о том, что где-то забраковали эскизы ковров, потому что деревья на них изображены не такими, как на картине, а где-то бракуют монументальные росписи по тем же причинам. И это настораживает. Нельзя допустить вульгаризации совершенно правильных положений. Но значит ли это, что и в монументальных росписях, и в коврах нет недостатков? Конечно, не значит. Любой примитив в монументальном искусстве, принижающий человека, так же далек от подлинного искусства, как и пышные росписи на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в годы культа личности.

Советский стиль искусства еще не сформировался. Но его черты уже проявляются в произведениях архитектуры общественных сооружений. Это — Дворец съездов, новые станции метро, Дворец пионеров и ряд других архитектурных комплексов. Лучшие из них содержат в себе некоторые признаки будущего стиля советского искусства. Времена напыщенности прошли, стиль псевдороскоши вряд ли вернется в нашу архитектуру сегодняшнего и завтрашнего дня, так же как сомнительно и возрождение «фанфарного стиля» в монументальном искусстве. Да, нам еще не удалось проложить в монументальных росписях свои новые пути, а вот создать новый штамп и породить банальные схематические произведения мы, к сожалению, уже успели, только белоснежные лестницы, усыпанные розами и лавровыми венками, некоторые наши нетребовательные художники заменили безликими трафаретными гигантами с атрибутами, символизирующими космические дали и кибернетические устройства.

Простота, ясность, целомудренная цветочность и обязательная оригинальность замысла — важные черты нашего декоративного искусства. Это искусство тесно связано с архитектурой, о чем свидетельствует ее история. Архитектурная мысль наших зодчих находится в непрерывных поисках новых экономических и выразительных решений, в таких же поисках трудятся и художники декоративного искусства. Правда, огорчает то обстоятельство, что до сих пор нет подлинно творческих контактов между двумя союзами: архитекторов и художников. Очевидно, это не случайно. Дело тут не только в организационных неполадках. Совершенно естественно, что те серьезные и плодотворные сдвиги, которые произошли в строительстве и архитектуре нашей страны, не могли не отразиться и на точке зрения архитекторов на вопросы синтеза, в котором важное место должно занимать творчество художника-монументалиста, художника декоративного искусства.

Современная архитектура не может успешно развиваться без участия художников (это уже понятно всем). Но монументальные росписи, их содержание и форма выражения нам не безразличны, формалистическая извращенность не наш путь. Для нас всегда были, есть и будут дороги духовные интересы советских людей. Ведь искусство создается для них. Это естественно и логично. И на страже интересов народа должны стоять творческие союзы. К осуществлению этой своей обязанности им нужно относиться очень вдумчиво и серьезно. Борясь с рецидивами формализма, как с чуждой нам идеологией, мы не должны затормозить развитие прогрессивных форм искусства, закрыть возможности поисков нового. Декоративное искусство, связанное с развитием строительства, архитектуры, новых отраслей промышленности, не может отставать от общего про-

гресса в нашей стране. Нельзя смешивать плодотворный эксперимент с формалистическим трюкачеством. Нам очень нужны художники пытливого ума и нестандартного таланта. В нашей стране идет энергичное строительство, создаются города, внедряется эстетическое начало в обстановку труда, создаются новые модели машин, бытовых вещей, одежды, обуви. И все эти сотни тысяч предметов, окружающих нас, должны быть добротными, удобными, изящными и дешевыми. А если у нас по-прежнему будут внедрять в ковроделие шишкинских медведей, перовских охотников на привале или другие копии с хороших русских художников, если мы вообще ограничим наше творчество банальными ремесленными решениями, то мы этой задачи не выполним. Из-за недооценки этих простых истин мы в значительной мере отстали в производстве красивых тканей, хорошей мебели, осветительной арматуры, автомобилей, новых бытовых вещей.

В декоративном искусстве, как ни в каком другом, нужны широкие поиски нового на здоровой творческой основе. При этом достигнутые результаты должны быть проверены в пробных партиях товаров, в пробных произведениях декоративного искусства, где нужны дерзкие и смелые предложения и проекты. Здесь так же, как в любой области науки, техники, культуры, не могут появиться выдающиеся произведения сразу, без труда, без поисков. Без огромной творческой работы не было бы ни Мичурина, ни Циолковского, ни Станиславского, ни Мейерхольда, ни Хачатуряна, ни Шостаковича.

Наша страна — страна поразительных свершений в политике, науке, хозяйственной и культурной жизни. Непрерывно совершенствуя формы и методы управления гигантским народным хозяйством, партия и правительство смело ломают все отжившее. «Все для человека и во имя человека!» Это должно быть девизом и творческих работников декоративного искусства. Свою прогрессивную роль оно может выполнить только тогда, когда будет поднимать эстетические вкусы населения, совершенствовать и развивать художественную культуру нашей страны. Для этого форма произведений должна быть доступна для понимания. Иногда произведение искусства не воспринимается легко, но когда форма его не самоцель, когда оно несет в себе большую жизненную правду, построенную на фундаменте общественных духовных ценностей, если оно служит делу коммунизма и если восприятие его обогащает духовную культуру, надо проявить заботу о том, чтобы оно было воспринято народом. Поиски нового только для «новизны» бессмысленны. Но чуждый нам формализм не в состоянии скомпрометировать само понятие «эксперимента», новаторства.

Наше новое — это то, что поможет открыть какую-то еще неизведанную грань в мире человеческих чувств, что способно порадовать находкой всех людей, любящих искусство. А если поиски не несут в себе никаких социальных, гуманных и эстетических целей, то это не только напрасная растрата сил, но и вредная фальсификация искусства.

Подлинно глубокое искусство — одна из деликатнейших форм духовных контактов между людьми, оно требует и от художника, и от зрителя известного усилия. Вспомним «Сикстинскую мадонну», которую нужно уметь «читать сердцем», или творчество Андрея Рублева. А для того, чтобы овладеть этим «секретом», требуется напряжение чувства и мысли. И не всякий художник, и не каждый зритель способен на это. Относиться к искусству только как к развлечению или отдыху — значит ограничить себя, отключиться от восприятия всего того сокровенного, что выносил и выставлял художник-гражданин.

Да, нам нужны формы искусства, служащие для отдыха, нужна и задушевная песня, и веселая непритязательная частушка, нам нужны и комедии, и просто зрелища. Но нам нужны и сложные, глубокие произведения — произведения симфонического звучания. Поэтому определениями и оценками нужно оперировать осторожно, осмотрительно и не приклеивать необдуманно ярлыки людям настоящего глубокого творчества и художникам, идущим на разведку и поиски новых духовных ценностей. Ведь был же анекдотический случай, когда работники кинопроката обрели фильм «Чапаев» на неуспех, как очень «сложный» фильм.

Один наш добрый друг сказал: «Когда ищут золото, многое и разное встречается в земле». Да, это верно. Важно только искать золото, а не формалистическую «обманку». И вот здесь огромную, неопределимую роль может сыграть теория. Мы должны опираться на ясные теоретические положения марксистско-ленинской эстетики, и тогда легче будет избежать ошибок, легче будет бороться с проникновением в нашу культуру чуждых влияний.

В верном направлении идут лишь те творческие работники, которые в социалистическом реализме, позволяющем раскрывать в самых смелых, неожиданных и разнообразных формах духовные интересы нашего народа, видят единственную дорогу советского искусства.

Социалистический реализм проявляется по-разному в станковой картине и в архитектурном сооружении, в мультипликационном фильме и в интерьере гостиной, в монументальной скульптуре и в облике ав-

томобиля. И поэтому оценка того или иного произведения должна быть точно взвешена, чтобы, борясь против враждебных нам формалистических тенденций, не наделать серьезных ошибок, как говорят, вместе с водой не выплеснуть ребенка.

Конечно, мы отдаем себе отчет в неполноте изложенных нами выводов и считаем, что в будущем должен быть проделан глубокий анализ пройденного нами пути и проведена большая работа по дальнейшему изучению и претворению в жизнь принципов марксистской эстетики.

Декоративное искусство призвано сыграть важную роль в эстетическом воспитании, основы которого должны закладываться с самого раннего возраста. Всем нам известна бесспорная истина о единстве этического и эстетического. Следовательно, борьба за глубокое понимание эстетических принципов есть борьба за человека с высокими этическими нормами, то есть борьба за построение коммунистического общества.

Итак, впереди широкие дороги искусства и волнующая любимая работа, и хочется пожелать художникам больших успехов. Пусть в картине и статуе, гравюре и керамике, в мозаике и в коврах, в промышленном искусстве и в оформлении городов — пусть всюду живет советское искусство, близкое и дорогое, искреннее и любимое. И не должно быть равнодушных художников и холодных зрителей, не должно быть лени мысли и вялости чувства. Только самое ценное, что есть у тебя в душе, художник, отдай тому, кто видит в тебе проводника в мир прекрасного. Отдай своему народу, который верит в твой талант, в твоё сердце, в твой благородный и важный труд.



Н. Барохи Ю. Баско.
Панно Волгоградской
ГЭС. Фрагмент.

РАБОТЫ МОНУМЕНТАЛИСТОВ РОССИИ

Е. ШМИГЕЛЬСКАЯ

На выставке произведений художников-монументалистов, организованной правлением Союза художников РСФСР в одном из павильонов Измайловского парка, была показана небольшая часть того, что сделано в области монументальной живописи в городах Российской Федерации за последнее время.

В ее экспозиции были представлены эскизы, рабочие картоны в цвете, фрагменты монументальных произведений (в материале), выполненные для архитектуры в Ком-

сомольске-на-Амуре, Свердловске, Перми, Волгограде и других городах.

Очень скромная по своему объему выставка была интересна тем, что она дала более полное представление о таких работах, как, скажем, монументальная композиция на здании Волгоградской ГЭС, стела в память бойцов революции в Сибири из ансамбля на одной из центральных площадей Новосибирска.

Авторы этих произведений — молодые художники, быв-

шие воспитанники Московского и Ленинградского художественно-промышленных училищ. Сейчас они являются творцами монументального искусства в городах, краях и областях Российской Федерации и участвуют в выполнении архитектурно-градостроительных заданий.

Говоря об их поисках, надо, конечно, учитывать и ответственность и различие задач, стоящих перед художниками.

В этом смысле возможно сопоставление таких произведений, как панно Волгоградской ГЭС (Н. Барох и Ю. Боско), композиция новосибирской стелы (А. Чернобровцев) и мозаики для Дворца культуры в Комсомольске-на-Амуре на тему «Комсомол в гражданской и Отечественной войнах, в мирном труде» (Н. Долбилкин). Эту мозаику с работами волгоградцев прежде всего сближают поиски монументальной формы и стремление авторов отобразить значительную социальную тему.

В панно Волгоградской ГЭС правильно и закономерно стремление авторов органически сочетать образно-композиционное решение с новыми материалами, близкими современному строительству и архитектуре.

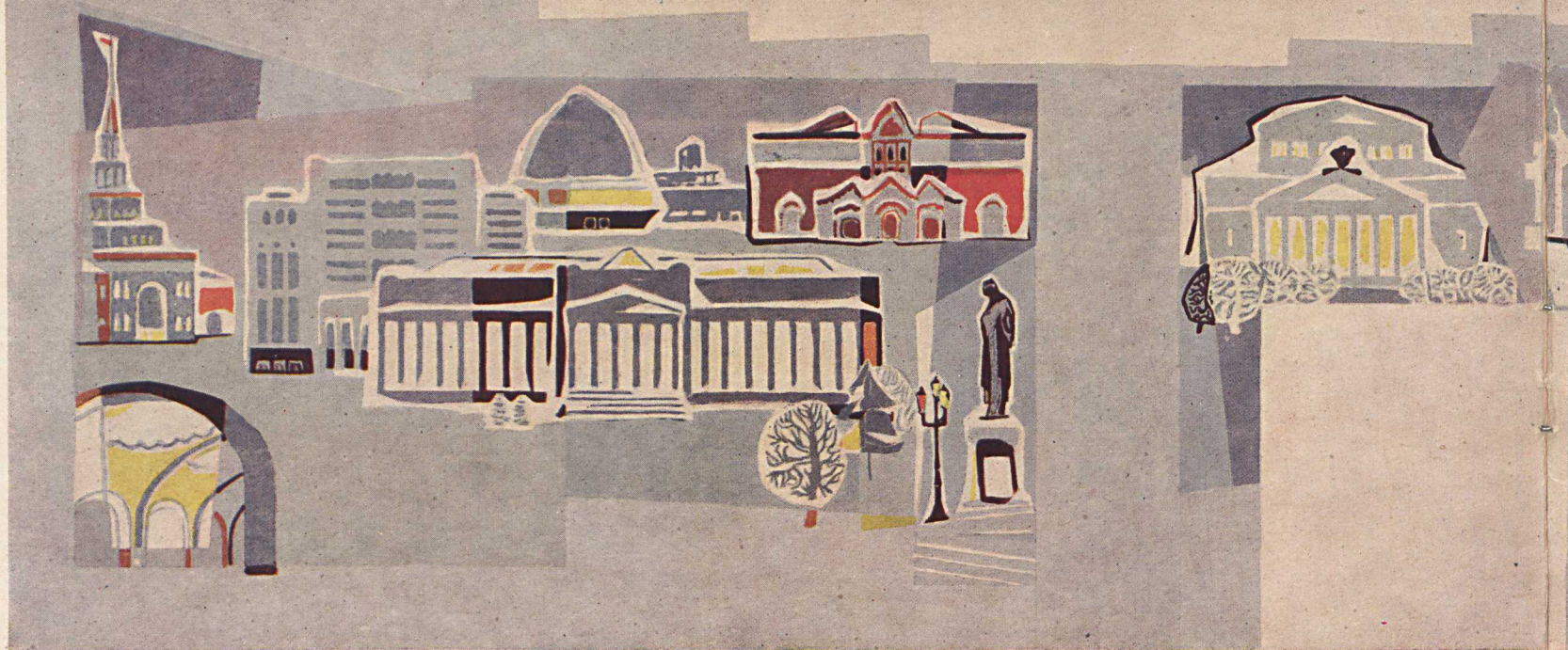
Техника гравировки по бетону неглубоким рельефом, цветовые сочетания подкрашенного бетона — эти приемы дальнейшего развития техники сграффито дают возможность широко и цельно трактовать форму.

В этом смысле хороши первоплановые фигуры панно. Фрагмент, выполненный в сером бетоне, дает более полное представление об образе советской женщины-труженицы, чем эскиз.

Но надо сказать, что все панно не выдержано в монументальном ритме: изображения второго плана, развивающие тему широкого строительства в нашей стране, не-



Н. Долбилкин. Комсомол в гражданской войне. Фрагмент.



сколько измельчены и суетливы по композиционным приемам и рисунку. Это нарушает общее впечатление монументальности.

Художник Н. Долбилкин показал только фрагменты двухчастной композиции «Комсомол в гражданской и Отечественной войнах, в мирном труде».

В композиции «Комсомол в мирном труде» мы видим цельный, светлый образ грядущего коммунистического поколения, образ строителя мирной жизни на земле, отмеченный чертами гуманизма, внутренней духовной культуры. Творческие искания молодого художника — один из путей к разработке серьезной ветви в нашей монументаль-

НОВЫЕ КАФЕ НА СТАРЫХ

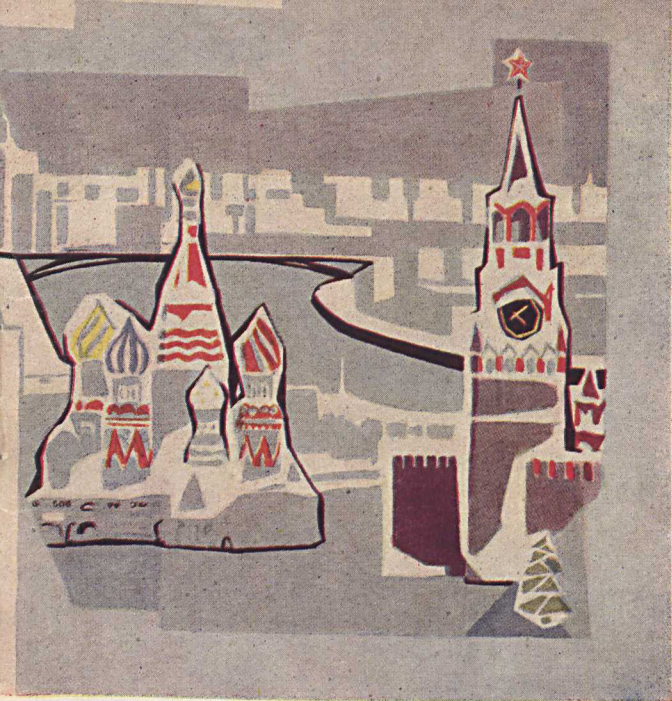
Л. ЛЕБЕДЕВА

Среди приемов «омоложения» старых городов выделяется один, ставший весьма популярным у архитекторов разных стран. Речь идет о полной замене нижнего пояса сложившейся застройки городских магистралей — так называемого «партера» улицы.

Этот прием дает замечательный эффект. Кто был, например, в Эйзенахе (маленький городок на юге ГДР), вспомнит, что узкие улочки, фахтверки стен, видевших еще И.-С. Баха, извилистые формы и высокие крыши старых домов — все, что накопилось и уцелело за четыре или пять столетий, — не мешает ощущать дыхание современного города. Романтика старины прекрасно уживается здесь с молодостью комфортабельных магазинов, ресторанов и кафе, разместившихся и в старинных подвалах, и в новых интерьерах первых этажей. Светящаяся полоса витрин, ярких и красочных, с цветными световыми козырьками, как бы «приподняла» всю эту сказочную декорацию древней архитектуры, и в силу контраста первые этажи привлекают больше внимания, а все, что выше, вызывает больше уважения. Контраст нижнего современного пояса и верхних этажей, покрытых патиной времени, кажется удивительно органичным и смелым с точки зрения традиционной архитектуры, с ее стремлением отяжелить низ и облегчить верх

здания. Прием явно парадоксален и в истории градостроительства встречается очень редко. Он предполагает понимание некоторой условности современного построения фасадов.

Единый пояс первых этажей позволяет объединить старые строения в новый гармонический ансамбль. При этом нужно учитывать тенденцию современной архитектуры не создавать замкнутой перспективы, а раскрывать улицу-коридор за счет торговых интерьеров первых этажей и озелененных прилегающих дворов. Некоторые улицы старого центра (скажем, Столешников переулоч в Москве) могут быть превращены в своеобразные открытые пассажи, раскрывающие находящемуся на улице человеку перспективу торговой магистрали, которая сливается с интерьерами благоустроенных магазинов и кафе. При этом единая система пояса рекламы или световых козырьков была бы не только удобна, но и внесла бы в застройку нужный масштаб. В тех случаях, когда замена конструкций невозможна, впечатление простора и легкости создается обычно с помощью новых отделочных материалов (столбы и пилоны покрываются новым декором — живописью или мозаикой — с целью «дематериализовать» их, скрыть их тяжесть), но здесь требуется большое искусство, иначе



В. Иванов. Москва зимняя. Эскиз.

ной живописи, к решению сюжетно-тематических композиций. К этой области относится и композиция новосибирской стелы А. Чернобровцева.

Автор решает тему изобразительными средствами, присущими его творческому почерку. Но надо сказать при этом, что эти изобразительные средства гораздо ближе к

решениям, предназначенным для внутренних помещений, чем для монументального панно, являющегося частью ансамбля на площади города.

В области монументально-декоративной живописи интересны работы молодых рязанских художников В. Иванова и О. Храмченко — эскизные проекты росписи кафе «Москва» в Рязани. В этих эскизах авторы создали очень своеобразные проекты как по декоративно-пластическим приемам, так и по образному содержанию. Роспись представляет два панно на темы «Москва летняя» и «Москва зимняя».

Очень важно то, что молодые художники не пошли по пути внешних декоративных приемов, которые нередко используются при оформлении таких общественных интерьеров.

В проектах росписи кафе «Москва» выразителен и порочен своеобразный облик столицы — яркий, немного пестрый, в летних красках, в смешении древней затейливой архитектуры старинных соборов, кремлевских стен и башен и современных зданий Москвы социалистической. Хорош и мягкий, лирический образ «Москвы зимней» в уборе снежных шапок на деревьях бульваров, памятниках, арках новых мостов и путепроводов.

Произведения, представленные на выставке, позволяют, как нам кажется, говорить о том, что в городах Российской Федерации растут и формируются серьезные, ищущие художники.

УЛИЦАХ

имитация будет звучать во сто крат хуже любой устаревшей конструкции.

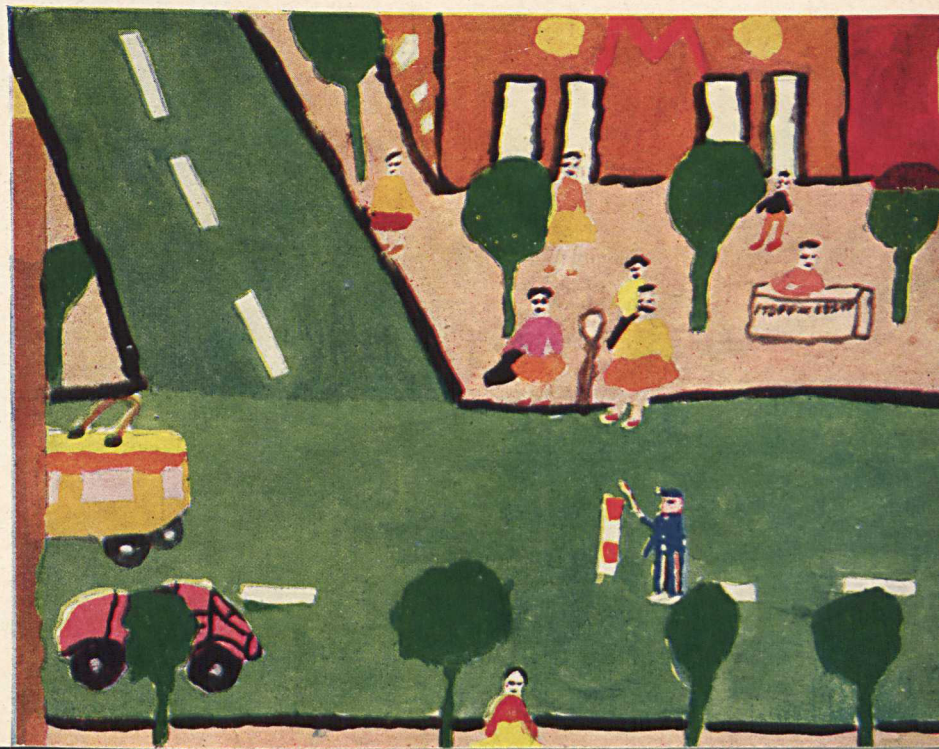
При реконструкции первых этажей иногда ограничиваются полумерами — заменой дверей или витрин, реконструкцией отдельных интерьеров.

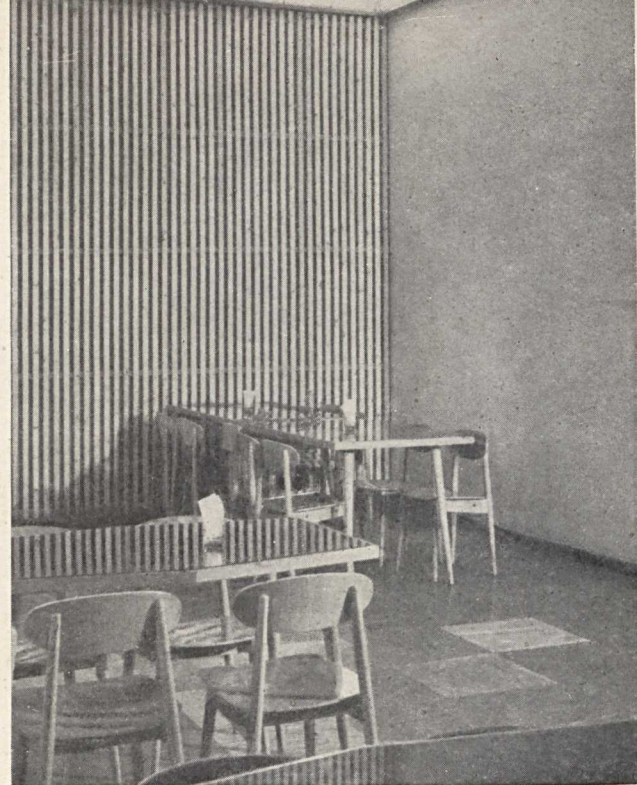
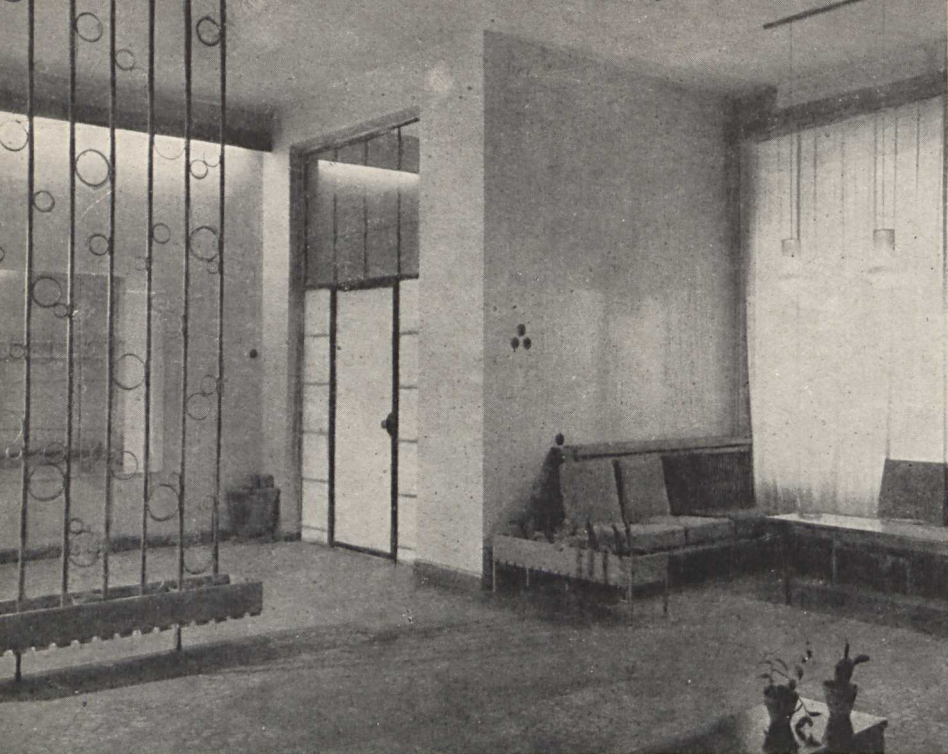
Такое робкое вкрапление нового часто лишь усиливает разнохарактерность и пестроту архитектуры. Ювелирный магазин «Березка» на ул. Горького — пример удачного решения общего пространства торговых залов и искусного применения декоративных и отделочных материалов. Однако лишь при полном осуществлении проекта реконструкции первых этажей на этой улице можно будет избежать пестроты, которую вносят такие отдельные, хотя и модернизированные интерьеры.

Среди громадного количества реконструктивных задач особое место занимает удачное расположение и декоративное решение предприятий общественного питания.

