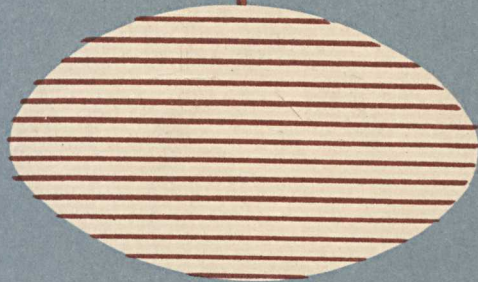


ДИ ЕКОРАТИВНОЕ ССКР СКУССТВО

2.1963



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

С О Д Е Р Ж А Н И Е

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

- Продолжаем разговор о синтезе 1
А. Рябушин. Жилище нового быта. 5

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

- Э. Йон. Формообразование в технике. 11
Р. Хегнер. Техническая эстетика—вклад в
социалистическую культуру. 15
В. Арямов. Творческая удача конструктора. 19
Д. Тригер. Новая мебель для цехов. 21

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- А. Иванова. Художник Мария Тоне. 24
Н. Буданова, Н. Шкаровская.
Что показал конкурс. 27
И. Крапивова. Работы тобольских
костерезов. 31
С. Махамова. Узбекские ткани сегодня. 32
С. Червонная. Широкий диапазон твор-
чества 35
С. Колос. Учитывать специфику. 37

В ПОМОЩЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОМУ ХУДОЖНИКУ

- М. Черейская. Твори, выдумывай, пробуй! 39
Л. Никитина. Советы керамиста. 41

ДИСКУССИЯ О МОДЕ И СТИЛЕ

- Б. Шрагин. Мода или стиль? 45

Обложка художника В. Этенко.

ПРОДОЛЖАЕМ РАЗГОВОР О СИНТЕЗЕ

7с.03
2.28

Читальный зал

Мне кажется, нельзя отрывать архитектуру от изобразительных искусств. Во-первых, потому, что она может стать аскетичной. Во-вторых, потому, что русская архитектура почти всегда была цветной: цветные пятна всегда хорошо работали на фоне сурового русского неба. Наши архитекторы, увлекающиеся новыми материалами скупых тонов, делают сооружения, которые хорошо смотрятся летом; в зимних условиях — и это, может быть, является специфическим для русской архитектуры, — архитектура должна быть цветистой. И, в-третьих, сейчас большое распространение получает живопись, как бы не имеющая сложных пространств, с распластанными по стене фигурами. Было бы превосходно, если бы на больших плоскостях современных зданий и сооружений рядом с распластанной живописью было бы архитектурное пространство, конструктивно измеренное и конструктивно построенное.

У нас существует некоторая путаница понятий плоской и плоскостной живописи. Плоскостное построение глубины картины — это гармония между элементами плоскости и элементами глубины. Эта гармония — один из ключей всякой хорошей живописи, в частности, современной монументальной живописи.

Монументальная живопись может быть просто декоративной, но она всегда содержательна: по большой теме, по сюжету, который эту тему раскрывает, по эмоциям, выраженным в картине, наконец, по своим сложным, решенным пространственно формам. И мне представляется, что задачи живописи, которая должна образовывать синтез с современной архитектурой, невозможно ограничивать какими-либо из возможных вариантов монументальной росписи. В одном случае вам потребуется просто живописно украсить дом, в другом — еще и придать иную форму поверхности, которую вы расписываете, в третьем — раскрыть сложную повествовательность сюжета, в четвертом — дать определенную символику, в пятом — выразить чистые эмоции, не обращаясь ни к какой сюжетной канве, и так далее. Поэтому я думаю, что ограничить средства, формы и виды возможностей живописи одной орнаментикой так же неправильно, как и пытаться насыщать только сюжетную или повествовательную монументальную живопись.

Мне кажется, что сейчас очень важно для нашей монументальной живописи разработать систему символических изображений, выражающих различные со-

циальные, философские, научные и другие понятия. Может быть, мы воскресим какие-нибудь символы (как воскресили голубя — символ мира), может быть, создадим новые — не знаю, но мы в этом, по-моему, очень нуждаемся.

Мы сейчас уважаем суровую традицию, поэтому нам ближе не Тьеполо, не XVII—XVIII века, а Монтенья или Мазаччо, их стенопись сурова и в трактовке, и в письме. Мы обращаемся к Рублеву или к северным росписям потому, что более поздние кажутся нам размельченными или слишком сладостными.

На мой взгляд, синтез не звучит без скульптуры. В скульптуре вообще более наглядно, чем в росписи, видна задача художника: художник должен не только отражать действительность в сложных видах и формах, но он должен творить новые формы, создавать мир, в котором будут жить и действовать сотворенные им формы. В скульптуре это бывает видно с наибольшей наглядностью, потому что скульптура — это, с одной стороны, живое и живущее тело, а с другой — комбинация новых форм, которые должны существовать в архитектурной среде. Эти формы могут быть отвлеченными (капитель, в сущности, это ведь тоже отвлеченная скульптурная форма — и современная скульптура может делать то же, только на современных ритмах). Скульптура может быть символическая, сюжетно-повествовательная или портретная — в зависимости от того, что может потребоваться в данных конкретных условиях: ограничивать возможности скульптора теоретически или практически — значит обеднять нашу скульптуру.

Мне кажется, что живопись и скульптура должны сближаться друг с другом. Скульптура должна вбирать в себя цвет, а живопись может (современные материалы это позволяют) вставлять рельефы в монументальные картины. Я уверен, что совместная работа скульпторов и художников, архитекторов и скульпторов, художников и архитекторов и, наконец, всех вместе может принести такие неожиданные плоды, каких мы и не предполагаем.

Из практики синтеза последних лет мне хочется отметить здание Бородинской панорамы и Дворец пионеров. И в том и в другом случае можно ко многому придираться, но уже хорошо то, что в обоих случаях живопись была задумана с самого начала проектирования. Это, по-моему, очень важно.

Андрей Дмитриевич ГОНЧАРОВ,
художник.

Синтез искусств — это не излишество, а насущная потребность народа в монументальной пропаганде наших идей, в воспитании вкуса и любви к искусству. Сила монументального искусства в том, что оно живет неотъемлемо от города, от площади, от здания или интерьера, живет неотъемлемо от всей жизни народа. Поэтому творческие силы советских художников и средства, которые тратит наше государство на произведения искусства, мне кажется, должны быть направлены главным образом на развитие монументального искусства. Когда народ будет постоянно

жить среди произведений искусства, и во время труда, и во время отдыха, будут необычайно повышены требования к художнику и его ответственность за художественную ценность и идейную глубину своих произведений. Развитие монументального искусства может поднять нашу живопись и скульптуру на небывалую высоту.

Формы осуществления синтеза могут быть самыми разными. В этом я убедился на опыте моей работы с художниками и скульпторами. Например, проект павильона выставки в Париже включал в себя композицию скульпту-

ры, и скульптор Вера Игнатьевна Мухина была привлечена к этой работе уже после принятия проекта. А вот в вестибюле станции метро «Бауманская» мозаика была целиком разработана художником И. Рабиновичем. И в том, и в другом случае может быть решен синтез. Микеланджело в Сикстинской капелле своей живописью дополнил архитектуру, и живопись там главенствует, а архитектура ее обрамляет. Живопись может главенствовать в синтезе, может сливаться с архитектурой, может быть в подчинении — я не признаю никаких бюрократических правил в этом смысле.

Конечно, наше искусство должно быть реалистическим. Но социалистический реализм ни в коем случае (и это особенно важно в монументальном искусстве) не должен быть натурализмом. Лаконизм, цельность и мудрая простота — обязательные качества монументальной живописи и скульптуры. У камерной живописи несколько другие задачи, чем у монументальной, и все же я на опыте убедился, как часто мастер-станковист успешно справляется с задачами монументального искусства.

Я не видел интересной абстрактной живописи. Когда вы облицовываете стены мрамором, вы должны остро чувствовать композицию, чтобы создать интересный рисунок мрамора на стене. Но делать абстрактную мозаику — мне

просто жалко, потому что это очень ценный материал, и если я уже делаю мозаику, мне хочется, чтобы она что-нибудь выражала. Меня увлекает наша жизнь, и я хочу довести до сознания других людей те идеи современности, которые меня волнуют. Я не против исканий форм, сочетаний цвета, композиции: их пути неисповедимы. Там, где есть человеческая мысль, есть искания, там могут быть подлинные удачи.

Настоящие большие произведения искусства живут во все времена, и в этом прелесть искусства. Я глубоко убежден: чтобы создавать такие произведения в архитектуре, нам необходимо избавиться от однообразия архитектурных объемов и форм. Когда вы подходите к произведениям классической архитектуры — дворцу или храму, — вам не надо вывески «храм», вы это видите. То же, по моему, должно быть и в современной архитектуре. Облик архитектурного и особенно синтетического произведения должен ясно отражать внутреннее содержание и назначение сооружения.

Требование нашего времени — сделать наше искусство доступным широчайшим народным массам. Одно из первых мест в этом должно быть отведено синтезу искусств.

Борис Михайлович ИОФАН, архитектор

Наша архитектура несомненно стоит на правильном пути. Как и всякая большая архитектура, сегодняшняя архитектура имеет неисчерпаемые возможности для создания синтетических произведений искусства. Обычно при подъеме какого-нибудь вида науки, техники или искусства развиваются и смежные с ними области, поэтому я думаю, что монументальная живопись и скульптура станут в самом недалеком будущем одними из наиболее массовых и ведущих видов изобразительного искусства вообще.

Я не могу назвать всех отличительных черт современного синтеза, но главным мне кажется следующее: монументальное произведение в современном архитектурном сооружении должно соотноситься не столько с архитектурным телом, сколько с архитектурным пространством. Хочу, чтобы меня правильно поняли: современное здание рациональное и легкое по конструкции, оно не имеет больших запасов толстой инертной массы, его тектоника не предусматривает мест (таких, как ниши, фронтоны и т. п.) для скульптуры, его поверхности не расчленяются колоннами, пилястрами и другими ордерными элементами, в нем отсутствуют плоскости плафона и другие традиционные места для живописи. Таким образом, отпадают многие привычные формы связи архитектуры с монументальным искусством. С другой стороны, современная архитектура старается в наружном виде выявить внутреннюю структуру сооружения: фасадная архитектура все больше заменяется объемно-пространственными решениями. Особенно возрастает значение взаимодействия архитектурных пространств при комплексной застройке, то есть при градостроительном подходе к задаче.

Монументальная роспись — часть архитектурного сооружения — не может быть решена подобно традиционной станковой картине, представляющей условно ограниченное со всех сторон «окно» в некое иллюзорное пространство, принципиально не связанное с архитектурным. Монументальная роспись воспринимается со многих точек зрения, во многих ракурсах, с разного расстояния, и, чтобы выдержать это, она должна быть построена по своим строгим

пространственным законам. То же относится к цвету, законы восприятия которого в архитектуре должны остро чувствоваться монументалистом.

Для развития синтеза архитектуры и скульптуры важно, по моему, во-первых, отказаться от взгляда на памятники как на ведущий вид монументальной скульптуры, во-вторых, широко осваивать разнообразные материалы (камень, сталь, алюминий и особенно новые сорта высококачественного бетона, обладающего замечательными свойствами для использования в пластическом искусстве) и, в-третьих, больше обращать внимания на композиционную, а не только тематическую связь скульптуры с архитектурным пространством — именно в этом залог успеха.

Веками существует ряд традиционных архитектурно-скульптурных типов монументальных произведений: обелиск, триумфальная колонна, арка и др. Когда-то они возникли как художественная трансформация головокружителей для своего времени технических достижений строительного дела. Теперь эти формы произведений давно стали традиционными. Мне кажется, что в наше время, в век бурного расцвета строительной техники, не могут не быть плодотворными поиски новых форм архитектурных монументов, являющихся художественным отражением достижений и особенностей строительной техники сегодняшнего дня.

Из практики синтеза последних лет мне нравится Дворец пионеров. Одна из важнейших причин успеха этого произведения — совместная работа архитекторов и художников начиная с ранних стадий проектирования. На мой взгляд, этот успех выражается, во-первых, в насыщенном содержании монументальных произведений и большом диапазоне этого содержания, во-вторых, в разнообразии форм синтеза, при котором, в-третьих, в целом есть впечатление единства всего ансамбля и разных произведений.

Кроме Дворца пионеров хочется отметить очень удачный мемориальный ансамбль в литовской деревне Пирчюпис, к сожалению, еще не заверченный.

Весьма способствует, с моей точки зрения, воспитанию общественного вкуса практика введения монументального искусства в жизнь.

ментального искусства в предприятия общественного питания. Примеров этому много. Можно назвать оформление кафе «Тарту» в Каунасе, «Таурас» в Вильнюсе, «Дружба» в Москве и других.

Неверный подход к синтезу обнаружили, по-моему, и авторы проекта оформления новосибирского городского Академии наук: при поисках интересных решений

и выразительных современных форм они игнорировали, по существу, конкретную архитектуру, в результате чего получилось нечто похожее на выставку монументальных произведений на открытом воздухе.

Анатолий Анатольевич СТРИГАЛЕВ,
архитектор.

Приступая к созданию архитектурного произведения, мы думаем, во-первых, о социальном смысле и функциональном выражении (то есть о содержании сооружения), во-вторых, о возможности и способе его осуществления в современных условиях (то есть о разработке проекта и строительстве) и в-третьих, об эстетике архитектуры, которая занимает совсем не последнее место.

Архитектура является синтетическим искусством, и, может быть, на ней яснее видно, что эти три стороны нельзя рассматривать отдельно друг от друга. Когда мы говорим о живописи, о скульптуре, наконец, о синтезе, мы тоже должны говорить, во-первых, о функциональном и социальном смысле произведения, во-вторых, о современных способах его выполнения и лишь, в-третьих, об эстетике. Я потому это подчеркиваю, что у нас имеется тенденция рассматривать синтез искусств только с эстетической стороны. Если есть единство между архитектурой, монументальной живописью и скульптурой, то его надо видеть в подходе к созданию этих произведений. Единство должно быть не столько по форме, сколько в том, как эта форма соответствует содержанию, материалу и технике выполнения. Живопись может быть контрастной архитектуре, а может быть продолжением ее, скульптура может работать на противоположностях или в унисон — это вопросы конкретного произведения, и мастер каждый раз может сказать, как поступать в данном случае. Разрушать

Архитектура, скульптура и живопись всегда шли рука об руку, и нет ни причин, ни поводов считать, что в наших условиях это положение должно измениться.

Термин «синтез искусств», если его правильно понимать, употребляется для обозначения не столько комбинации разных видов искусств в одном месте, сколько — и прежде всего — особого вида искусства, произведение которого имеет своими элементами различные виды искусств. Если это так, то вопросы специфики монументального искусства, то есть изобразительного искусства, которое способно вступать в синтез с архитектурой, — действительно становятся очень важными.

Архитектура — это искусство организации пространства. Монументальное искусство требует для себя такого организованного пространства, и в этом, по-моему, принципиальное отличие его от камерного. Идеальной средой для станковой картины является так называемая «пустота» (нейтральный фон стен, полов и потолков). В этой связи небезынтересен музей в Нью-Йорке, где сглажены переходы между стенами и потолками. Ничто не должно мешать нам сосредоточиться и уйти в тот особый мир, кусочек которого мы видим на полотне. Монументальное произведение живет рядом с нами, в той же пространственно-организованной архитектурной среде, в которой существуем и мы. Это обуславливает принципиальное отличие психологии восприятия монументального произведения, а следовательно, и особый характер условности изображения.

или укреплять стену — вопрос мастерства и конкретной задачи художника.

Я считаю, что без синтеза искусств архитектуры вообще не существует: архитектура включает живопись и скульптуру в качестве составных элементов, и вопрос о том, в какой мере пластика архитектурного сооружения переходит в конкретно-тематическую скульптуру или взаимодействие цветowych плоскостей доводится до мозаики, — дело каждого отдельного произведения.

На Октябрьской площади столицы мы сейчас сооружаем кинотеатр, в котором основной архитектурной темой является фреска. Где здесь кончается архитектура и начинается живопись? По-моему, это непрерывный процесс, и границу между архитектурой и пластикой или живописью провести невозможно. Поэтому я считаю идеальным методом работы совместную работу архитектора, скульптора и художника.

Архитектор должен знать, что такое коммунизм, потому что он строит города будущего, он должен понимать социальную структуру нового общества, потому что он работает для этого общества. Архитектор не может быть свободен от социального заказа, и я считаю, что то же должно относиться и к художнику. Социальный заказ — основа успеха нашей работы.

Леонид Николаевич ПАВЛОВ,
архитектор

Если вы принесете в театр настоящее дерево, которое не вызывает возражений в кино, потеряется степень условности театра. При утере степени условности монументальной живописи теряется монументальность. Нашим художникам необходимо возродить те приемы монументальной росписи, которые были известны старым русским иконописцам, древнеегипетским и древнемексиканским монументалистам, ранним итальянцам: законы композиции, цветowych и линейных связей, плоскостного письма и т. д. Эти приемы передавались из поколения в поколение, сейчас они в большой степени утрачены. Конечно, дешифровка их — вещь очень сложная, но это нам крайне необходимо: в наших школах преподают только самые примитивные законы композиции и колорита. Разве не обидно, когда художник, открыв что-то для себя, обнаруживает, что все это было давно известно древним?

В наших иконах (не ликовых, а сюжетных) есть абсолютно все идеи монументальной живописи, которая годится для современной архитектуры. Сделать иллюзорное пространство очень легко, это умеет любой студент: гораздо сложнее избежать иллюзорности и в то же время задать объем. Это достигается набором сложнейших живописных приемов. Например, часто фреска не имеет переднего плана, а иногда и заднего, а все предметы написаны как бы вторым планом. Для сохранения живописной плоскости древние египтяне канонизировали ракурс фигур: ноги в профиль, тело — в фас, лицо — опять в профиль. Такая условность давала монументальность. В русских иконах

встречаются повороты в три четверти, но здесь условность достигается тщательно продуманными композициями и разительными контрастами в трактовке деталей. Это контрасты формы: одежда трактуется жестко, линейно, с оконтуренными складками, а лицо и руки — мягко. Это — цветовые контрасты. Это, наконец, разница фактуры (при вторичном левкасе художник наносил под одежду один левкас, а под лицо и руки — другой). Законы плоскостной монументальной живописи заслуживают специальных исследований, у нас теория этого вопроса разработана крайне слабо. В разные эпохи монументальность понималась по-разному. Нам надо изучить и возродить приемы самых древних эпох.

Соблюдение монументальной условности живописи и скульптуры требует пластического, а не литературного раскрытия сюжета. Монументальной картине противопоставлен литературный подход, то есть такой, когда художник превращается в режиссера, натурщики — в статистов, а сама картина изображает театральную мизансцену со множеством бытовых, этнографических, ситуационных или других подробностей. Такая картина может производить театральный эффект: зритель по отдельным деталям реконструирует ситуацию, включается в нее и как бы присутствует в конкретном месте в определенный момент. Я уже говорил, что монументальное произведение существует рядом со зрителем, и потому такое раскрытие сюжета в нем принципиально недопустимо.