Кафе вносят в сложную, построенную на резких, учащенных ритмах, мелодию современной городской жизни ноту тепла и покоя. Известно, что для посетителя кафе город превращается в спектакль, который сами кафе делают зрелищем еще более увлекательным и живописным. Город преобразуется, когда летом раскрываются интерье-

Цветной асфальт, яркая окраска домов, много зелени — таким представляет себе город будущего юный художник Сережа Платонов из поселка Косино Московской обл.





В. Урбонене. Столовая «Шешупе».
Вильнюс.



ры кафе и ресторанов, а площади заполняются живописной массой зонтов и яркой нарядной мебели. С каждым годом становится все больше этих уютных мест отдыха, столь необходимых пауз в напряженной городской жизни.

Кафе могут быть устроены в самых различных местах: висеть в виде стеклянного эркера над напряженным транспортным узлом, создавая особую остроту контрастов тихого, спокойного интерьера и вида движущейся массы машин, или расположиться на козырьке антресоли над оживленной публикой торгового зала; раскинуться на крыше дома, откуда раскрывается всегда величественная

городская панорама, или, группируясь в курдонере, создать атмосферу уединения в самом центре большого города.

Надо сказать, к сожалению, что многие наши города буквально засорены временными кафе балаганного типа: брезентовый тент или два-три покосившихся зонта, выкрашенных масляной краской, совсем не украшают город и уж вовсе не вызывают желания посидеть и отдохнуть. Летние кафетерии, легкие павильоны, «временные» сооружения, устройства для кухонь и буфетов — все, что построено без учета общей реконструкции первых этажей, а лишь служит для реализации торгового плана, превращает-

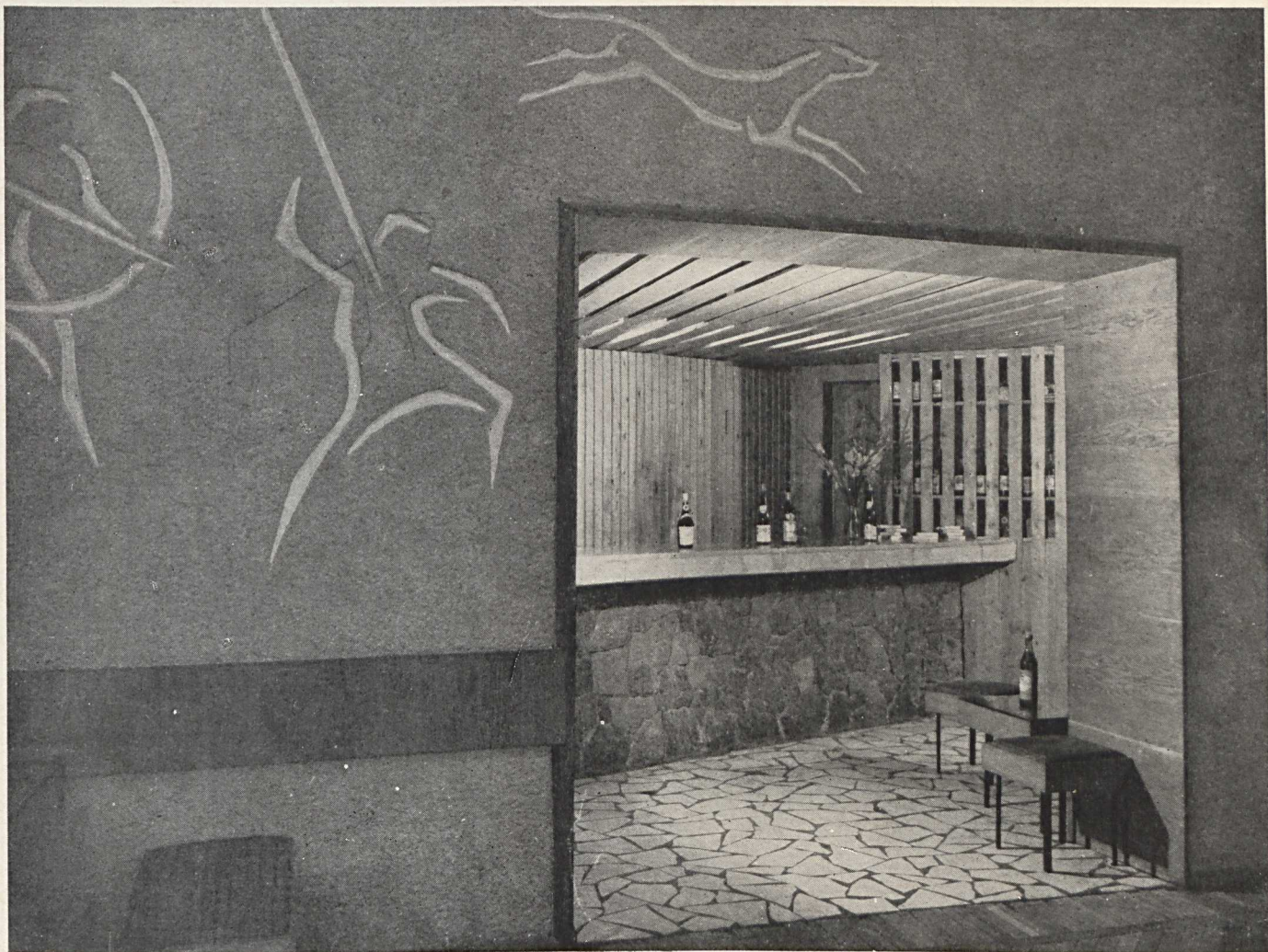
ся зимой в унылые, мертвые сооружения, засоряющие город.

Кафе на улице — это маленький архитектурный ансамбль. Расположенное на первом этаже здания, оно может иметь небольшое помещение — базу с маленьким залом, буфетом, кухней и подсобными помещениями, а основная масса посетителей разместится на открытых площадках. Такие кафе решаются как одно целое: стеклянный витраж, разделяющий обе части, может быть сконструирован как

из отдельных, так и из опускающихся в специальную ячейку пола элементов.

Такой витраж мог бы закрывать кафе на ночь или на зиму, а раскрытый не полностью, превращал бы зал в своеобразную лоджию открытого кафе.

Характер современной городской жизни делает необходимым большое количество закусочных, автоматов и кафе самообслуживания, мебель и оборудование которых рассчитаны на большую пропускную способность и потому



В. Батиса.
Кафе «Таурас».
Вильнюс.





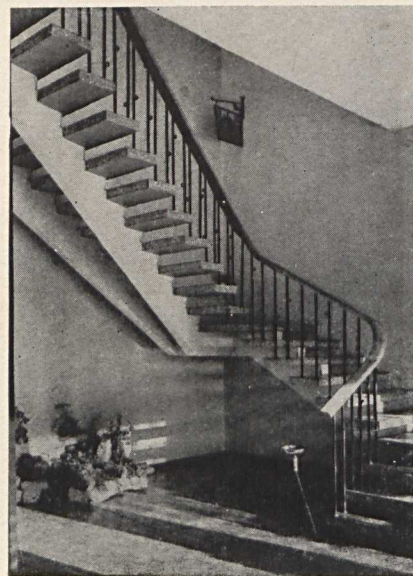
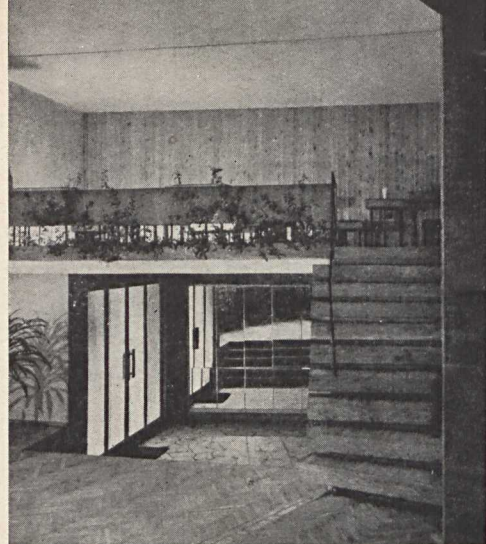
Н. Кнабе. Кафе «Юность». Рига.

сводятся часто к высоким столам без стульев: посетитель принимает здесь пищу «на ходу». Они организуются самостоятельно или при больших ресторанах, а в последнее время все большее распространение получают кафе нового типа — при кондитерских магазинах, булочных, молочных и т. п. Нельзя не отметить с сожалением, что столики в таких кафе часто размещаются среди толпы покупателей, без всякой заботы об элементарных удобствах и гигиене. Продуманная планировка, современное оборудование прилавков и демонстрационных витрин могли бы придать магазину-кафе большую комфортабельность. Разве не были бы более удобны, предположим, салоны с самостоятельными отделами для торговли на вынос и для питания или с прилавками-барами, протянутыми от самого входа вдоль витрин и имеющими открытый доступ с улицы? Опыт реконструкции маленьких магазинов-кафе, скажем, в Будапеште, показывает, как разнообразно и удобно можно решить интерьер такого типа магазина, отделив, например, зону кратковременного пребывания покупателей (расположенную при входе) от более спокойной, предназначенной для отдыха посетителей кафе.

Кроме таких кафе-столовых и закусовых, основу которых составляют торговые залы, горожанам требуются и другие, приближающиеся по своему характеру скорее к клубам. Опыт молодежных кафе показывает, что для организации интересного и содержательного отдыха нашей молодежи возможности простого кафе довольно ограничены и что нужна новая, синтетическая форма такого рода заведений. Кафе-клуб должно удовлетворять разнообразным запросам молодежи, а для этого одного только торгового зала явно недостаточно; пусть к нему присоединятся две-три гостиные (одна из которых превращалась бы, например, в небольшой кинозал). У нас уже накопился немалый опыт по устройству молодежных кафе, но возможности новых интересных решений далеко не исчерпаны.

Помещения для новых кафе могут быть реконструируемые первые этажи зданий, часто пустующие и захлащенные. Творческий задор и умение превращают их, как доказала наша архитектурная молодежь, в прекрасные современные интерьеры. Планировка и оборудование новых кафе решаются, разумеется, индивидуально, в зависимости от конкретных условий и общего замысла архитек-

Декоративное оформление вестибюлей в кафе «Тaurus» и «Тарту».



тора, но при всем многообразии решений их легко свести к нескольким основным группам.

Во-первых, залы кафе могут быть размещены вдоль уличного фасада здания. При этом возможны два варианта: либо рабочая площадь кафе уместается в габаритах существующего здания, либо она расширяется в сторону улицы — благодаря «выступу» наружного периметра остекления. Последний прием особенно интересен. Он применен, например, при модернизации таллинского кафе «Энергия» и ленинградского ресторана «Нарва» — и в обоих случаях пропорции торгового зала значительно улучшились. Выступающий объем витража сделал интерьер «Нарвы» гораздо более просторным и светлым, а архитекторы Таллина удобно разместили между витражом и несущей конструкцией диваны с низкими спинками, обращенные в сторону зала, отделив при этом зоны столиков легкими трельяжами вьющихся растений. Заметим, однако, что начертание линий наружного витража могло бы быть гораздо более свободным и интересным.

При небольшой протяженности площади кафе часто размещают по поперечной оси здания — объединив такие решения во вторую группу. Так устроены кафе «Неринга» в Вильнюсе, кафе «Тульпе» в Каунасе и многие другие. Поскольку большая глубина этажа не позволяет создать равномерного дневного освещения залов, в средней части обычно устраивается зона искусственного освещения, расчленяющая общее пространство кафе, что, например, послужило темой интересного декоративного решения



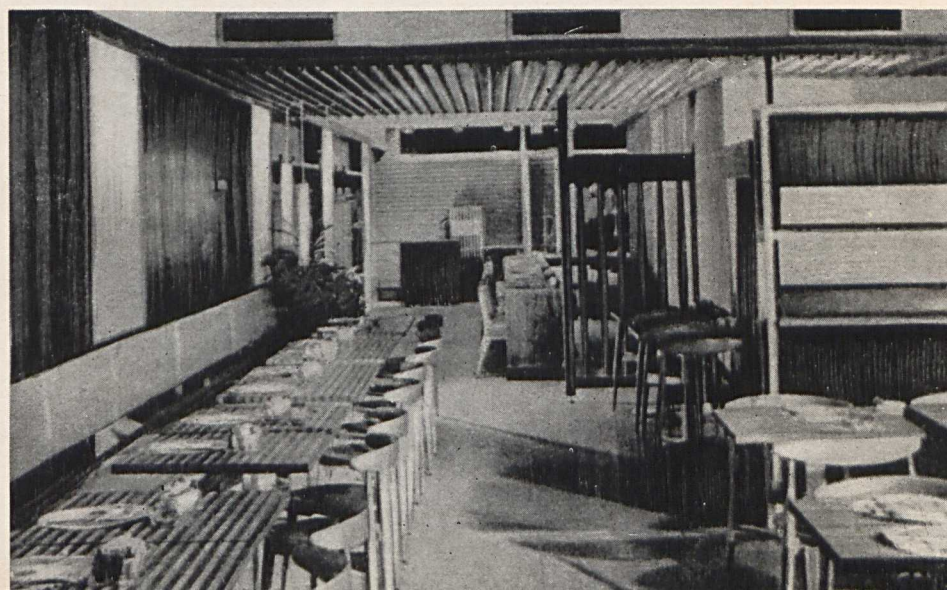
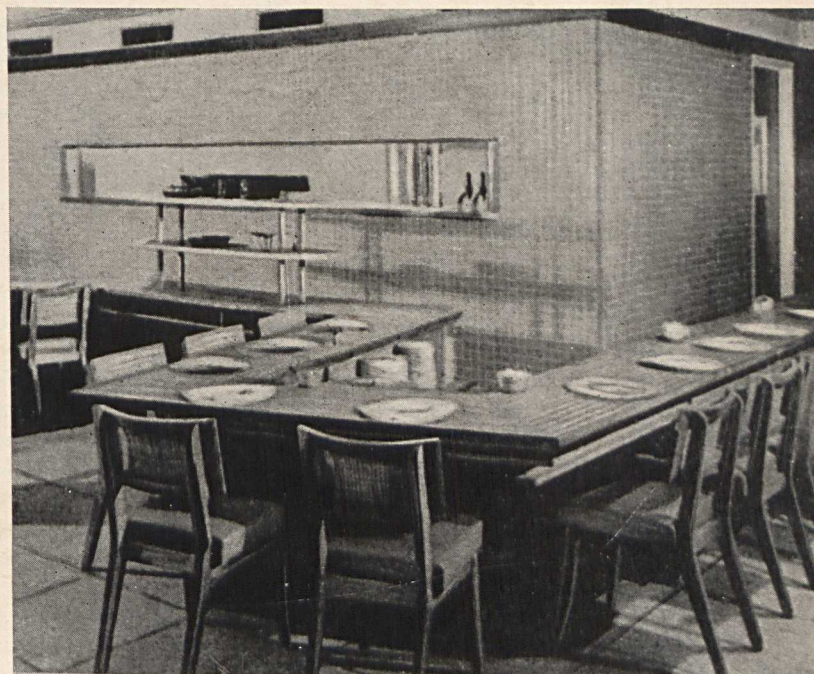
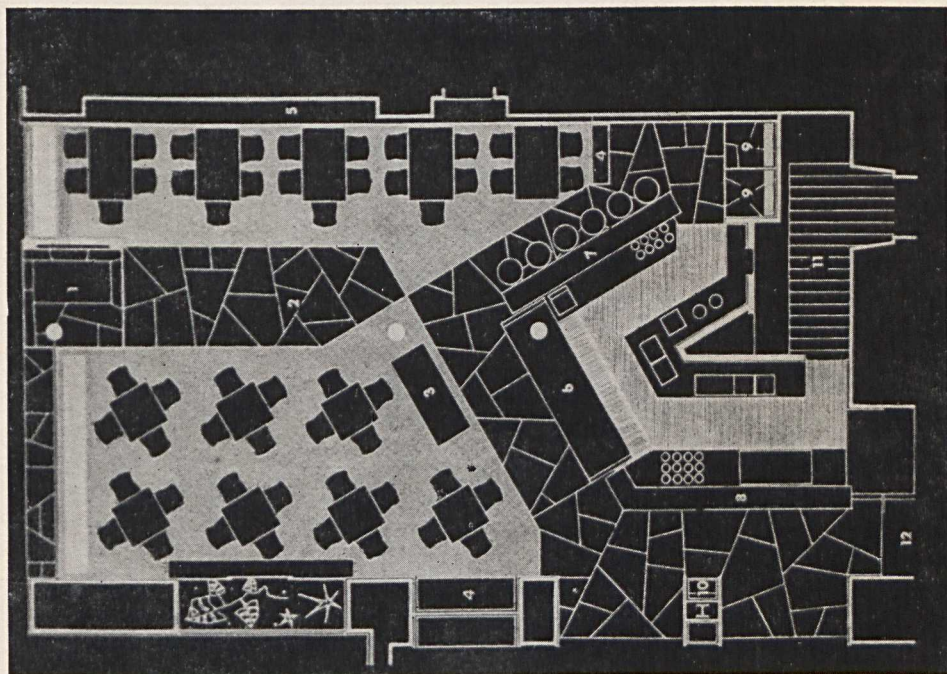
А. Вайвада,
А. Зейдотас.
Ресторан «Тарту».
Каунас.

Угловое размещение кафе дает возможность расчленить интерьер на две самостоятельные зоны: кафе и продажи кондитерских изделий.

Пример удачного сочетания пола из синтетического материала и мраморного покрытия в проходах.

Пример использования стойки бара в обеденное время в качестве стола.

Зелень выделяет вход в кафе в общей застройке торговой части города.
Зарубежный опыт.





Л. Пяртельпоэг.
Кафе «Старый Томас».
Таллин.

«Тулпе». Пространственная композиция интерьера построена здесь на свободном объединении нескольких залов, заканчивающихся светлой полуротондой, а средняя ее часть со скрытым искусственным освещением по периметру зала составляет как бы ядро декоративного убранства этого кафе, оформленного с большой теплотой и чувством романтики национального искусства. Возможны и другие решения такого типа кафе: иногда посередине ставят гардероб и буфет, отделяющие кафетерий (где можно не снимать пальто) от основного торгового зала.

В третью группу, наконец, объединим кафе, интерьеры которых построены с включением верхних этажей или подвалов — такие новые торговые помещения в старой застройке могут дать интересные пространственные решения. Например, для обогащения интерьера может быть использован подвал, что дает возможность расположить столики, эстраду, буфет и пр. ярусами. Вестибюль-гостиная на первом этаже может быть превращена в зимний сад, тогда залы верхнего этажа или подвала создадут разнообразный и живописный ансамбль. Кстати, забота о возможно большем включении элементов природы в интерьеры города всегда желательна: декоративно решенные внутренние сады как бы восполняют отсутствие природного пейзажа в центре плотной застройки прошлых лет.

Названные три группы возможных планировок кафе нижнего пояса застройки, разумеется, не исчерпывают всех вариантов. В четвертую группу можно было бы объединить уличные кафе, имеющие базу в здании, о которых упоминалось выше, и так далее. Важно другое: каждое новое решение должно исходить из конкретных условий, оно должно быть архитектурным, ярким и новым. Ясность построения общего, четкость в выборе материала, сопоставление форм и фактур, строгий отбор деталей ради выразительности целого — все это составляет основы современного понимания архитектуры и все это иногда исчезает за собиранием приемов и средств, якобы олицетворяющих «новое». Нередко за ложно понятой современностью, яркостью и броскостью, которые быстро становятся назойливыми, скрывается пустота.

И наоборот: углубленное понимание образа и существа задачи приносит замечательные творческие плоды. В Тал-

лине на Ратушной площади реконструировано маленькое кафе по типу традиционного погребка. Оно называется «Старый Томас». Здесь нет имитаций, все сделано открыто и чисто.

Это сразу подкупает... Вас встречает деревянная фигурка Старого Томаса над спускающимися маршами лестниц. Через арочные проемы маленького вестибюля вы попадаете на эстраду и затем спускаетесь в зал — сводчатый потолок с цветными фонариками светильников, распалубочные окна прикрыты деревянными щитами на болтах. Набор материалов невелик: светлый дуб для щитов стен и мебели, кожа для обивки стульев, медь для дверных петель и прокладок реек. По стенам панно, изображающие силуэт старого города и персонажей прошлых лет. Еще одна фигурка Старого Томаса, доброго хозяина кафе, в виде сквозного кованого металлического рельефа покачивается над залом. Интерьер прост и выразителен по образу. Он современен остротой и непосредственностью решения, контрастом современной мебели и старого погребка, интересен тем, что делает его непохожим на другие кафе.

А вот открытая недавно в Вильнюсе кафе-читальня. Здесь найден новый образ общественного интерьера: тонко прорисованная мебель, стеллажи для журналов, удобная скамья по периметру зала, эстрада, цветы, периодически выставляемые по стенам работы молодых художников — все подобрано с большой теплотой и любовью. Здесь нет ничего лишнего.

Другой характер интерьера в кафе «Таурас» в том же городе создается удачным сочетанием искусственных и естественных материалов и фактур, введенными в интерьер элементами природы, а главное, простотой и целостностью общего решения.

Можно привести еще много примеров удачных и неудачных решений планировок и оборудования модернизированных кафе. Каждому архитектору и художнику, работающему в этой области, безусловно необходимо обсудить и оценить опыт, накопленный у нас и за рубежом.

Сейчас, когда меняются методы торговли и требуется переоборудование интерьеров, создаются все предпосылки для планомерной реконструкции не отдельных магазинов или кафе, а целых комплексов.

Советские керамисты могут по праву гордиться тем признанием, которое получили их работы на Международной выставке 1962 года. Коллекция произведений советских керамистов, отмеченная золотой медалью в Праге и показанная затем москвичам в одном из павильонов Парка культуры и отдыха имени Горького, может служить своеобразным отчетом деятелей декоративного искусства Второму съезду советских художников.

Самые разные произведения были отмечены вниманием зарубежного и советского зрителя, но их объединяют некоторые общие черты и общие тенденции, характерные для современного декоративного искусства.

О них-то и хочется поговорить.

В экспонатах выставки царил некий единый колорит, сдержанный и даже несколько сумрачный. Были, конечно, и отдельные яркие вещи, но они лишь подчеркивали приглушенность общего цвета.

Три года назад на выставке «Советская Россия» наши художники впервые открыли богатейшие возможности ярких керамических красок, близких по характеру к живой природе. К. Петров-Полярный демонстрировал тогда чашу для фруктов цвета коралла и спелой малины и сервиз насыщенного шоколадного цвета. Запомнилась ваза В. Васильковского, близкая к тонам вечернего неба со свободными пятнами рисунка. Сейчас Васильковский представил на выставку цилиндрические черно-серые вазы, а Петров-Полярный — черное блюдо с зернистой фактурой.

Такой же сдержанностью и глубиной цветового решения отличаются произведения художницы А. Журия — широкие сосуды с узким коротким горлышком. Их терракотовый тон переходит в густую окись меди, и они похожи на затонувшие колокола, только что поднятые со дна моря — замкнутые и холодные.

Эту же тему развивает Г. Круглов в своей работе, удостоенной золотой медали, — небольшом сером блюде из крупнозернистой каменной массы, фактура которого отмечена печатью холода и вечности, свойственной камню.

Сдержан голубоватый цвет маленькой, но массивной вазы Ю. Матвей, перечеркнутой толстыми крестовинами темного орнамента. В черной керамике Ш. Нариманишвили, награжденной медалью, форма и фактура «работают» на черный цвет, благодаря этому чернота произведения предстала перед зрителем во всем великолепии. А керамика Г. Картвелишвили исполнена античной сдержанности, и ее черный цвет не читается самостоятельно, здесь он служит лишь одним из компонентов в создании общего облика вазы.

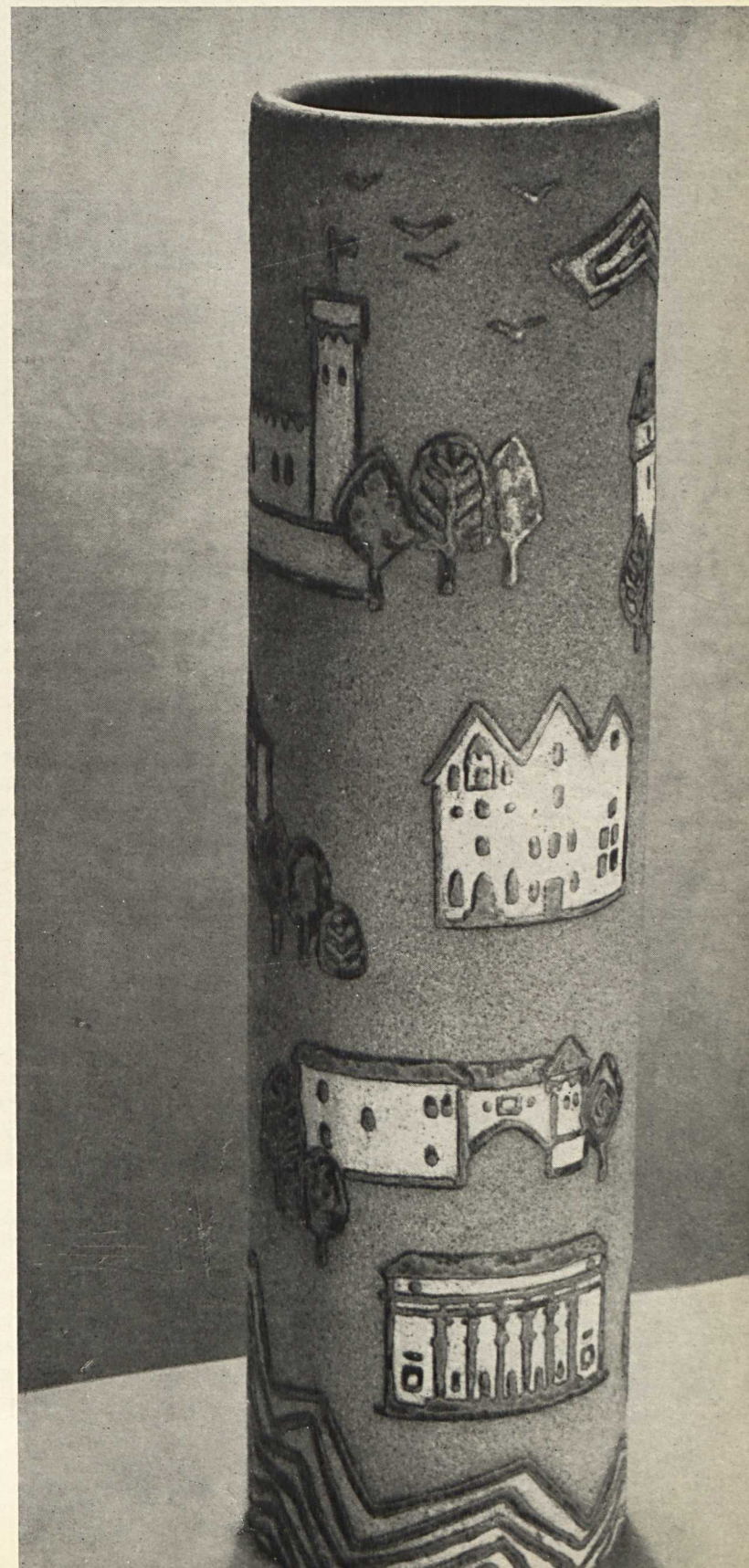
Не стоит сожалеть, что художники во многих работах отказались от ослепительно-ярких и эффектно-радужных красок, ведь в тусклых и сдержанных тонах их керамики проступает некая затаенная и скрытая страстность. И если раньше они искали в колорите керамики родство с растительным миром — с миром живых стеблей, цветов и листьев, то теперь стремятся вскрыть в глине тайную мощь земли и близость керамики к миру камней, скал, прибрежной гальки.

Всегда кажется, что сопоставление одного искусства с другим поможет выявить в нем неожиданные качества. Поэтому можно сказать, что если раньше нашей керамике были созвучны мелодии изящные и легкие, то теперь в ней просыпается глубокое и мощное звучание симфонической музыки. Это взгляд, обращенный внутрь, поиски сути вещей, поиски, которые открывают в глине тысячи новых возможностей и аспектов.

Но чем сдержаннее общий тон, тем точнее по форме и цвету нужно найти декоративное пятно, яркое и острое.

ГОНЧАРНЫЙ КРУГ И КРУГ ПОЧЕТА

И. УВАРОВА



Л. Иыэтс. Ваза «Таллин». Каменная масса. Эстонская ССР.



А. Журиня. Декоративные вазы.
Каменная масса. Латвийская ССР.

И в то же время оно не должно вырываться из общей фактурной и колоритной ткани. Вазы В. Васильковского (удостоенные золотой медали) покрыты черно-белой «закипевшей» глазурью, из которой соткан общий тревожный серый покров, а внутренняя часть ваз — черная, блестящая. Но черное блестящее пятно вырывалось бы из общего цветового единства резко и грубо, если бы на поверхности ваз не были нарисованы черные тонконогие лошадки. И такие точно лошадки, но политые красной глазурью, стоят рядом — три изящные скульптурки длинноногих коней, отдаленно напоминающих народные игрушки. Вся композиция называется «Табун». Есть какая-то наивная назидательность и, пожалуй, даже грустная ирония в том, что декоративные детали заявили о себе настолько решительно, что в конце концов они предстали рядом, в реальном объеме, в образе красных лошадок, не менее самостоятельных, чем сами вазы.

Постоянные искания и находки относятся и к форме предметов. Формы керамических изделий нового направления с самого начала тяготели к большой простоте. И это понятно, ведь творчество современных прикладников родилось и окрепло в борьбе против пышности и помпезности формы, в которых начисто исчезало своеобразие фактуры и природная красота материала. Но художникам предстояло двигаться куда-то дальше. Логично было бы предположить, что форма со временем станет сложнее. Но случилось иначе: начав с простоты, художники и дальше отбирали из всех возможных очертаний те, которые были еще проще, пока, наконец, не дошли до форм предельно простых.

Таковы бесспорно отличные три вазы В. Ольшевского, отмеченные золотой медалью. Форма их и лепная фактура так неровны, трепетны, будто вам посчастливилось увидеть тот неуловимый миг, когда кусок сырой земли переходит от прикосновения руки художника в вечность подлинного

искусства. И если раньше подобная форма и фактура встречались у художников случайно и найдены были интуитивно, то теперь они — естественный вывод из всех известных на сегодня керамических средств.

Декоративная ваза Л. Иыэтс выполнена из шамотной глины, ее цвет и зернистость напоминают песок, омытый волной. Подчеркнутая простота формы и нарочитая грубость фактуры уравновешены изящным рисунком. Это белые домики под острыми синими крышами. Ваза называется «Таллин». При всей сюжетной конкретности деталей сила вещи — в большом обобщении. Это не изображение города, а образ города. Стремление к обобщению проступает и в маленьком блюде К. Петрова-Полярного. Из глухой черноты фона вырисовывается контур рыбы. Кое-где рисунок «живой», мягкий, кое-где обобщается, застывает в ритмично повторяющихся, почти орнаментальных линиях. И в этой орнаментальности то же стремление обобщить множество подобных изображений в едином образе.

Может быть, этой тягой к обобщению и объясняется неправильность, неопределенность очертаний некоторых ваз и кувшинов на выставке. Может быть, черное кашпо Э. Типпе это тоже образ, в нечетком и неровном очертке которого маячат миллионы сосудов, созданных человечеством на протяжении миллиона лет.

Есть некий ретроспективный взгляд в самых современных формах керамики: чем современнее форма, тем большая толща веков скрывается в ней, тем четче проступает древность ремесла. Скульптура Д. Шушканова «Як» очень современна по подчеркнутой выразительности линий, по цельности формы. Но характер движения фигуры, угрюмый и отяжеленный, и фактура вещи нарочито близки к первобытной скульптуре.

Строга и поистине безупречна линия в декоративных вазах Х. Кумы. Они близки к стилю сегодняшних вещей,

И. Лясс. Декоративный ансамбль.
Майолика. Москва.



Г. Картвелишвили.
Декоративная ваза. Задымлен-
ная керамика. Грузинская ССР.

Л. Шушканова. Декоратив-
ная ваза. Каменная масса.
Москва.



но объединяют в себе и формы, созданные на протяжении целых веков. Работы очень скромны, но исполнены достоинства и благородства. Они похожи на побеги, которые таят в своей хрупкой структуре громадную мощь, способную взломать асфальт и каменные плиты. Цвет их неумовимо зыбок, он напоминает зеленые морские волны, сквозь которые просвечивает желтая толща дна.

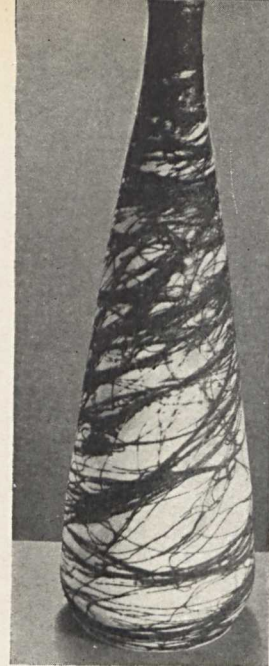
И еще одна важная тенденция намечается сейчас в керамике: можно проследить, как она перестает ограничиваться кругом камерных образов и «комнатных» вещей. Современная архитектура обращается к все более и более открытым решениям интерьера. Настолько открытым, что незыблемая граница, отделяющая внутренность дома от внешнего мира, постепенно сводится на нет. Организация внутреннего пространства дома начинается, по сути дела, за пределами помещения. В связи с этим меняется и декоративная роль керамики. Она может свободно читаться прямо на земле, рядом с корнями деревьев, среди декоративной зелени. Она наглухо не замыкает вокруг себя пространство и создает впечатление, что границы интерьера и внешнего мира очень условны.

В части лучших работ на выставке начинает проявляться тенденция к таким архитектурно-декоративным решениям, но масштаб этих вещей, их пластический язык еще только нащупываются.

Х. Кума. Вазы. Каменная масса. Эстонская ССР.



С. Озолия. Декоративная ваза. Каменная масса. Латвийская ССР.



Отмеченные особенности современной керамики, разумеется, не носят всеобщего характера. Выставку скорее можно упрекнуть в некоем творческом разноречии (а это не то же самое, что разнообразие!) и слишком резком колебании уровня мастерства у разных художников. Есть еще работы, где совершенно отчетливо выступает на первый план мастерство гончара, более опытного, чем художник, модель которого он должен выполнить. Если художник не владеет всеми творческими процессами и не знает до конца всей тонкости технологии и специфики мастерства, рано или поздно он выдаст себя, и никакой мастер-гончар ему не поможет — керамика не любит директивных указаний, она признает лишь тех, для кого художественное творчество и будничное ремесло сплавлены воедино.

Настораживает и излишняя «фактурность» многих вещей, в которых фактура — не средство выявить сущность предмета, а декоративное украшение, чрезмерная красота, которая мешает общему пластическому замыслу.

Но главное, выставка показала, что керамика заключает в себе такие возможности, которые можно разрабатывать бесконечно.



О ТОВАРНОМ ЗНАКЕ

Н. ЗИНОВЬЕВА, Л. РАБИЧЕВ

М. Симеонян.
Завод металлоизделий.



Р. Самолюбова.
Машиностроительный завод.

Древнее искусство товарного знака в наши дни снова приобретает актуальность. На продукцию, выпускаемую всеми предприятиями Советского Союза, теперь ставятся товарные знаки, по которым мы сразу узнаем фабрики и заводы, хорошо или плохо зарекомендовавшие себя. Как произведение графического прикладного искусства товарный знак способствует формированию вкуса современного поколения.

Придавая большое значение искусству товарного знака, группа художников цеха промышленной графики Комбината графических искусств, не дождавшись необходимой помощи от искусствоведов, при поддержке Московского отделения Союза художников решила своими силами на общественных началах организовать выставку товарного знака.

Эта выставка была открыта в Москве в мае 1962 года. Она состояла из двух разделов: исторического и современного. В первом из них были представлены расположенные в хронологическом порядке образцы товарных знаков зарубежных государств, а также русские и советские знаки с XI века до 1940 года. Во втором разделе были показаны лучшие образцы товарных знаков, созданных художниками цеха промышленной графики Комбината графического искусства в 1958—1962 годах.

Такая экспозиция, включавшая более 600 знаков, не только позволяла проследить становление и развитие искусства товарного знака, установить связи, источники, направления преемственности, но и показала, что это своеобразное искусство в нашей стране живет и развивается.

Следует отметить, что в 40—50-е годы дело это оказалось в руках случайных ремесленников, и требования к товарному знаку были изложены не в художественных программах, а в бюрократических формулярах, предписывавших включать в знак не только названия фабрик или заводов, трестов и министерств, но и почтовые адреса и какие-то буквенные формулы — аббревиатуры. Изображение, зажатое в непрофессионально написанных шрифтах, должно было самым доскональным образом воспроизводить товар, выпускаемый предприятием. Оно попросту представляло собой антихудожественную чертежную перерисовку с фотографии товара.

Так продолжалось до 1954 года, когда по инициативе Московского отделения Союза художников и Московского отделения Художественного фонда РСФСР при Комбинате графического искусства был создан цех промышленной графики, сразу же получивший большой заказ на товарные знаки текстильных предприятий страны.

Подчиняясь инерции предшествующих лет, художники цеха в первых своих работах следовали представлениям 40-х годов и в качестве товарных знаков предлагали натуралистические перерисовки изделий или рисунки фасадов

фабричных корпусов. Нетворчески подражая стилю довоенного немецкого журнала «Gebrauchsgraphik», они кстати и некстати изображали на товарных знаках окариатуренные, сентиментальные рисунки кошечек, белочек и слоников.

Борясь с этим компилятивно-ремесленным стилем, художественный руководитель цеха Ж. Каганская направила внимание художников на изучение изделий народных мастеров — вышивальщиц, гончаров, резчиков по дереву и кости, ювелиров и граверов.

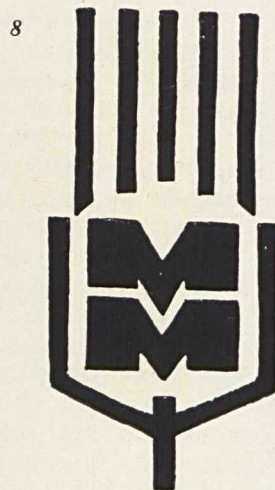
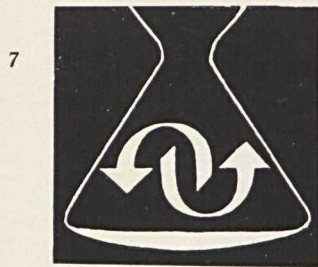
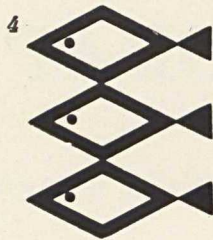
На основе мотивов, заимствованных из народных набоек и народной резьбы по дереву, художники Г. Блюм, Е. Гальперина, И. Городецкая, Э. Гурвич и другие придумали для предприятий легкой промышленности десятки товарных знаков. Эти работы, даже не представляя поначалу самостоятельных творческих открытий, произвели переворот во взгляде на советский товарный знак и ознаменовали переход от иллюстративного представления о знаке, как о картинке, к представлению о знаке, как символе предприятия.

Параллельно с поисками изобразительной символики шла работа и над шрифтом. При этом художники исходили из того, что необходимая трансформация начертания букв должна основываться на хорошем знании принципов построения данного шрифта. Знание этих принципов позволило художникам цеха создавать знаки, в которых шрифт, не теряя конструктивной ясности и лаконизма, сливается в своеобразный по ритму орнамент.

Именно в эти годы художники советской прикладной графики всерьез заинтересовались достижениями мировой рекламы. Начав с подражания лучшим произведениям крупнейших зарубежных мастеров, пройдя через увлечение плакатом социалистической Польши и плоскостным декоративизмом, получившим ироническое название «фестивального стиля», художники цеха промышленной графики упорно разрабатывали общий для цеха стиль и свой индивидуальный путь в специфическом искусстве товарного знака.

Художник Г. Щетинин одним из первых привлекает внимание к проблеме знака как идеи товара, прибегая для выражения этой идеи к своеобразной графической метафоре. Так движение ткацких челноков ассоциируется в созданном им знаке ткацкой фабрики со стремительным полетом фантастических птиц.

В 1960—1962 годах в области товарного знака начинают работать почти все художники цеха. Большие заказы на изготовление товарных знаков для разнообразных промышленных предприятий страны способствуют возникновению творческого соревнования в поисках новых выразительных средств. Ведь каждый знак должен обладать своей



неповторимой простотой и отличаться от сотен знаков аналогичных международных и отечественных фирм.

Казалось бы, легче всего для лесопильного, мебельного или деревообделочного предприятия нарисовать дерево. Сотни раз этот мотив повторяли в товарных знаках художники всех стран мира. Дело дошло до того, что Государственный комитет по изобретениям при Совете Министров СССР перестал регистрировать товарные знаки со стилизованными елками. А вот художником В. Акоповым найден удачный знак для предприятия, изготавливающего сборные деревянные дома-дачи. В нем тоже елки, но сложенные так, что они образуют дом с трубой. Каждая в отдельности напоминает стрелу на современном чертеже. Фронтоны, перекрытия, доски — целый лес ассоциаций, выражающих идею предприятия. В то же время замкнутый ажурный силуэт знака превосходно живет на доске, образуя рядом с соседними знаками характерный орнамент.

Тому же художнику В. Акопову был заказан знак для фабрики перчаток. Изобразить руку или перчатку? Но перчатка выйдет из моды, а изображение руки будит иные ассоциации. Кроме того, перчатки, варежки и руки не раз уже изображались. Художник сумел найти неожиданный выход: он изобразил двух зайцев, уши которых напоминают и пальцы перчаток, и надеваемую как перчатку на руку куклу «петрушку», и мех, тепло, то есть опять-таки ассоциативно выражают «идею» товара.

Три птичьих крыла, в центре буква «М» — первая буква названия «Московский вентиляторный завод» (художник Ю. Вересов). Точно найденная метафора, облеченная в динамичную графическую форму. Нет птиц с тремя крыльями, зато есть легкие, как крылья птиц, лопасти вентиляторов.

Но выдумка, остроумное раскрытие идеи — это только начало работы над созданием товарного знака. Дело в том, что художник в работе над товарным знаком должен учитывать и кому адресован знак — ребенку, юноше, взрослому, человеку науки, техники или искусства; предназначен ли он для внутреннего распространения или уйдет за рубеж страны; и в каком окружении, интерьере, композиции будет он находиться. Будет ли это изображение существовать на ярлыке, на бланке, на деревянной таре, на шелковой ленте, или при помощи декалькомании или штампа оно будет переноситься на продукцию завода, или это будет эмблема, украшающая заводские ворота; какого цвета, какой фактуры и какой формы предмет, на котором так или иначе будет изображен товарный знак, — все эти обстоятельства должны активно влиять на его облик.

Только изучив обстановку будущего существования товарного знака — машину, на детали которой он ставится, мешок или тару рядом с тысячей таких же мешков или упаковок на складе, на полке магазина, в квартире и т. п., только почувствовав и проанализировав пластику всего художественного организма, художник может целесообразно определить степень лаконичности и связать с изображительной поверхностью маленькую, но очень важную деталь ансамбля — товарный знак.

С момента закрытия выставки товарного знака прошло несколько месяцев, но за этот срок уже созданы сотни образцов, не уступающих, а во многих случаях и превосходящих выставившиеся товарные знаки. К работе привлечены десятки новых художников — членов творческого союза и большой отряд молодых художников, окончивших художественные институты.

9



12



14



15



10



13



11



1. Г. Щетинин. Теряевская ткацкая фабрика.
2. С. Грикуров. Бумагоотделочная фабрика.
3. В. Акопов. Советская перчаточная фабрика.
4. М. Симеонян. Ждановская сетевязальная фабрика.
5. А. Козловский. Магаданский кожевенно-обувной комбинат.
6. А. Альперович. Смоленский мельничный комбинат.
7. Е. Орловский. Краснодарская галено-фармацевтическая фабрика.
8. В. Шумилина. Московский мельничный комбинат.
9. И. Городецкая. Фировский комбинат бытового обслуживания.
10. Ю. Вересов. Московский вентиляторный завод.
11. Ф. Ольховой. Московский авторемонтный завод № 2.
12. А. Шор. Фабрика деревянной игрушки.
13. С. Исаев. Чарджоуская шерстепрядильная фабрика.
14. В. Акопов. Даниловский райпромкомбинат.
15. Г. Щетинин. Липецкая швейная фабрика.

МАРКА ФИРМЫ

Ю. Кучабский. Львовский химико-фармацевтический завод.
А. Хмельник. Стекольная фирма «Радуга».
А. Хмельник. Львовская чулочная фабрика.



Марка фирмы! Казалось бы отживший термин обретает в наши дни новый смысл, наполняется новым содержанием. «Советское — значит самое лучшее!» — этот лозунг борьбы за качество становится одним из важнейших направлений промышленного, технического и в конечном итоге культурного, эстетического прогресса нашей страны. Специфическим отражением этого процесса являются товарные знаки отдельных заводов, фабрик и производственных объединений.

Много и, на наш взгляд, результативно, с увлечением и хорошей выдумкой работает в этой области группа молодых львовских художников. Они объединены

в отдел художественного оформления, упаковки и маркировки, входящий в состав Львовского проектно-конструкторского института легкой промышленности. За последние год-два ими исполнено несколько десятков товарных знаков для фирм и отдельных предприятий Львовского совнархоза. Одни из них более удачны, другие менее, но в целом украинские художники на правильном пути. Они упорно ищут лаконичного графического языка, разнообразия, специфической условности, остроты и выразительности содержательных решений. Некоторые из их лучших последних работ и предлагаются вниманию читателей.

Г. О.

НА ВЫСТАВКЕ И НА ПРОИЗВОДСТВЕ

Б. БИТЕХТИН

В выставочных павильонах парка Сокольники на протяжении нескольких месяцев была открыта выставка-продажа мебели, организованная Управлением мебельной промышленности Московского городского совнархоза и Министерством торговли РСФСР.

Это первый опыт. В отличие от предыдущих выставок, здесь демонстрировалась не только перспективная, «показная» продукция, но и та, что выпускается для продажи. Будущее и настоящее мебельной промышленности оказалось под одной крышей, и это позволило сделать много ценных выводов: выяснить запросы покупателей, уточнить целесообразность выпуска тех или иных изделий, определить конструктивные и художественные недостатки мебели, изготавливаемой столичными и областными промышленными предприятиями. Наконец, выставка-продажа явилась хорошей формой эстетического воспитания. Покупатели могли наглядно познакомиться с художественным решением интерьера, которое предлагают архитекторы и художники на будущее.

Но при этом слишком ясно выступала разница между тем, что ожидает советских потребителей в перспективе, и тем, что предлагается им сегодня.

В чем же основные причины отставания отечественной мебельной промышленности от требований времени?

ПЕРСПЕКТИВНОЕ ДОЛЖНО СТАТЬ СЕГОДНЯШНИМ

В Управлении мебельной промышленности Мосгоссовнархоза прежде всего ссылаются на то, что в связи с быстро растущим жилищным строительством сейчас резко повысился спрос на мебель.

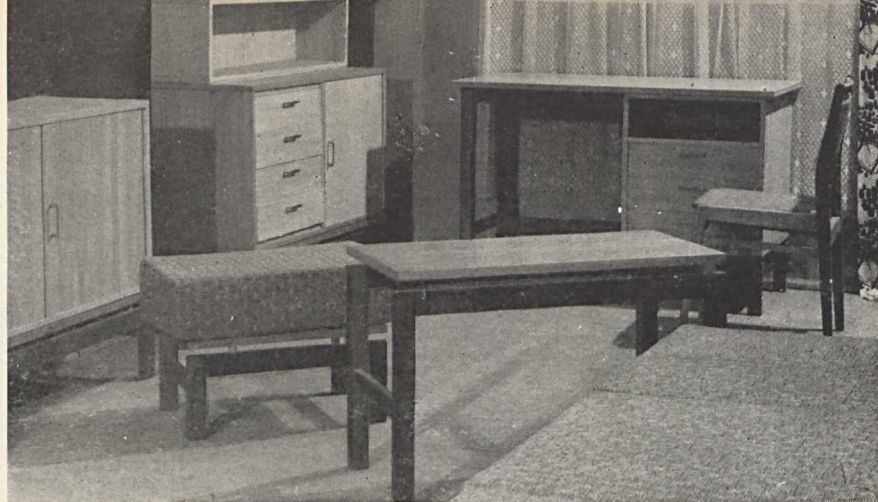
Современный тип квартиры планируется и строится по совершенно иным принципам, чем прежде. Архитекторы давно отказались от пышных, парадных апартаментов, от бессмысленных коридоров, от бестолково громоздких кухонь. Сейчас критерием хорошего жилища является целесообразность, удобство и экономичность помещения, универсальность жилой комнаты в квартире для одной семьи.

Разумеется, это в свою очередь требует и новых принципов в конструировании мебели. Обставлять такую квартиру старомодными вещами так же неразумно, как, скажем, здание гостиницы «Юность» или Дворца пионеров на Ленинских горах оснастить дюжиной коринфских колонн. Мебель не случайно называют «малой архитектурой». Во все века она являлась закономерным продолжением архитектурного стиля в интерьере, его заключительным аккордом.

Целесообразность и простота форм, удобство и универсальность характеризуют и современный стиль мебели. И, надо сказать, советские конструкторы в разработке новых образцов не отстают от требований времени. На выставке в Сокольниках коллектив Центрального проектно-конструкторского бюро мебели представил много удачных в конструктивном и художественном отношении изделий.

Всем понравился, например, набор под индексом УСМ-63-00 (автор М. Тюфякин). Он предназначен для малометражной квартиры и укомплектован секционно-разборной мебелью. Предметы, составляющие его, собраны из столярной плиты нежно-золотистого цвета, красивы и предельно просты по форме. Единственное украшение их — естественный цвет дерева. Набор состоит из самых необходимых вещей: комбинированного комода, книжного шкафа, письменного стола, тумбы для телевизора, удобной тахты с поролоновыми подушками (обеденный стол входит в кухонный набор). Многие из вещей могут выполнять различные утилитарные функции. Больше того, владелец набора из отдельных элементов секций может составить разнообразные предметы мебели по своему вкусу. Новый тип секционно-разборной мебели открывает широкие перспективы в формировании современного интерьера, а простота конструкции и высокая технологичность позволяют максимально механизировать производство.

Не менее изящную и красивую мебель под индексом К-61-128 предполагает в будущем выпускать фабрика № 16 Мосгоссовнархоза. Она небольших габаритов, проста по форме и универсальна в использовании. Среди вещей особенно интересна тумба для телевизора с вращающейся крышкой. Легкий



Набор секционной разборной мебели УСМ 63-00.

Предложен Центральным проектно-конструкторским бюро мебели



Кресло-кровать.

Готовится к выпуску Московским мебельно-сборочным комбинатом № 2.

поворот крышки, и телевизор принял нужное зрителям положение. Ниже вращающейся подставки тумба имеет небольшой уступ для проигрывателя, внутри тумбы — полки для пластинок. Посетители высоко оценили конструкцию этого изделия.

Успехом пользовался и новый тип облегченного кресла-кровати (автор А. Филин). В отличие от выпускаемого ныне Московским мебельно-сборочным комбинатом № 2 (ММСК-2) образца (арт. 4710-2), новое изделие изящное и легкое, простое и более продуманное по конструкции, в нем нет никаких механизмов, усложняющих разборку. В подушках вместо пружин непрерывного плетения использован поролон и пенорезина, что значительно уменьшает вес кресла-кровати.

Центральное проектно-конструкторское бюро ежегодно рекомендует предприятиям мебельной промышленности более десяти наборов мебели. Но на фабрики попадают только два-три. На-



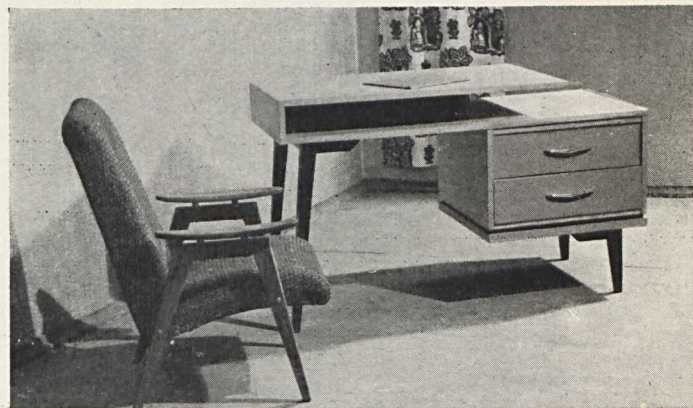
Телевизионная тумбочка с вращающимся механизмом. Разработана Центральным проектно-конструкторским бюро мебели. Осваивается мебельной фабрикой № 16. Москва.

чальник ЦПКБМ В. Сизов объясняет такой отсев незаинтересованностью руководителей промышленных предприятий во внедрении новинок. Его упреки в их адрес справедливы. Однако и самим конструкторам не мешало бы быть самокритичными. Среди хороших, удачных образцов мебели предлагаются порой и такие «новоизобретения», авторы которых больше заботились о внешней красоте, чем о целесообразности и удобстве предметов. Но кому нужен «модный» стол, если он неудобен в быту?

А на выставке в Сокольниках были такие столы. Например, в комплекте УРМ-61-00 красовался шеголеватый письменный стол, созданный конструктором С. Хрусталем. Споры нет, стол оригинален. Он имеет две параллельные крышки, верхняя ко-



Кухонный стол. Отсутствие крепления ножки делает его неустойчивым. Выпускается фабрикой № 13. Москва.



Письменный стол оригинальной конструкции, но неудобный в использовании. Предложен Центральным проектно-конструкторским бюро мебели.

роче нижней, и поэтому над тумбой образуется уступ. Для чего? Неизвестно. Чтобы создать иллюзию свободно лежащей плоскости верхней крышки, автор оставляет подстолье полым, без выдвижных ящиков. Это неудобно: если понадобится что-либо достать оттуда, придется делать акробатические упражнения и засовывать в нишу руку по плечо. Неудачно смонтированы и выдвижные ящики тумбы. Они настолько тесно прижаты друг к другу, что при выдвигании одного непременно тянется и другой.