Монументальная картина или скульптура должны раскрывать сюжет пластическими средствами: композиционными, цветовыми, линейными и пр. И здесь уместно обратиться к великим произведениям прошлых эпох. Например, «Троица» Рублева: сидят три ангела, на столе стоит чаша, она недостаточно велика, чтобы стать центром композиции, и вот над ней нависла темно-красная рука среднего ангела, а вокруг расположились охристые и голубые тона, усиливая центр композиции. Великолепное понимание цветовых связей! Или линейные связи: линии продолжают, проходя по разным предметам, и, хотя вы этого не чувствуете, они сами по себе выражают настроение и состояние. Конечно, эти чисто пластические приемы выражения идеи картины очень сложны, но если Паоло Учелло или Андрей Рублев не могли обойтись без соблюдения законов пластической выразительности, почему наш монументалист может позволить себе не знать их?

Если посмотреть на архитектуру с пластически-изобразительной точки зрения, придется признать, что это беспредметный вид искусства: никому не придет в голову делать дом в виде человека, даже если технически это будет возможно. Были попытки сделать предметную архитектуру (капители в виде виноградных гроздей), но это были не лучшие произведения. С другой стороны, мы знаем, что греческая колонна изображала человека (дорическая — мужчину, ионическая — женщину, а коринфская — девушку: сохранились переходные формы от кариатиды к колонне), а египетская — лотос, но величие архитекторов Египта и Греции в том, что они монументализировали конкретность и достигали максимальной выразительности с помощью отточенных геометрически-пластических форм. Трудно согласиться с мнением, что это уменьшает степень воздействия архитектуры на зрителя: человек, который попадает в среду хорошей архитектуры

(в Венецию, в Ленинград или в Таллин), испытывает не менее сильные ощущения, чем от живописи.

Очевидно, к декоративному искусству предъявляются совершенно другие требования, чем к станковой картине. Очевидно, это происходит опять-таки потому, что произведение декоративного искусства находится рядом с нами и не призвано — как картина или роман — уводить воображение зрителя в изображаемый (или описываемый) мир. Это же относится к архитектуре и монументальному искусству. У некоторых наших художников есть тенденция в походе против абстрактного искусства вместе с водой выбросить и ребенка: они механически переносят принципы станкового искусства на декоративное и монументальное. Это совершенно неправильно. Монументальная живопись и скульптура допускают, а часто и требуют декоративных решений. Восставать против декоративной монументальной живописи — значит не понимать сущности этого вида искусства.

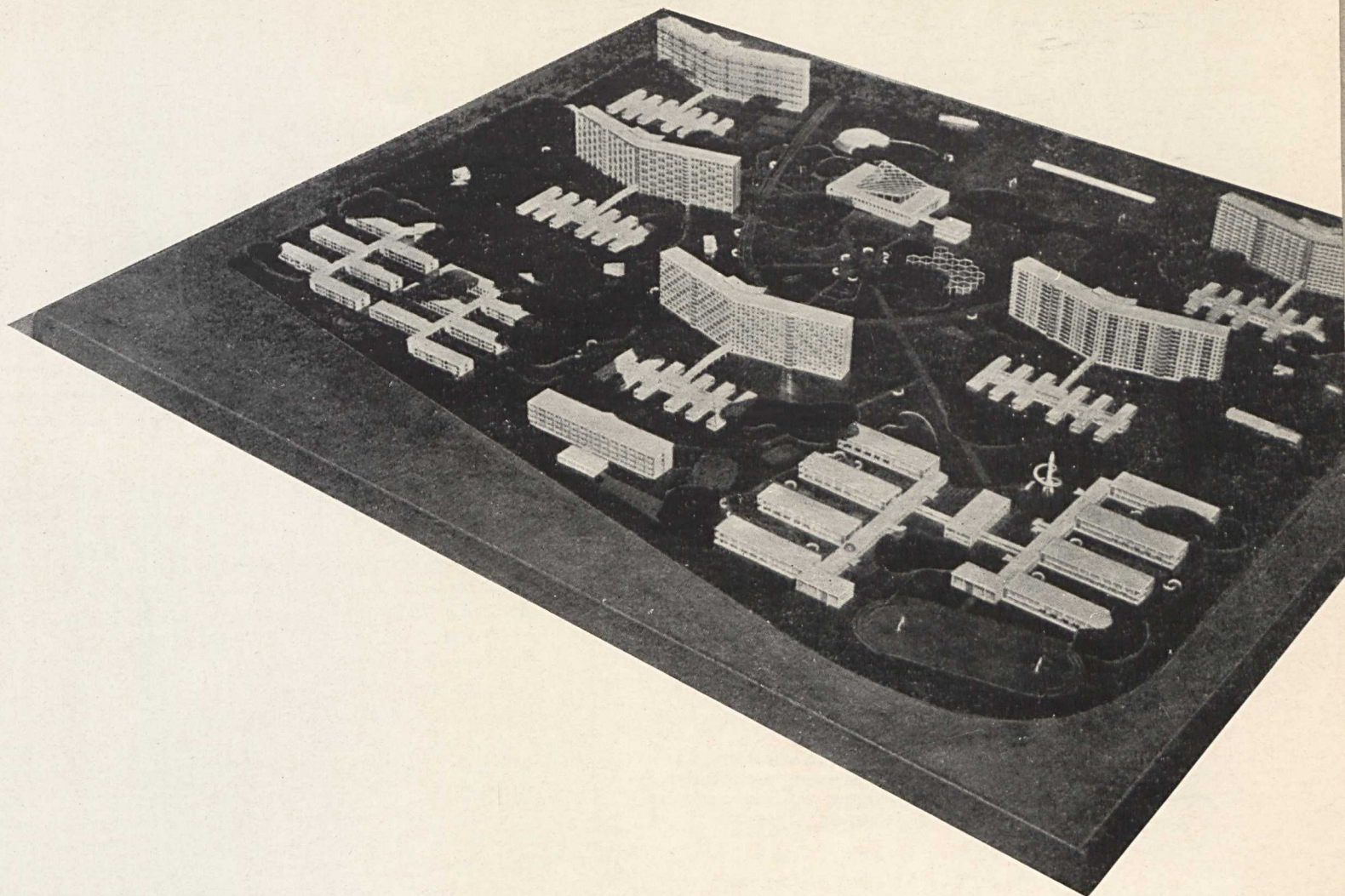
Несколько слов о цвете в архитектуре. Для нашей страны цвет зданий особенно важен, так как в пасмурные дни или в зимних условиях он основательно меняет облик города. На юге, при ярком солнце, важнее объемная пластика. Сейчас у нас имеются замечательные краски: в процессе текущего ремонта можно превратить Москву из желто-серого в великолепный цветной город! Современная архитектура хорошо приспособлена для активного цвета (включая белый и черный), и нам следовало бы смелее использовать чистые цвета.

Все эти вопросы очень важны. Но важнее сотен статей о синтезе — прямое сотрудничество художника, скульптора и архитектора. Мы, архитекторы, ищем этого сотрудничества, но существующие организационные его формы не устраивают ни меня, ни моих товарищей. О каком синтезе может идти речь при двух художественных советах: для архитектора один художественный совет, для художника — другой? Задумав интерьер с монументальной росписью, я вдруг перестаю управлять важнейшей его частью. Когда надо озеленить участок, договор заключаю я, а не заказчик. Мне подчиняются и электротехники, и сантехники, и технологи: я заключаю с ними субподрядный договор, даже не ставя заказчика в известность. Если бы мы не были учреждением, мы бы с художником договорились. Если бы художник был учреждением, мы бы тоже договорились. А так мы просто стоим на разных ступенях организации труда. Причем самое страшное в этом вопросе — художественный совет, который к архитектурному не имеет никакого отношения.

В городе на зданиях почти нет хорошего шрифта. Многие витрины у нас пустуют. Художникам принадлежит весь город, а они согласны ютиться в одном Манеже.

Лучшая монументальная живопись, которую я видел у нас за последнее время, — это роспись вестибюля в старом здании Армянской академии наук в Ереване. Лучшим примером сочетания скульптуры с архитектурой является, на мой взгляд, памятник Грюнвальдской битве в Польше. Конечно, нельзя не отметить замысел синтеза во Дворце пионеров. Сотрудничество художников и архитекторов там дало хорошие результаты.

Юрий Владимирович АРНДТ,
архитектор



СОЦИОЛОГИЯ БЫТА И ХУДОЖНИК

ЖИЛИЩЕ НОВОГО ТИПА

А. РЯБУШИН

Этот микрорайон запоминается с первого взгляда. Его необычная композиция и динамичный силуэт, новые типы зданий, обилие зелени, активное цветовое решение, элементы синтеза архитектуры с искусством — все это так же отличается от привычного облика жилой застройки, как отличны от существующих предусмотренные здесь принципы организации повседневной жизни и быта людей.

Пока это лишь проект. Но можно утверждать, что массовая застройка коммунистического завтра будет такой, или почти такой, как намечено в ряде новаторских предложений, уже сегодня позволяющих ставить вопрос об экспериментальном, а затем и массовом строительстве различных типов жилищ, рассчитанных на общественное обслуживание быта.

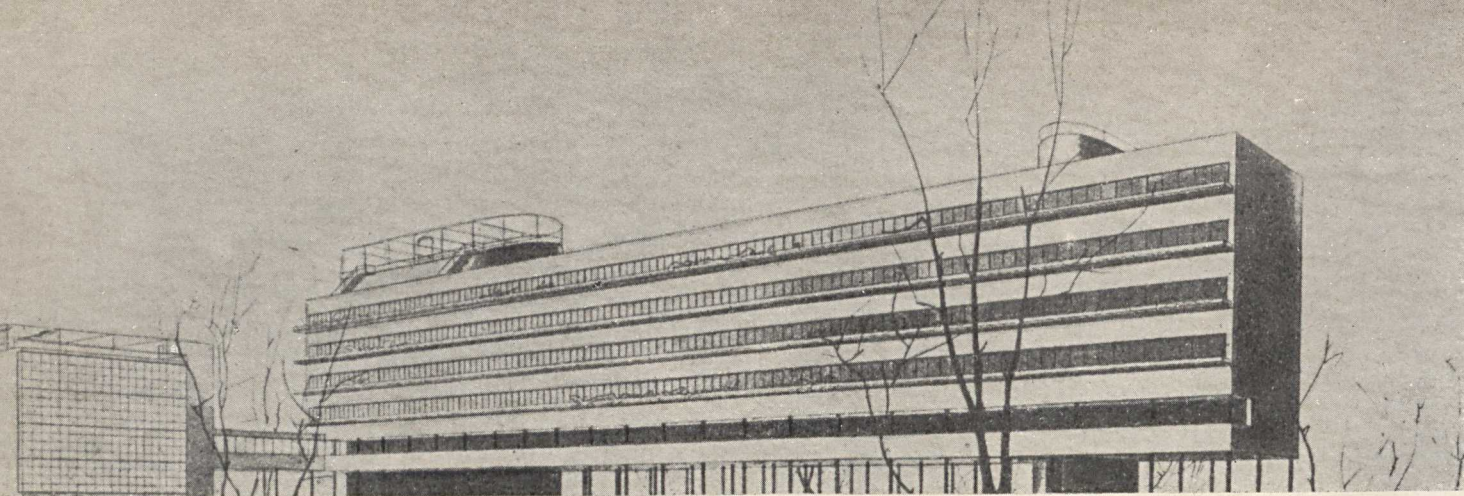
Ясно, что основное в поисках нового жилища — это социальные проблемы коммунистического переустройства

Г. Градов. Микрорайон на 10 тысяч жителей. Макет. Необычная композиция микрорайона, новые типы зданий, обилие зелени, элементы синтеза архитектуры с искусством — все это отличается от привычного облика жилой застройки.

быта, развитие общественного обслуживания и таких форм повседневной жизни, где дух коллективизма и подлинного товарищества придет на смену индивидуальной замкнутости. Однако отсюда еще не следует, что для архитекторов достаточно сотрудничества лишь с социологами. Внедрение в жизнь новых типов жилищ будет зависеть от их удобства, экономичности и, одновременно, от их эстетических качеств, идейно-художественной насыщенности. Без подлинного синтеза с искусством замыслы нового рискуют остаться лишь условными проектными схемами, мало говорящими миру человеческих чувств. Только при гармоничном слиянии высокой целесообразности и подлинной красоты в новом жилище оно получит всеобщее признание. Трудно поэтому переоценить значение совместной работы с художниками.

Вместе с тем в борьбе за новое жилище искусство выступает отнюдь не таким эксплуатируемым «подсобным средством» для вящего успеха архитектурных замыслов. Архитектура и искусство оказываются здесь «взаимно заинтересованными» сторонами, поскольку эта работа и перед художниками раскрывает совсем новые, еще даже не поддающиеся полному учету, творческие возможности.

В новом жилище, например, огромное развитие получают разнообразные общественные помещения, которые в известном смысле должны быть привлекательнее индивидуальных квартир, поскольку именно в этих помещениях люди должны иметь возможность проводить во взаимных контактах большую часть своего досуга. Эта особая привлекательность может быть достигнута за счет максималь-



М. Гинзбург, М. Милинис. Дом на Новинском бульваре в Москве. *Перспектива.*

В «домах переходного типа» стремились создавать условия для постепенного перехода к общественному обслуживанию бытовых потребностей жителей, не нарушая при этом привычного уклада семей, ведущих домашнее хозяйство.

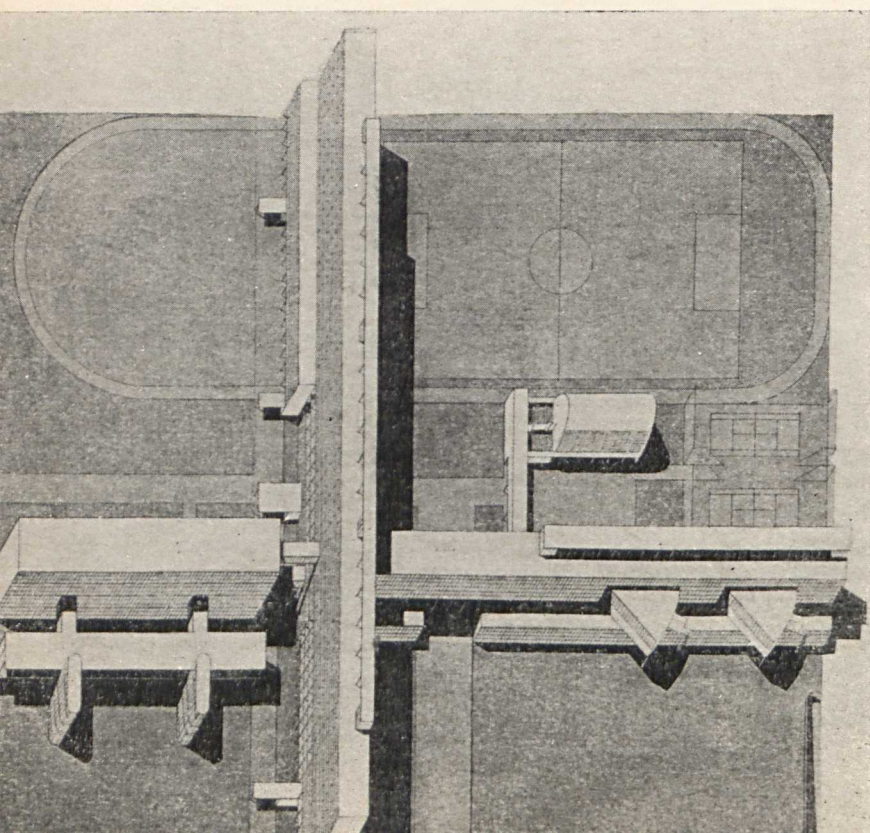
А. Овчинников. Комплекс нового быта. *Перспектива части комплекса.*

Вокруг центрального дома-комплекса с сильно развитым общественным сектором расположены полукольцом «дома-спутники», жители которых пользуются обслуживающими учреждениями «главного» дома.



М. Барщ, В. Владимиров. Дом-коммуна Стройкома РСФСР. *Аксонметрия.*

Стремление к «полной коллективизации» быта привело к отказу от квартир для семьи. Каждому взрослому предоставляется лишь шестиметровая «спальная кабина». Все бытовые функции живущих тщательно дифференцированы и протекают в строго определенных помещениях сильно развитого общественного сектора.



ных удобств и одновременно повышенных художественных достоинств разработки интерьеров и оборудования. Здесь то и открываются перед мастерами различного профиля еще неизведанные творческие поиски.

Не вдаваясь в детали, отметим только, что в эстетике нового жилища уже не будет играть ведущей роли подчеркнутая интимность, камерность, которые, по мнению многих, неотделимы от нынешней индивидуальной квартиры. Развитие общественного начала выдвинет на первый план синтез архитектуры с монументально-декоративным искусством, несущим большие общественные идеи в повседневную жизнь. Это как раз и будет одним из конкретных решений задачи эстетического воспитания народа, которая поставлена в новой Программе партии.

Следует еще иметь в виду, что в таком жилище во многом иной станет сама квартира, ее размеры, планировка. Изменится, конечно, мебель и весь комплекс убранства. Это еще одно перспективное направление поисков нового.

Итак, перед большим отрядом мастеров искусств раскрываются новые аспекты творческого содружества с архи-

текторами. Основа для этого — смелые социальные эксперименты в области жилища. И чем больше конкретности приобретают замыслы архитекторов, чем детальнее разрабатываются их проекты, тем острее проявляется необходимость такого содружества.

Но, к сожалению, состояние соответствующих экспериментальных работ, круг разнообразных вопросов, с ними связанных, освещаются недостаточно даже в специальной печати. Еще можно столкнуться подчас с неверной оценкой прогрессивных традиций нашей жилищной архитектуры конца 20-х — начала 30-х годов, можно также услышать, что современные теоретические разработки и новаторские проекты не являются актуальными, что все это ненужное фантазерство или перепевы уже развенчанных жизнью идей.

Подобные ошибочные суждения являются по большей части «добросовестными заблуждениями», основная причина которых состоит в недостаточной осведомленности. Именно поэтому необходимо освещать для большого круга специалистов, творчество которых тесно связано с архитектурой, хотя бы основные проблемы создания новых типов жилищ, способствующих развитию коммунистического быта.

* * *

Характер развития жилища во многом предопределяется исторической тенденцией к обобществлению быта, которая нарастает даже в рамках антагонистического общества, но подлинное развитие получает лишь при социализме. Люди старшего поколения помнят время, когда на дому шили одежду и рожали, когда, например, общественную выпечку хлеба считали сомнительным новшеством и утверждали, что появившиеся детские учреждения не оправдают себя. Однако многие «традиционные» функции домашнего хозяйства оказались со временем вытесненными в соответствующие общественные учреждения. Изменилась, естественно, и структура жилища. Оно перестало быть конгломератом разнородных по назначению элементов и как бы распалось на два сектора — индивидуальный (квартира) и общественный (учреждения, обслуживающие быт).