Не продумана конструкция и кухонного стола (артикул В-91), запланированного к выпуску в третьем квартале 1962 года фабрикой № 13 Мосгорсовнархоза. Это маленький шкафчик, дверца которого поднимается кверху и служит крышкой стола. Под крышкой выдвижная ножка никак не закрепляется, и случайный толчок ноги может наделать много хлопот хозяйке.

Форма мебели, пусть даже красивая и оригинальная, но не оправданная утилитарной необходимостью, теряет всякий смысл в бытовом обиходе, и правы бывают производственники, когда отказываются от таких новинок.

Конструкторам давно бы следовало избавиться от часто повторяющихся тенденций в своей работе, лучше знать производство, его технологию и бытовые потребности людей.

Недавно при Московском мебельно-сборочном комбинате № 2 организовался на общественных началах совет содружества, в который входит ряд организаций, связанных с деревообрабатывающей промышленностью. В совет вошли и конструкторы ЦПКБМ. У них появилась реальная возможность непосредственно участвовать в производственном процессе освоения новинок. Хотелось бы видеть такие советы-содружества и на других фабриках. Пока нет непосредственного участия конструкторов в процессе освоения образцов, пока новые изделия рекомендуются художественным советом управления мебельной промышленности Мосгорсовнархоза почти вслепую, без учета специфики и возможностей предприятия, они будут встречать недоброжелательное отношение производственников.

У руководителей предприятий есть, конечно, известные причины настороженно относиться к нововведениям. Но ссылки на нетехнологичность, на конструкторские недоработки иногда служат удобным предлогом, чтобы отказаться даже от ценных предложений.

Например, в 1958 году ЦПКБМ сделало интересное и смелое предложение: выпускать мебель в виде набора секционных элементов и «дощечек», продавать ее в виде набора секционных элементов и «дощечек», продавать ее в виде набора секционных элементов и «дощечек», продавать ее в виде набора секционных элементов и «дощечек».

Предложенный нами новый тип универсальной секционно-комбинированной разборной мебели СКР-50-00, рассказывает начальник ЦПКБМ В. Сизов, — позволил создавать огромное количество различных вариантов меблировки интерьера. Но если даже ориентироваться на 30 вариантов, и то каждый владелец мебели мог бы быть уверен, что у своего соседа он не встретит повторения.

В 1960 году набор СКР-50-00 был внедрен в производство мебельной фабрикой № 3 Мосгорсовнархоза. За несколько месяцев она выпустила около 700 комплектов и прекратила выпуск, демонтировала оборудование. Почему?

Н О В О Е — « Н Е В Ы Г О Д Н О »

Когда речь заходит о внедрении новых образцов, руководители мебельных предприятий обычно отсылают в планирующие организации: Госплан, совнархоз, Управление. Сделал это и коммерческий директор фабрики № 3 С. Краковский.

Мебельное производство, в отличие от предприятий художественной промышленности, планируется Госпланом «отдельной строкой». Казалось бы, это должно способствовать развитию мебельной промышленности, помогать освоению новой продукции, улучшению ее качества. Ведь так оно и было на протяжении многих лет, когда отечественная промышленность только становилась на ноги, набиралась сил. В то время выпуск валовой продукции считался единственно правильным показателем рентабельности предприятия, а система планирования по объему валовой продукции с учетом достигнутого уровня — единственно целесообразной. Но теперь прежние стимуляторы роста стали тормозом.

Дело в том, что промышленность, в частности мебельная, за последние годы сделала большой скачок вперед в освоении новейших видов сырья, новейших методов производства. Индустриализация вытесняет ручной, кустарный труд мебельщиков. Появились такие дешевые заменители столлярной древесной плиты, как щиты с ребристым заполнением, древесно-стружечные и древесно-волоконные плиты, всевозможные пластики, появился поролон, пенорезина, облицовочная бумага и др. Разрабатываются новые формы мебели, более простые и легкие в изготовлении. Все это в совокупности приводит к резкому снижению себестоимости продукции. Вот здесь-то и начинается парадокс, сводящий на нет усилия конструкторов, технологов, рабочих, стремящихся дать советским людям больше удобной, красивой и дешевой мебели. Оказывается, дешевая мебель не выгодна!

Планирование с учетом достигнутого уровня производства старой продукции не позволяет внедрять новую: прогоришь! Освоение новых образцов требует дополнительных затрат на оборудование, на перестройку технологии, расходуется и лишнее время. А план по выпуску валовой продукции этого не учитывает. Больше того, предприятие узнает о плане выпуска новых образцов спустя несколько месяцев после того, как дается план по валу. Например, 2-му мебельному комбинату в 1962 году Мосгорсовнархоз передал оба плана с дистанцией в три с половиной месяца. Причем в плане новых образцов каждое изделие на одну треть дешевле образца старой мебели, на которую ориентируется вал. Как же при таких условиях предприятие может выполнить оба столь несогласованных между собой плана?

— Работать на вал, — говорит директор мебельного комбината № 2 И. Подугольников, — значит предлагать людям то, что подороже, что зачастую не пользуется спросом, работать не на рынок, а на склад. У нас летом прошлого года на складе скопилось устаревшей мебели на сумму более миллиона рублей.

Вот эти «резиновые» аргументы оказались настолько вескими, что все прежние оппоненты Жолкевского сами впоследствии стали прибегать к ним в тех нередких у конструкторов случаях, когда карандаш дает лишь бледные профили. Вместе с тем аргументами в творческих спорах здесь бывают и пластилин, и дерево, и бумага, и картон, и воск, и...

Молодой конструктор тяготеет к художественному моделированию. Именно ему поручили своеобразную «художественную редакцию» деревянных копий станочной продукции завода, которые хранятся в кабинете новой техники; он же рисовал и красочные плакаты с профилями уже освоенных и проектируемых станков, оформлял альбом-каталог, рассылаемый потребителям; ему принадлежит и авторство рисунка токарного индекса, который с недавнего времени появился на готовых тяжелых станках — два динамично взаимослитых черных треугольника с белой окантовкой. Жолкевский сейчас готовит свой эскиз новой заводской марки вместо заovalенной литой КЗСА. И если ее примут, то она появится не только на уже освоенных, но и на тех станках, которые сегодня существуют лишь в чертежах инженеров этой группы. Судить о них по листам технического проекта трудно, а вот о том, что изображено на эскизном наброске одного из них, хочется сказать подробно.

СТАНОК НАЧИНАЕТСЯ С РИСУНКА

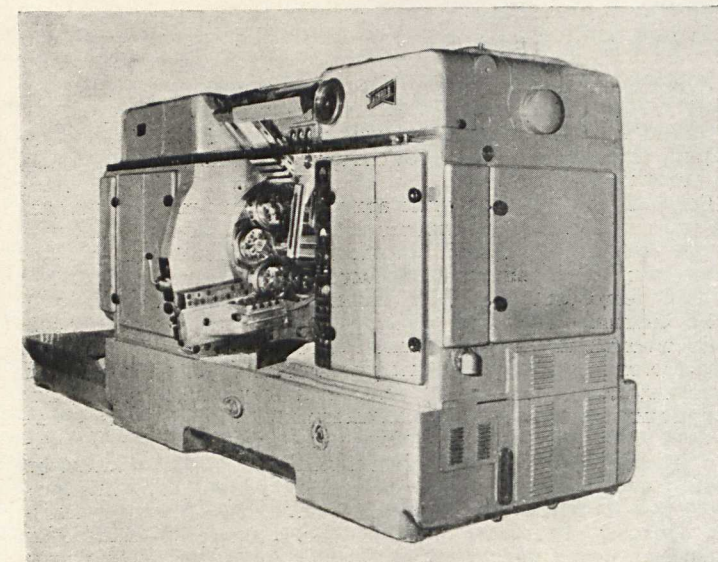
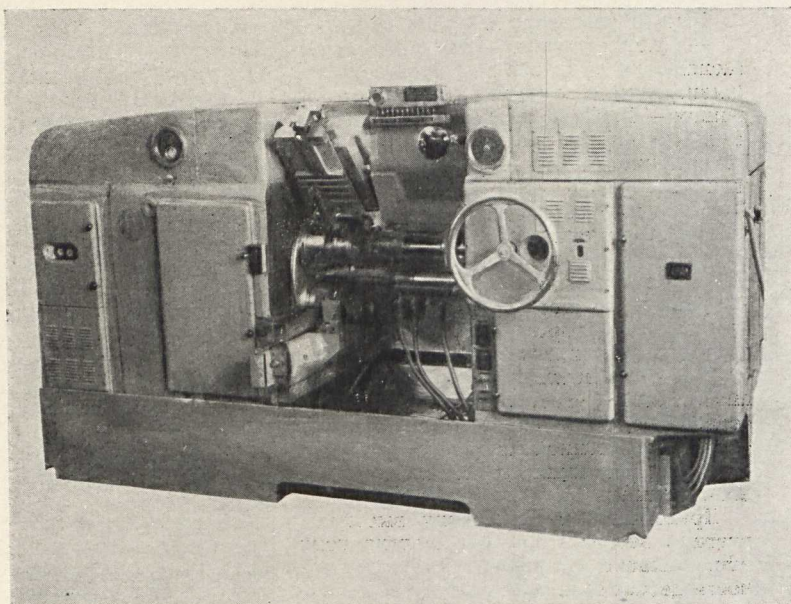
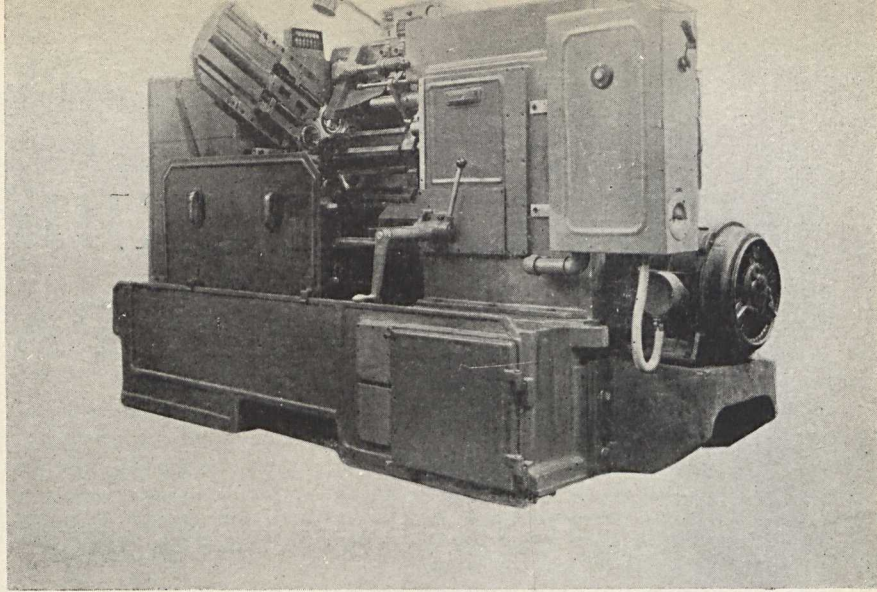
Среди многих обстоятельств, предшествовавших этому в высшей степени оригинальному решению общей компоновки нового станка, его авторы отмечают по крайней мере два основных. Во-первых, этот восьмишпиндельный патронный автомат предназначается для подшипниковых заводов, в частности для 1-го Московского, известного как предприятие высокой технической культуры. Здесь уже действуют и еще проектируются автоматические линии, где от загрузки заготовок и до упаковки готового подшипника к нему нигде не прикасается человеческая рука. В такую линию совсем не просто встроить и самый лучший из выпускаемых ныне станков. Ведь эти агрегаты даже по своей архитектуре являются, если можно так выразиться, автономными — центральное расположение рабочих органов резко ограничивает операционный простор, подход к машине и т. д. Вторым импульсом для поисков иного технического решения послужило то, что универсальные станки сегодняшней номенклатуры сами инженеры считают перенасыщенными многими механизмами и целыми узлами. Иными словами, здесь еще не обеспечен тот конструктивный уровень, когда максимум надежности и работоспособности достигается минимумом деталей.

Не случайно же о сложном механизме мы говорим: он еще сырой. Ведь усложненность всегда затрудняет изготовление станка, подчас делает его неудобным в эксплуатации. Это относится и к его внешним формам, ибо максимальная, но обязательно рациональная простота — лучшее свидетельство зрелости инженерного решения.

Вот эти две, по-существу сугубо технические, посылки заставили станкостроителей искать и выработать решения, совершенно отличные от существующих у нас композиционных канонов. В отобранном после долгих и горячих дискуссий эскизном наброске новый станок выглядит очень необычно, как, впрочем, необычна и принятая методика работы над ним. Если прежние конструкции рождались с кинематики, с механической части и лишь потом соответственно «одевались», то сейчас первыми появились на бумаге внешние контуры. И они задали своеобразный тон последующим стадиям проектирования, предопределив для них многие уже сугубо технические параметры станка — такие, как вес, линейные габариты, занимаемая производственная площадь и т. д. Кстати, все эти показатели благодаря удачно найденным формам станка значительно улучшились. Достаточно сказать, что в нем будет в полтора раза меньше деталей и пойдет на него почти вдвое меньше металла, чем на аналог прежнего выпуска. Вот что значит новая компоновка.

По-иному решен корпусной блок. В существующих станках такого типа он обрамляет рабочее пространство со всех сторон. А тут исполнительные механизмы вынесены на одну боковую поверхность, а две корпусные «тумбы» совмещены в едином блоке. Такому монолиту для устойчивости уже не требуется траверсы, преобразовавшейся в органический элемент корпуса. Стала совершенно излишней и тяжелая станина. Отпала необходимость даже в таком, ранее считавшемся непременным механизме, как транспортер для удаления стружки.

Но наибольшие изменения претерпели формы рабочего пространства. Блок, в котором расположены шпиндели, до сих пор по какой-то непонятной причине именовался «зеркалом». Заглянуть в него можно было разве только во время монтажа, а при работе — не иначе, как с риском для жизни. Сейчас этому «зеркалу» возвращено законное право называться именно так — оно полностью открыто с торца, что намного упрощает сборку и обеспечивает отличные условия для наладки, контроля и ремонта. Станок как бы раскрылся, приобрел динамичную устремленность, точную ориентацию своей головной части — рабочих органов.

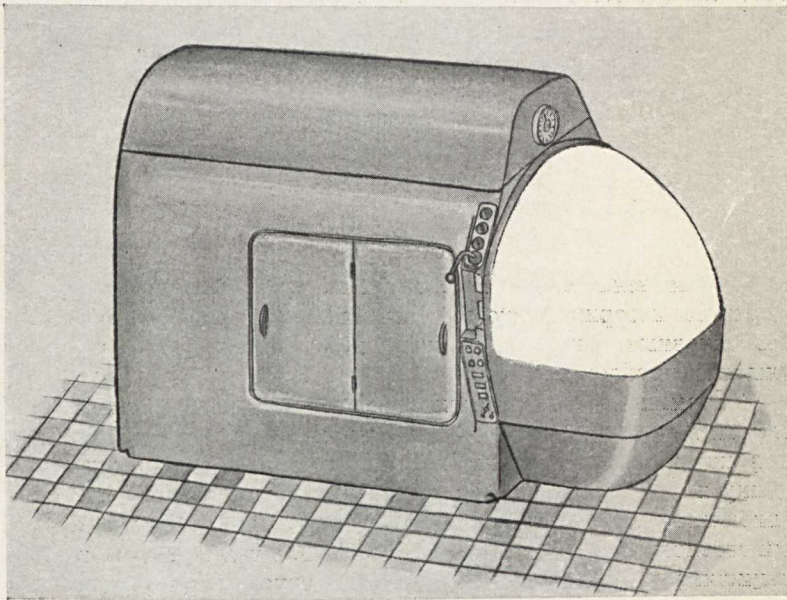


Три однотипных станка Киевского завода станков-автоматов: 1261М (1947), 1290П (1953) и 1А290П-6 (1962). На примере видно, как шли поиски новой архитектуры агрегата.

Скуп, предельно лаконичен, даже суховат в своей выразительной монолитности корпусной блок, и в то же время свободна, полна движения, изящная плексигласовая полусфера, обнимающая шпиндельное зеркало. Применение этого нового для станкостроителей материала — вовсе не плод досужей фантазии конструкторов, отлично сознающих, какие атаки снабженцев им предстоит выдержать. Но только так могли они решить свою задачу с тремя искомыми — обеспечить полный обзор исполнительных механизмов, надежно изолировать их рабочее пространство и одновременно пластически организовать его.

В результате станок из «сундука с начинкой» превратился в изящный по силуэту аппарат, совсем не случайно получивший высокую оценку у заказчика — 1-го Московского подшпинниково-го завода — и главного арбитра по таким станкам — Всесоюзного научно-исследовательского института подшпинниковой промышленности. В своих отзывах они отметили, что новая и смелая компоновка, оригинальная архитектура дают станку значительные технические преимущества, особенно в производительности,

Восьмшпиндельный патронный автомат. Эскизный проект.



так как теперь обеспечена надежная работа станка в комплексе с автооператором, производящим автоматическую загрузку заготовок и съем обработанных деталей. Именно такой агрегат нужен для автоматизированных линий.

Но кроме заказчика станок должен еще устраивать экономистов и технологов завода. Как отнесутся к проекту они? Ведь не секрет, что на пути внедрения новой конструкции часто стоит нежелание ломать установившуюся технологию, боязнь неизбежных затрат сил, времени и средств для перестройки отработанного производства. Надо, чтоб агрегат удовлетворял и БНС — бюро нормализации и стандартизации. Конструкторам удалось

отстоять свой проект перед БНС. Их детище обладает хорошим показателем унификации — до 60 процентов, если взять за основу прежние модели аналогичного типа...

Итак, мы присутствуем при рождении конструкции несомненно высокого технического класса и в то же время вполне современной по своим скульптурно-компоновочным особенностям. Но о них инженеры группы говорят с вполне понятной осторожностью. Заданные в эскизном проекте формы они отнюдь не считают окончательными, а только «базовыми», «прикидочными». Сейчас работа находится во второй стадии конструирования — разрабатывается технический проект. А когда на чертежах будут вычерчены и увязаны между собой все внутренние узлы и механизмы, группа снова вернется к внешним объемам. И тогда для тщательной корректировки станка воспользуются методом объемного моделирования. Модель в одну десятую натуральной величины решено сделать из дерева и пластилина. Она-то и должна послужить основой для окончательной проверки того образа нового станка, которому предстоит перейти с модели в рабочие чертежи, а с них в металл.

* * *

Беседа окончена. Анатолий Васильевич Рыжов интересно рассказал об эстетических моментах в техническом творчестве конструкторов. И все же мне трудно удержаться от одного замечания.

Новая для заводских конструкторов методика проектирования постепенно завоевывает позиции и в других звеньях СКБ предприятий. Этот процесс может пойти значительно быстрее, если будут правильно решены некоторые важные организационные вопросы, имеющие значение, впрочем, не только для одного этого конструкторского бюро.

Дело в том, что в начале 1962 года здесь произошла перестройка — вместо трех больших групп при главных конструкторах проектов тяжелых, средних и легких станков создали более 10 мелких групп, специализирующихся на разработке уже не целых станков, а лишь отдельных узлов — коробок передач, шпиндельных блоков, станин и т. д. Можно, конечно, согласиться, что таким группам удастся лучше отработать те или иные элементы конструкции. Но пойдет ли дело так же успешно дальше, когда из таких «специализированных кирпичей» начнут складывать готовый станок? Какая тут может получиться пестрота и в сугубо техническом, и особенно в общем архитектурном решениях!

Как бы наперед допуская подобную возможность, сторонники специализации провели ее с весьма показательной половинчатостью: сократив состав групп в три раза, они оставили, однако, группы главных конструкторов проекта, основательно оголив их, но зато вменив им в обязанность общий надзор и координацию работы специализированных групп. Это своеобразный контроль за разнообразием, или, как здесь невесело шутят, группы «увязки неувязок».

Другим средством против возможных недостатков считается создание еще одной целевой группы: «внешней формы», или «общей архитектуры», или «художественного конструирования». Дело, конечно, не в наименованиях, да и специализация — тоже очень полезная вещь. Однако если вдуматься в перспективы таких «оргисканий», то в них явственно видится серьезная опасность. Ведь таким путем на заводе, по существу, снова возвратятся к тем временам, когда о внешнем виде станка вспоминали лишь у самого финиша его создания, торопливо напяливая на уже готовую конструкцию «одежку» помоднее, а точнее — просто случайную, совсем не свойственную данному типу машин. К чему это приводит, отлично известно. И будет плохо, если досадные неувязки принудят заводских конструкторов сойти с правильно взятого ими курса на красоту — курса, на котором они уже добились несомненных творческих успехов.



Античный костюм и архитектура.

ДИСКУССИЯ

О МОДЕ И СТИЛЕ

При обсуждении у нас в редакции различных проблем советского декоративного искусства, среди споров о путях его современного развития, в письмах читателей мы часто слышим слово «мода», произносимое то пренебрежительно, то с интересом и даже с восторгом. Прежде всего о моде говорят применительно к костюму, но не только к костюму. Посетив выставку современной мебели, побывав в новом кафе или увидев панно с плоскими обобщенными фигурами, зрители часто заключают: «это сейчас модно».

Что же такое мода и какое влияние она оказывает на разные виды искусства?

Эта проблема интересует сейчас не только теоретиков, но и многих практиков-художников разных областей искусства. И настало время серьезно обсудить вопросы сущности моды и вскрыть ее особенности как явления общественной жизни. Так возникла тема дискуссии «Мода и стиль в искусстве».

Для начала разговора мы собрали в редакции художников и теоретиков декоративного искусства и поставили перед ними неожиданный вопрос: что такое мода?

Первым взял слово Б. ШРАГИН, научный сотрудник Института истории искусств. Он попытался сформулировать основные вопросы, которые надо выяснить при обсуждении проблемы моды.

— Термин «модный» звучит по-разному в разных видах искусства, — сказал он, — в декоративном искусстве, особенно в костюме, он выражает в основном положительную оценку произведения, в других же видах, например в живописи или поэзии, это определение носит явно отрицательный оттенок. Очевидно, следует выяснить, в чем же состоит специфика декоративного искусства по отношению к моде. Это первое. И второе — важно разобраться, как соотносится мода со стилем искусства той или иной эпохи, находятся ли они в противоречии или в единстве, помогает мода развитию стиля или препятствует ему.

Эти вопросы особенно важны для нас сейчас, когда в советской культуре идет бурный процесс формирования нового стиля, в котором декоративно-прикладное искусство занимает важное место. Мода же сейчас оказывает очень большое влияние на все виды искусства и собственно превратилась в форму массового эстетического сознания. Но если подходить к проблеме исторически, — продолжал Шрагин, — то становится ясно, что эстетическая природа стиля искусства и моды, по существу, противоположна. Если стилистическое единство искусства возникает и развивается как естественный исторический процесс, то мода рождается стихийно, она лишена целесообразности и логики развития, поэтому она является лишь суррогатом стиля. Мода имеет лишь косвенное отношение к объективным эстетическим ценностям и красоте, в стиле же эти понятия совпадают.

Мода, собственно, родилась тогда, когда разрушилось органическое единство личного и общественного, когда человеческая индивидуальность стала противопоставляться обществу, то есть в период становления буржуазного общества...

С дальнейшим ходом рассуждений Б. Шрагина вы можете познакомиться в его статье «Мода или стиль?», которая публикуется в этом же номере журнала.

Противопоставление Шрагиным стиля и моды и определение последней, как «суррогата» стиля, вызвало много возражений.

— Мода безусловно входит в стиль, — сказала искусствовед М. МЕРЦАЛОВА, — она, как маленькие ручейки, вливается в одну общую реку. — Мерцалова подчеркнула, что в возникновении моды присутствует момент стихийности, никогда не известно, в каком направлении пойдет ее развитие и какая мода получит распространение, но зато она очень чутко реагирует на общественные события и всегда соответствует моменту своего времени.

Искусствовед С. ТЕМЕРИН поддержал Мерцалову, заметив, что в моде заключены вариации стиля и что в большинстве случаев она идет в русле какого-то стиля. Он привел в пример эпоху классицизма, когда характер костюма был тесно связан со строем архитектуры. В настоящее время тоже много общего в линиях одежды, убранстве интерьера и формах архитектуры.

Вступивший в разговор научный сотрудник Института философии Э. ИЛЬЕНКОВ категорически заявил:

— Красота и мода — взаимоисключающие понятия, мода как таковая всегда в устах больших художников и мыслителей была порицающим словом.

Развивая свою мысль, он говорил:

— Мода — это конкретное проявление формирующегося стиля, с ее помощью стиль получает широкое распространение. Мода возникает в конкретных исторических условиях, когда в круговорот общественной жизни втягиваются массы, не обладающие достаточной степенью эстетического развития. Так происходит в буржуазном обществе, где люди, не обладая собственным художественным вкусом, начинают глядеть на Марию Алексеевну или на маркизу, которая считается эталоном вкуса и красоты. Но то, что красиво на маркизе Помпадур, отвратительно на особе третьего сословия.

Мода — это копирование красоты, найденной однажды, а копирование — это уже разрушение красоты.

Выступление Ильенкова вызвало возражения присутствовавших художников-модельеров, которые отстаивали важную роль моды в одежде, подчеркивая, что здесь мода не является диктатором, подавляющим индивидуальные вкусы, а служит воспитанию чувства красоты.

— Моду мы непосредственно связываем с вопросами культуры одежды, — сказала главный редактор «Журнала мод» В. СКЛЯРОВА. — Она стала заметным явлением нашей общественной жизни, в последние годы интерес к деятельности домов моделей и журналов мод резко возрос.

Модой в области одежды, ее направлением и развитием интересуется масса людей самых разных профессий и слоев населения, поэтому нельзя не считаться с этим явлением и видеть в нем только отрицательные стороны. Человеку присуще стремление к новизне, к обновлению во всех областях жизни, в том числе и в костюме, и в этом ему помогает мода, — так закончила свое выступление Склярова.

Художник по моделированию костюма Л. ЕФРЕМОВА тоже возражала против «умаления» значения моды теоретиками искусства. Она сказала, что неверно утверждать,

что формирование моды идет стихийно, над разработкой модных линий одежды работает большая армия художников, которые в своем творчестве учитывают различные факторы общественной жизни и экономики страны.

Далее Ефремова перешла к практическим вопросам работы моделирующих организаций, швейной промышленности и т. д., подтверждая свою мысль, что у нас еще недостаточно внимания уделяют вопросам моды в костюме, она призвала искусствоведов помогать художникам, а не оправдывать пренебрежительное отношение к моде.

Теоретическую постановку вопроса поддержал научный сотрудник Института истории искусств Л. ПАЖИТНОВ. Он уточнил, что в теоретической дискуссии нужно прежде всего поставить проблему научно, отвлекаясь вначале от ее практической стороны и личного интереса. То есть прежде чем давать оценку моде — плохая она или хорошая, — нужно выяснить, в чем ее особенности как общественного явления, и уже после этого рассмотреть ее прикладной характер. Вернувшись к вопросу о стиле, Пажитнов возражал против противопоставления моды стилю. Он сказал:

— Неправильно говорить, что мода — суррогат стиля, суррогат искусства, это скорее конкретная форма, через которую реализуется стиль; когда стиль не может сложиться — он выражается в моде.

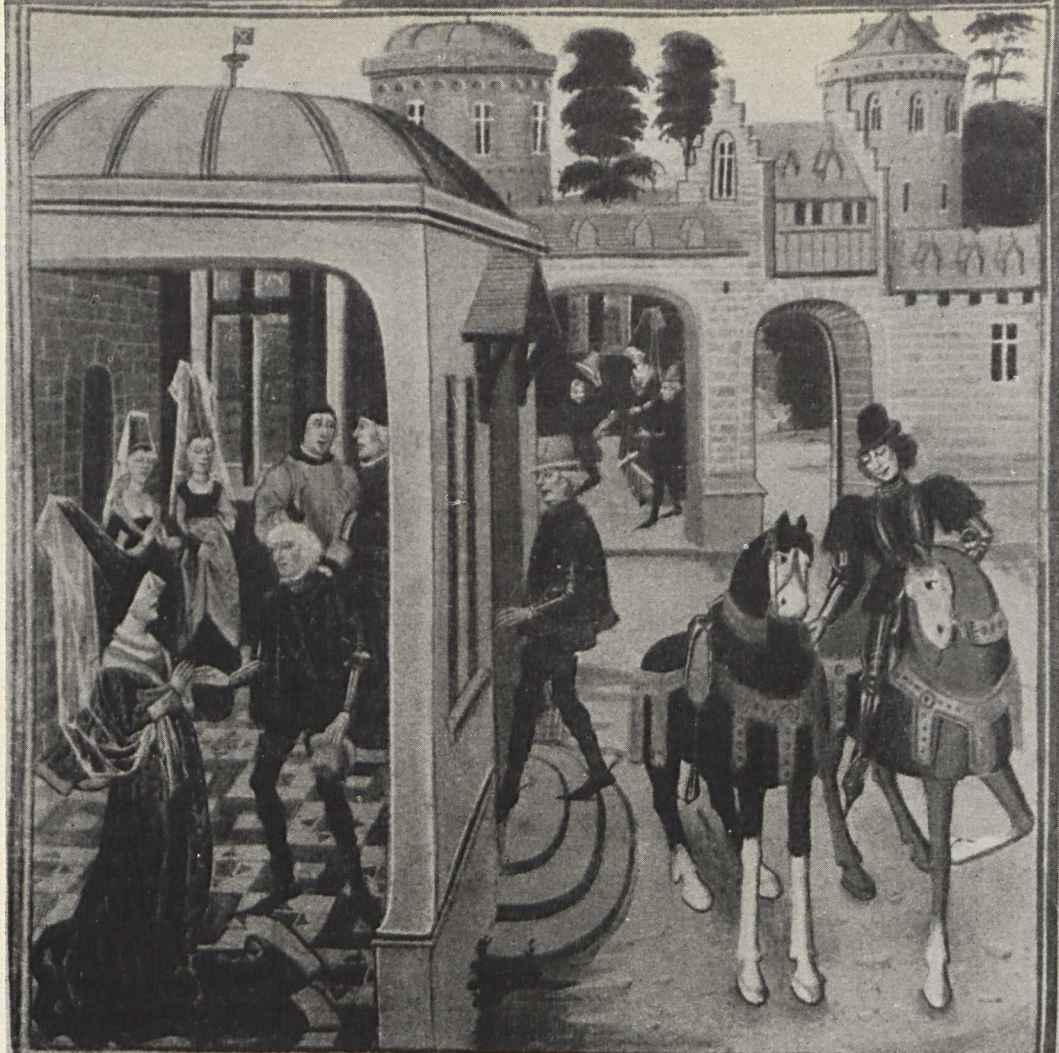
Сейчас, в период становления нового стиля в искусстве, мода может дать колоссально много, ибо через нее можно вести воспитание эстетического вкуса широких масс народа, в особенности в отношении новой бытовой обстановки и костюма. Тут для художников непочатый край работы.

В дальнейшем разговоре были затронуты разные стороны и особенности моды и ее влияние на декоративное искусство. О влиянии экономических факторов на моду, соотношении индивидуального вкуса и необходимости подчиняться моде говорил искусствовед Н. ВОРОНОВ. Художник А. ГОРПЕНКО заметил, что влияние моды в декоративном искусстве сказывается особенно сильно потому, что этот вид искусства тяготеет к ансамблевости, и тут мода дает ему некий ключ единства при быстрых изменениях жизни.

Научный сотрудник Института истории искусства И. КРЮКОВА возражала тем, кто говорил о стихийности моды. На вопрос, можно ли управлять модой, она ответила, что, очевидно, можно, хотя пока мы это плохо делаем.

— Хотелось бы, — сказала Крюкова в заключение, — пофантазировать, что будет с модой при коммунизме? Мне кажется, что в коммунистическом обществе мода сольется со стилем.

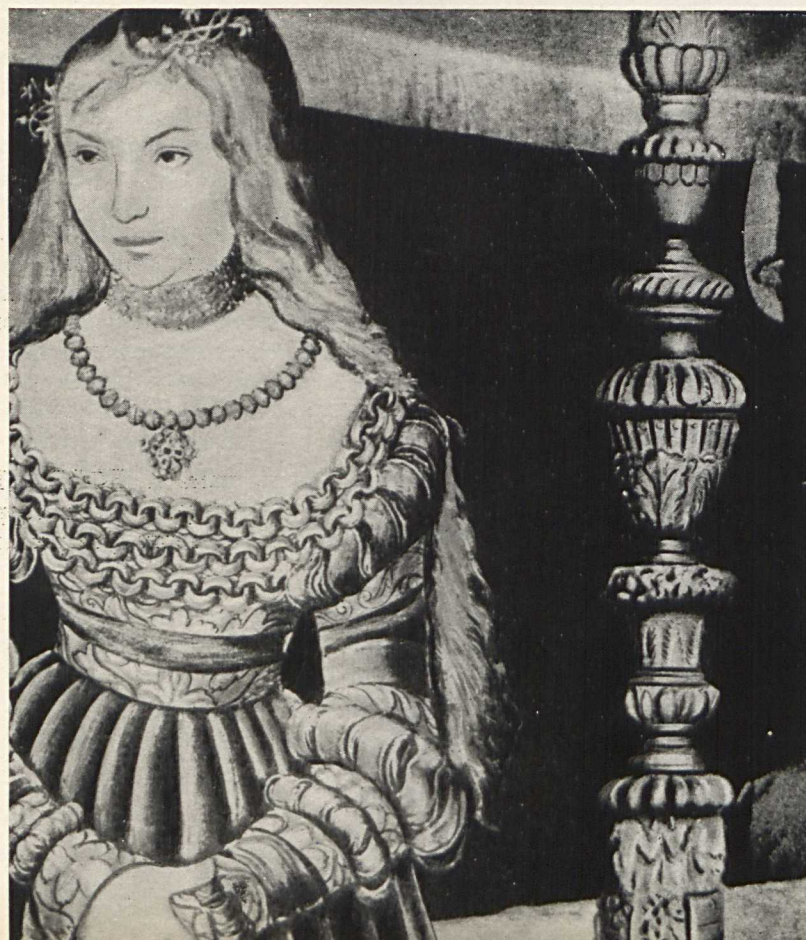
Обсуждение вопросов моды и стиля подтвердило, что проблема эта интересная и достаточно сложная. Поэтому дальнейший разговор о моде и стиле мы перенесли на страницы журнала.



Мода позднего средневековья и архитектурный ансамбль. Французская миниатюра XV века.

Нидерландская миниатюра XV века.

Костюм эпохи Возрождения и деталь интерьера.





МОДА ИЛИ СТИЛЬ?

Б. ШРАГИН

«Модный костюм», «модная живопись», «модный торшер», «модный порт»... Не правда ли, эти фразы воспринимаются очень по-разному? В декоративном искусстве модность того или иного произведения признается качеством положительным. Для искусств же «изящных», для живописи, скульптуры, поэзии считается с модой почти оскорбительно. Если говорят: такой-то порт в моде, это значит, что успех его поверхностный, что публика восторгается им не из-за действительных свойств его музы, а лишь из тщеславного желания «не отстать от века».

Почему же такое различие? Есть ли в специфике декоративного искусства что-то такое, что неизбежно привязывает его к моде?

Мода всегда ассоциируется в нашем сознании с самоновейшими способами художественного оформления вещей и предметов, то есть с современностью.

Современность же становится сейчас главным критерием оценки произведений декоративного искусства. Современного облика бытовой вещи ищут художники, о нем пишутся брошюры и статьи, ему радуются посетители промышленных и художественных выставок и еще больше — покупатели в магазинах.

Это наводит на мысль, что на наших глазах возникают черты нового стиля.

В то же время, толкуя об особенностях современного декоративного искусства, о современном интерьере или современном костюме, мы часто склонны выражаться языком моды: «сейчас принято то-то» или, наоборот, «сейчас то-то не принято».

Мода действует как диктатор. Она требует подчинения, не допуская долгих размышлений. «Современно», «модно», «сейчас принято» — этого бывает достаточно, чтобы подчас существенно изменить облик людей и окружающей обстановки, бросить их из одной крайности в другую. Но зато как недолговечно господство каждой моды!

Казалось бы, следуя моде, люди руководствуются только желанием красоты. Но какими уродливыми представляются иногда моды даже недавнего прошлого! Покажите любой женщине образцы модного платья конца 40-х — начала 50-х годов, и она недоуменно пожмет плечом, тем самым плечом, которое в те времена отягощалось изрядным количеством ваты.

Стоит ли так ратовать за современные формы декоративного искусства, если они всего лишь скоропреходящая мода, если они, того и гляди, готовы обратиться курьезом?

Мода или стиль? — этот вопрос, отнесенный к проблемам современного декоративного искусства, далеко выходит за пределы предпочтительности того или иного наименования. Он должен многое осветить в перспективах и методах развития, в направлении поисков наших художников, в определении позиций нашей теории.

* * *

Сейчас, как известно, ведутся острые дискуссии о стиле. Одни настаивают на единстве, другие — на множественности стилей современности. В первом случае полагают, что вся современная художественная культура, дабы заслужить это имя, должна соответствовать определенным всеобщим стилистическим нормам. Во втором — что каждый художник должен по-своему преломить современность и, следовательно, создать свой собственный стиль...

Нам представляется, что именно декоративное искусство может бросить на чаши весов этих споров несколько существенных аргументов. Ведь не трудно заметить, что в области декоративного искусства (как и в архитектуре) стиль представляет собою нечто иное, чем, скажем, в станковой живописи или скульптуре.

Все пластические музы собираются в наши дни в музеях. Но чувствуют они себя там явно по-разному. Живопись и скульптура более безразличны к окружающей обстановке. Поэтому,

вероятно, музей — их родной дом. Единственное, чего они требуют, — хорошего освещения и такой экспозиции, при которой соседствующие произведения не мешают зрителю, не путают его впечатлений.

Как Алиса на пороге страны чудес, мы должны силою нашей фантазии перешагнуть за раму станковой картины, перейти из окружающего нас мира — в мир-подобие, мир-отражение. Тут нас встретят морские бури или тихие, напоенные солнцем рошды, зрелища великих исторических событий или обыденные сцены частного быта. Только в чувстве и в мысли можем мы пребывать вместе с создаваемыми станковым искусством образами.

Совсем другое дело — декоративное искусство. Его произведения слишком реальны, чтобы жить в музее. Как ни прекрасны они сами по себе, в музейной обстановке они то навевают грусть, то пробуждают недовольство: грусть — когда они памятники старины; недовольство — когда они современные произведения, лишенные в музее возможности служить людям, обслуживать и облагораживать их реальные потребности.

Золотой кубок тонкой старинной работы был «живым», когда его держала сильная рука рыцаря, униженная драгоценными перстнями, когда его ставили на тяжелый резной дубовый стол, когда на нем играли отсветы смоляных факелов под темными сводами пиришественной залы... Здесь же, за стеклом музейного шкафа, — он всего лишь мумия, мертвый осколок отлетевшей жизни, заботливо оберегаемый от пыли и других разрушительных действий времени. В музейный кубок никто и никогда уже не нальет пенное вино.

Произведение декоративного искусства не может замкнуться в себе, стать безотносительным к окружающему пространству и времени, ибо вместе с другими произведениями декоративного искусства, вместе со всей предметной средой, созданной трудом человека, — оно плоть от плоти их.

Стоящее в интерьере кресло должно согласоваться со всеми вещами, находящимися в той же комнате. Но и каждая комната уже в рамках архитектуры входит в общий ансамбль дома, улицы, площади, квартала, города. Костюм каждого отдельного человека должен быть в чем-то созвучен с костюмами других людей, с которыми он живет, работает или просто встречается на улице, в многолюдной, но все же всегда единой толпе. Все имеющие художественный смысл вещи, какими мы пользуемся, должны обнаруживать свою принадлежность к данному пространству, времени, свою органичность в них.

Торжественно-холодный марш ампириной лестницы, застланные изысканным восковым ковров ступени, тончайший орнамент китайских ваз у входа, статуя какого-нибудь современного деятеля в центре всей композиции — это пышно, роскошно, однако — антихудожественно. Стилистическая эклектика, отсутствие цельности, лишенная внутренней логики наизысканные формы даже прекрасное делает в декоративном искусстве безобразным.

В каком-то смысле целостным произведением декоративного искусства следует признавать не отдельные вещи, как ни хороши они сами по себе, а именно ансамбль, пространственную среду, совместно ими организуемую.

Художественно формируя предметы труда и быта, вещественную обстановку, в которой живут и практически действуют его современники, художник декоративного искусства всегда сознательно или бессознательно стремится придать повседневной жизни людей идеальный с точки зрения данного общества или класса характер, тем самым практически запечатлевая, выражая и формируя определенный эстетический идеал.

Через единство стиля и только через него декоративное искусство становится завершенной «картиной» жизни общественного человека, как бы раковиной, вырастающей вместе с общественным организмом и неотделимой от него.

Стиль в его самом общем эстетическом значении есть та сторона художественного творчества, которая — при всей индивидуальности его и через эту индивидуальность — выражает причастность его к определенной эпохе и обществу. Поскольку искусство выражает и формирует типические умонастроения, не просто чувства, а чувства, общие многим, оно не может также не стремиться и к общезначимости формы. Результатом этого и является стиль.

С другой стороны, стиль может возникнуть только тогда, когда художественное претворение соответствует законам используемого материала, логике воплощаемого образа. Поэтому творчество художника, который возвысился до стиля, должно слиться не только с определенными общественными настроениями, но и с материалом, в котором он работает. Ибо только при том условии, что художник вобрал в себя всю эстетическую культуру своего времени, стал «чувствительным» своей эпохе, он может и в своем материальном мастерстве подняться от субъективного произвола над материалом — к закономерному, логичному, объективному действию с ним.

В таком понимании стиль бесспорно выступает как неперемное условие всякого большого искусства. Не будь стиля, любое художественное произведение превратилось бы в индивидуальную прихоть его создателя, в то, что принято уничижительно

называть «манерой», перестало бы быть фактом общественного духовного бытия, то есть, в сущности, перестало бы быть искусством.

Однако условия, при которых формируется стиль, на различных этапах истории, в различных видах искусства, которые им соответствуют, могут быть весьма различны. Когда художественное творчество не является привилегией немногих, когда искусство собственно перестает быть обособленной профессией, когда шедевры создаются не только для того, чтобы висеть в музеях, но и для того, чтобы сопровождать человека постоянно, жить с ним в его буднях, — тогда стиль выступает как всеобщая характеристика эпохи.

Любой действительно органический стиль декоративного искусства прошлого являет именно такую картину. Готика, к примеру, создавалась не только архитекторами, скульпторами, живописцами, но и столярами, оружейниками, портными, ювелирами — почти всей ремесленной братией средневековья. Вся эта масса мастеров, очевидно, и не подозревала даже, что придерживается в своем творчестве определенных стилистических норм. Творить на языке готики было тогда столь же естественно, как с рождения пользоваться родной речью или диалектом.

Готические храмы строились иногда очень долго; одни поколения мастеров сменялись другими. И вот что удивительно: в результате получалось столь органичное, цельное художественное творение, что даже современный архитектор, единолично проектирующий здание, далеко не всегда способен в этом отношении соперничать с ними.

Единое чувство, единое вдохновение владело как отдельным мастером, так и всеми мастерами вместе. Все они — как бы одна яркая индивидуальность, один многорукий, многомудрый художник.

Везде, где декоративное искусство сохраняло широкую народную основу, развитие конструктивных форм его остается стилистически последовательным и логичным. В мебельном искусстве Древней Греции конструкция, например, знаменитого античного ложа (клинея) была одинаковой на протяжении всей истории. Разнообразие вносилось лишь различными видами и способами обработки ножек.

Такую же последовательность и логичность эволюции обнаруживает декоративное искусство средневековья. Например, все предметы мебели, которые тогда изготовлялись, имели в качестве исходной конструкцию сундука или ларя. Кресла всегда делались с крышкой вместо сидения и могли служить вместилищем для хранения различной утвари. Даже в эпоху Возрождения центральное место итальянского интерьера все еще занимал искусно сделанный, впитавший в себя мотивы ренессансной архитектуры, но в принципе все тот же ларь.

Характерные романские столы, опирающиеся на две боковины из цельных массивных досок, скрепленных одной или двумя перекладинами, сохранялись на всем протяжении готики, лишь освобождаясь постепенно от излишнего материала, становясь более легкими, покрываясь плоской резьбой. В народном быту эта романская, а затем готическая мебель сохранялась очень долго — вплоть до XVIII или даже до XIX века.

Очень хорошо писал архитектор А. К. Буров: «В народном творчестве художественные ценности — дома, предметы утвари, одежда, сказки и песни — производятся самим потребителем, то есть человеком, на самом деле знающим, что он делает, из чего, и как, и зачем. И на уровне знаний, покоящихся на вековом опыте, он строит окружающий мир — от дома до ложки. Строит, а не «выражает» и не «изображает», потому что сам находится внутри этого мира. Изображать и отображать можно только, находясь вовне»*.

Декоративное искусство по самой природе своей должно сохранять эти качества народного творчества. Поэтому — заметим в скобках — оно так часто в наши дни отождествляется с народным искусством, с теми остатками традиционного ручного художественного творчества, которые еще сохранились.

Когда в силу изменения социальных предпосылок творчества, в результате роста характерного для буржуазного общества индивидуализма декоративное искусство все больше переставало быть в этом смысле народным, оно неизбежно вступило в полосу кризиса стиля.

«Буржуазия, — писали Маркс и Энгельс, — повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные и идилические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные пути, привязывающие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана»**. Старые «естественные» (родовые, племенные, национальные), традиционные связи разрушались; новых органических для личности связей капитализм создать не мог.

Творчество народа, воодушевлявшееся ранее едиными стилистическими принципами, распалось на отдельные атомы, на

* А. К. Буров, Об архитектуре, М., 1960, стр. 74.

** К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, т. I, М., 1957, стр. 182.

различные индивидуальные стили художников. Вступила в права знаменитая формула Бюффона: «Стиль — это человек», которую следует понимать в смысле: «стиль — это индивидуальность».

Новые условия как нельзя лучше соответствовали особенностям станкового искусства. Здесь отдельное произведение одного гениального мастера действительно может вместить в себя все, чем болеет и живет целая эпоха, может стать ее символом веры, знаменем. Причем наполненность индивидуального творчества общественно значимыми мотивами может быть достигнута только при очень редких в буржуазную эпоху обстоятельствах, в сфере профессионального искусства, совершенно обособившейся от всех других форм человеческой жизнедеятельности, от материального производственного труда.

Понятно, человечество не прекратило делать мебель, шить костюмы, лепить посуду, обставлять свой интерьер из-за того, что пути к созданию целостного коллективного стиля стали более затрудненными. Но оно вынуждено было чем-то заменить утраченное органическое единство, ансамблевость всех этих вещей, создать суррогат стиля. Вот таким-то суррогатом стиля в декоративном искусстве нового времени и является, вероятно, мода.

По мере того как все большее значение приобретала индивидуальность отдельных художников, в декоративном искусстве распространение новых форм стало происходить через отдельных наиболее авторитетных мастеров, окруженных многочисленными заимствователями. Художник стал превращаться в законодателя моды, которую его современники воспринимали как некий внешний эталон красоты и современности произведений декоративного искусства. Именно массовость декоративного искусства, непосредственное впечатление его в жизнь создали в новых условиях необходимость моды.

В истории декоративного искусства это существенное изменение закономерностей его развития фиксируется уже довольно четко, начиная с эпохи Возрождения. Как и история станкового искусства, она все больше превращается в историю творчества отдельных мастеров — с той, однако, разницей, что здесь гораздо явственнее проследится влияние индивидуального стиля того или иного мастера. Так, стиль мебельного искусства Италии XV века определялся главным образом в творчестве двух флорентийских архитекторов — Бенедетто и Джулиано да Майяно. А история мебели французского барокко распадается на два периода в соответствии с влиянием сначала художника Жана Лепорта, а затем Бэрена.

Чем ближе к отдельному индивиду, подвижнее, разнообразнее по своему характеру тот или иной вид декоративного искусства, тем больше он подпадает под влияние моды, тем более внешними, случайными, заимствованными через подражание становятся его массовые формы. И не случайно, конечно, царством моды становится прежде всего костюм.

Именно на примере костюма с особой четкостью видно, что мода, в отличие от стиля, не может своими средствами восстановить подлинную ансамблевость декоративного искусства. Индивидуалистический характер творчества, породивший моду, приводит к тому, что она всегда оказывается неустойчивой, всегда бросается из одной крайности в другую, всегда готова возвести в закон любую экстравагантность.

Если мода стремится к универсализации форм бытовых вещей, которыми мы пользуемся, то, с другой стороны, у нее нет твердой почвы для определения, что же именно заслуживает универсализации. «Следовать моде глупо, отставать от нее смешно», — писал Гегель. Это нелепое противоречие заключено в самой сущности моды.

История моды является любимым предметом юмористики. Пожалуй, не было ни одного нововведения в костюме, которое не вызывало бы насмешек и протеста современников и которое тем не менее не распространялось бы с астрономической быстротой. Во времена Елизаветы Английской большое деколье женского платья ассоциировалось с девственностью, с невинностью, с образом дэвы Марии, и придворные дамы считали долгом носить его ради протестантской строгости нравов. Закрытое платье считалось неприличным как выражение откровенного порока. В начале XIX века тогдашние кокетки стали выставлять из своих пышных юбок кончик ботинка. Общество было шокировано этой вольностью, а поэты писали бессмертные стихи, воспевая ножки (точнее, стопы) своих возлюбленных. С другой стороны, стало принято даже у мебели закрывать «нахально выступающие ноги». Юбки стали одеваться даже на ножки роялей.

А как изменчивы, случайны, необъяснимы идеалы силуэта человеческой фигуры, которые год за годом выдвигает мода! В 70-х годах XIX века в женский туалет был введен забытый ныне турнюр, непомерно выгибающий спину и до неестественных размеров увеличивающий заднюю часть юбок. О турнюре английский женский журнал того времени писал: «этот контур универсально схватывает величайшую красоту женской формы». А вот в 20-х годах нашего века вошло в моду походить на мальчиков или девочек, и тогда женщины с энтузиазмом наряжались в корсеты, которые сводили на нет бедра, грудь, и имели своим страстно желаемым идеалом форму трубы.

Да можно ли пересказать все забавные истории, связанные с модой! Трудно не согласиться со словами английского исследователя моды Пирла Биндера. «Мы перепробовали все, нас теперь трудно шокировать». Впрочем, кто может сказать наперед, куда повернет мода хотя бы на будущий год?

Но беда не только в прихотях моды. Для судеб декоративного искусства гораздо существеннее то, что мода постепенно все больше подрывала органическое чувство материала, конструктивность предмета, вырабатывала привычку прятать ее. Мода в гораздо большей степени склонна «изображать», чем строить.

С тех пор как мода почти безраздельно завладела костюмом, она кардинально изменила его. Если раньше одежда больше или меньше напоминала свободную драпировку, облегающую человеческую фигуру и следующую за ее естественными формами, выявляющую их, то мода именно произвольное перекармливание фигуры превратила в главный предмет своих забав. Она породила корсеты самых немислимых форм и самых прихотливых фасонов. Достаточно сопоставить характерные формы манекенов, которые употреблялись портными в разные десятилетия XIX и XX веков и которые признаны были изображать «идеальную», модную в данный момент фигуру, чтобы убедиться в том, что не живая фигура и не живой индивидуальный человек со всеми его неповторимыми особенностями представляли собою «систему отсчета». Первыми симптомами появления моды в Западной Европе на рубеже XII—XIII веков были волоочащиеся по полу рукава и длинные матерчатые трубки, которые пришивались к капюшонам, лишая их логичного, самой конструкцией подсказанного острия.

Модный костюм призван выделить своего хозяина среди окружающих, подчеркнуть его особые качества, вкус, положение и благосостояние. Однако он не имеет ничего общего с подлинной оригинальностью, с общественной значительностью данного человека. Поэтому, даже усвоив высокие художественные образцы, созданные тем или иным крупным мастером декоративного искусства, мода их моментально опопляет, размывает на мелкую монету. И то, что призвано выделить данного человека, становится всеобщим достоянием посредственностей, неким безликим уровнем для всех. Тогда приходится лихорадочно искать снова что-нибудь необычное. Само собою разумеется, все это имеет весьма косвенное отношение к эстетике, ко внутренней логике развития содержания и формы декоративного искусства.

При всем этом было бы глубоко несправедливо не видеть положительные стороны моды, ее прогрессивную роль в истории декоративного искусства. Прежние стили, хотя и отличались органическим единством, ансамблевостью формы и содержания, могли возникнуть лишь в условиях локального, узкоместного и застойного характера древних и средневековых художественных культур. Их почвой служила крайняя неразвитость индивидуального самосознания личности, скованность ее привычными нормами жизнедеятельности. Правда, все это ясно нам только сейчас и вовсе не воспринималось современниками как какое-то внешнее ограничение их личной творческой свободы. Но тем не менее было бы крайне реакционной и нелепой затеей сохранный сложившиеся стилистические формы народного искусства в их средневековом или еще более древнем виде.

Мода была детищем Возрождения, и этого не следует забывать. В течение ряда столетий она была революционной силой, разрывающей индивидуальную инерцию мастеров декоративного искусства, ломающей закоспенные привычки и традиции, вовлекающей в повседневный эстетический обиход эпох и народов все новые и новые формы, метолы, приемы художественной обработки их предметной среды. Мода принесла с собой хаотичность развития, но зато сделала его крайне бурным.

Ведь именно благодаря моде, например, современный костюм, современная мебель самых разных народов смогли включить в себя мировой опыт, выйти за узконациональные пределы. И если, сталкиваясь с явлениями современного стиля в декоративном искусстве, мы не можем не видеть, что он отличается от всех прежних своей универсальностью, гораздо большим удельным весом интернациональных моментов, что он включает в себя художественный опыт всего человечества, то нет ли в этом большой заслуги фривольницы-моды?