Общественные формы потребления материальных и духовных благ в быту — необходимое условие перехода к коммунизму. Расширение общественного обслуживания освобождает человека, и прежде всего женщину, от малопродуктивной траты сил в быту и создает дополнительные предпосылки для повышения производительности общественного труда и роста трудовых ресурсов, для всестороннего развития личности.

В. И. Ленин подчеркивал, что настоящий коммунизм предполагает перестройку мелкого домашнего хозяйства в крупное социалистическое, что учреждения общественного обслуживания на деле освобождают женщину и ведут к коммунистической перестройке быта.

Очевидно, что влияние учреждений обслуживания на развитие нового быта прямо зависит от степени их приближения к жилищу — к каждому дому, к каждой квартире. В нашем обществе эти учреждения не могут рассматриваться как нечто стоящее особняком по отношению к жилищу. Они становятся его «продолжением», его неотъемлемой составной частью. Таким образом, из коренных положений марксизма-ленинизма вытекает совершенно новое понимание жилища как органичного единства индивидуального и общественного секторов.

Это верно поняли уже в середине 20-х годов передовые советские архитекторы. В практике того времени были намечены два пути приближения общественных элементов к жилищу: а) сочетание жилых домов с обслуживающими зданиями в квартале; б) непосредственное включение обслуживающих учреждений в структуру дома. Первый из этих путей был реализован в жилых комплексах конца 20-х — начала 30-х годов. Реализация второго пути выли-

лась в углубленные поиски принципиально нового типа социалистического жилища — дома-коммуны.

Определенные ошибки в проектировании домов-коммун не должны бросать тень на действительно передовые поиски. Идея дома-коммуны отнюдь не несет в себе того порочного, чем изобиловали загибы левацкого толка. И начисто отвергать все ценное только потому, что отдельные извращения имели место, было бы по меньшей мере неразумным. Прогрессивные идеи тех лет во многом предвосхищали последующие искания наших и некоторых зарубежных архитекторов. Поэтому нужно четко отделять все лучшее, созданное в этой области, от крайних загибов, которые в значительной степени дискредитировали прогрессивную сущность исканий того периода.

Этапным для развития домов-коммун явилось товарищеское соревнование «ОСА» 1927 года. В ряде проектов, например, М. Гинзбурга, А. Оля, К. Иванова и А. Ладинского, Н. Соболева, Г. Вегмана, В. Владимирова и других, были предложены разнообразные приемы органичного сочетания самостоятельных квартир для семей с детскими учреждениями, столовой, библиотекой, кружковыми помещениями, залом собраний и т. д. Дом-коммуна, как правило, представлял собой целостный архитектурный организм — воедино связанный комплекс, где жилец любой квартиры мог попасть в любое общественное помещение, не выходя за пределы дома.

Одним из самых удачных был проект М. Гинзбурга. Два шестизэтажных жилых корпуса на верхнем этаже связывались блоком помещений столовой, читальни, клуба и др. На первом этаже в самостоятельных объемах — детские учреждения. Из квартир можно попасть по коридорам в лестничные клетки с лифтами, которые связывают обслуживаемые помещения первого и шестого этажей.

Предложенные типы домов-коммун были экономичнее обычных секционных домов. Повышались и удобства проживания. Жители по своему усмотрению могли вести собственное домашнее хозяйство (во всех проектах были предусмотрены кухни того или иного размера и т. п.) или пользоваться благами общественного обслуживания. Это, по мысли авторов, должно было дать людям возможность на опыте убедиться в его преимуществах и сознательно предпочесть общественные формы хозяйства.

Здоровые установки «соревнования» были развиты в лучших проектах домов-коммун последующих лет, среди которых следует особо отметить проект братьев Весниных, отличавшийся логичностью построения, тщательностью проработки объемно-планировочных решений.

К концу 20-х годов появились также отдельные предложения, где первоначальная здоровая установка на обобществление некоторых основных функций быта сменилась тягой к обобществлению почти всех функций. Стремление к «полной коллективизации» проявилось уже в такой серьезной в целом работе, как проект дома-коммуны Стройкома РСФСР.

Авторы самых «левых» проектов, например В. Кузьмин, призывали к «сто процентному» обобществлению быта, к немедленному упразднению квартир для семьи, к полному отторжению детей от родителей и т. п. Но выстроенные жилые объекты, где вместо квартир были «спальные кабины», где отсутствовали кухни и т. д., оказались попросту непригодными для жизни и в ближайшие годы были перестроены. Причиной таких ошибок была, конечно, недостаточная марксистская подготовка отдельных архитекторов и вульгаризация проблемы переустройства быта.

Конец необоснованному прожектерству и попыткам насаждения «новых» форм псевдокоммунистического быта был положен партийными постановлениями 1930—1931 годов. В этих постановлениях утверждались принципы, которым как раз и следовали авторы наиболее прогрессивных домов-коммун. А вся сила удара направлена была именно против консерваторов и прожектеров, которые

упорно отвергали новое или же, доводя до абсурда, дискредитировали прогрессивную идею сочетания в жилище индивидуального и общественного секторов.

Позднее влияние домов-коммун проявилось частично в работе над «жилищем переходного типа». В начале 30-х годов было построено несколько домов переходного типа, среди которых наиболее известны дома на Новинском и Гоголевском бульварах в Москве. Но, к сожалению, единичные новаторские объекты, осуществленные строительством, использовались неправильно, а большинство из проектных экспериментов вовсе не было реализовано. Сказались низкий уровень строительной техники, косность некоторых слоев архитектурной общественности, дискредитирующее влияние ошибок.

С середины 30-х годов, по мере роста эстетских тенденций, все больше вытеснялась из круга интересов архитектурной общественности сама идея активного переустройства быта средствами архитектуры. И только в последние годы, в связи с общим подъемом в области архитектуры, эта прогрессивная идея вновь привлекла к себе внимание архитекторов.

* * *

По масштабам и темпам жилищного строительства наша страна занимает теперь первое место в мире. Уже ясно, что разрешение жилищной проблемы в СССР — дело недалекого будущего. Через два десятилетия каждая советская семья будет обеспечена благоустроенной квартирой, резко возрастет норма обеспеченности жилой площадью.

Но речь должна идти не только о количественных показателях. Мы должны также четко представлять, каким будет жилище завтрашнего дня. Без этого невозможно с достаточной эффективностью использовать громадные

средства, которые выделяются сейчас на жилищное строительство.

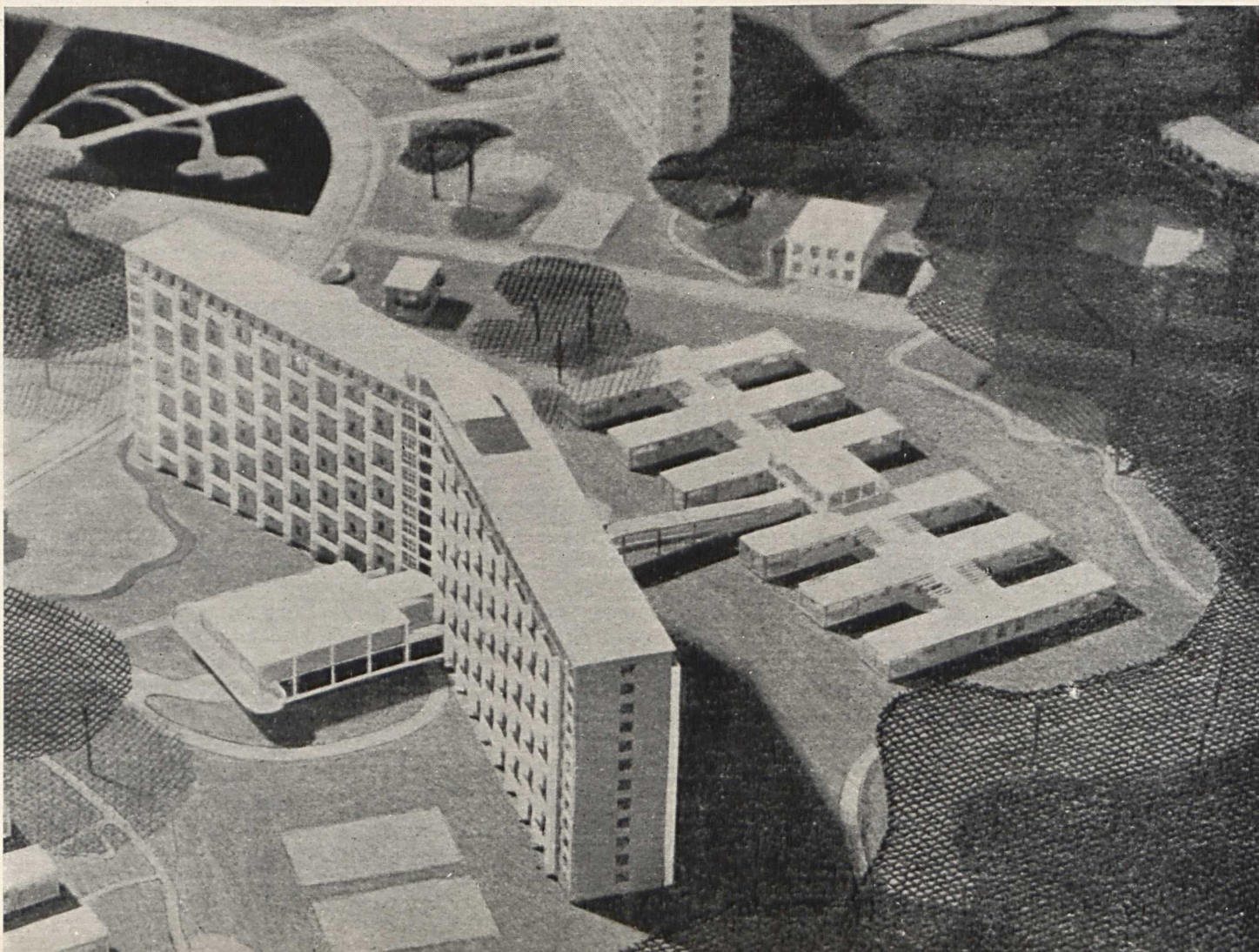
В Программе партии предусмотрена целостная система мероприятий по дальнейшему улучшению быта трудящихся — развитие общественного питания, общественного воспитания детей, различных видов бытового обслуживания и т. д. Но приходится с сожалением констатировать, что наши жилые дома еще не создают достаточных условий для развития нового быта. В обыкновенных секционных домах каждая квартира существует сама по себе — и только. В этих домах нет и не может быть таких общественных помещений, куда бы можно было пройти, не выходя на улицу, негде встретиться с соседями, посмотреть кинофильм, послушать лекцию. Возможности контактов предельно ограничены, годами многие из нас не знают, кто живет напротив, этажом ниже или в квартире за стеной. А потребность в таких контактах существует.

Именно эта потребность заставляет сегодня с особым вниманием отнестись к наследию конца 20-х годов. Многие плодотворные идеи тех лет развиваются теперь на новом качественном уровне. В то же время отдельные ошибки, допущенные тогда, позволяют сейчас избежать неоправданных крайностей.

В последнее время все большее внимание получает идея дома-комплекса, где квартиры для отдельных семей должны находиться, как явствует из названия, в неразрывном единстве — «в комплексе» — с разнообразными помещениями общественно-бытового обслуживания. В своем доме-комплексе можно будет не только пообедать — уже не придется ходить из квартала в квартал, чтобы, к примеру, отвести ребенка в ясли и приобрести самые необходимые продукты. Дошкольники смогут воспитываться и жить в

Г. Градов. Дом-комплекс. Макет.

К двенадцатизэтажному жилому корпусу непосредственно примыкает двухэтажный блок обслуживания. С противоположной стороны корпуса остекленный переход ведет в одноэтажный детский сад-ясли, рассчитанный на круглосуточное пребывание большинства детей, родители которых живут в доме-комплексе.





Н. Остерман. Дом-комплекс. Жильцы каждого из пятнадцати домов могут, не выходя на улицу, попасть в одноэтажную остекленную галерею, где размещены детские сады и ясли, магазины, столовая, кружковые помещения, библиотека и многие другие обслуживающие учреждения.

Макет.

детских учреждениях дома-комплекса. Через бюро обслуживания можно будет заказать все необходимое. Будет налажена централизованная уборка квартир, организовано проведение досуга и т. д.

В настоящее время разработан ряд соответствующих экспериментальных проектов. Одним из первых появился проект домов-комплексов архитектора Н. Остермана. В них корпуса жилых домов — обычных пятиэтажных и гостиничного типа — примыкают торцами к одноэтажной остекленной галерее, где размещены детские сады и ясли, магазины и столовая, кружковые помещения и библиотека, зал универсального назначения. Все жилые корпуса имеют связь с галереей через цокольные этажи.

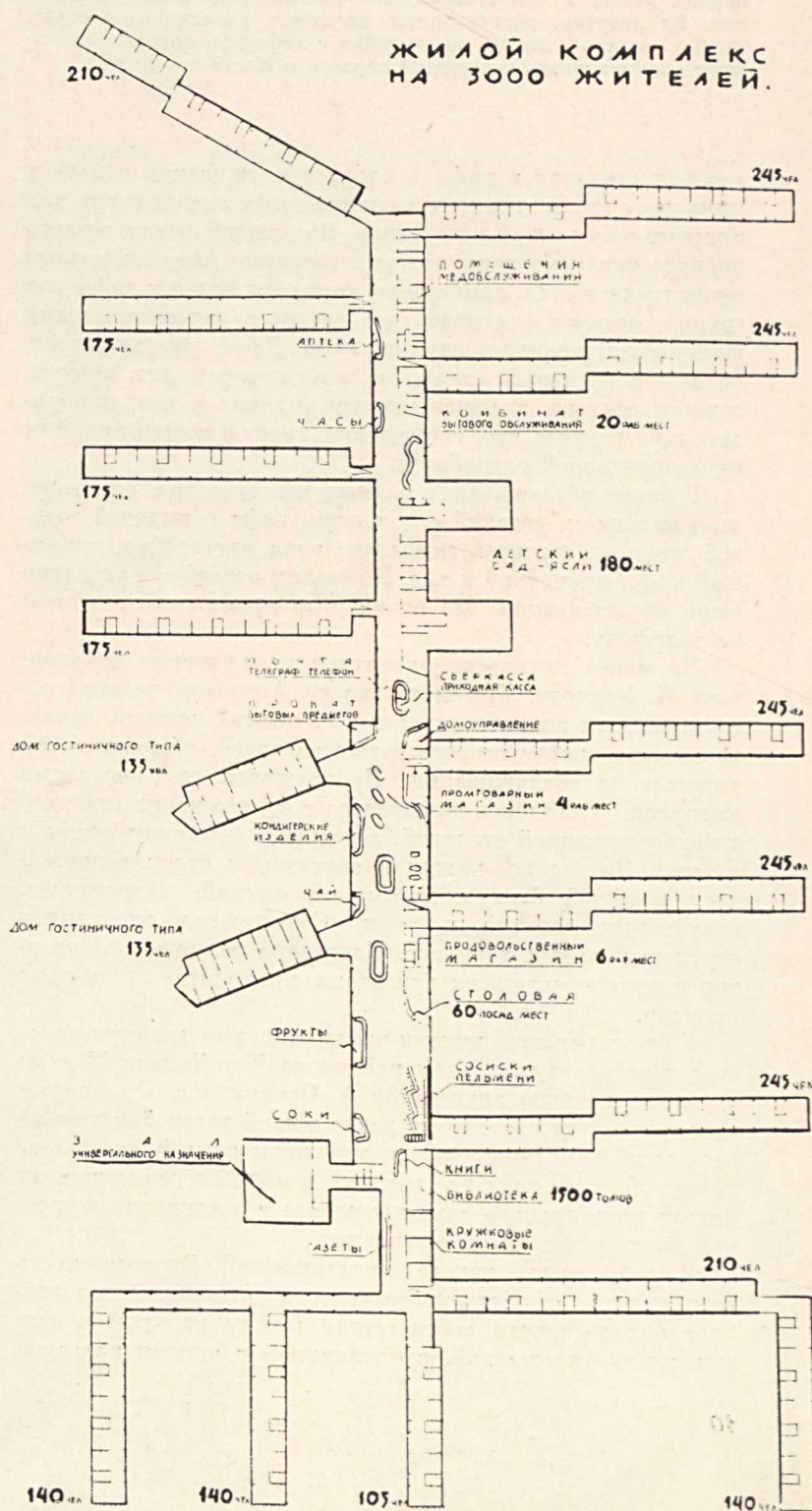
Галерея — средоточие общественной жизни и одновременно основной элемент, ядро художественной композиции всего комплекса. Прозрачные стены с легкими переплетами чередуются с красочными витражами и росписью глухих поверхностей. Необычно пространственное решение интерьера, куда гармонично вписаны предметы и изделия декоративно-прикладного искусства. Элегантная и безукоризненная в своей целесообразности мебель, крупные световые плафоны смелого рисунка и контрастирующая с ними малая осветительная арматура, непривычные еще отделочные материалы, цветные пластики — все это сконцентрировано именно здесь, в хрустальной галерее.

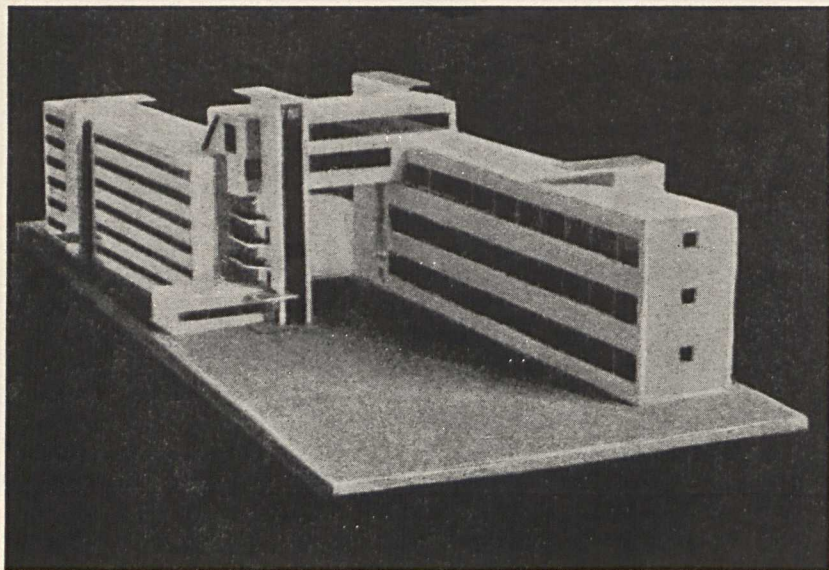
В то же время проект Н. Остермана отличается предельной близостью к нынешней практике. Это подтверждается, в частности, тем, что несколько упрощенный вариант такого дома-комплекса намечено построить в 10-м квартале Новых Черемушек.