Противоречия моды являются специфическим выражением, преломлением в области декоративного искусства более общих противоречий развития художественной культуры человечества. Однако противоречивость, даже кризисность развития вовсе не отрицают его прогрессивности.

Не следует поэтому лить слезы о прошлом, не следует с ложным высокомерием относиться к пусть даже случайным, но драгоценным дарам моды.

Вопрос: суть ли современные формы декоративного искусства мода или стиль? — должен быть несколько изменен, нужно выяснить, создала ли наша эпоха средства для преодоления противоречий моды, для создания нового, качественно нового стиля, включающего все достижения последних столетий. Но это, разумеется, предмет специального разговора.

(Продолжение в следующем номере.)

ИЗ ИСТОРИИ МОДЫ

М. МЕРЦАЛОВА



Французская архитектура и костюм XVIII в.
(гравюра Лафренсена «Любовная записка»).



Интерьер и костюм стиля ампира. (Ф. Жерар.
Портрет мадам де Талейран).

Первоначально слово «mode» обозначало обычай, образ действия или манеру. В таком смысле оно употреблялось на протяжении почти всего средневековья. И уже тогда мода имела своих врагов, восставших против новых обычаев носить иной, чем было принято, головной убор, обувь или одежду. С ожесточением нападали на моду монахи, считая ее порождением дьявола, сатанинскими сетями, в которые улавливались неопытные и слабые души мирян. Согласно принятой в средневековье доктрины, основным орудием сатаны считалась женщина, а все новые «mode» служили для ее украшения.

В XV веке слово «mode» получило смысл, близкий к современному. Им обозначали частую смену различных форм, деталей, отдельных частей костюма, украшений у феодальной знати и быстро распространяющееся подражание этому среди богатых слоев городского населения. Таким образом, две стороны одного явления — возникновение образа и подражание ему — объединились одним словом «mode». Но в те времена подражание еще не имело массового характера. Социальная структура феодального общества препятствовала этому.

В XVI веке по-прежнему сохранялось отрицательное отношение к моде со стороны моралистов и увлечение ею феодальной знати и зарождающейся буржуазии. Этим кругом людей она воспринималась как явление, неизбежно сопровождающее жизнь, вносящее в нее разнообразие, необходимое для того, чтобы привлекательность мужчин и женщин никогда не исчезала. Интересно отметить, что феодальная знать воспринимала моду как свою особую привилегию, как символ своего сословного превосходства. Указы о запрещении другим сословиям и социальным группам носить дорогие одежды и украшения часто издавались во всех государствах Западной Европы.

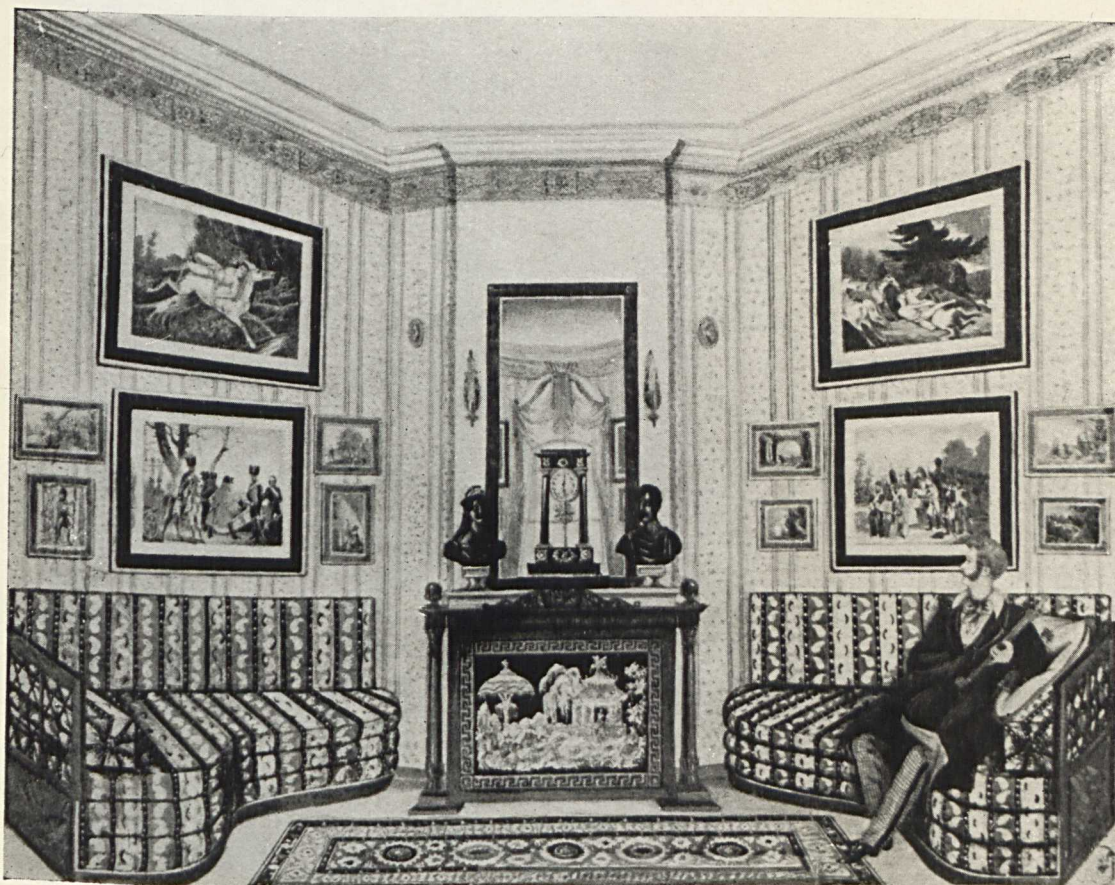
На протяжении XVII и XVIII веков, по мере того как изменялись общественные отношения и развивалась новая социально-экономическая формация, мода обогащается рядом новых черт. Для этого периода становится харак-

терным более широкое ее распространение. Больше того, она регламентируется специальными королевскими указами, которые стремятся ввести ее в определенное русло. Так, указом Людовика XIV была упорядочена сезонность в одежде, и в летнее время к королевскому двору нельзя было явиться в зимнем костюме. Социальная классовая основа моды уже была понятна современникам, и в одном из первых периодических журналов «Mercure Galante» в 1673 году было написано: *«Моды умирают, едва родившись, и все светские люди оставляют их, как только они распространятся, искаженные «придворными обезьянами», потому что те, кто создает моды при дворе, бросают их тотчас же, чтобы следовать другим. Вот почему буржуазия, которая думает, что она одета по моде, всегда от нее отстает».*

Расширение сферы влияния моды и более частые смены ее (в течение XVII в. мода во Франции радикально менялась пять раз, то есть приблизительно через каждые двадцать лет) привлекали внимание и некоторых мыслителей. Так Лабрюйер в «Характерах» посвятил моде отдельную главу, стараясь вскрыть ее сущность: *«Одна мода поглощает и уничтожает другую, которая уступает ей сама, но каждая из них не похожа на предшествующую — таково наше легкомыслие. Эти постоянные перемены наполняют век, который превращает наряды в преходящие вещи и ничего более. В моде самым интересным бывает то, что является наиболее старым, забытым».*

Характеристика моды, данная Лабрюйером, несколько отвлеченная и односторонняя. Тем не менее им было верно подмечено характерное явление, заявившее о себе в дальнейшем развитии моды — возрождение старых забытых форм в новой моде, которое породило ходячее современное выражение «модно то, что хорошо забыто».

В XVIII веке, до французской буржуазной революции, мода принимает несколько иной характер. Особенно частым изменениям подвергаются отдельные детали, изощренность доходит до того, что одни кружева носят только зимой, другие — летом. Наряду с этим в конце XVIII века в



Русский помещичий интерьер 40-х годов XIX века. (Акварель неизвестного художника).

Париже возникает новая мода: по отзывам современников (Мерсье и др.), мода стала распространяться среди широких слоев городского населения, и вечером «герцогиня и горничная были одинаково одеты».

Однако, несмотря на то, что в конце XVIII века мода в жизни горожан Европы, особенно Франции, начинает играть еще большую роль (количество рабочих и ремесленников, связанных с производством предметов моды, в том числе и парикмахеров, в Париже доходило до нескольких сот тысяч), никто не пытается вскрыть это явление, его природу, причины, вызвавшие его к жизни. Один лишь Монтескье хотел связать воедино влияние климата на «человеческую природу» и желание нравиться на моду, выражая эти мысли в парадоксальной форме: «Общество женщин портит нравы и формирует вкус. Желание нравиться более, чем другие, порождает наряды, а желание нравиться более, чем можешь сам по себе, порождает моды. Источник движения моды в тщеславии».

Но наблюдения и умозаключения философа пользовались меньшей популярностью, чем меткие остроумные выражения, имевшие хождение в то время. Например: «Глуп-

цы распространяют моду, но мудрые не хотят отстать от них. И если смешно, что мода обладает настоящим могуществом, то еще более смешно не следовать ей». О моде говорит и четверостишие Вольтера, которое в прозаическом переводе звучит так: «Существует богиня непостоянная, беспокойная, странная в своих вкусах, безумная в своих украшениях, которая появляется, возвращается и рождается во все времена; Протей был ее отец, и ее имя Мода».

Только лишь в XIX веке начинает создаваться научная теория моды. В первой половине века на ее социальную сущность обращают внимание главным образом писатели, среди них первое место занимает Бальзак.

В своем «Трактате об эlegantности» он писал: «Моду всегда рассматривают в связи с костюмом, но костюм — это лишь наиболее выразительный из всех ее символов. Революция коснулась также и вопросов моды, это была распря между шелком и сукном. Но в настоящее время Мода больше не ограничивается роскошью отдельного лица. Материальная жизнь, будучи объектом всеобщего прогресса, получила огромное развитие... Поэтому, диктуя законы эlegantности, не охватывает ли мода все искусства?

Гостиная Сары Бернар.
«Маленькое гнездо большой женщины».





Архитектура и костюм 20-х годов XX века.

Она начало творчества, так же как и творения. Не является ли она печатью, которой единодушно одобрение отмечает изобретение нового, увеличивающего благосостояние человека? Не составляет ли она всегда желанную награду: лавры, присуждаемые гению? Встречая и вознося прогресс, она становится во главе всего: она производит революцию в музыке, в литературе, в рисунке и архитектуре».

Во второй половине столетия, особенно в конце его, проблемой моды занимаются и ученые. Герберт Спенсер в «Обрядовых учреждениях» (из книги «Начала социологии») создает теорию происхождения одежды и моды, которая, по существу, сводится к следующим основным положениям: мода возникает из желания подражать, и этим она существенно отличается от всех других обрядовых учреждений, запрещающих низшим подражать действиям высших; мода появляется только тогда, когда человеческое общество достигает более или менее независимого положения, она выражает компромисс между правительственным принуждением и личной свободой; мода, стремясь вначале подражать характерным чертам высшего лица, все же клонится к уравниванию. Она способствует сглаживанию классовых разграничений и развитию индивидуализма.

Теория моды Спенсера получила широкое распространение и была главенствующей в течение нескольких десятилетий, пока Вернер Зомбарт в 1902 году в своем основном труде «Современный капитализм» не выдвинул новую, «экономическую теорию моды». Он рассматривает моду с точки зрения ее значения в хозяйственной жизни и прежде всего ее влияния на характер потребления. Зомбарт считает, что свою законченную форму мода полу-

чила в XIX веке, в условиях развитого капиталистического общества, когда товары стали массовыми. Только тогда и возникла настоящая массовость моды и быстрота темпов ее смены. Участие потребителя в ее создании ничтожно, а настоящей движущей силой в творчестве современной моды является капиталистический предприниматель. Общие выводы из «экономической теории моды» у Зомбарта сводятся к тому, что «мода представляет собой одну из тех жизненных форм, которые стремятся осуществить компромисс между тенденцией социального уравнивания и тенденцией к проявлению индивидуальной своеобразности».

В свое время теория Зомбарта по-новому раскрыла значение моды, указав на зависимость этого явления от экономики общества.

Становление нового типа женского костюма в 20-х годах XX века вызывает активный и разносторонний интерес к вопросу моды. Кроме социологов, им начинают заниматься психологи, писатели и журналисты. Среди потока теорий, соображений, высказываний особое место занимают исследования французов, фактических создателей моды.

Причины, породившие современные формы женского костюма, прекрасно раскрыты в работе Рене Бизе «Мода» [1925]. Выдвинув основное положение, что «Мода отражает обычаи времени», автор детально анализирует условия жизни и направление моды в предвоенную (до 1914 г.) эпоху, оттеняя эстетизм начала девятисотых годов, тесную связь моды с направлением искусства «модерн», появление новых обычаев (спорт), новых средств транспорта (автомобиль). Он старается также выяснить специфику психического склада людей того времени, характеризуя его как «эпоху, в которую мода была коварным соучастником любви». Со свойственной французам любовью к метким афоризмам, Бизе писал: «Платье — это признание. В некоторых случаях оно может быть даже исповедью».

Наступившая затем эпоха войны, по мнению Бизе, перевернула все. Она изменила жизнь несравненно глубже, чем все войны первой империи. Теперь на моду стали влиять новые силы: труд женщин (они заменили многих мужчин), ограниченность их материальных ресурсов, траур, который многие из них носили, их усталость, появление новых профессий, спорт. Новое положение и состояние женщин создало новую кокетливость — родились специальные костюмы для велосипедов, автомобилей и вообще для женского спорта, все это сделалось новой отраслью коммерции моды. Практичность, удобство считались необходимыми мерилami жизни, темпы которой стали стремительными.

Интересные материалы помещены в сборнике «Мода» [1927], состоящем из ряда статей и высказываний самых разнообразных деятелей — от члена французской Академии до председателя синдиката домов моделей. В основной теоретической статье этого сборника (автор — Абель Германт) мода определяется как «природный биологический феномен», и поэтому ни создатели моды, ни потребители ее не бывают свободными в своем выборе.

В других статьях говорится о значении моды в жизни женщины («Можно с уверенностью сказать, что каждая женщина придет в отчаяние, если природа лишит ее недостатков, которые можно исправлять с помощью моды». — Поль Ребу), о сближении мужского и женского костюмов и прочих чертах современной моды, но в то же время отмечается, что время «капризов моды» и «эксцентричности моды» прошло безвозвратно, что связано с новыми условиями жизни XX века. Очень ценными в этом сборнике являются высказывания руководителей крупных французских домов моделей. Прогнозы, сделанные ими в 1927 году (невозможность возврата к длинным тяжелым женским одеждам, царство линии, простота декора и др.), на заре



Современный стиль в костюме и архитектуре.



образования нового типа женского костюма, подтвердились жизнью.

Более поздние работы больше уделяют внимания эстетической стороне моды, указывая на стилистическое сходство архитектуры и костюма, костюма и прикладного искусства, их авторы, таким образом, относят моду к явлению стиля данной эпохи. Такая точка зрения не была новой в литературе по костюму, но в указанных работах она проиллюстрирована интересными наглядными материалами.

Однако значительная часть статей за исходное теоретическое обоснование моды берет разработанную западными психологами «теорию изменчивости эrogenных зон», которая сводится к следующему: чтобы вызвать «устойчивый сексуальный интерес», женщина должна постоянно

менять силуэт своей фигуры, формы декольте, обнажая то те, то иные части тела. Этим и объясняется частая смена мод.

Возникновение в настоящее время «теории изменчивости эrogenных зон» легко объяснимо. Большинство буржуазных исследователей моды, стремясь сгладить противоречия капитализма, подчеркивают демократизацию современного общества, поэтому они внушают, что основа моды лежит вне сферы социальных отношений, она — в самой природе человека. Здесь отвергаются даже наиболее правильные положения Зомбарта, и теоретики XX века приходят по существу к исходной точке — средневековому взгляду на моду.

Таким образом, можно заключить, что, несмотря на ряд интересных и правильных наблюдений и анализов буржуазных исследователей, все же теории моды, всесторонне охватывающей это явление, еще не создано. Она может появиться только тогда, когда будет вскрыта тесная взаимосвязь между социальными, экономическими и эстетическими факторами и их влиянием на психический склад и мироощущение людей.

(Иллюстрации к статьям о моде и стиле подобраны М. Мерцаловой).

КРАСКИ НА ОСНОВЕ ЭПОКСИДНЫХ СМОЛ

Отечественная химическая промышленность выпускает сейчас большой ассортимент лакокрасочных материалов, которые с успехом применяются в технике и строительстве для малярных работ. На наш взгляд, имеются большие перспективы их использования в стенописи. Так, краски на основе эпоксидных смол в качестве связующего обладают всеми нужными качествами и вполне могут удовлетворить запросы художников.

Этими красками можно писать без предварительной грунтовки по любому основанию, кроме жирных и влажных поверхностей. Ими можно писать по бетону и металлу, по кирпичу и шиферу, шамоту и дереву, ибо эпоксидные смолы обладают прекрасной адгезией (прилипаемостью) ко всем материалам. Можно писать кистью, мягко стусевывая цвета и тонко прорабатывая детали, но можно писать широким мазком и даже мастихином, нанося слой краски любой толщины и не опасаясь трещин после высыхания.

Красочный слой на основе эпоксидной смолы, без введения каких-либо специальных добавок, отличается прочностью алюминиевого сплава, работает на истирание не хуже латуни, ему не страшны колебания температуры в пределах $-60^{\circ}+100^{\circ}\text{C}$, он обладает хорошей атмосферостойкостью и влагостойкостью.

Смолы с большим количеством введенного пигмента дают краски, по виду похожие на насыщенные цветом эмали, а когда пигмента меньше, — на керамические глазури. Если же в смолу ввести незначительное количество пигмента, особенно лессировочного (краплак, изумрудная зелень и др.), то получаются довольно прозрачные краски, которые позволяют писать с расчетом на просвет предыдущего красочного слоя.

Специальные эпоксидные клеи, применяемые в технике для склеивания оптики в приборах, видимо, с успехом могут быть использованы в работах над витражами.

Красочный слой на эпоксидной смоле прекрасно шлифуется и полируется. Он может быть успешно применен во флорентийской мозаике в качестве недостающего камня, а также при заделке швов и при исправлении погрешностей в работе.

Отличные свойства имеет и паста на эпоксидной смоле для работы смальтовой мозаикой прямым набором. Паста может быть любого цвета, что позволяет участвовать в композиции и фону. С введением в пасту соответствующего отвердителя, можно довести ее жизнеспособность до одних суток, что дает возможность спокойно вести набор полный рабочий день. После затвердения паста приобретает очень большую прочность. Неудавшиеся места можно вырубить только зубилом.

Краски, затертые на эпоксидной смоле, без введения в них отвердителя, могут храниться в закрытой таре в течение нескольких лет, не теряя своих качеств. Отвердитель вводится непосредственно во время работы.

По высыхании красочный слой не токсичен. Однако незатвердевшая смола и особенно отвердители являются веществами токсичными и требуют соблюдения определенной техники безопасности.

Л. КОМАРОВА, А. КОМАРОВ,

МОЗАИКА ИЗ КАРТОНА

Любопытен опыт, проделанный художниками Главкниготорга Е. Хуто и Л. Либерманом. Простую, обыкновенную бумагу путем соответствующей обработки они превращают то в «металл», то в «мозаику». Это новое применение

бумаги полезно для оформительского искусства. Как это происходит? Многослойная бумага свертывается в трубку и покрывается серебряной краской. Эти «металлические» трубки, установленные в определенном ритме, могут выполнять роль эффектного фона для размещения реклам и объемных плакатов. Такое объемное панно уже сделано в Московском книжном магазине № 90 у Павелецкого вокзала.

Казалось бы, новшество небольшое, а глаз зрителя примет его тут же. И это естественно. Находясь все время рядом с нами, даже художественно решенные вещи быстро устаревают, их перестают замечать, а это смертельно и для витрины, и для общественного интерьера, и для рекламы. Поэтому поиски, эксперименты, основанные на смелой выдумке и хорошем вкусе, следует проводить дальше.

Другая находка художников также связана с бумагой. Из картонных плашек размером $2,5 \times 2,5$ см. при толщине 2,5 или 3 мм набирается мозаика, естественно, прямым набором и наклеивается на картон, натянутый на подрамник.

Эта очень скромная по затраченным средствам техника дает известный декоративный эффект. Нам удалось посмотреть композицию на тему современной Москвы. Панорама длиной около 75 метров будет украшать новый книжный магазин в столице. Красочная поверхность мозаики очень тонко разработана, гамма включает около 200 основных тонов и оттенков. Такое большое разнообразие цвета, его игра и тонкие переходы создают живописную поверхность. Авторы считают, что плашки могут быть не только окрашены масляной краской (этот прием дает меньший эффект). Можно наклеивать цветную бумагу на картон, а затем разрезать его на плашки. Бумага в зависимости от фактуры и блеска дает впечатление глубины и мягкости.

Авторы этой техники применяют клей декстрин, основой которого служит пшеничный или рисовый крахмал. Причем интересно, что от густоты клея зависит время закрепления на планшете картонной плашки. Применяя не очень концентрированный раствор, мозаичист имеет возможность заменять плашки, исправлять ошибки. Композиция может строиться сплошным набором и в разрядку. Набор в разрядку делает рисунок несколько жестким и сухим, но архитектурно четко. Поэтому сюжеты более конструктивного характера могут быть сделаны в этой технике.

Словом, очень простая и незамысловатая техника набора мозаики из картонных плашек может быть успешно применена в оформлении общественных интерьеров. Она открывает новые возможности перед художником-оформителем. Но тут может возникнуть логический вопрос: «А как долговечны эти панно? Художники Е. Хуто и Л. Либерман отвечают: лет 5—7, а если сверху покрыть эту мозаичную поверхность лаком на синтетических основах, жизнь этих композиций продлевается вдвое или втрое. Но это вопрос дальнейшей работы над технологией.

Поначалу художники ставили перед собой очень скромную задачу: не изобретать новую технику монументальной живописи, а расширить возможности художника-оформителя и помочь ему заменить надоевшие транспаранты или плакат красочными и звучными по цвету декоративными панно. Эту же роль до последнего времени играли панно, выполненные в технике сграффито — долговечной и монументальной. Но техника стенописи имеет ограниченные цветовые возможности, даже трехслойное письмо дает только три цвета. Мозаика же значительно богаче по колориту и от этого декоративный эффект становится большим. Следовательно, у новой техники есть свои преимущества, тем более, что долговечность в оформительском искусстве вовсе не обязательна. Наоборот, чем больше выдумки в приемах, разнообразия в технике и новизны, тем действеннее всякое оформление.

С. БАЗАЗЬЯНЦ

ТВОРЧЕСКИ РУКОВОДИТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ПРОМЫСЛАМИ

Совещание в редакции

В конце октября прошлого года в редакции журнала «Декоративное искусство СССР» состоялась встреча за круглым столом, посвященная вопросам развития художественных промыслов, количественному росту и повышению качества их продукции.

На встречу пришли руководители Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам местной промышленности и художественных промыслов (Госместпрома), сотрудники Московского областного управления художественной промышленности, научные работники, представители Госплана СССР и Госплана РСФСР, Мособлплана, Главного управления снабжения и сбыта при Совете Министров РСФСР и другие.

Беседу за круглым столом открыл главный редактор журнала «Декоративное искусство СССР» М. Ладур. В кратком вступительном слове он обрисовал эстетическое значение произведений декоративно-прикладного искусства в организации нашего повседневного быта.

С сообщением о положении художественных промыслов выступил начальник Главного управления художественных промыслов Госместпрома В. Артемов. Говоря о достижениях художественных промыслов, он привел весьма отрадные цифры выполнения и даже перевыполнения производственных планов.

Правда, при этом нужно иметь в виду, что система планирования «по валу» отнюдь не стимулирует производства художественных изделий промыслами в таком количестве, которое хотя бы отдаленно соответствовало все возрастающему спросу на них.

Говорил тов. Артемов и о росте выпуска продукции за счет внедрения новых образцов, восстановлении забытых промыслов. Рассказал он и о частичной механизации некоторых производственных процессов на отдельных промыслах и даже о применении такого совершенного вида техники, как ультразвук (в Свердловске — при обработке камня).

Все это весьма отрадно. И тем более огорчительны те недостатки, о которых сказал сам тов. Артемов.

— Отдельные предприятия, — говорил он, — недостаточно занимаются производством художественных изделий, качество их низко, узок и однообразен ассортимент.

Руководящие должности на наших предприятиях занимают лица, не имеющие специальной подготовки. Производство некоторых изделий тормозится из-за отсутствия некоторых видов сырья: глазури, эмали, лаков, а также инструментов; Госместпром ставил вопрос о включении промыслов в народнохозяйственный план, но пока результатов нет; тормозом является руководство промыслами на местах — в иных областях они подчинены даже не местной промышленности, а управлению бытового обслуживания(!).

Здесь, казалось бы, комментарии уже излишни. Решение важнейших производственных вопросов от центрального руководящего органа художественных промыслов не зависит. Тов. Артемов в своей дальнейшей информации, как и многие другие выступавшие, снова подтвердил сложившееся положение: Госместпром до сих пор не является полновластным хозяином художественных промыслов, он, в силу своей структуры, не в состоянии снабжать их сырьем, материалами, оборудованием, планировать их хозяйственную деятельность.

— И на Украине, — сказал начальник управления художественных промыслов Главместпрома при Совете Министров СССР Л. Чередниченко, — развитию художественных промыслов мешает их распыленность по разным предприятиям. Руководство этих предприятий равнодушно к творческой стороне дела, ибо директора и инженеры недостаточно подготовлены.

А ведь народное искусство — источник всех видов искусств — требует особых форм руководства. В силу ограниченности своих функций Управление художественных промыслов осуществить его удовлетворительно не может. В результате выпуск художественных изделий отстает от все растущего спроса и по качеству и по количеству.

Надо наконец понять, что руководить художественными промыслами — значит творить, воспитывать у народа эстетический вкус. Обладать им должны прежде всего сами руководители. Поэтому руководство промыслами должно быть сосредоточено в едином творческом органе.

Тов. Чередниченко говорил о необходимости повысить роль художника на предприятии и перестроить систему подготовки кадров для художественных промыслов. На работу в них должны приходить художники высокой производственной и технической культуры, способные вести за собой мастеров народного искусства. Нам нужны тысячи художников. Лучших исполнителей надо превратить в творческих работников.

— Всего этого можно будет добиться, — подчеркнул т. Чередниченко, — когда нас перестанет давить «вал». Он не дает нам возможности как следует заниматься творческими вопросами. В плане должно быть предусмотрено время, необходимое на творческую работу, на нее должны быть отпущены ассигнования. Нынешняя структура руководства лишает нас этой возможности, настало время пересмотреть ее.

Надо, однако, учесть, что при возможном переходе художественных промыслов в ведение совнархозов, где лучше обстояло бы дело с фондами на материалы, развитие дела будет тормозиться тем же планированием «по валу».

Представитель Федоскинской фабрики миниатюрной живописи П. Мачеев говорил о сложности планирования художественного производства, о трудности поисков нужной структуры руководства промыслами. Тов. Мачеев указал на низкий уровень руководства промыслами со стороны местных органов, которым они непосредственно подчинены.