Смело задуман дом-комплекс в проекте Г. Градова, предложившего совершенно новую организацию целого ряда процессов повседневной жизни и прежде всего системы воспитания подрастающего поколения. Дом-комплекс состоит из трех объемов. К доминирующему по высоте 12-этажному жилому корпусу на 1186 человек непосредственно примыкает двухэтажный блок обслуживания, с противоположной стороны корпуса остекленный переход ведет в одноэтажный детский сад-ясли, рассчитанный на круглосуточное пребывание большинства детей, родители которых живут в данном доме-комплексе.

В жилом корпусе размещены комфортабельные квартиры, где, однако, нет кухонь в обычном понимании. Они заменены в каждой квартире вмонтированными в ниши компактными кухонными агрегатами для доготовки, по-

План.





М. Гинзбург. Дом-коммуна. Макет.

Два шестизэтажных жилых корпуса связаны в уровне верхнего этажа блоком помещений столовой, читальни, клуба и др. На первом этаже в самостоятельных объемах — детские учреждения. Из квартир, рассчитанных на семьи различного состава, можно попасть в лестничные клетки с лифтами, которые связывают общественные помещения первого и шестого этажей.

сколько столовая и кафе в блоке обслуживания сведут к минимуму необходимость в специальных помещениях для приготовления пищи в квартире. На каждом этаже жилого корпуса предусмотрены холлы и гостиные для совместно проведения досуга, просторные коридоры ведут к лифтовой группе, которая связывает все этажи с расположенными внизу общественными помещениями. Здесь уже художественно-декоративный ансамбль, характерный для общественного сектора, включен непосредственно в дом, приближен к квартирам, что, естественно, ведет к новым приемам их декоративной разработки.

В блоке обслуживания размещены: столовая, снабжающая питанием, детский сад и ясли, кафе с выдачей готовой пищи в квартиры, самодеятельная мастерская, приемный пункт прачечной и т. д. В главном вестибюле устроено бюро обслуживания, где из квартир принимаются заказы по телефону.

Не менее интересно проектное предложение архитектора К. Иванова. Дом-комплекс на 2 тысячи человек состоит из двух жилых корпусов в 12 этажей каждый, соединенных на уровне второго этажа галереей, объединяющей учреждения обслуживания. Продолжаясь за пределами корпусов, эта галерея замыкается с одного конца просторной общественной столовой, а с другой — детским садом и яслями. Посредине, между корпусами, к галерее примыкает клубный блок с залом для лекций, киносеансов, спортивных занятий и т. п. Своеобразна внутренняя структура жилых корпусов. Благодаря размещению квартир в двух уровнях, на три этажа приходится лишь один коридор.

С очень перспективными предложениями для строительства в экспериментальном районе на Юго-Западе Москвы выступил недавно архитектор А. Овчинников. Он предлагает в качестве первичного звена жилой застройки уже не отдельный дом-комплекс, а так называемый «комплекс нового быта», то есть группу домов, сосредоточенных вокруг центрального дома-комплекса с повышенным уровнем общественного обслуживания.

В чем смысл такого предложения? Экономичность эксплуатации общественного сектора дома-комплекса требует определенного соответствия между набором обслуживаемых учреждений, их величиной и числом пользо-

щихся ими людей. Чем больше это число, тем выше может быть уровень общественного обслуживания. Но есть предел такому укрупнению. Громадный по размерам дом-комплекс будет неудобен, невзирая на сильно развитый общественный сектор, из-за хождения по бесконечным коридорам и этажам. Чтобы создать высокий уровень обслуживания и в то же время не гипертрофировать размеры здания, А. Овчинников предложил дом-комплекс на 1100 жителей, но с общественным сектором, рассчитанным на 2 тысячи человек. «Недостающие» для полной загрузки всех предусмотренных общественных учреждений 900 человек расселяются в расположенных рядом шести домах-«спутниках», которые вместе с «главным» домом и составляют целостный комплекс нового быта для двухтысячного коллектива.

В настоящее время экспериментальные проекты разрабатываются и другими авторами. Весьма характерно при этом разнообразие конкретных решений. Даже в немногих рассмотренных работах заложены далеко не идентичные принципы. Но вместе с тем, при всех более или менее существенных различиях, невозможно отрицать принципиальной родственности названных работ, близких по социальной направленности. В потоке проектирования и строительства домов с квартирами, рассчитанными на мелкое домашнее хозяйство, все рассмотренные проекты составляют единый фронт поисков нового жилища.

Дома-комплексы способствуют становлению коммунистического быта и потому социально необходимы. В то же время они экономически целесообразны, хотя в них сильно превышены сегодняшние нормы обеспеченности всеми видами культурно-бытового обслуживания. Подсчеты, например, показали, что суммарный строительный объем всех зданий за проектированного Г. Градовым микрорайона с домами-комплексами на 17 проц. меньше, чем в микрорайоне с соответствующим числом жителей, создаваемом на основе существующих норм и действующих типовых проектов. Этот внешне поразительный факт вполне закономерен. Экономичность повышается вместе с уровнем культурно-бытового обслуживания. Немало средств позволяет сберечь, например, обеспечение большинства детей площадью не в квартирах родителей, а в круглосуточных детских учреждениях, где они воспитываются и живут: создание в квартирах компактных кухонных агрегатов вместо развитых кухонь; кооперирование и специализация общественных зданий. Имеются и другие источники экономии.

Безусловно, пришло время начинать экспериментальное строительство отдельных домов-комплексов. Всесторонняя проверка в процессе эксплуатации позволит выявить наиболее прогрессивные предложения, откорректировать их и обоснованно рекомендовать для массового строительства ближайших лет. Нельзя также забывать, что зримые ростки коммунизма уже насквозь пронизали все области нашей жизни. Построенные дома-комплексы могут быть заселены, например, участниками коллективов коммунистического труда, которые твердо решили не только работать, но и жить по-коммунистически. Н. С. Хрущев указывал, что людям необходимо целенаправленно прививать навыки нового. Для поселившихся дома-комплексы будут практической школой, а для остальных — убедительным примером более целесообразных форм повседневной жизни.

Дом-комплекс — лишь один из наиболее вероятных типов жилища завтрашнего дня. Будут, конечно, и иные варианты, но при всем многообразии их форм неперменной и основной особенностью подлинно коммунистического жилища останется органичная связь благоустроенных квартир с развитой системой помещений общественно-бытового обслуживания. Именно эта особенность, многообещающая в разнообразных творческих аспектах, должна привлечь к разработке нового жилища представителей многих смежных с архитектурой профессий.

Сейчас происходят острые творческие споры и о том, по какому руслу должно идти художественное конструирование, и о функциях художника и инженера на промышленных предприятиях, и о школах и кадрах специалистов.

Эти и многие другие задачи нам предстоит разрешить в самое короткое время. И тем важнее становится освоение зарубежного опыта. Необходимость систематического изучения иностранного опыта в области художественного конструирования промышленной продукции подчеркивает и правительственное постановление от 28 апреля 1962 года.

В нашем журнале публиковалось много материалов по теории и практике промышленного искусства и художественного конструирования. С целью более широкого обсуждения важнейших проблем и освоения передового опыта в этой области редакция обратилась к специалистам ряда стран с предложением выступить на страницах журнала «Декоративное искусство СССР».

В этом номере мы предоставляем слово авторам из Германской Демократической Республики.

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ В ТЕХНИКЕ

Проф. Эрих ЙОН (ГДР)

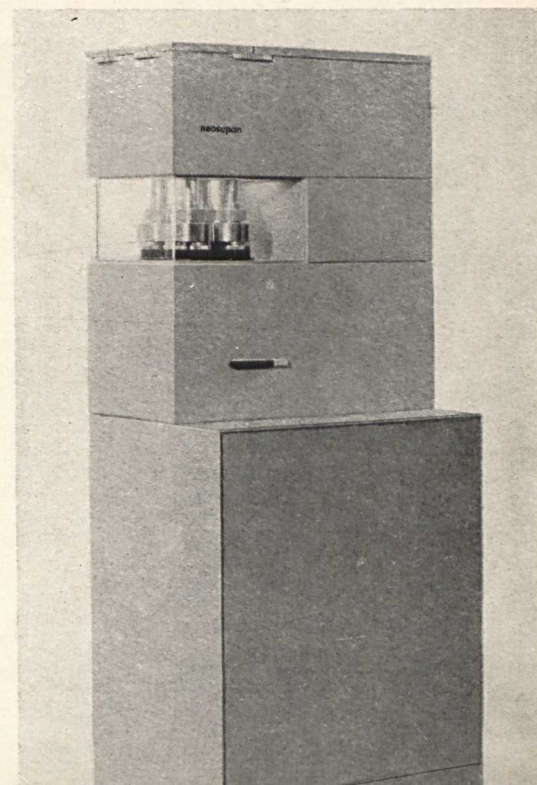
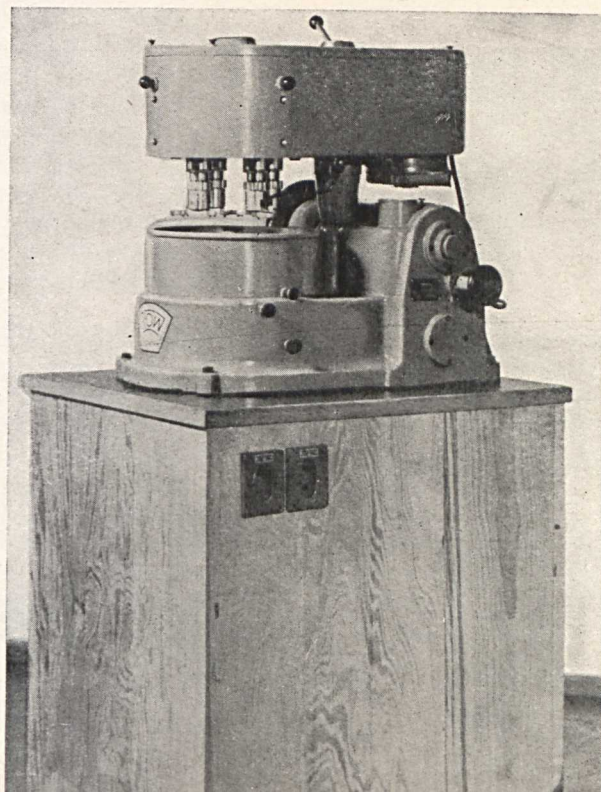
Ничто не в состоянии так сильно поразить человеческое воображение, как достижения современной техники. Мы уже не представляем себе жизни без использования ее благ, без ее неустанного прогресса.

Но современная техника, одарившая нас кинематографом, телевидением, принесла с собой безрадостность фабричных дворов, серость цехов промышленных предприятий.

С начала эпохи раннего капитализма искусство, с одной стороны, и техника (а с ней и развивающееся массовое промышленное производство), с другой, ведут раздельное существование. И с тех пор, если не считать отдельных реформистских устремлений в рамках капитализма, искусство и техника сосуществуют параллельно, не скрещиваясь. Ранние попытки механически «наложить» элементы искусства на технику, наталкиваясь на ее рационализм, заканчивались провалом.

Человек социалистического общества, как никогда ранее, стал тянуться к высотам культуры. Он стремится повысить уровень своих знаний, проявить себя активно во всех областях искусства. Однако он наталкивается на определенные противоречия, когда, например, просмотрев спектакль, выходит из театра или покидает картинную галерею и снова возвращается к себе на работу. Человеку трудно увязать в сознании эстетическое восприятие окружающего с фактом существования его рабочего места, организованного по рационалистическому принципу.

Устранить эти противоречия — почетнейшая и насущнейшая задача современного художника. От него совсем не требуется, чтобы он трудился над проблемой создания нового вида искусства. Ему вовсе не нужно ломать голову над вопросом, можно ли результаты творческих поисков, связанных с новой проблемой, причислить к некоему роду



Точильный станок старой и новой конструкции. Автор модели Эрих Йон. 1962

«высшего» искусства. Я полагаю, что «высших» или «низших» искусств вообще не существует. Любой вид искусства призван удовлетворять запросы современного ему общества.

Можно ли инженерам, работающим над созданием машин, инструментов, предъявить требование учитывать и эстетические моменты? Думаю, что нельзя. Процесс капиталистического развития надо признать одной из существенных причин односторонности инженерного мышления. Высокое развитие техники за последние пятьдесят лет ставило перед инженером весьма сложные задачи, полностью поглощавшие его творческие способности и воображение. Для работы, касающейся эстетического оформления изобретаемых предметов, времени не оставалось. Этот процесс приводил к высоким техническим успехам, но заставлял инженера все более отклоняться от эстетических требований.

Вместе с тем нельзя не признать, что некоторые творения инженерного искусства способны вызвать ощущение прекрасного. Взять, к примеру, те же самолеты, ракеты, мосты или шарикоподшипники. Совсем не обязательно, чтобы в основу этих технических схем были положены и принципы художественные. Заложенный в них эстетический элемент нужно рассматривать как выражение закономерности логически-последовательного, органического конструирования. Человеческий разум, перерабатывающий при решении технических проблем законы природы, придает этим законам силу воздействия на формирование вещей. Вот на чем базируется новая эстетика, обусловленная законами природы и воздействием человеческого разума. Вот на чем основываются новые эстетические представления и формы в процессе создания материальной продукции. Эмоциональная часть этих новых эстетических представлений не противоречит научным принципам.

Эстетические явления в современной технике нужно рассматривать как своего рода непроизвольно возникший продукт конструирования по логически последовательным закономерностям лишь там, где эти закономерности проявляются в ясной внешней форме.

Этот факт приводит, однако, к предположению, что не

существует противоречий между научными инженерными закономерностями и закономерностями художественного творчества. Наоборот, взаимоотношения этих закономерностей вполне обоснованы, они взаимно дополняют и обуславливают свое возникновение. Лишь в сравнительно небольшом числе конструкций логически последовательно примененные закономерности природы получают свое выражение также и во внешней форме.

Огромные задачи техники мешают инженеру выявить себя, пусть даже интуитивно, как создателя более или менее удачных форм. Его старания сводятся лишь к тому, чтобы, в меру накопленного опыта, подвести под эту форму основу, исходя из ее технической функции. Лишь в очень редких случаях дают себя знать весьма скромные познания инженера в области эстетических закономерностей.

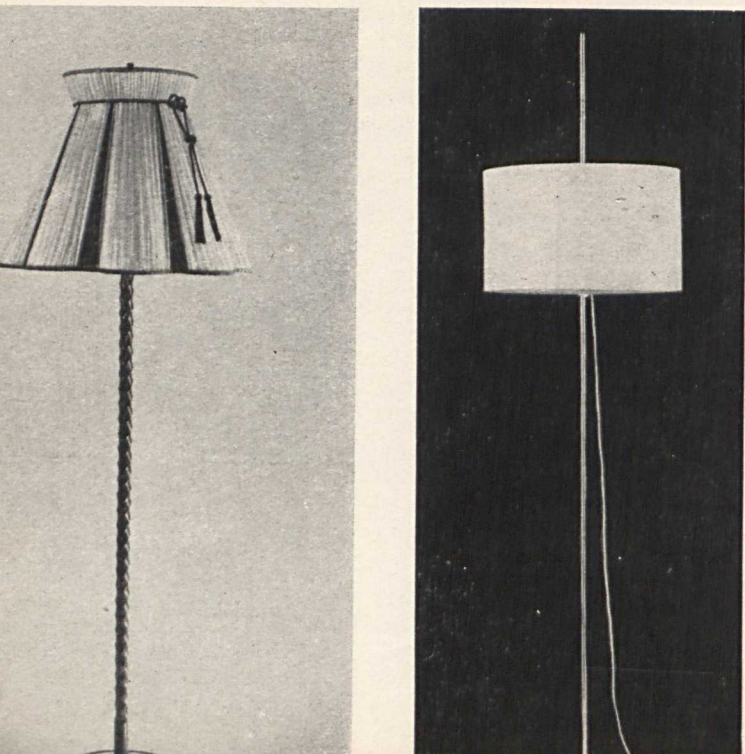
Способность создавать вещи, отвечающие эстетическим требованиям, была утеряна в капиталистическом трудовом процессе, отмеченном печатью разобщения. Ныне, в условиях коллективного труда, контакт между инженером и художником будет, несомненно, восстановлен.

Для раскрытия отношений между закономерностями природы и законами эстетики приведу пример, доказывающий, что путь к научно-конструктивному познанию может пролегать и через познание эстетическое. На одном крупном предприятии специалист по эстетике создал форму для нового крана. Его нижняя, несущая часть получила стройную, эстетическую внешнюю форму. При этом важно отметить, что снижен был расход материала, а также перераспределились нагрузки несущей части. Инженеры высказали сомнение в устойчивости крана. Детальные статические расчеты показали, однако, что при новой, более красивой и легкой форме машина стала устойчивее. Таким образом, поиски в области эстетики привели к известному конструктивному изменению. Тем самым были выявлены некоторые насущные задачи художника в области техники.

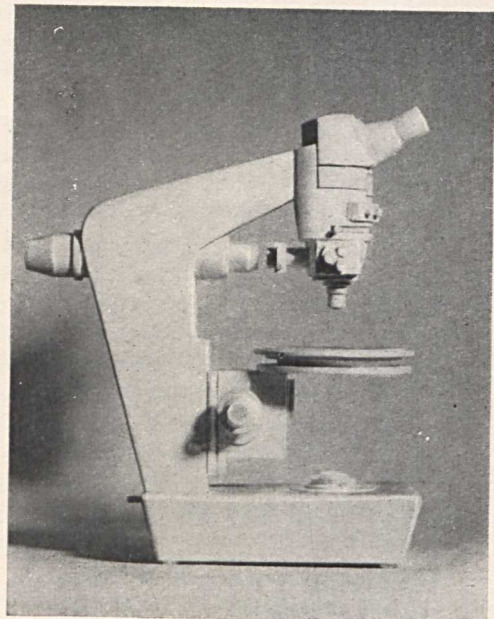
До настоящего времени инженер был озабочен лишь технической полезностью создаваемых им машин. Его внимание было сосредоточено на одной только рациональной стороне дела. Инженер полностью игнорировал вопрос отношения машины к человеку, к специфическим его потребностям и запросам.

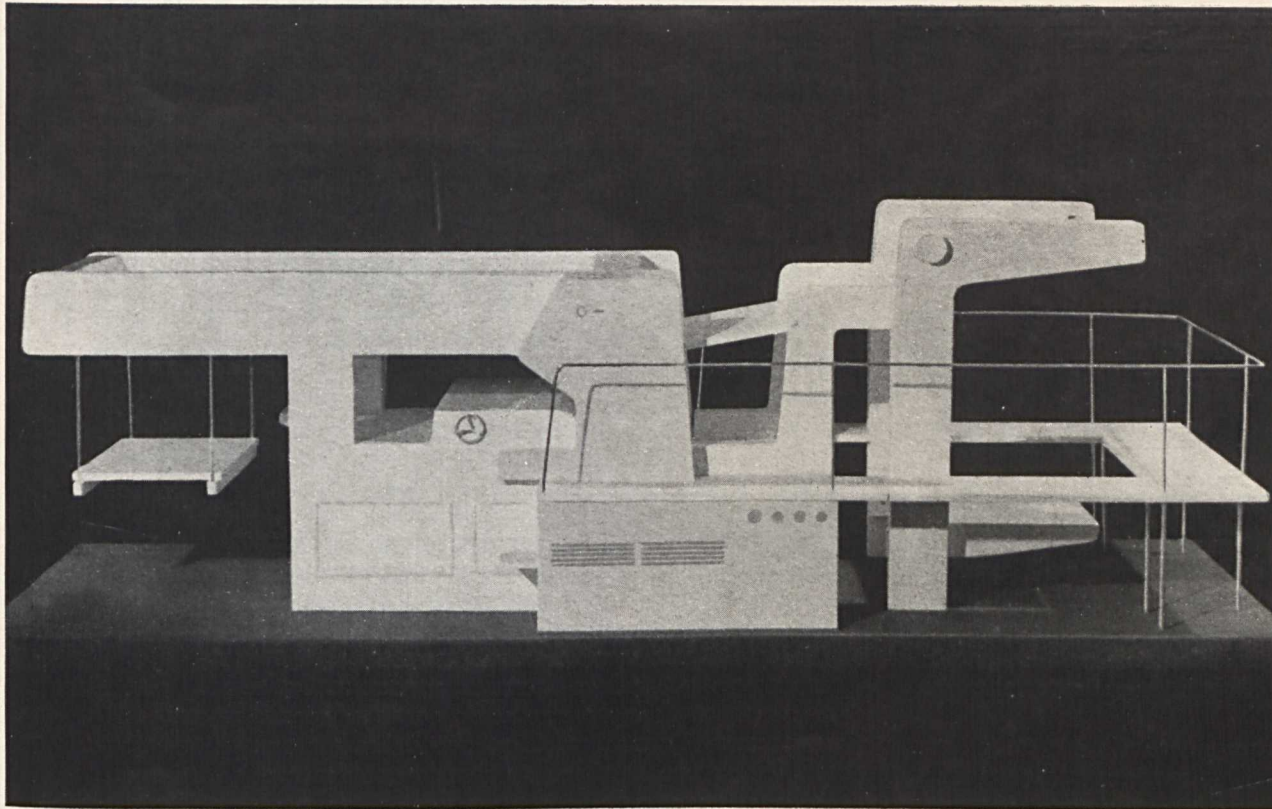
Здесь мы подошли к зерну вопроса: может ли машина быть произведением искусства? Является ли функционально оправданный предмет красивым только потому, что его функциональность оправдана?

Торшеры старой и новой формы. Новая модель — торшер «Контраст» из полированного алюминия, высота регулируется. Автор модели Лук Рудольф, 1961



Поляризационный микроскоп. Автор модели Эрих Йон. 1961





Макет
печатной машины.

Функционально оправданный предмет может быть красивым лишь тогда, когда его функция отвечает всем потребностям индивидуума и общества в целом. Но ни один замысел конструктора не приведет к созданию культурных ценностей, если в понятие функции он не вложит необходимость удовлетворения эстетических запросов.

Перед художником возникает важная задача исследовать материальные и культурные потребности современного человека. Художник должен уметь оценить их значимость, отделить плевелы от зерен. Удовлетворение известных потребностей всегда влечет за собой возникновение новых. А эти новые потребности всегда способствуют развитию отдельной личности и всего общества в целом.

Не следует упускать из виду стремления человека к творческому труду. Нам не следует забывать и о необходимости создать такие жизненные условия, при которых труд станет радостью и подлинной потребностью человека. Поэтому трудно переоценить роль художника в области промышленного производства, в области труда вообще.

Но между инженером и художником существует еще немало барьеров. Одним из них является отсталое представление многих художников о камне, глине, дереве как о материалах, ограничивающих круг возможностей пластически выразить творческий замысел. Разве не выдержали наилучшим образом испытание на способность выразить в современной архитектуре художественный образ бетон, стекло, сталь, алюминий?

А как обстоит вопрос с инженерно-техническими материалами и технологическими методами современного промышленного производства? Взять хотя бы технологию литья, прессования,ковки, производства пластиков. И здесь эстетика должна сыграть свою роль в создании формы. Художник обязан и к этим материалам отнестись с должным вниманием. Он обязан познать свойственные им закономерности, овладеть их технологией, чтобы подчинить эти материалы своему эстетическому контролю.

Это требует, естественно, наличия у художника специальных знаний, которые позволят ему выполнять полу-

ченные задания во всеоружии. Художнику должно принадлежать в трудовом коллективе место полноправного члена, знакомого с условиями технологии, конструирования, учитывающего эти условия в своей работе и решающего все проблемы в творческом содружестве с инженером.

С совершенствованием промышленной техники стали рождаться и новые эстетические элементы. Мы видим их в функциональной и эстетической форме станков, в их внутренней структуре, в формировании плоскостей, в композиции отдельных деталей и в их отношении к форме.

Всякое применение внешне отживших, по времени отсталых форм, а также следование модным увлечениям нужно считать бессмысленным.

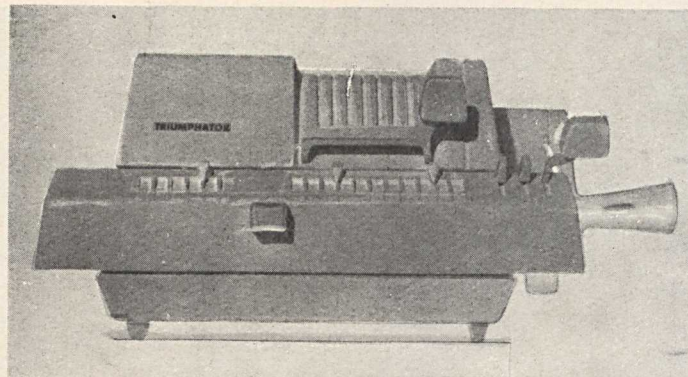
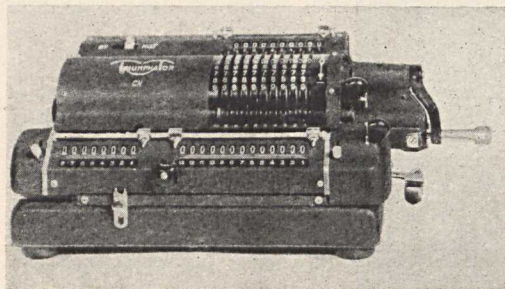
Следует предостеречь также и от ошибочной практики командировок на предприятия живописцев или скульпторов для устранения допущенных эстетических просчетов. Сделать это художники бессильны, так как их знания покоятся на освоении иных проблем. Эстетические категории, относящиеся к станковым видам искусства, не соответствуют эстетике тех видов искусств, которые связаны с техникой. Они объединены только общей сущностью.

Технику следует осваивать так, чтобы, творя, не отвлекать инженера от его прямых задач. Нужно, наоборот, самому художнику проникнуться ими. Он должен брать на себя выполнение тех эстетических задач, с решением которых инженеру не справиться из-за его высокой специализации.

Лишь ремесленник средневековья владел совокупностью технических, эстетических и экономических знаний. Это позволяло ему возвести в степень произведения искусства предметы бытового обихода. Разделение труда при капитализме и специализация привели к исчезновению универсальности мастера-одиночки. В условиях социализма возникает возможность возродить это единство знаний индивидуума и притом на более высоком уровне коллективного труда.

Слиянию искусства и техники дилетантизм враждебен так же, как враждебен он любому серьезному замыслу,

Ручной арифмометр старой и новой конструкции.
Автор модели Эрих Йон. 1959



подлинному умению. Мы живем в эпоху техники, и всякие попытки по-дилетантски приспособиться к ней приведут лишь к пагубным результатам. Для человеческой культуры имеет большое значение решение вопроса: как и когда нам удастся высокие достижения техники возвести на уровень зрелой культуры, отвечающей многогранным запросам передового человека.

Понятие красивого в технике связано с целесообразностью, практичностью, с удовлетворением гигиенических, физических и психологических потребностей человека. Существует непосредственная связь между положительной эстетической реакцией и количественными и качественными результатами труда. Такая связь сама обладает способностью повышать уровень этих результатов.

Мы уже указывали выше на стоящую перед художником важную задачу изучать и учитывать идейно-духовные и материальные потребности человека труда. Это даст

художнику возможность очиститься от пережитков во вкусах и эстетических представлениях и руководствоваться в своем творчестве лишь передовыми устремлениями. О их значении следует говорить подробнее.

В отдельных технических изделиях мера оправданного участия декоративного элемента различна. Оценивая ткань для занавесей, мы прежде всего отдадим должную дань ее декоративной ценности. Обратное наблюдается при оценке того или иного прибора из нашего домашнего обихода с его функционально-практическими достоинствами. Установливается, следовательно, некое отношение к предмету с диапазоном оценки от почти исключительно декоративной до вещественно-функциональной. При определении каждой вещи в нашем обиходе очень важно учесть ее сущность. Учету подлежат и эстетические отношения между самими вещами.

Радиоприемник, например, создан как акустический прибор для получения информации и как источник развлечения. Неверно было бы рассчитывать при разработке его внешней формы на то, что в общем интерьере он в декоративном смысле будет спорить с рисунком на ткани занавеси. Хоровое пение никогда не вызовет эстетического наслаждения, если каждый хорист будет стараться перекрыть остальных. Голос тенора может быть полностью вытеснен только приглушенным пением басов.

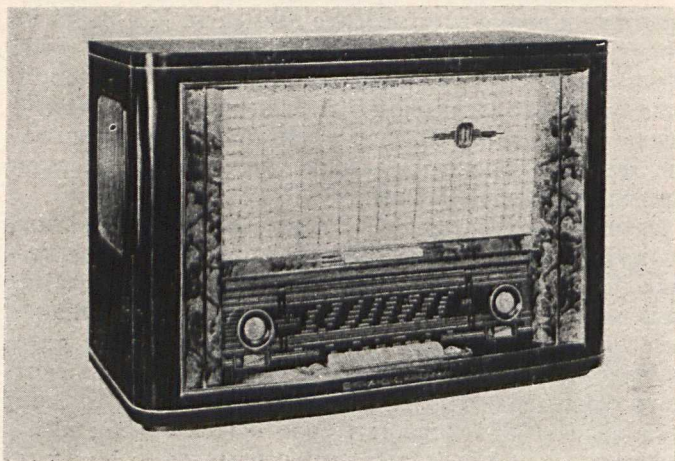
Эстетически обобщить наше окружение можно лишь логикой, системой в мышлении. Речь идет не только о систематизировании эстетических элементов в предмете, но и о расположении самих предметов в ансамбле соответственно их отношению одного к другому.

Только эстетическое утверждение художником функциональных элементов и форма, определенная существом предмета, создают предпосылку для усиления воздействия декоративных элементов. Аналогичное мы наблюдаем и в области таких подчеркнуто декоративных искусств, как живопись, скульптура и графика.

Все сказанное приложимо и к принципам художественного оформления предметов, окружающих человека на его рабочем месте в современных условиях промышленного производства. В этом смысле машина несомненно может быть произведением искусства, должна им быть.

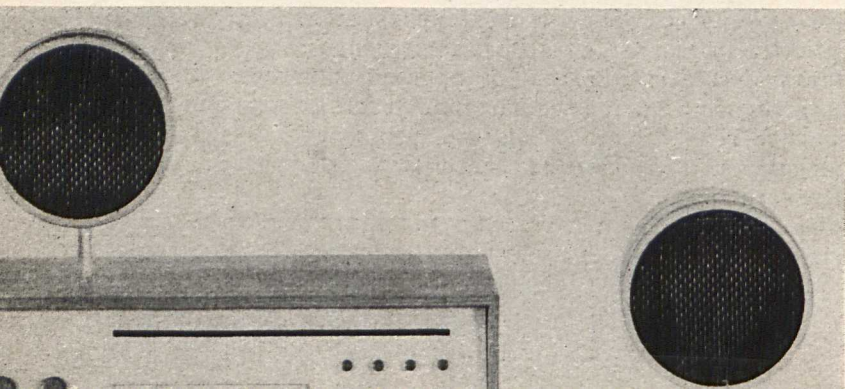
Но, рассматривая машину как произведение искусства, мы не можем подходить к ней с той же мерой, которой мы оцениваем картину. Художественная оценка машины должна определяться присущими ей одной эстетическими категориями.

Созданная на основании точных расчетов эстетическая форма должна стать источником новых эстетических представлений. Это и будет решать успех художественной деятельности в области промышленной техники.



Радиоприемник.

Проигрыватель.



ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА — ВКЛАД В СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ КУЛЬТУРУ

Проф. Руди ХЕГНЕР (ГДР)

В сентябре прошлого года я гостил в Советском Союзе и мне довелось ознакомиться с серией статей, напечатанных в журнале «Декоративное искусство СССР» под общей рубрикой «Может ли машина быть произведением искусства». Подробно и по-современному развернутая дискуссия, в которую вовлечены специалисты, — весьма отрадный факт. На мой взгляд, речь идет о том, чтобы вскрыть основную проблему промышленной эстетики вообще. В основном на поставленный вопрос я склонен дать положительный ответ. Пусть нижеизложенные положения, подсказанные мне моим опытом, станут посильным вкладом в дискуссию.

Во все времена человек определял форму бытовых предметов, исходя из определенных потребностей как своих личных, так и всего общества в целом. Далеко не всегда говорилось об «искусстве», когда рассматривали обычные ремесленные инструменты. Однако немалое количество их, не будучи специально украшенными, обладают известной ценностью, возникшей из слияния функциональных и эстетических элементов.

Красота технических приборов не есть выражение абстрактной, технической и функциональной сущности. Она — выражение человеческих качеств. Эта красота воплощает отношение человека к труду. Ошибкой, однако, было бы стремление добиваться красоты посредством украшения, орнаментирования. Не на поверхности бытового предмета следует искать его красоту, она заключается в сплетении функции предмета с человеческими потребностями. Машину человек хочет воспринимать как часть самого себя, но он не желает ощущать себя частью маши-

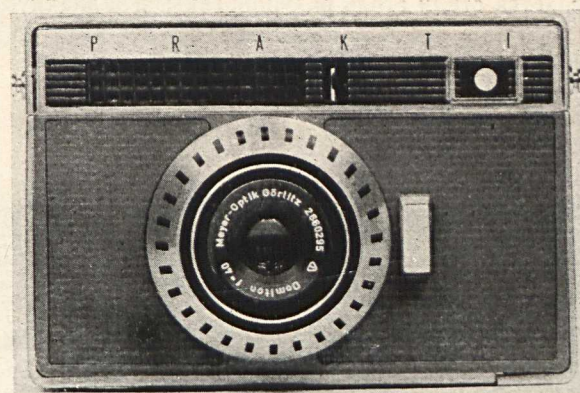
ны. Машина не должна создавать для человека ни помех, ни неудобств, она должна приносить ему пользу.

По этой причине мы больше не хотим сегодня воспринимать машину только как функционально-технологический комплекс, а обращаемся к физиологическим, психологическим и общественным моментам, как к базису для эстетического творчества в промышленности. Со времени наступления технической эры границы художественного творчества значительно расширились. В последнее время все большее число созданных промышленным способом предметов становится носителем человеческого содержания. Наступила пора разъяснить всем художникам, что творческие силы должны участвовать в формообразовании всех предметов, жизненно необходимых в социалистическом обществе. К этим предметам, естественно, относится и машина. Я, так же как и К. Кантор, полностью разделяю точку зрения авиаконструктора О. Антонова, который говорит: «В нашу эпоху строительства коммунизма искусство должно пронизывать всю нашу жизнь, всю нашу деятельность. Искусство, эстетика должны составлять органическую сторону общественного производства»*.

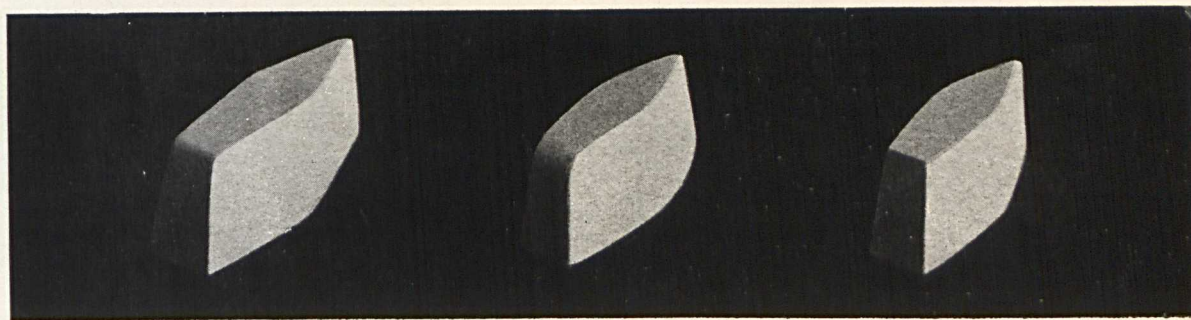
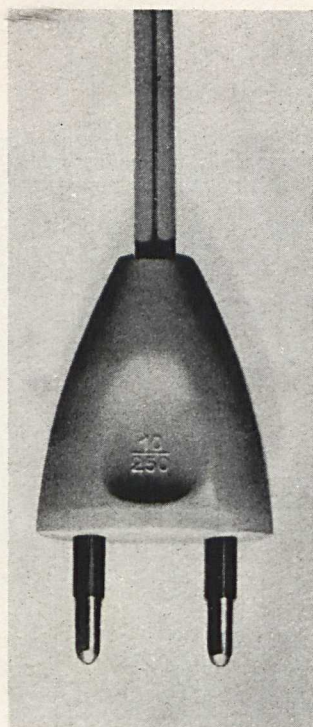
У современного общества возникает серьезная задача поставить трудового человека в наиболее благоприятные производственные условия, способствовать созданию новых отношений человека к своему труду. Решить эту задачу могут только коллективные усилия ученых, инженеров и

* См.: К. Кантор. Где же граница прикладного искусства. — Журнал «Декоративное искусство СССР», 1961, № 6.

Фотоаппарат «Практи».



Примеры разработки форм выключателей и вилок.



художников, совместно стремящихся к улучшению наших производственных инструментов, технологического процесса и обстановки, в которой протекает трудовой процесс.

СОВРЕМЕННОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Техническую эстетику мы понимаем как художественно-творческую деятельность в рамках промышленного производства. В нем мы различаем художественное оформление текстиля, мебели, стекла, керамики и т. п.

Целью формообразования является создание технически и художественно безукоризненных изделий, отвечающих потребностям социалистического общества и способных, как хорошие образцы, воздействовать на материальное производство.

Оптимальное выполнение одновременно технико-экономических, культурных и эстетических требований внутри данного процесса нужно рассматривать как критерий хорошего формообразования.

Проблема хорошей формы находится в связи с отношением человека к его окружению. Значение имеет и то, будем ли мы расценивать приобретенный нами предмет обихода или машину для работы с точки зрения их функциональных достоинств или же, кроме этого, также и со стороны эстетических их достоинств, способных обогатить нас духовно.