Можно, — продолжал он, — без обиняков сказать, что подчас художественными промыслами руководят не художники, а сапожники в прямом смысле этого слова. Мы смирились с тем, что хорошие художники к нам работать не идут, потому что им не создают условий.

От себя мы добавим, что кое-кто смирился, к сожалению, и с низким художественным уровнем изделий самих федоскинцев.

— Как можем мы, — справедливо ставит вопрос тов. Мачеев, — при нынешнем положении создавать новый ассортимент? Да нас «вал» просто задавил. Только и слышно: «давай, давай, давай!» В новой системе управления положение промыслов стало хуже как с экономической, так и с творческой стороны. Для руководства промыслами

нужен единый творческий орган с хозяйственными функциями.

Это требование выдвигается самой жизнью, о чем лишний раз и весьма красноречиво свидетельствует выступление К. Боловинова (руководящего работника Главного управления снабжения и сбыта при Совете Министров РСФСР), который сказал:

— Главснаббют обслуживает материалами огромной номенклатуры около 420 тысяч потребителей. Мы оперируем тоннами, а промыслам нужны килограммы. Но при их распыленности нам очень трудно учесть потребности промыслов.

О пагубных последствиях разобщенности руководства говорил И. Козлов (зам. начальника Управления предприятий промышленности художественных изделий и игрушек Мособлплана). Его мнение сводится к признанию необходимости централизовать руководство в едином специальном органе с хозяйственными функциями, включив его нужды в народнохозяйственный план и подчинив ему научно-исследовательскую работу, музей, вопросы подготовки кадров.

Тов. Козлов говорил также о необходимости удешевить планирование «по валу», ибо это тормозит развитие художественных промыслов. Отпускаемые руководящему органу ассигнования на творческую работу не должны ложиться на себестоимость продукции, как это имеет место сейчас.

Тов. Козлов говорил также о необходимости удешевить художественные изделия за счет снятия с них налогов с оборота — ведь художественные изделия выполняют важную идеологическую функцию воспитания эстетического вкуса. А между тем налоги удваивают стоимость изделий художественных промыслов. Уменьшить нужно и размеры торговых скидок за реализацию художественной продукции. С незапамятных времен существует двухпроцентное

отчисление в Художественный фонд СССР, который, однако, ничем не стимулирует развитие художественных промыслов.

— Ликвидировав художественную кооперацию, — сказал В. Шлюгер (Мособлплан), — мы ничего не создали взамен, что позволило бы творчески решить вопросы развития художественных промыслов. И мы оказались в заколдованном кругу: стоимость художественных изделий высока, высоки и налоги, а на развитие промыслов ничего не дают. Отсутствие «особой строчки» о художественных промыслах в народнохозяйственном плане, так же как и планирование «по валу», сильно тормозит развитие их деятельности.

К сожалению, присутствовавшие на встрече работники государственных плановых комитетов СССР и РСФСР гг. Смирнов и Тимошин так и не высказались по существу вопроса. А ведь их компетентное мнение могло бы сыграть серьезную роль в дальнейшем улучшении дела.

* * *

Обмен мнениями за круглым столом редакции со всей ясностью показал, что положение художественных промыслов вызывает тревогу, что руководство ими далеко не совершенно. И мы не устанем об этом говорить во весь голос до тех пор, пока не будут радикально изменены как положение самих промыслов, так и система руководства ими. И этим прежде всего обязан заняться Госместипром.

Нельзя мириться дальше с тем положением, какое сложилось сегодня в народных художественных промыслах. И не только в Российской Федерации или на Украине. Недостатки в этой важной отрасли культуры более или менее одинаковы во всех республиках, и устранение их — не только служебный долг руководителей промыслов, но и гражданский долг широкой художественной общественности. Редакция журнала считает, что обмен мнениями по этим вопросам был весьма полезен, и выражает благодарность всем участникам встречи за круглым столом.

ВЫСТАВКА И. Д. ШАДРА

Интересным явлением культурной жизни столицы была выставка произведений И. Д. Шадр, организованная Союзом художников СССР и Министерством культуры СССР в залах музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина. Творчество большого художника было впервые показано во всем многообразии: от карандашного рисунка с изображением Лермонтова до огромных фотографий памятников В. И. Ленину в ЗАГЭСе и М. Горькому в Москве.

Диапазон интересов Шадр очень широк, много и плодотворно работал он и в области монументально-декоративной пластики.

Шадр — автор одного из первых монументов, воздвигнутых в нашей стране В. И. Ленину. Это памятник в ЗАГЭСе, созданный в 1925—1927 годах. Ценность этой работы не исчерпывается утверждением образа гения революции, обращаясь со страстным призывом ко всему человечеству. Памятник Ленину, благодаря своей обращенности к окружающей среде стал художественно организующим центром архитектурного ансамбля и всего природного окружения. В этом ансамбле скульптор бле-

стяще решил не только идейно-художественную, но и декоративно-пространственную задачу.

В эти же годы Шадр работает над проектами памятников Парижской коммуны, Октябрьской революции, Карлу Марксу, Карлу Либкнехту.

Монументальные образы, даже целые ансамбли волновали воображение Шадр. На выставке мы видим зарисовки из записных книжек, листки из альбомов, где поиски художника находили свое творческое воплощение.

Помимо чисто монументальной скульптуры интересны и декоративные композиции художника, так, например, фигура «Девушка с веслом».

Но этим не ограничивается работа Шадр в области декоративного искусства — очень плодотворно работал скульптор над фигурами для Гознака. Его серия «Крестьянин», «Рабочий», «Красноармеец» стали новыми советскими символами, изображенными на деньгах и марках. Заслуга Шадр в том, что он пошел не по пути создания традиционно-геральдических образов, а на основе конкретных наблюдений создал реалистически-обобщенные символы нового мира.

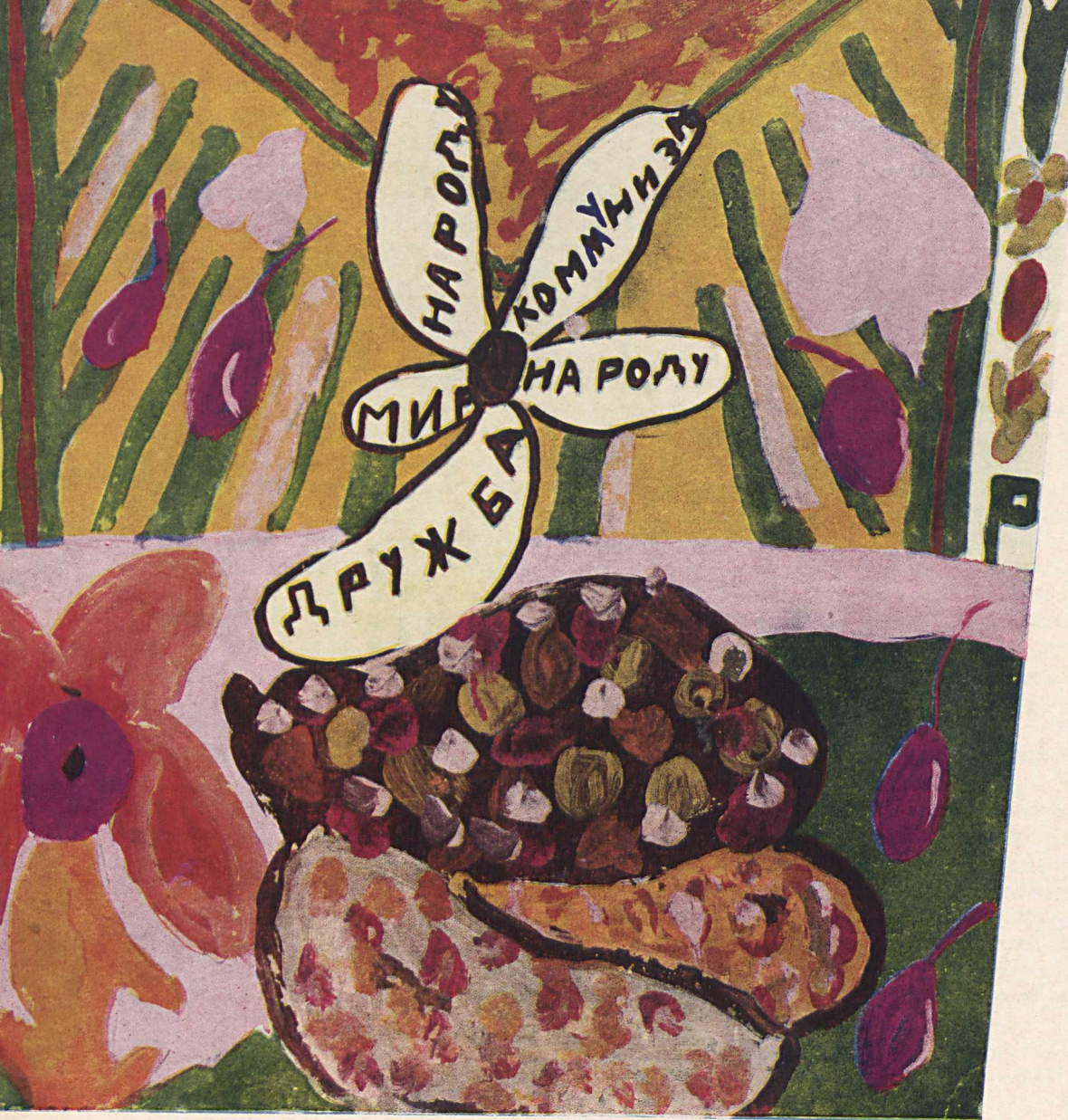
Но, пожалуй, основная заслуга Шадр перед декоративным искусством — это утверждение и развитие целого направления в скульптуре — советской мемориальной пластики. Развивая лучшие гуманистические традиции искусства прошлого, Шадр создал целую галерею надгробий. В этих работах Шадр смело сочетает монументально-декоративную и иллюзорную выразительность.

Все это было очень убедительно показано на выставке, характер оформления которой подчеркивал своеобразие творческого метода скульптора (автор экспозиции А. Пурис). Очень удачно были показаны рисунки, наброски и проекты скульптора на своеобразных вогнутых подставках с черным и нейтрально-серым фоном.

Автору экспозиции пришлось преодолеть известные трудности: современную экспозицию нужно было ввести в традиционную архитектуру. Пурис пошел по пути нейтрализации архитектурного окружения и создания выразительного фона для скульптуры.

Произведения Шадр и их экспозиция создали целостный художественный организм.

С. Б.



Сережа Платонов. 12 лет.
Рисунок для керамического панно
«Мир, дружба». Пос. Косино. 1962

В ПОМОЩЬ САМОДЕЯТЕЛЬНЫМ ХУДОЖНИКАМ

НУЖНЫ СТУДИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

А. АБРАМОВА

Ничем, казалось бы, не примечателен поселок Косино под Москвой. Таких селений множество и около Москвы, и рядом с другими большими городами.

Есть в Косино совхозный клуб, построенный в 1957 году, а при нем изостудия. Вот она-то и заслуживает самого пристального внимания.

Чем же интересна эта маленькая изостудия?

Когда знакомишься с тем, что сделано студийцами за пять лет, диву даешься — откуда взялось здесь такое количество самобытных дарований? Ведь что ни работа, то праздник для глаз. Это не картины маслом на холсте «как у настоящих художников» и даже не этюды к картинам, а расписанные керамические тарелки, терракотовые фигурки, красочные эскизы-панно, изящные эстампы.

Возрастной состав студийцев различен. Здесь много детей рабочих совхоза, большинство которых старшекласники, но есть и пятиклассник Сережа Платонов, и двое малышей, которых

зовут «в первый раз в первый класс», и взрослые. Некоторые из студийцев проживают в соседних поселках и даже в Москве... Состав студии меняется — кого-то призвали в армию, кто-то уехал учиться. Но каждый, кто поработал здесь, сделал свою жизнь богаче и интереснее. Если бывший студиец и не станет художником, он навсегда останется большим поклонником искусства, у него будет хороший эстетический вкус, уж он-то отличит фальшивку от настоящего произведения искусства. А кто-то, может быть, войдет в семью художников-профессионалов, мастеров прикладного искусства, призванных украсить наш быт и производство.

Студийцы занимаются два раза в неделю по два-три часа. Первое, что поражает вас, когда вы открываете дверь комнаты с надписью «Студия», — это дух «художественности». В этой большой комнате нет ни одной некрасивой или безвкусной вещи, начиная от разноцветных пластин смальты или удивительных по форме кусков стекла и кончая копиями с

прекрасных гобеленов Эрмитажа, закрывших ненужную вторую дверь.

над мольбертами студийцев фризом расположились большие репродукции с портретов мастеров эпохи Возрождения — здесь работы Боттичелли, Гирландайо, Тинторетто...

На стенах лучшие работы студийцев — натюрморты, пейзажи, портреты, выполненные акварелью и гуашью, эстампы, фотографии «Наши лауреаты». В шкафах образцы керамики. На почетном месте — экран. Здесь участники студии смотрят диафильмы по изобразительному искусству.

В одном из углов комнаты поставлено несколько натюрмортов. Запомнился один из них — высокая и узкая напольная ваза, сделанная тут же в студии, на горлышко которой кто-то из ребят одел бусы из желудей. А вот оранжевая с черным ткань и несколько желтых кленовых листьев...

Другой натюрморт — балхарские глиняные сосуды, огромная луковица и огурец. Над этим натюрмортом трудится маленький Сережа, худенький и застенчивый мальчик. Смело и решительно орудует он большими кистями и акварельными красками. Он тонко чувствует цвет и, не пытаясь точно скопировать узоры на сосудах, хочет передать свое впечатление от увиденного. И это ему вполне удается. Верно и точно он находит колористические соотношения, проявляя при этом достойные внимания способности декоратора.

И когда кто-то из старших пытается ему что-то посоветовать, слышится категорический возглас: «Не мешайте ему, он сам во всем разберется».

Это руководитель студии Иван Иосифович Дробышев. Он сам молодой художник, выпускник факультета монументально-декоративной живописи Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское). Дробышев — художник-монументалист — настолько увлекся керамикой, что сумел заразить своим увлечением и студийцев. Отвоевав крошечную комнату в клубе, он принялся за работу: рыл канавы для кабеля, таскал и устанавливал оборудование, проводил электропроводку. Студийцы помогали ему. Один из участников студии — маляр по профессии, и кому же, как не ему, красить помещение... А дальше — целая эпопея с добычей глины, красителей, форм, овладением профессиональными «тайнами».

Теперь все трудности позади. В керамической мастерской три разные по объему муфельные печи, глина, столы, два гончарных круга с шаровой мельницей, шкафы...

На столе в студии большая керамическая тарелка со светлым радостным рисунком (право, жалко, она так хороша, что ей бы только на стене висеть). В тарелке горка румяных яблок из сада одного из студийцев, рядом керамический стакан для кистей и карандашей, расписанный кем-то из ребят. После занятий кто-то из посетителей закурил. Дробышев тут же заметил — «надо пепельниц, что ли, наделать!» Девушки-студийки сделали себе керамические броши и бусы на зависть всем модницам — таких-то уж ни у кого нет!

...Лидя Громова, двадцатидвухлетняя работница Томилинского электровакуумного завода, спрыгнув откуда-то сверху, где она обновляла экспозицию керамики, разместившуюся чуть ли не до потолка, принялась закутывать в мокрые тряпки свою композицию из глины.

Лидя, как и все студийцы, «художник широкого профиля» — она рисует, лепит, расписывает тарелки. На полочке ее маленькая глиняная фигурка. «Кокеткой» назвала она смешную и милую деревенскую девушку в платочке. А вот и еще одна ее работа — целый оркестр русских народных инструментов. Круглоголовые фигурки чем-то напоминают традиционного «Ваньку-встаньку».

Велик соблазн рассказать о каждом участнике студии: и о тех двоих, что уехали в Артек, премированные путевками, и о Гене Огрызкове, «космонавте» и лирике, и о Юрии Егорове, бывшем студийце, рабочем и солдате, а ныне студенте факультета декоративно-прикладного искусства Текстильного института; и о Лене Тютриной, и о Любе Трушиной, и о многих других...

Студийцы с успехом участвуют на выставках — районных областных, всесоюзных и международных. Галя Власова, например, бережно хранит изящную статуэтку и диплом, присланные ей из далекой Индии. За участие на последней Всесоюзной выставке изобразительного творчества детей, посвященной 40-летию пионерской организации им. В. И. Ленина, студия была премирована (главным образом за керамику).

Студийцы намерены очень мудро распорядиться премией. Например, приобрести станки — офортный и для линогравюры для печати эстампов.

Успехи ребят-студийцев налицо. В чем же дело, может быть, здесь что ни ребенок, то «вундеркинд»?

Это объясняется вовсе не тем, что в студии какие-то особо одаренные ребята. Дети везде одинаковы, к ним только нужно чутко и любовно относиться, увлечь их, заинтересовать работой. И то и другое руководителю студии удастся в полной мере. Он не стремится к чисто профессиональному пассивному «обучению», а воспитывает у ребят активное, творческое отношение к работе. И не замыкается в одной узкой области искусства. Во многих изостудиях при клубах и Дворцах культуры слишком

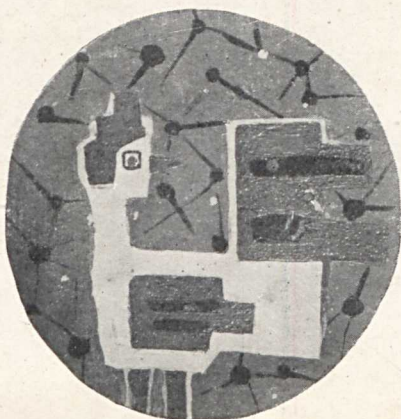


Лидия Громова. «Кокетка».
Декоративная фигурка.
Шамот.
Пос. Косино. 1962

Декоративная тарелка «Дружба». Роспись Вали Фроловой. 13 лет.
Вазочка. Роспись Сережи Платонова. 12 лет. Керамика. Пос. Косино. 1962



Декоративное блюдо «Птица Феникс».
Роспись Нины Сукач. 12 лет.
Керамика. Пос. Косино. 1962





Декоративное блюдо «Яблоня». — Роспись Сережи Платонова, 12 лет.

Декоративная плитка «Солнце, воздух и вода». — Роспись Тани Ратниковой. 14 лет.

Декоративная тарелка «Змея». — Роспись Нины Сукач. 12 лет.
Керамика. Пос. Косино. 1962

много внимания уделяется станковой живописи. Сегодня возрастает роль декоративно-прикладного искусства, сфера применения которого не имеет предела. И для большинства детей оно доступнее и понятнее, чем станковое искусство.

В студии нет разделения, при котором один занимается только живописью, а другой только керамикой. Таким образом, студийцы знакомятся со многими жанрами и техниками изобразительного творчества. Разнообразие техник позволяет проводить каждое занятие интересно и увлекательно...

Дробышев хорошо знает кто чем увлечен и стремится направлять его по правильному пути. Для каждого студийца, будь то взрослый или ребенок, у него свой особый подход. Вот несколько примеров.

Приходит в студию девушка, приносит свои робкие, аккуратные раскрашенные рисунки и просит разрешить ей расписать тарелку.

— Ну, что же, сделайте эскиз!

Вскоре эскиз готов — такие же раскрашенные, как и раньше, аютины глазки с тоненькими прожилками и кружевными лепестками. Затем следует долгая беседа о назначении рисунка, об особенностях росписи керамики, о декоративности. Девушка глубоко задумалась, смяла свой рисунок. На следующее занятие она принесла новый эскиз. Те же аютины глазки, только яркие, нарядные, декоративные. Дробышев расправил мятый рисунок, положил рядом с новым — разница была очевидной.

Ребята, начиная лепить из глины, как правило, скатывают маленькие шарики, делают из каждого ту или иную форму и скрепляют между собой это шаткое и сложное сооружение.

— Ну, и что же у вас получится, — спрашивает руководитель, — если мы все это обожжем? Все рассыпется. Попробуйте слепить то же из целого куска глины.

Начинается новая работа, гораздо более интересная и увлекательная. Под маленькими пальцами оживает глина. Ребята начинают постигать тайны пластичности.

Привыкнув раскрашивать рисунки и пользоваться маленькими кисточками и цветными карандашами, ребята сначала теряются, когда Дробышев прикрепляет к их мольберту большой лист бумаги и дает большие кисти для акварели и гуаши. Но очень быстро растерянность проходит.

Практические занятия в студии, работа в керамической мастерской, лекции, сопровождаемые диафильмами, походы в музеи, на выставки — вот, собственно, и все педагогические методы молодого руководителя студии. Они построены главным образом на интуиции, энтузиазме, любви к своему делу. Это, конечно, очень много, но это еще не все... Нет программ, нет пособий, нет материалов, нет консультаций по работе в студиях декоративно-прикладного искусства.

Недавно в газете «Московский художник» (орган правления и парторганизации МОСХа) было опубликовано сообщение о деятельности комиссии по работе с самодеятельными художниками. Здесь говорилось и о программах, и о методике обучения изобразительному искусству в студиях, и в проверке педагогических

Первый рисунок, принесенный в студию. Постепенно знакомясь с понятием декоративности, девушка рисует →



кадров в изостудиях, и об изучении теории и истории изобразительного искусства, и о многом другом. Только, к сожалению, о студиях декоративно-прикладного искусства было сказано буквально несколько слов: «Комиссия приняла решение и по ряду других вопросов, связанных с помещением для студий на предприятиях, организацией студий декоративно-прикладного профиля, подготовкой общегородской выставки изостудий, изданием учебных пособий для самодеятельных художников и т. д.».

Разве же студия в Косино не убедительно доказала, что она вовсе не относится к «другим» вопросам? Она относится к важнейшим вопросам, непосредственно связанным с эстетическим воспитанием трудящихся.

Эта заметка в газете московских художников так же показательна, как и конференция самодеятельных художников Московской области, проведенная в Доме союзов. Подводя итоги Второй всесоюзной выставки самодеятельного искусства, на этой конференции много говорили о тематической картине, о работе над этюдом, об участии самодеятельных художников на профессиональных выставках. Но ни слова не было сказано о печальном положении дел с самодеятельным декоративно-прикладным искусством.

Каждому ясно, что талантливый человек, трудолюбивый, упорный и настойчивый, придет в большое искусство и из студии самодеятельных художников или минуя ее, если искусство станет главным содержанием его жизни. И, конечно же, этот человек не ограничится профессиональной подготовкой, полученной



Декоративная пластина «Танцующие».—Роспись Вали Фроловой.

Лидия Громова. Фигурки «Оркестр народных инструментов».

Декоративные тарелки: «Жуки».—Роспись Сережи Платонова, 12 лет; «Кузнечики» — роспись Тани Ратниковой, 14 лет.

им в студии или самостоятельно. Никакая студия не в состоянии дать самодеятельному художнику, пусть даже самому одаренному, всего, что даст ему профессиональная школа. И поэтому ошибкой было бы превращать студии самодеятельного искусства в маленькое подобие профессиональных художественных школ.

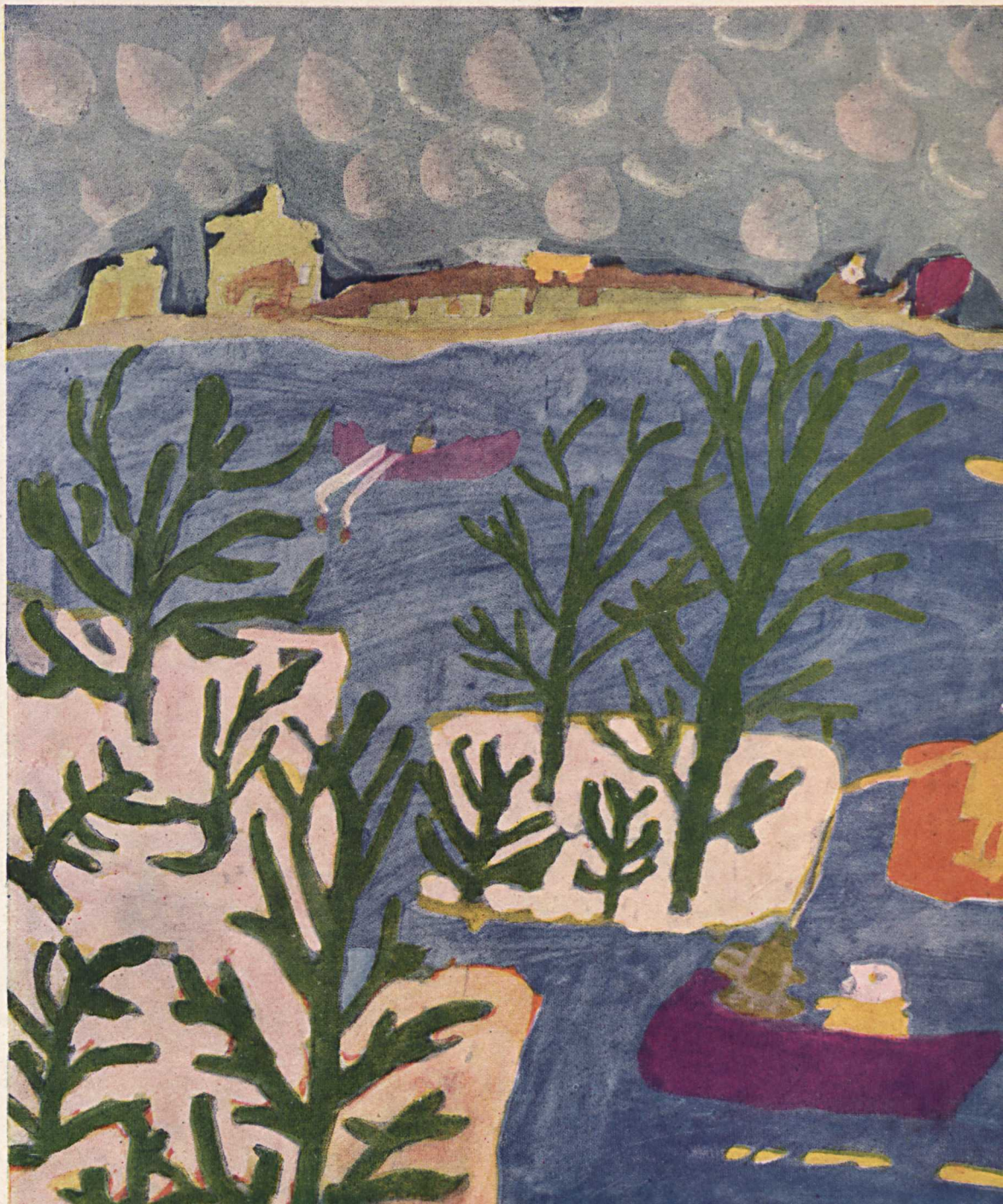
Дело ведь не в том, чтобы дать студийцам сумму практических знаний. Важно, чтобы они осознали общественную пользу своего творчества, стали пропагандистами эстетической культуры, красоты труда и вещей, противниками всего пошлого, антихудожественного, безвкусного.

Студия самодеятельного искусства в Косино — яркий пример того, как, взаимно дополняя друг друга, могут идти рука об руку станковое и декоративное искусство. Таких студий декоративно-прикладного искусства, к сожалению, у нас очень мало, буквально «раз, два — и обчелся». Тогда как именно такие кружки и студии могут удовлетворить глубокую тягу народа к искусству и тесно сблизить творчество с жизнью. В клубах, домах и дворцах культуры нужно создать мастерские по обработке дерева, металла, пластических масс, стекла, керамики, росписи тканей, текстиля. Такие мастерские помогут нам в борьбе с бескультурьем в быту и на производстве.