О НЫНЕШНЕМ ПОЛОЖЕНИИ ВОПРОСА

Наша промышленность в большом количестве производит самые различные приборы и машины. Техническую полезность их стремятся довести до максимального совершенства. Однако высокое совершенствование техники отнюдь не приводит автоматически к более высокому художественному качеству.

Хотя мы и располагаем высокоразвитой техникой и, по сравнению с прежними временами, производим огромное множество товаров, большинство из них все же не отвечает современным социалистическим запросам. Правда, во многих случаях создаются единичные образцы, которые мы уже можем рассматривать как продукцию современную. Но до сих пор такие предметы еще не производятся в комплексе.

За последние два десятилетия проблемы художественного формообразования предметов промышленного производства стали столь разнообразными и значительными, что

для их успешного решения уже не обойтись без специалиста по технической эстетике.

Это совершенно новый специалист, и ему должно быть отведено место среди специалистов техники. Во всех странах с высоко развитой техникой он работает сегодня на каждом более или менее значительном производстве. Все большее признание получает его деятельность, способствующая формированию культурных ценностей.

К сожалению, еще до сих пор художественное конструирование большинства машин и приборов поручают людям, которые не обладают необходимой подготовкой. Речь идет о конструкторах, деятельность которых я отнюдь не призываю суживать. Но их деятельность должна быть поставлена в определенные ими осознанные рамки.

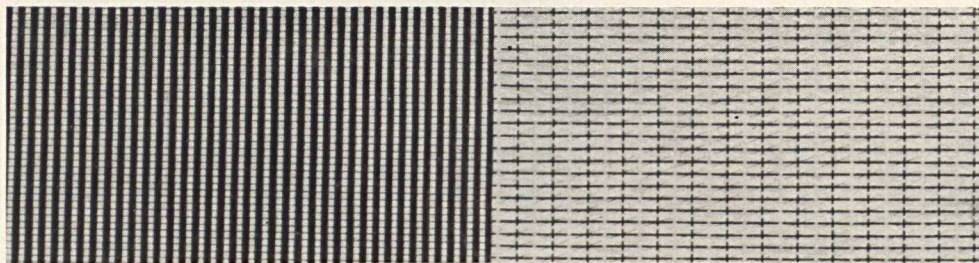
Чем дальше продвигалась по пути прогресса техника, тем больше сужалось понимание инженером задач художественного порядка. Мы не находим отражения этих задач и позднее, в программах технических учебных заведений. Технический прогресс ставил перед инженерами столь разнообразные задачи, что решения эстетических проблем отодвигались на второй план.

Тем не менее век техники породил новое понимание красоты. Инженеры и художники стали стремиться к сотрудничеству. В ряде технических вузов делаются попытки дать студентам основные представления о форме.

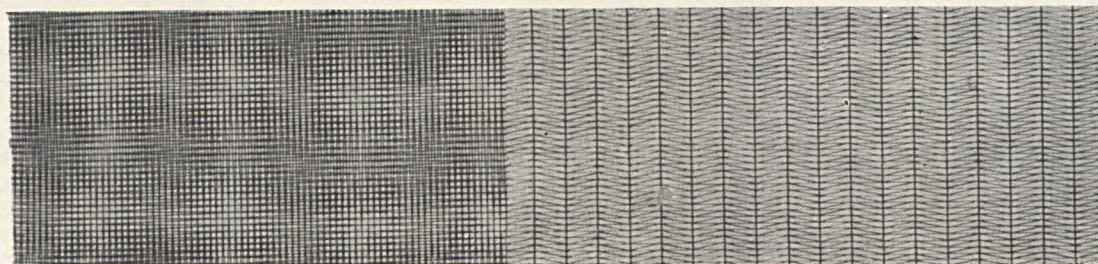
Во многих западных странах, а также в странах народной демократии, как и в Советском Союзе, уже организованы советы по технической эстетике. Они призваны руководить вопросами формообразования производимых изделий. Такой Совет создан и в Германской Демократической Республике. Речь идет о Совете экспертов по вопросам технической эстетики при Министерстве культуры. Совместно с представителями хозяйственных и планирующих организаций, с представителями ведомств внутренней и внешней торговли и общественности этот Совет будет работать над улучшением художественной формы изделий промышленности.

КАКИЕ ВЫГОДЫ ДАЕТ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

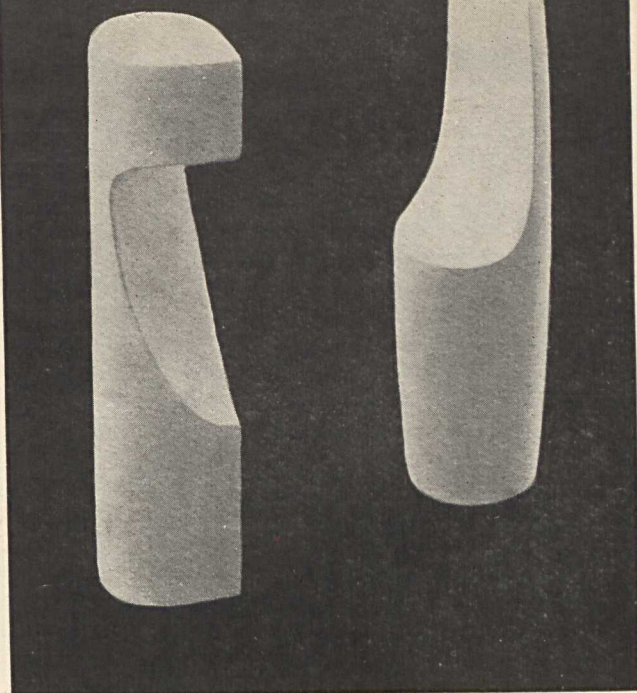
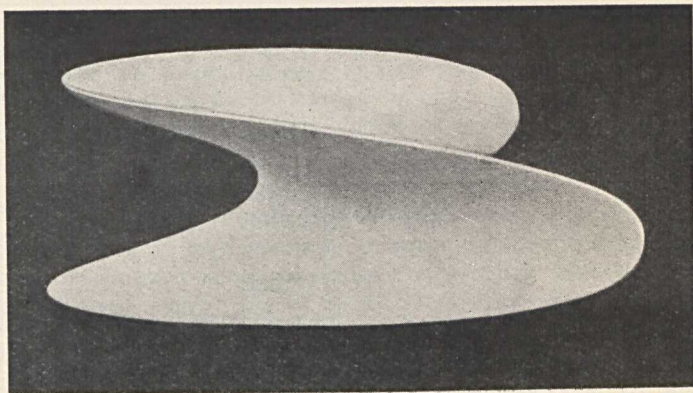
Благоприятные возможности нашей индустрии в области координированного и комплексного формирования изделий промышленной продукции дает плановому хозяйству множество преимуществ. Вытекающая из принципов нашей экономики необходимость стандартизации



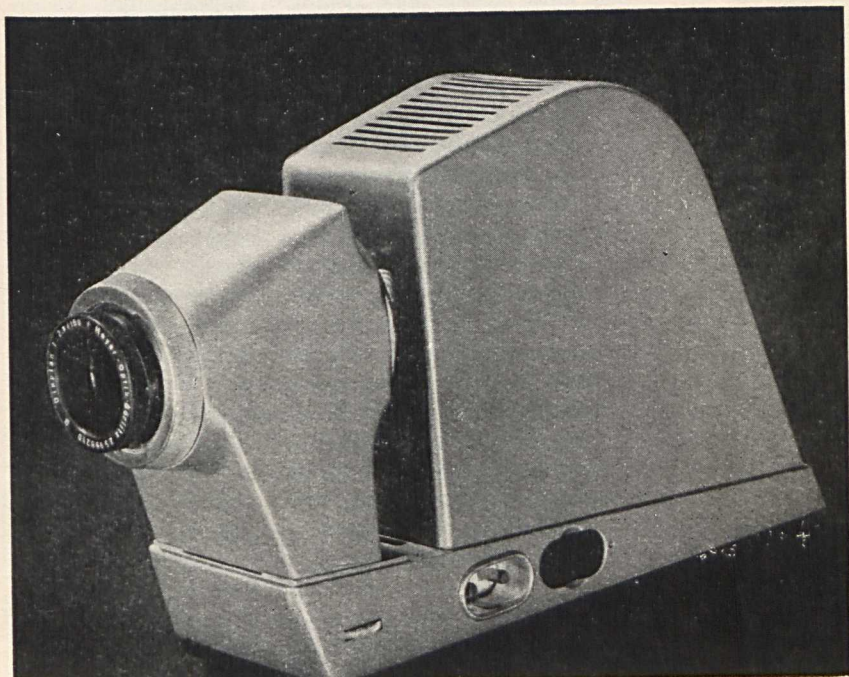
Примеры графической разработки пропорций и линий при членении плоскостей.



Примеры пластической разработки элементарных форм (объем, напряжение, контраст, пропорция, нарезка).



Стандартная пишущая машинка.



500-ваттный проекционный аппарат «Аспектор».

функциональных элементов и форм заключает в себе не одни промышленно-технические выгоды. При разумном подключении вопросов технической эстетики должны возникнуть и предпосылки для широкого внедрения принципов художественного конструирования.

Под стандартизацией ни в коей мере не следует понимать обеднения формы, это — новый технический организационный принцип и дальнейшее продвижение по пути технического прогресса.

Для решения проблем технической эстетики окажутся весьма полезными стандартизация и автоматизация.

Навести порядок в области технических форм, правда, уже со стороны художественной, стремится и техническая эстетика. И каждый раз специалисты в этой области с удовлетворением убеждаются, что к тому же стремятся и их коллеги — инженеры.

Инженеры и художники в одинаковой мере заинтересованы в том, чтобы привести к единообразию продукцию целых отраслей промышленности. Как раз социалистическая промышленность и предоставляет для этого наилучшие возможности.

ВЫВОДЫ:

Работники нашей промышленности часто полагают, что художник может быть привлечен для консультации после важнейших работ по конструированию изделия, чтобы таким образом добиться «более красивой внешней формы». Такая практика в корне ошибочна.

Подлинно красивая форма изделия может быть достигнута лишь в результате сотрудничества на всех этапах

процесса. Только это даст возможность синтезировать требования всех сторон. При этом художник по преимуществу проявляет заботу о согласовании отношения формы к человеку.

В социалистическом государстве потребность людей не может быть удовлетворена созданием предметов, бьющих на эффект. Удовлетворение потребностей людей в социалистическом обществе вытекает из экономических основ этого общества.

Для нас техническая эстетика — не самоцель и, конечно же, не путь для достижения коммерческих целей. Она призвана помочь формировать эстетическую сторону нашего предметного бытия. От нашего мировоззрения в конечном итоге зависит, какое выбрать для этого решающее направление.

И не в последнюю очередь мы должны подумать о том, чтобы создаваемые у нас вещи — каждая в отдельности и все в совокупности — были способны выразить качественный уровень нашей продукции, а также и наши убеждения.

РЕЦЕНЗИЯ

О МАСТЕРАХ ХОРОШИХ И РАЗНЫХ

Творчество художников-прикладников Советской Эстонии давно и прочно завоевало симпатии посетителей выставок и художественных салонов не только в своей республике, но и во всей стране и за рубежом. Поэтому вполне понятен тот благожелательный интерес, с каким была встречена вышедшая недавно из печати книга Хелене Кума «Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера»*.

Успеху книги в немалой степени способствовало имя автора — талантливой эстонской художницы-керамистки и искусствоведа, часто выступающего в печати по различным вопросам прикладного искусства.

Новая книга представляется нам большой удачей Х. Кума и как автора текста, и как автора оформления и макета издания.

При знакомстве с книгой не покидает ощущение, что перед нами работа большой культуры и тонкого вкуса. Главное ее достоинство можно выразить буквально в двух словах: точность и краткость. Именно благодаря этим качествам небольшое по объему (около двухсот страниц) издание превратилось в своего рода маленькую энциклопедию современного эстонского прикладного искусства, его истоков и творческих принципов. Широта охвата материала, большая его насыщенность при сжатости изложения, продуманный научный аппарат, сопровождающий книгу (биографический справочник о художниках, неболь-

шой список литературы, список иллюстраций с указанием техники исполнения и датировки), — все позволяет это, в сущности, популярное издание использовать как серьезное справочное пособие. Это тем более ценно, что подобный опыт обобщения работы эстонских мастеров делается впервые.

Сведения о творчестве отдельных художников сгруппированы автором по тем видам прикладного искусства, в которых они заняты: текстиль, керамика, художественная обработка кожи и металла, стекло, роспись по фарфору. В отдельные разделы выделено творчество архитекторов, работающих в области интерьера (Э. Вельбри, Б. Томберг), и художников, занимающихся одновременно различными видами прикладного искусства (Адамсон-Эрик, А. Аламаа, Э. Резметс). Каждому разделу предпослан небольшой обзор данного вида искусства, а всей книге в целом — обстоятельное введение, в котором делается достаточно подробный экскурс в прошлое прикладного и народного искусства Эстонии, а также излагаются основные принципы современного искусства республики.

Стройность композиционного построения, ясность мысли, точность формулировок — все это позволило дать очень четкую картину эволюции эстонского прикладного искусства. Кроме того, автору удалось очень тактично, не навязывая, а убеждая наглядным примером, показать, что сила современного эстонского искусства — в его национальной неповторимости, в сохранении и творческом развитии тех основных заповедей народного искусства, которые очень ши-

роко и, как нам кажется, совершенно справедливо определяются автором как целесообразность, ансамблевость, понимание специфики материала. Эта преемственность культуры, тесная связь творчества сегодняшнего дня с лучшими тенденциями художественного наследия ощущаются в книге постоянно, как ведущая мысль. Недаром так часты в тексте упоминания о тяготении большинства художников Эстонии к ее народному искусству, глубокими знатоками и ценителями которого они являются.

Указывая на огромную роль народного искусства в формировании современного стиля прикладного искусства Эстонии, автор в то же время выступает за широту понимания его, за объективность оценки тех художников, искусство которых, не опираясь непосредственно на те или иные конкретные традиции народного искусства, тем не менее несет в себе здоровое творческое начало (Б. Томберг, Х. Раадик).

К достоинствам книги Хелене Кума следует отнести также точность и меткость творческих портретов художников и анализов их произведений. В книге нет мучительных для читателя повторов описаний и терминов: рассказ ведется живо, увлекательно, а главное, по-разному — и не только о художниках различного профиля, но и, что гораздо труднее, о художниках, работающих в одной области. Поэтому, закрывая книгу, читатель продолжает видеть этих художников, таких «хороших и разных», — и в этом большая заслуга автора, который сумел рассказать о мастерах искусства как мастер.

В. САВИЦКАЯ

* Х. Кума, Прикладное искусство Советской Эстонии и его мастера, Л.—М., «Искусство», 1962.

ТВОРЧЕСКАЯ УДАЧА КОНСТРУКТОРА

(Новый микроавтомобиль)

В. АРЯМОВ

В течение пяти лет, начиная с 1954 года, на страницах «Литературной газеты» один за другим появлялись заголовки: «История с мотоколяской», «История с мотоколяской все еще продолжается...», «Дело о мотоколяске», «Человек на обочине». Среди авторов — Эм. Казакевич, Герои Советского Союза П. Вершигора и Вл. Павлов. В их далеко не бесстрастных выступлениях изложена вся длинная история того, как для инвалидов Великой Отечественной войны, получивших заслуженное право на удобное, надежное и красивое средство передвижения, автопромышленностью выпускались одна за другой негодные и достаточно уродливые мотоколяски К 1-В, С-1Л, С-3А.

Прошло время — и вот перед нами миниатюрный автомобильчик, внешний вид которого свидетельствует о большой эстетической удаче автора конструкции. Каждому, кто помнит о печальной истории с мотоколяской, ясно, что этот автомобиль с симпатичным названием «Спутник» должен иметь к ней прямое отношение. Он спроектирован в НАМИ и изготовлен Серпуховским заводом.

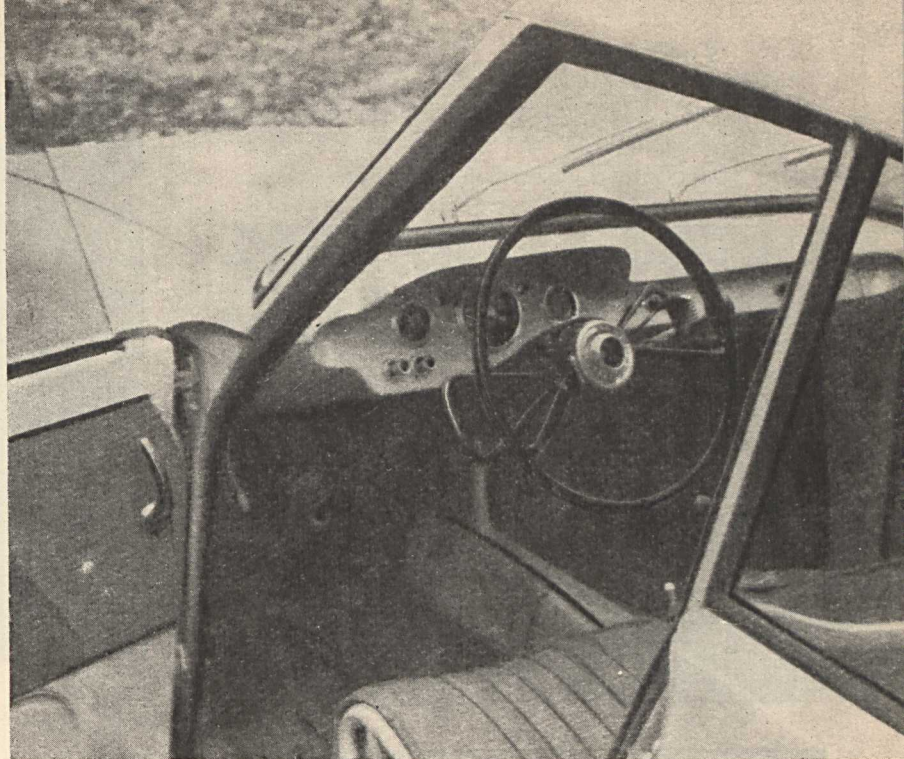
По стройности изящного силуэта этот современный, элегантный автомобиль можно сравнить не с «Москвичом» и, конечно, не с «Запорожцем», а разве что с «Волгой». Между тем длина его чуть больше трех метров («Запорожца» — 3,33; «Москвича» — 4,05; «Волги» — 4,83 м.).

Как достигнута эта стройность, удивительная в таком малышке? Секретов два: во-первых, искусство автора формы «Спутника», зилового ветерана, ныне работника НАМИ В. И. Росткова, во-вторых, современные пропорции (маленькие колеса, относительно высокая, но «невесомая» прозрачная надстройка).

Автор избрал решение, построенное на прямых и мало изогнутых линиях и поверхностях, избежав мясистых округлостей, часто тяжеловесных на вид и осложняющих производство. Вместе с тем форма «Спутника» далека от примитивной утилитарности, обычно характерной для машин этого класса. В целом он выглядит нарядным, даже декоративным — при совершенном отсутствии «декора» и украшений.

В этом очень важная черта архитектуры автомобилей последних лет. Еще недавно их бока обильно покрывались сложными комбинациями прямых и кривых линий хромированного орнамента и декоративного рельефа. Теперь все это исчезает, а автомобили становятся красивее, выразительнее. Видимо, пришла та фаза овладения формой, когда архитекторы научились достигать желаемой выразительности, оперируя основными линиями силуэта кузова и его структурных элементов. Вот и у «Спутника» только выштамповка по низу боковины, горизонтально выбегающая вперед и назад от вершин колесных ниш, не будучи сама по себе украшением, претендует на какую-то декоративную роль. Но даже не будь ее — автомобиль все равно остался бы нарядным. Рисунок окон, разделяющих их стоек, их наклоны, схождения и расхождения, четкие уголки между ними, очертания лобового и заднего окон (да и само стекло — большое, гнущееся) — все это создает игру линий и бликов, придающую машине гораздо больше живости, выразительности, чем иная замысловатая хромированная загогулинка.

Взглянем на «Спутник» с лица. Его лобовая часть — большое, красиво очерченное стекло — относится к уже



Место водителя и рулевое управление в новом микроавтомобиле «Спутник»

описанной надстройке. Передняя панель монолитного гладкого передка окаймлена снизу буфером (его приподнятые концы прилегают к упомянутым выштамповкам боковин), а сверху — хромированным молдингом, в который по бокам почти незаметно встроены подфарники. Этот молдинг является, пожалуй, единственной декоративной деталью во внешности «Спутника», хотя и он не лишен практического значения как верхнее дополнение буфера. Форма передней панели, какой мы ее видим на образце, не окончательна. Тем не менее позволю себе высказать ряд мыслей, которые она вызывает.

Дело в том, что панели придана характерная форма современной облицовки радиатора, образно говоря, — «пасти, хватающей воздух». Ради этого «хватающего» — как зрительного, так и физического, — она выполняется часто в виде углубленной ниши с решеткой. Но ведь у «Спутника» — то нет впереди никакого радиатора, как и мотора вообще. Панель, понятно, глухая! Осознание этого факта, как мне кажется, тотчас же вызывает в зрителе борьбу между привычкой видеть на «лице» автомобиля «рот» (без которого оно, кажется, не может быть красивым) и ощущением нецелесообразности, которое, как это и должно быть в эстетике вещей, снимает эффект красоты. В последние годы мотор все чаще покидает свое обычное место впереди. И почти всякий раз мы замечаем, что архитектор не знает, чем заменить привычную облицовку радиатора. Вспомним хотя бы беспомощный «ротик» «Запорожца»!

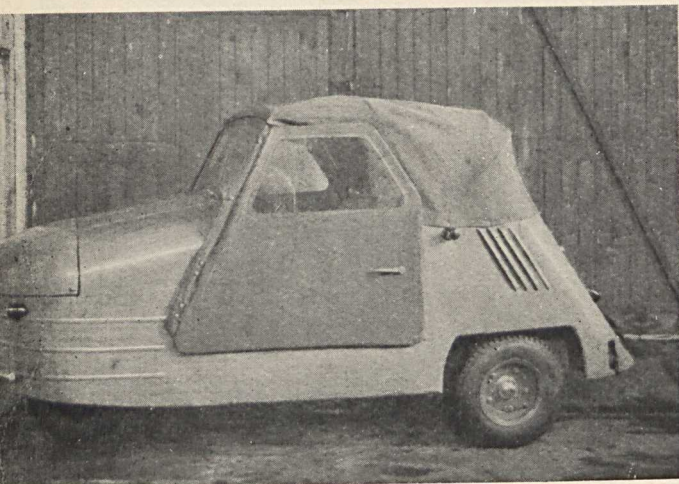
В нашем случае автор нанес на переднюю панель риски, напоминающие об отсутствующих прутьях решетки, окрасил ее металлизированной краской, придав ей форму глубокой впадины. Попробуем оценить это решение с точки зрения «чистой красоты». Оно придает всему передку большую легкость, динамизм. Но и так грань капота кажется все же чересчур острой, «хищной»... И, главное, попытка «чистой» критики терпит неудачу из-за навязчивого представления о воздушном вихре, крутящемся в ложной «пасти».

Автор архитектуры «Спутника» располагает достаточной творческой мощью и пониманием природы автомобиля, чтобы преодолеть силу традиции и привести облик вещи в соответствии с ее сущностью. Вероятно, в следующих вариантах он это и сделает. Ведь автомобиль с мотором сзади уже не редкость, а скоро, возможно, он станет преобладать. Поэтому задача композиционного решения «безмоторного» передка представляет большой интерес.

Двигатель «Спутника» выдает место своего нахождения

Внешний облик «Спутника» — новой машины для инвалидов.

Образец из уродливого семейства мотоклясок.



Лобовая часть новой машины.



Вид «Спутника» сзади.

ния лишь двумя сериями небольших щелей в крышке заднего капота, сквозь которые он «дышит». Здесь же, в крышке, большие круглые задние фонари, хвостики боковин, образующих по бокам небольшие гребни — «слепые», а снизу в их форму вписаны наугольники заднего буфера, вообще очень аккуратно и плотно встроенного в форму задка. Возникает мысль: не цельнее ли была бы композиция машины, если бы задок был таким же монолитным, как передний капот, без отчлененных гребней по бокам? Но тут же соображение о функции — вертикальное членение удобнее для конструкции крышки двигателя — гасит эту мысль. Да и почему задний фасад не может быть компо-

зиционно иным, чем передний? Специалисты по безопасности говорят — даже должен. С точки зрения чисто стилистической, нужно найти только такой нюанс формы хвостиков, чтобы они не выглядели на волосок старомоднее, чем цельный передок. У «Спутника», может быть, где-то этого «волоска» не хватает, и трудно сказать где. Относительно целесообразности расположения фонарей в откидывающейся крышке существуют сомнения, и, видимо, они будут перенесены в хвостики боковин. Их круглой формой тогда придется пожертвовать, но вертикально члененной форме задка она, пожалуй, чужда.

Интерьер прост и изящен. Легкие сиденья без всякой «диванной» толщины подушек, отпрофилированы по человеку и нарядно, хотя и скромно, обиты. Обивка цвета, который я решусь назвать брусничным, в хорошем ладу с серой, слегка впадающей в сиреневый, окраской машины. Сзади есть еще узенькая мягкая лавочка, на которую могут сесть двое-трое детей. Кстати, наличие ее выгодно повлияло на пропорции «Спутника»: он получился длиннее, чем, скажем, образец НАМИ 031, «чисто» двухместный. Очень просто достигнута красота щита приборов — внутреннего лица автомобиля. Но его металлическая грань неприветливо глядит в лоб пассажиру. В скором времени эта панель будет сделана из мягкой пластмассы, и тогда ее восприятие станет вполне положительным. Приятно смотреть на изящный руль из черной пластмассы.

И, наконец, совершив маленькую поездку. Сидеть в машине хорошо и приятно. Подвеска мягка (или жестка) как раз настолько, чтобы чувствовать себя в этой маленькой машине уверенно. Но пока что мешает шум мотора. Конечно, борьба с шумом — нелегкое дело, но нужно не пожалеть сил, чтобы устранить его. И тогда наши инвалиды получат прекрасную машину, за которую ее создатели заслуживают большой благодарности.

Спорные же детали во внешности «Спутника», хотя композиционно и важные, органически не затрагивают его основного, очень хорошего архитектурного сложения. К тому же они будут изменены. В его решении, как архитектурном, так и конструктивном, кроется еще немало приятных и полезных «изюминок» (например, большой багажник, свободный от запасного колеса, нашедшего место сзади возле мотора; безрамочные окна, полностью уходящие в дверь, и др.). Все это еще больше усиливает приятное впечатление от машины.

Нет сомнения, что «Спутник» как идеальная машина для молодой семьи (двое взрослых и двое детей) пробудит интерес самых широких кругов потребителей. Остается лишь надеяться, что запланированная на ближайшие годы цифра выпуска машин, рассчитанная пока только на удовлетворение потребности инвалидов, в скором времени будет увеличена.

НОВАЯ МЕБЕЛЬ ДЛЯ ЦЕХОВ

Д. ТРИГЕР

Характерная особенность современных машиностроительных предприятий состоит в том, что наряду с внедрением совершенных технологических процессов, установкой новейшего оборудования широко ставятся и решаются вопросы создания эстетической среды в цехах и на участках, ведутся поиски наилучшего решения промышленного интерьера. Причем и у нас и за рубежом доказано, что художественное оформление цехов положительно сказывается на ходе производства, качестве и количестве выпускаемой продукции. И все это не за счет крупных капиталовложений, а за счет определенного воздействия заводской обстановки на психику работающего.

Вот почему так много внимания стали уделять у нас художественному конструированию станков и машин, рациональной окраске производственных помещений и оборудования, освещенности рабочих мест и т. д.

Но цех это не только строительные конструкции (стены, перекрытия, колонны, пол), не только технологическое и подъемно-транспортное оборудование (станки, прессы, молоты, мостовые краны). Это еще и оргоснастка, то есть промышленная мебель, которая тоже влияет на архитектурный и художественный облик предприятий. Речь идет об инструментальных тумбочках и шкафах, о подставках для хранения деталей и заготовок, стеллажах для хранения приспособлений, стойках для длинномерного и крупногабаритного инструмента, стульях, передвижных столиках и т. д.

Обследование предприятий показывает, что на каждом из них «изобретаются и конструируются» свои образцы оргоснастки. Любопытно, что на некоторых заводах количество и ассортимент ее непомерно растет. На ЗИЛе, например, уже насчитывается более двадцати различных конструкций инструментальных тумбочек. Разнокалиберность такой кустарно изготовленной мебели, низкое качество ее (как правило, она сварная) лишают интерьер цеха присущей ему строгости, создают впечатление неряшливости и захламленности, и даже окраска стен и оборудования по соответствующим рекомендациям не спасает положения.

В этой статье нам хотелось бы рассказать о некоторых образцах оргоснастки, внедренной на промышленных предприятиях, и показать примеры ее возможного применения.

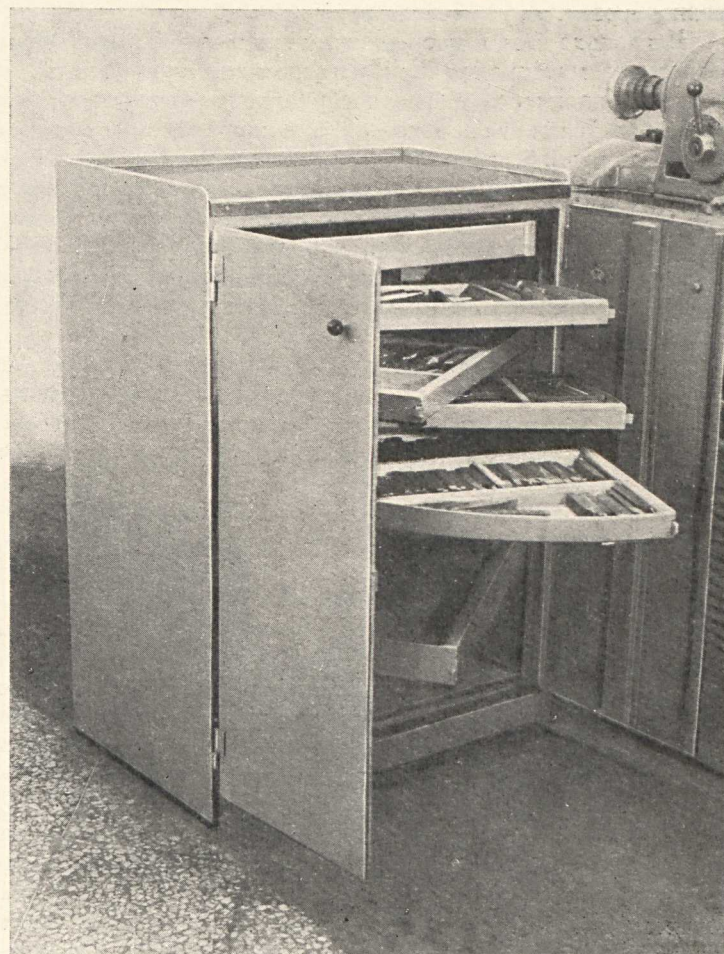
Вот перед нами новый образец инструментальной тумбочки, конструкция которой разработана Государственным проектно-технологическим и экспериментальным институтом «Оргстанкинпром». Сразу же оговоримся, тумбочка предназначена для хранения комплекта инструмента всех станочников, работающих на данном агрегате. Это решение принципиально отличается от тех, которые встречаются в современном механическом цехе. Как правило, там, где работа двухсменная, у металлорежущих станков устанавливается либо одна тумбочка с двумя отделениями, причем каждое отделение запирается «амбарным» висячим замком, либо две рядом. Если же на каком-то станке трудится рабочий и в третью смену, то он имеет свою тумбочку, которую устанавливают рядом с двумя другими. Излишнее

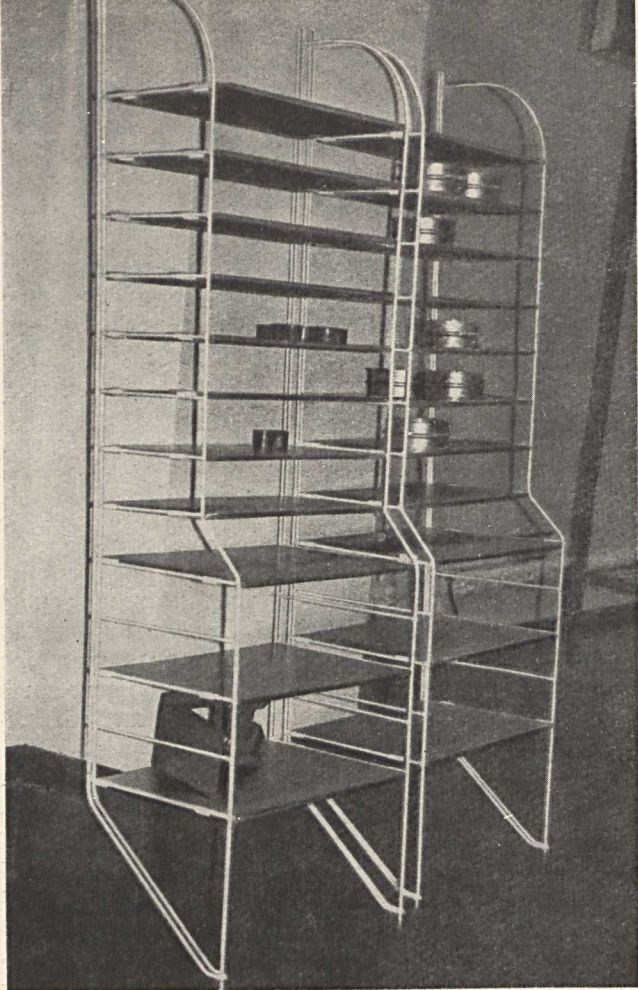
даже говорить, как уродливо выглядит это нагромождение металлических ящиков. Если добавить, что в этих ящиках омертвляются десятки миллионов рублей в виде двух или трех комплектов режущего инструмента, которые каждый рабочий хранит в своем отделении или тумбочке, то комментарии уже не нужны.

Итак, тумбочка, о которой идет речь, предназначена для совместного хранения инструмента всех станочников, работающих на данном агрегате. Прежде всего обращает на себя внимание строгость линий и удачные пропорции тумбочки. Интересно в конструктивном отношении решены полочки, на которых раскладывается инструмент. Они выдвигаются консольно на шарнирах. Это очень удобно, так как широко открытая полка дает хороший обзор и позволяет рабочему быстро находить нужный ему инструмент.

Цветовое оформление тумбочек можно делать по-разному. К примеру, стенки и дверцы — цвета беж, а цоколь и верхняя плоскость — темно-коричневые, полочки — зеленые. Кстати сказать, окраска тумбочек не требует строго

Инструментальная тумбочка.





Разборный стеллаж для хранения инструмента.



Стул для цеха сборки приборов.

научного подхода и может производиться по вкусу заводского художника. Это оживляет интерьер: ведь сам цех и основное оборудование окрашены по специальным рекомендациям, а тумбочки могут внести некоторое цветовое разнообразие, как и мебель вообще.

Несколько слов о материале и технологии изготовления. Основным материалом при изготовлении тумбочек в небольших количествах (мелкосерийное производство) является листовая сталь и уголок, а технология производства такова — ручной раскрой листа и ручная сварка. При крупносерийном производстве целесообразно из листовой стали уже штамповать отдельные детали и узлы, а при сварке использовать автоматические и полуавтоматические установки. При этом затраты на изготовление единицы изделия будут примерно на 50 процентов меньше, чем при мелкосерийном производстве.

Возможности применения тумбочки очень большие: ее рекомендуется устанавливать у токарных, фрезерных, поперечно-строгальных, координатно-расточных, долбежных станков в единичном, мелкосерийном и серийном производстве.

На многих предприятиях различных отраслей промышленности можно увидеть огромное количество стульев, образцы которых разработаны проектными бюро, институтами и самими заводами. Причем это многообразие конструкций отнюдь не диктуется условиями производства. Недавно разработана конструкция более современного и наиболее удобного в эксплуатации стула, состоящего из ограниченного количества деталей. Специальные ввинчивающиеся в ножки вставки позволяют регулировать его по высоте. Сидение и спинка обиты поролоном. Цветовая отделка тоже может быть различной. Нам кажется, что целесообразно оснащать отдельные участки цеха стульями одного цвета, и вот почему. Представим себе цех сборки приборов, где смонтированы три конвейера. Видимо, лучше будет, если на одном из них стулья будут окрашены в бежевый цвет, на другом, скажем, в светло-

зеленый, на третьем — в светло-голубой. Такое решение следует считать удачным, так как создается определенное цветовое пятно и, кроме того, исключается подмена отрегулированных по высоте стульев.

Оригинально сконструирован слесарный верстак. Прежде всего по-новому сделана подставка для столешницы. Отсутствуют громоздкие тумбы. Подставка сварной конструкции выполнена из труб; в задних ножках ее вварены два штуцера, в которые из магистрали поступает сжатый воздух. Столешница является одновременно крышкой верстака со встроенными ящиками. Предусмотрено, что тиски, смонтированные на верхней плоскости, имеют пневматический зажим (подъем и опускание тисков осуществляется механическим путем). В специальном ящике столешницы устанавливается барабан с намотанным шлангом для пневмоинструмента. На каждом верстаке монтируется легкая полочка-подставка для деталей. Удобство конструкции заключается еще и в том, что на месте установки верстака легко поддерживать чистоту, так как из-под него удобно выбирать пыль и стружку. Резко уменьшается количество шлангов, подающих сжатый воздух к пневмоинструменту.

Слесарный верстак рекомендуется устанавливать в единичном, мелкосерийном и серийном производстве.