те же анютины глазки, только яркие, нарядные, декоративные, гораздо более соответствующие особенностям росписи керамики.



Сережа Платонов. «На реке». Рисунок гуашью.



Д. Понти.



За рубежом

ДЖИО ПОНТИ

К. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

Мы постоянно сталкиваемся с профессиональной узостью художника. Ремесленная ограниченность почему-то некоторым кажется чуть ли не обязательным качеством современного специалиста. Только в эпоху Возрождения, когда человеческие знания не были так обширны, могли, по их мнению, существовать универсалы — художники, архитекторы, скульпторы, станковисты, монументалисты, прикладники в одном лице.

Это глубоко ошибочное мнение. Современная, особенно наша советская действительность ставит перед художниками столько разнообразных вопросов и требует их практического решения, что наши молодые художники либо переквалифицируются, точнее — доквалифицируются самой жизнью и будут работать в полную меру своего таланта, либо...

Нужно всегда иметь в виду пророческие слова К. Маркса: «Во всяком случае, при коммунистической организации

Д. Понти.
Здание центра
Пирелли.

общества отпадает подчинение художника местной и национальной ограниченности, целиком вытекающее из разделения труда, а также замыкание художника в рамках какого-нибудь определенного искусства, благодаря чему он является исключительно живописцем, скульптором и т. д., так что уже одно название его деятельности достаточно ясно выражает ограниченность его профессионального развития...»¹.

Я бы эти слова высек на фронтонах художественных вузов.

* * *

Мне хотелось бы познакомить наших читателей с современным итальянским архитектором Джио Понти. И не потому, что Джио Понти является замечательным архитектором современной Италии, создавшим вместе с известным конструктором Нерви ряд интересных архитектурных

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, *Немецкая идеология*, Собр. соч., т. 3, стр. 389, 1955

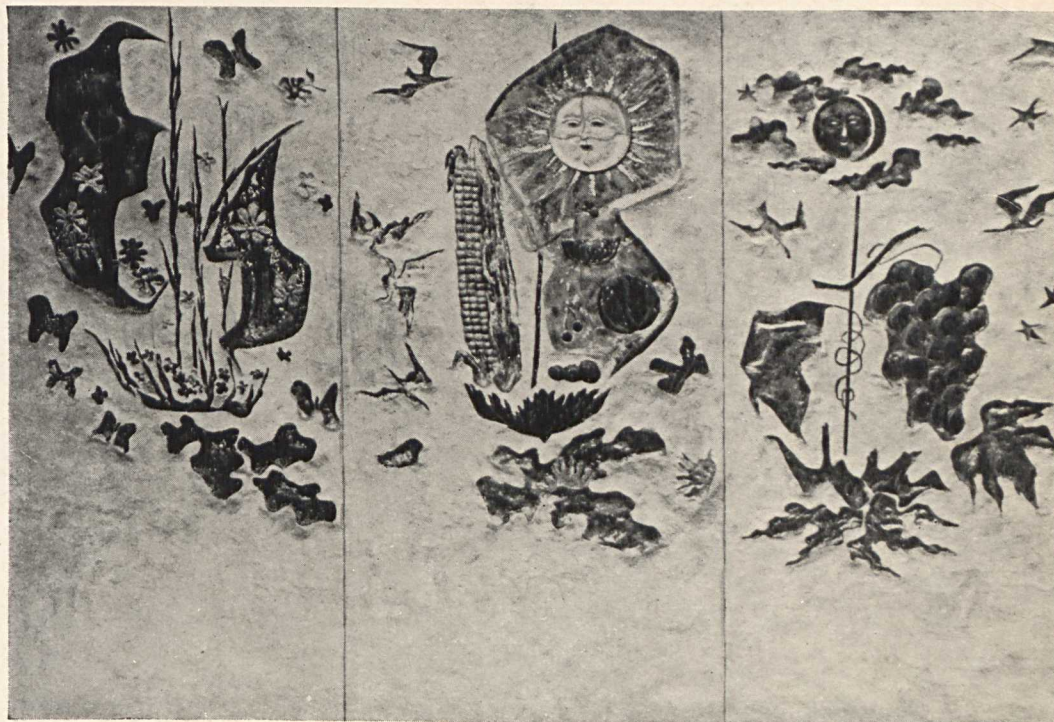


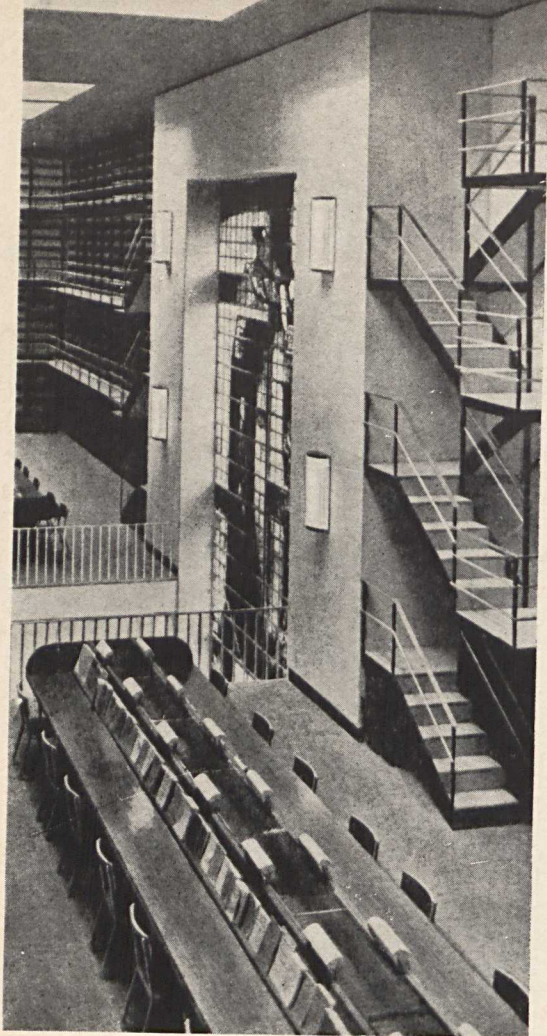
Д. Понти. Эскиз театральных костюмов. 1939



Д. Понти. Рисунок, 1928

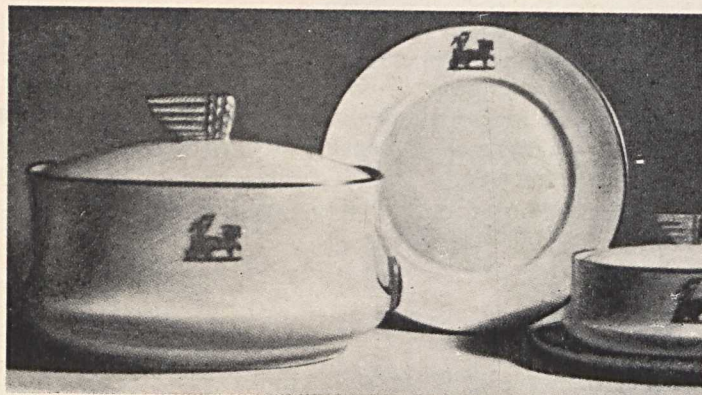
Д. Понти. Декоративные панно.
Керамика. 1950





Д. Понти. Библиотека института математики. 1934.

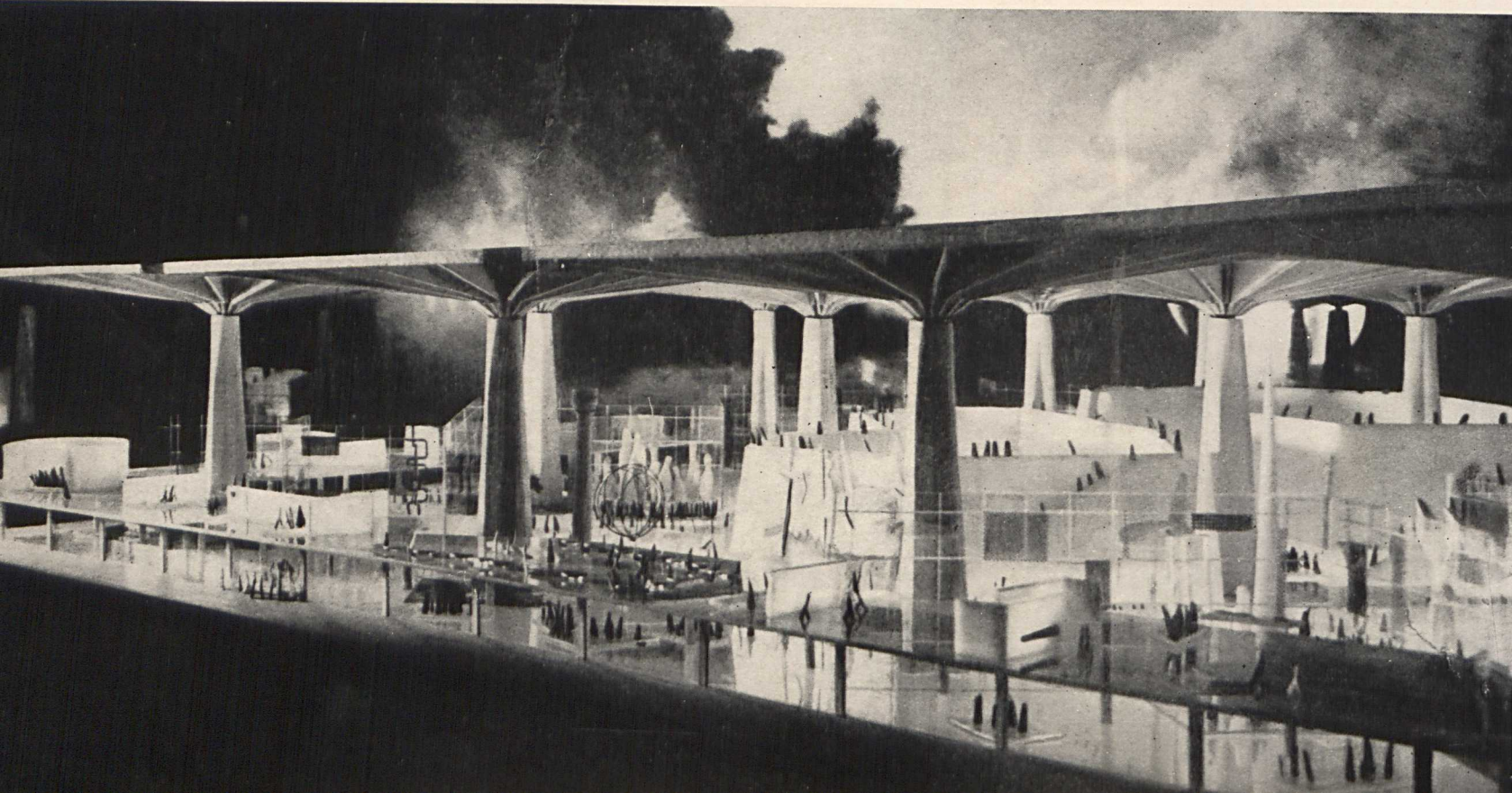
Д. Понти. Столовый сервиз. 1923—1925



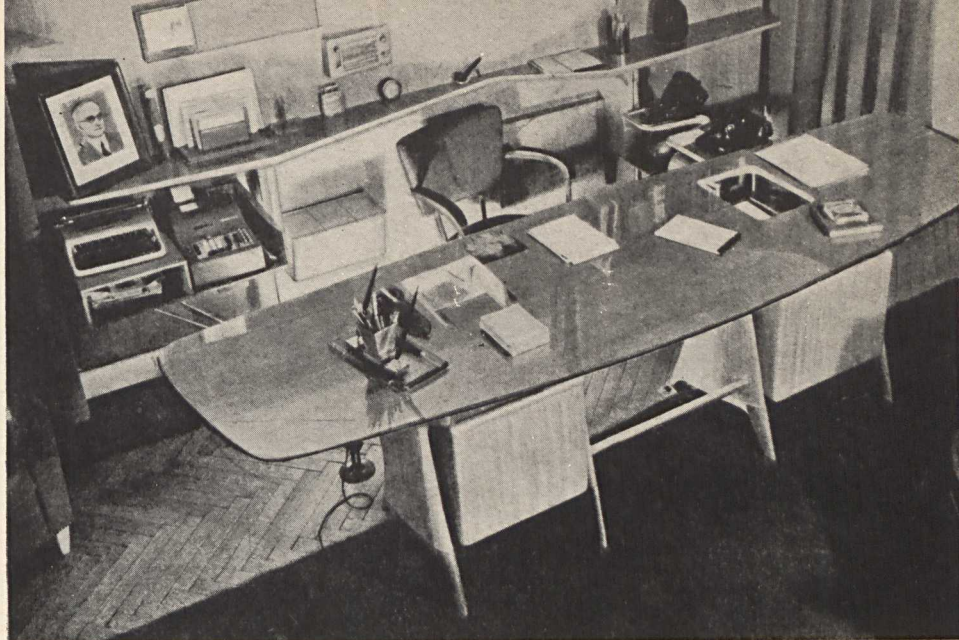
сооружений, а потому, что Джиро Понти больше чем архитектор — он художник, проникающий во все области человеческой деятельности, где требуется творческая воля, художественная культура и мастерство.

Прославленный архитектор, создатель крупнейшего комплекса сооружений в Милане — высотных зданий центра Пирелли, которые, как пишут на Западе, «изменили небесную линию Милана», он одновременно не гнушается проектировать унитаз или бутылку.

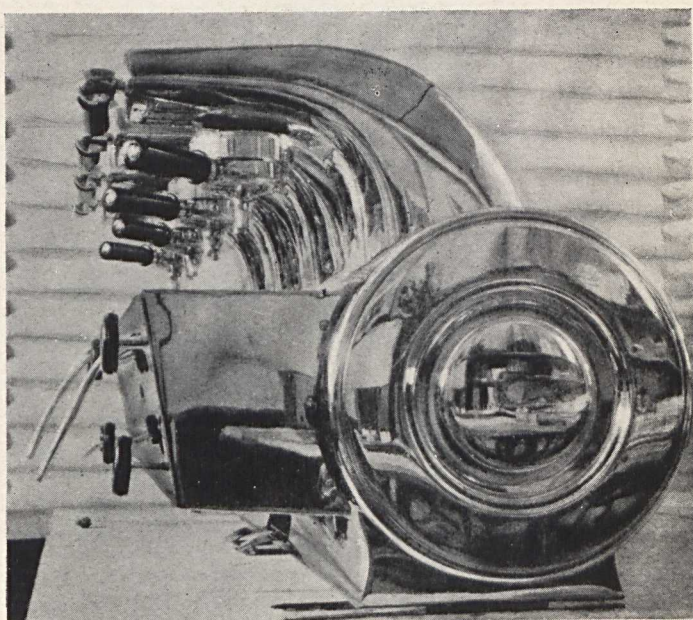
Д. Понти. Генеральный проект оформления Международной выставки Труда. Турин. 1961



Д. Понти. Интерьер кабинета. 1949.



Д. Понти. Кофеварка.

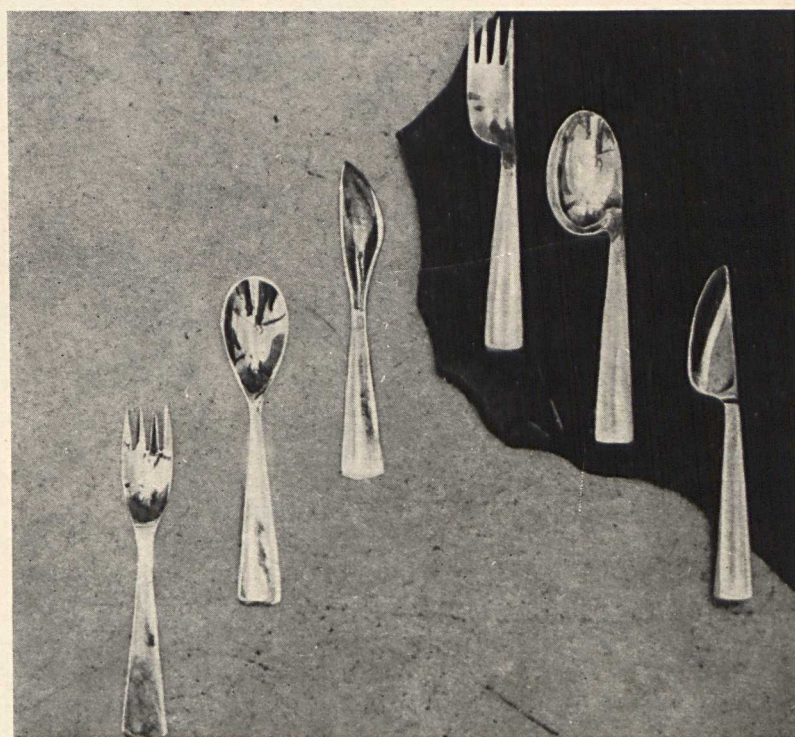


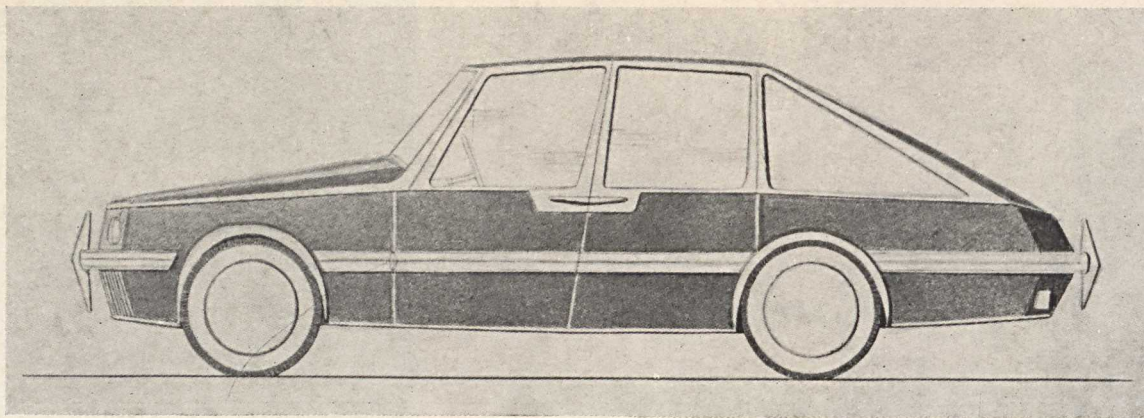
Д. Понти. Столовый набор.

Джио Понти — архитектор, живописец, график, прикладник, монументалист, театральный художник — создает костюмы и декорации, работает в области промышленного проектирования, оформляет музейные интерьеры, интерьеры морских судов, конструирует мебель и другие предметы быта; делает обложки, изделия из фарфора и керамики, пишет фрески, создает кинофильмы. Он автор книг по искусству, педагог, общественный деятель — один из организаторов Триеннале.

«Для художника нет границ призвания; все, что может создать человек своим талантом, все выражает непрерывность его творческих сил». Эти слова Д. Понти — кредо его творческой жизни.

Д. Понти не случайное явление в современном итальянском искусстве. Общеизвестны успехи итальянцев в области кино, архитектуры, строительства и применения новых конструкций. Итальянские промышленные изделия — станки, машины, приборы — отличаются изысканной современной формой; в области стекла, керамики, текстиля они занимают одно из ведущих мест в мире.





Весь ход развития современной художественной культуры выработал тип художника, призванного и подготовленного работать во всех видах пластических ценностей нашего индустриального века и вносить туда человечность, красоту и гуманизм искусства.

«Не механизация цивилизации, а цивилизация машин—

вот в чем задача современного художника»,—говорит Д. Понти.

Джио Понти уже немолодой — ему за 60. Энергичный, увлекающийся, влюбленный в работу, он без усталости водил нас по этажам Пирелли, поражая своей творческой неистощимостью и вдохновенной молодостью.



Страница из монографии Д. Понти.
1950

«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»

В 1963 ГОДУ

Планируя выпуск книг, альбомов, выставок, открыток, политических плакатов и другой продукции на 1963 год, издательство поставило перед собой задачу дать народу такие издания, которые, пропагандируя решения исторического XXII съезда КПСС, в то же время активно помогали бы эстетическому воспитанию советских людей.

Разумеется, о достоинстве изданий можно будет судить по самим изданиям. У нас же более скромная задача — рассказать об основных книгах, альбомах, открытках, репродукциях, которые выйдут в этом году.

Значительное количество изданий выйдут к юбилейным и памятным датам. Среди них выставки: «Карл Маркс» (к 145-летию со дня рождения), «В. И. Ленин в Октябре», «Героическому ленинскому комсомолу 45 лет», «За Советскую Родину» (к 45-летию Советской Армии). Ко дню рождения В. И. Ленина выйдут репродукции картин художников Н. А. Андреева, В. А. Серова, М. М. Божия и других художников. Значительный интерес должны вызвать комплекты открыток, среди которых «В. И. Ленин в Горках», «В. И. Ленин. Зарисовки с натуры», «Юность В. И. Ленина». Комплекты открыток, подборки репродукций для стенных газет выйдут и к другим знаменательным датам.

19 июля будет отмечаться 70-летие со дня рождения В. В. Маяковского. Издательство к этой дате выпустит комплект репродукций «В. В. Маяковский в изобразительном искусстве». Выйдут и другие издания, посвященные поэту, в том числе плакаты и открытки.

Читатель уже знаком с тремя брошюрами из серии «Строительство коммунизма в СССР и задачи изобразительного искусства». В 1963 году издательство продолжит эту серию, посвященную актуальным задачам советского изобразительного искусства в период развернутого строительства коммунистического общества. Выйдут брошюры «Изобразительное искусство и быт советского человека», «Роль и задачи декоративно-прикладного искусства в период развернутого строительства коммунизма». В раздел «Издания, пропагандирующие решения XXII съезда КПСС», вошли и некоторые брошюры серии «Беседы об искусстве», а также выставка «Мир, Труд, Свобода, Равенство, Братство и Счастье всех народов».

Большое место в плане отводится изданиям в помощь эстетическому воспитанию трудящихся. Внимание читателей привлечет учебное пособие для университетов культуры «Краткая история русской советской живописи» П. И. Лебедева.

В книге излагается история живописи начиная с 1917 года по 1960 год включительно.

Выйдет исправленным и дополненным изданием «Краткий словарь терминов изобразительного искусства», вторым изданием — брошюра ректора Гаванского университета Хуана Маринельо «Беседа с нашими художниками-абстракционистами», в которой в яркой боевой форме с марксистско-ленинских позиций критикуются абстракционизм, его идеологические корни, практика художников-абстракционистов.

Выйдет серия популярных брошюр, среди которых «Народное декоративное искусство» (автор Ю. Арбат), «Начиная знакомиться с историей искусства...» (автор Б. Бернштейн), «Рассказы о карикатуристах» (автор Б. Ефимов), «Несколько слов о портрете» (автор Л. Зингер), «Искусство иллюстрации» (автор А. Каменский), «Тематическая картина» (автор Ф. Рогинская) и «О пейзаже» (автор А. Ягодковская).

Важную роль в эстетическом воспитании трудящихся призваны сыграть выставки, альбомы и избранные произведения, которые позволяют познакомиться с творчеством как отдельных советских художников, скульпторов, графиков, так и с творческой жизнью художников братских республик нашей страны.

«Русская и советская живопись» — так называется комплект из 50 многокрасочных репродукций картин, хранящихся в основном

в Третьяковской галерее и Русском музее в Ленинграде. Комплект рассчитан главным образом на жителей сельской местности.

Репродукции художников различных стран вошли в комплект «Художники мира в борьбе за мир».

30 цветных и 70 тоновых репродукций лучших произведений живописи, скульптуры и графики собрано в альбоме, издающемся на высоком полиграфическом уровне, — «Советское изобразительное искусство. Живопись, скульптура, графика», 100 репродукций будет представлено в альбоме «Художники-маринисты».

Любителей скульптуры ожидает настоящий подарок — готовится к выпуску альбом «И. Д. Шадр», состоящий из 70 репродукций. Статью к альбому пишет Ю. Д. Колпинский.

Творчество художников братских республик будет представлено избранными произведениями художников Литвы, Латвии, Эстонии и Узбекистана.

С 1963 года начнет выходить новая серия альбомов «Советские художники о своей родине».

Мы рассчитываем, что небольшие по формату альбомы найдут тысячи покупателей, ибо интересные рисунки и текст, написанный самими художниками, делают эти альбомы популярными и доступными самым широким слоям населения.

В 1963 году в этой серии выйдут альбомы: В. Давыдова «Камчатка», К. Иванова и др. «Ветер с моря» (по Карелии), В. Цигала «Дагестан» и др.

Художественные открытки — доступное и удобное средство эстетического воспитания. Располагая открытками, можно познакомиться с творчеством того или иного художника, увидеть красоту различных уголков страны, проследить за этапами развития советского изобразительного искусства.

Нам кажется, что этим целям будут соответствовать такие серии, как «По родной стране», изовикторина «Знаете ли вы советское изобразительное искусство?» и особенно первые два выпуска серии открыток по истории советского изобразительного искусства — «Советское искусство».

Многочисленные любители изобразительного искусства с помощью монографических серий смогут познакомиться с замечательным творчеством таких мастеров, как М. И. Авилов, Ф. С. Богородский, Ю. И. Пименов, В. С. Сварог, П. П. Соколов-Скаля, Я. Д. Ромас, Г. Г. Рязский, Е. М. Чепцов, Т. Н. Яблонская.

Цель новой серии «Молодые художники» — систематически знакомить широкие слои трудящихся с творчеством молодых художников, первые произведения которых во весь голос заявляют о появлении нового подлинного таланта. Каждый комплект серии — 5 открыток-раскладушек. В 1963 году издательство познакомит с творчеством Гелия Коржева, Владимира Гаврилова, братьев Ткачевых, Таира Салахова.

Интересны традиционные разделы тематического плана «В помощь школе», «Для дошкольников», «В помощь редколлегии стенной газеты», «Настенные картины».

В разделе «Книги о советском изобразительном искусстве» читатель найдет труды В. Разумного «Ленинская теория отражения и некоторые теоретические вопросы современного изобразительного искусства» и Э. Ганкиной «Художники детской книги».

Как всегда, будут выходить богато иллюстрированные монографии, среди которых «П. Д. Корин», «И. Е. Ефимов», «Н. Э. Радлов» и другие.

Несомненный интерес вызовет книга А. В. Луначарского «Об изобразительном искусстве», вторая книга воспоминаний Бориса Ефимова «40 лет. Работа, воспоминания, встречи» и ряд других книг.

Большую работу предстоит провести плакатной редакции, которая выпустит значительное количество политических плакатов самой разнообразной тематики.

Тематический план издательства «Советский художник» уже давно разослан.

Познакомиться с ним более подробно можно в каждом книжном магазине.

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. Сулов, 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 02448. 7.I 1963. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 11.000. Зак. 1552.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

Индекс

70 240

ПЭК 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. НЕКРАСОВА
4 1.12 Д ИСК