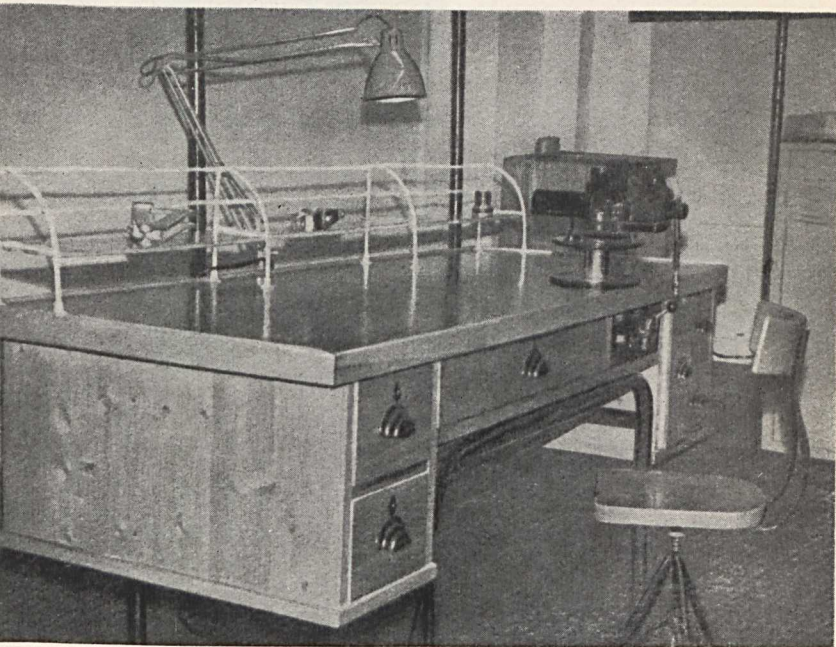
При изготовлении слесарного верстака в больших количествах (крупносерийное производство) конструкция верстака должна быть доработана. Прежде всего это относится к замене деревянной столешницы металлической, к унификации ящиков и применению заменителей из пластика при изготовлении отдельных деталей и узлов.

Честно говоря, этот образец, поскольку он создавался без участия художника, с эстетической точки зрения еще не совсем отработан: неуклюжи и массивны ручки ящиков, слишком громоздким и тяжеловесным выглядит стол. Но мы надеемся, что в законченном варианте, для работы над которым надо пригласить художника, он будет выглядеть намного лучше.

Большую роль в решении интерьера цеха играют стены производственных помещений. На большинстве предприятий в связи с производственной необходимостью вдоль стен устанавливаются стеллажи для хранения заготовок, деталей, мелких приспособлений и т. п., причем эти стеллажи для разных изделий имеют различную конструкцию и различные размеры ячеек. Заводы оснащаются большим

количеством различных стеллажей. Однако есть возможность сократить это количество типоразмеров. На фотографии показан двухсекционный универсальный легкоразборный стеллаж, сконструированный на одном из московских предприятий. Он может монтироваться из любого числа отдельных секций. Каждая из них представляет собою плоскую сварную конструкцию с поперечными стяжками. Две, три секции и больше устанавливаются вдоль стены перпендикулярно к ней (секция опирается на пол лишь одной точкой, а на стену — ребром); между собою секции скрепляются полочками, причем последние могут устанавливаться на различной высоте в зависимости от размеров заготовок, деталей и приспособлений. Для придания стеллажу необходимой устойчивости крайние его секции прикрепляются к стене. Если в процессе производства

Слесарный верстак.



изменяются габариты детали и необходимо изменить размер ячейки по высоте, то для этого достаточно переставить полочку на другую поперечную стяжку.

Рекомендуется следующее цветовое оформление стеллажа: секции следует окрашивать либо под цвет панели стены, либо в светло-зеленый цвет. Полочки же могут быть различных тонов в зависимости от принадлежности детали к тому или иному узлу. В этом случае каждому узлу присваивается свой цвет.

В заключение необходимо отметить, что приведенные примеры представляют собою лишь незначительную часть решений, которые должны внедряться на наших предприятиях. Широкое внедрение рациональной промышленной мебели на предприятиях может быть осуществлено только путем централизованного обеспечения участков, цехов и заводов в целом комплектами тумбочек, верстаков, стульев и т. д. Для этого, очевидно, должны быть созданы специализированные предприятия, которые, применяя новейшие достижения технологии и организации производства, изготавливали бы комплекты оргоснастки.

Создание специализированных предприятий — большая и сложная государственная задача, которая успешно уже решается. Белорусский совнархоз, например, на одном из своих предприятий налаживает изготовление шкафчиков для хранения спецодежды. Причем все бытовые помещения промышленных предприятий предполагается оснащать исключительно продукцией этого завода. Опыт Белорусского совнархоза необходимо широко использовать в других областях и республиках для организации централизованного изготовления промышленной мебели.

Но, прежде чем будут созданы такие специализированные предприятия, необходимо провести большую творческую работу организаторов производства, конструкторов, художников.

Предстоит многое сделать по отработке имеющихся конструкций, выбору единого архитектурного стиля для различных комплектов оргоснастки. И здесь бок о бок с конструкторами, инженерами на равных правах должен работать художник-оформитель. Нам кажется, что слово мастеров декоративного искусства здесь будет не последним.

ВЫСТАВКА ПАМЯТНЫХ ЗНАЧКОВ

В конце прошлого года в выставочном зале Комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР была открыта отчетная выставка художника Н. Рудина.

Специалист в области художественного текстиля, Рудин много работает и над акварелью, а последние годы посвящает свое творчество искусству малых форм — созданию художественных изделий из металла.

На этой выставке экспонировались памятные значки, жетоны-сувениры, выполненные в материале, эскизы значков, акварели, а также садово-парковая керамика.

Показанные художником акварельные пейзажи, особенно посвященные природе Прибалтики («Пляж в Майори»,

«Пасмурная Паланга», «Река Лиелупа» и др.), привлекали своей свежестью, жизнерадостным мироощущением, тонкостью колористического решения.

Среди экспонатов главное место занимали значки-сувениры, посвященные историческому «рейсу мира» советской делегации на теплоходе «Балтика» в Нью-Йорк на сессию ООН во главе с Н. С. Хрущевым, 90-летию со дня рождения В. И. Ленина, полету первого космонавта Ю. Гагарина, нерушимой дружбе русского и кубинского народов, шахматному чемпионату и многим другим событиям современности.

Эти художественные изделия из металла отличаются строгостью, разнообразием и новизной форм, лаконичностью цветового решения. Значки выполнены в гравировке московским заводом «По-

беда» и имеют массовое распространение. Достаточно сказать, что значок, выпущенный в честь первого полета советского человека в космос, разошелся пятистотысячным тиражом.

Организация подобной выставки очень своевременна, так как значение и популярность этого вида прикладного искусства в нашей стране возрастает из года в год. Памятные значки, подобно медалям и почтовым маркам, увековечивают важнейшие события политической и культурной жизни нашей страны. Ими интересуются молодежь, частные коллекционеры, гости, приезжающие из-за рубежа, их лучшие образцы пополняют нумизматические фонды наших музеев, экспонируются на выставках.

С. ВОЛОСОВИЧ

ХУДОЖНИК МАРИЯ ТОНЕ

С. ИВАНОВА

М. Тон е. Броши «Рябинка», «Орна-
ментальная». Роспись по эмали. 1960

М. Тон е. Брошь «Глухарь». Серебро.
Чернь. 1961



В различных областях советского народного искусства работает много талантливых художников-профессионалов, творчество которых если не определяет, то, во всяком случае, в той или иной мере направляет деятельность народных художественных промыслов.

К их числу принадлежит и Мария Александровна Тоне. Мария Тоне художественное образование получила в Московском институте прикладного и декоративного искусства (по отделению художественной керамики). Одним из ее учителей был замечательный советский график, народный художник СССР В. Фаворский. Творчество М. Тоне отличается большой художественной культурой, содержательностью образов, то есть теми качествами, которые Владимир Андреевич воспитывал в своих учениках.

После окончания МИПИДИ в 1946 году Мария Александровна приходит работать в Научно-исследовательский институт художественной промышленности и с этого времени неразрывно связывает свою творческую жизнь с народными художественными промыслами.

Художница создала большое число произведений из металла, керамики, камня. При всем разнообразии сюжетных и композиционных решений, работы М. Тоне роднит гармоническое сочетание в каждой вещи черт традиционного народного творчества и современного декоративного искусства.

Человек большой эрудиции, Мария Александровна глубоко чувствует и знает достижения не только русского, но и мирового изобразительного искусства, будь то чернофигурная античная керамика, негритянская скульптура или живопись Р. Гуттузо. В неисчерпаемой сокровищнице народного и классического декоративного искусства она ищет созвучные нашему времени эстетические принципы: ясность художественного мышления, лаконизм выразительных средств, здоровый вкус, глубокую человечность и поэтичность образов.

Каждое новое произведение Марии Тоне — это итог долгих творческих раздумий. Уже первые эскизы художницы обычно несут в себе определенную поэтическую мысль. При дальнейшей переработке эскиза в проект М. Тоне стремится не потерять свежести и непосредственности первоначального восприятия образа.

Мне хочется остановиться на работах М. Тоне, созданных ею за последние пять лет в области художественного металла. В этих произведениях особенно остро чувствуются поиски новых декоративных средств.

Изучая великоустюжское черное серебро, М. Тоне пришла к выводу, что принцип плоскостного силуэтного построения изображения, имевший место в работах устюжских мастеров XVIII века, более соответствует современным эстетическим требованиям, нежели принцип украшения объемным растительным орнаментом или пространственным сюжетным изображением, распространенный на промысле в XIX веке. Этот художественный прием, унаследованный современными художниками и мастерами, мало связан с глубокими традициями устюжской черни и в значительной мере обедняет декоративные возможности искусства черного серебра.

Мария Тоне решила использовать также такие выразительные художественные средства народных мастеров XVIII века, как сочетание позолоты с чернью, введение подрезки по контуру черного рисунка и другие приемы.

В 1959—1961 годах художница создает серию вещей: броши «Глухарь», «Тетерев», «Конь», браслеты «Елочки», «Кони», туалетную коробочку «Сороки», пудреницу «Тетерев», в которых использует традиционные особенности великоустюжского серебра: сюжетность черновых рисунков, принцип броского силуэтного построения композиции.

В броши «Тетерев» силуэтное изображение птицы на серебряном фоне хорошо читается на расстоянии.

М. Тон е. Браслет «Елочки». Серебро. Чернь. 1961



М. Тон е. Браслет «Кони». Серебро. Чернь. 1961



В браслете «Кони», брошах «Конь», «Тетерев» подрезка по контуру усиливает и обогащает выразительность и декоративность силуэтов. А в брошах «Глухарь», «Ветка» и браслете «Елочки» своеобразный художественный прием — горизонтальная штриховка фона — подчеркивает декоративность вещей.

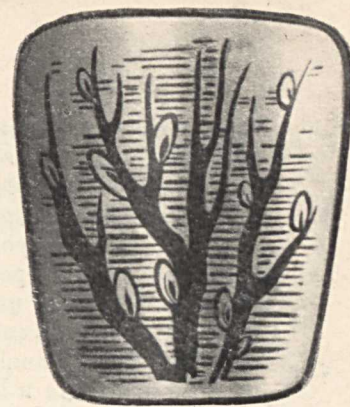
Композиция некоторых изделий (брошь «Олени», браслет «Кони») строится на раппортном повторении похожих и одинаковых элементов. Одна линия находит себе отклик в движении другой. Благодаря этой ритмичности линий и форм элементы сюжетного изображения приобретают характер орнаментальности.

Мотивами для черневых рисунков М. Тоне служат в основном образы животного и растительного мира Севера, близкие устюжским мастерам. Среди изделий такого рода заслуживает внимания пудреница «Тетерев». Крышка ее украшена черневым силуэтом тетерева, показанного на фоне северной природы. Очень эффектно введена позолота фона с награвированным изображением — лучами северного сияния. Декоративное решение композиции в целом и отдельных деталей подкупает своей простотой и выразительностью.

Богатство образного содержания произведений М. Тоне неотделимо от решения декоративных задач, связанных с вопросами синтеза декора и формы, функционального назначения вещи и материала, из которого она сделана. Удачно использованный художницей принцип силуэтного построения изображения получил также свое развитие в образцах, созданных ею для фабрики «Московский ювелир». К ним относятся комплект для письменного стола «Искатели», туалетный гарнитур «Березка», декоративная ваза «Москва».

Трогает своей мягкой лиричностью изображение пейзажа и на его фоне хоровода девушек в русских сарафанах

М. Тон е. Брошь «Ветка». Серебро. Чернь. 1962



в туалетном гарнитуре «Березка». Контраст блестящего позолоченного фона и бархатистого черного рисунка усиливает декоративность этих вещей.

По-новому решено художницей соотношение черни и позолоты в письменном комплекте «Искатели». Позолота здесь не служит, как обычно, фоном для черного рисунка. Тулово бокала и крышки коробочек покрыты черневым узором из косых штрихов, напоминающих хвойные ветви. Этот изящный орнаментальный мотив, дополненный изображениями белок, повторяется и в лоточке. На черневом фоне бокала тускло мерцают выполненные глубокой гравировкой группы деревьев, горы, фигуры геологов. Художница сумела композиционно связать эти силуэтные изображения с круглой формой предмета.

М. Тоне не переносит механически в современные изделия готовые приемы старой русской черни, а использует основные художественные принципы и приемы ее: отчетливость силуэта изображения, композиционную взаимосвязь украшения с вещью.

Предложения М. Тоне в области искусства черневого серебра представляются нам очень перспективными, так как они ориентируют промысел на возрождение ценнейших традиций русской черни, созвучных нашим современным тенденциям.

С именем Марии Александровны Тоне связаны также наиболее интересные творческие поиски и удаchi мастеров ростово-ярославского эмальерного промысла.

...Легкими, словно скупыми прикосновениями кисти художница с большой выразительностью передает листву рябины. Точно огоньки, вспыхивают на белоснежном фоне эмали яркие киноварные ягоды и листья (брошь «Рябинка»).

Рисунок брошей и серег «Орнаментальные» напоминает нам мотив хохломской «травки» с ее условной кра-

М. Тон е. Пудреница «Тетерев». Серебро. Чернь. 1960



сочной гаммой. В трактовке растительной росписи М. Тоне достигла предельного лаконизма. Узор написан несколькими уверенными росчерками кисти.

В передаче фигуры оленя (брошь «Олень») чувствуется связь с русской народной росписью по дереву. Но в то же время эта роспись решена очень современно как по своему рисунку, так и по цвету.

Рисунки всех эмалевых брошей хорошо гармонируют со скромной филигранной оксидированной оправой, подчеркивающей лаконизм и изящество росписи.

В качестве другого примера удачного решения живописной миниатюры в эмали можно назвать туалетную коробочку «Коломенское». В ней автор очень поэтично передает свое впечатление от памятников древнерусской архитектуры. Миниатюра выполнена в мягких черно-серых тонах, оживленных несколькими яркими пятнами. Цвет как декоративный фактор не является здесь решающим. Главную прелесть этой работы составляет изысканная узорность и тонкость силуэта изображения на белом фоне эмали. Единство вещи достигнуто благодаря цельной цветовой гамме и верно найденному ритму декоративных элементов композиции. В этом произведении автору удалось добиться благородной нарядности и поэтичности, свойственной лучшим образцам русского классического декоративного искусства.

Наряду с использованием старых традиционных техник и материалов художница проводит большую экспериментальную работу по применению новых, недефицитных материалов, в частности биметалла, в технике травления. Ею сделаны из биметалла оригинальные лоточки «Птица», «Орнаментальный», ювелирные украшения (браслеты, броши). В этих образцах по-новому зазвучали декоративные принципы незаслуженно забытой старинной техники золотой наводки.

Сочный, пластичный рисунок декоративного лоточка «Птица» выявляет художественные возможности биметалла, исключая дробность, сухость и измельченность декорировки. Изобразительный мотив органично переплетается с дополняющей его орнаментикой. Круглящиеся, плавные линии рисунка подчеркивают форму предмета. Изображение и фон соотносятся по цвету и фактуре: блестящий, золотистый силуэт рисунка контрастирует с темным матовым фоном.

Своими работами в области художественного металла М. Тоне показывает интересный путь творческого создания вещи. Ее произведения обладают новыми ценными чертами, которые обогащают наше советское декоративное искусство.

ДОМАШНИЙ МУЗЕЙ

Семнадцать лет Зоя Антоновна Сагайдачная вместе с мужем Евгением Яковлевым собирала в селах и хуторах Косовского района самобытные произведения народных мастеров Гуцульщины, а также образцы художественных изделий местных промыслов. Так в квартире супругов Сагайдачных в Косове появился замечательный музей, в котором теперь насчитывается несколько тысяч экспонатов.

В августе 1961 года умер Евгений Яковлевич, Зоя Антоновна продолжает дело своей жизни. Она пополняет домашний музей новыми экспонатами, принимает посетителей, рассказывает им о хранящихся здесь экспонатах, многим из которых по двести—триста лет.

За десятки километров, по крутым горным тропинкам пробирается Зоя Антоновна в далекие села и хутора и всюду находит что-нибудь замечательное. По всей Гуцульщине знают ее народные мастера и считают почетом для себя, когда их подарок попадает в музей З. Сагайдачной.

В отделе керамики этого замечательного музея собраны кафельные плитки, вазы, кувшины, всевозможные сосуды, бытовые и декоративные блюда, тарелки, скульптурные фигурки людей и животных. Чудесные кафельные плитки в середине прошлого века производили народные умельцы Баранюк и Бахматюк. Около двадцати плиток их работы собрано здесь из различных сел Косовского и соседних с ним районов. На кафелях изображены гуцулы на охоте, олени, орлы, свадебные сценки и т. п.

Из большого набора старинных и современных декоративных блюд особенно колоритно одно, на котором изображена охота на диких кабанов. На других — музыканты, всадники, гуцулы на гулянье. Богатством красок, узоров, орнамента поражают кувшины. Нельзя оторвать глаз от ваз с чудесной росписью. На одной из полочек стоят

вазы, привезенные Зоей Антоновной из сел Речка и Брустуры. Роспись на этих вазах смешанная — тут и геометрические фигуры, и цветы с горных пастбищ, и фантастические узоры, и дубовые и березовые листья.

Привлекает внимание сосуд. Его фон черный, а узоры, разводы ослепительно белые. Контрастность придает ему исключительную красоту.

Имеются в этом музее и уникальные творения резчиков по дереву. Есть два миниатюрных бочоночка с инкрустацией и резьбой мастера прошлого века Юрия Шкрибляка. Интересна скульптура из дерева «Делегатка» и шкатулка с росписью и инкрустацией работы молодого мастера Николая Гrepиняка из села Брустуры. Много бытовых изделий из дерева: раквы, баклаги, подсвечники, бочоночки, шкатулки, многим из которых по восемьдесят—сто лет. Замечателен так называемый четверик: четыре деревянные соединенные между собой рогами чашки. Четверику этому уже около двухсот лет. Не менее привлекательна коллекция разнообразных гуцульских топоришков. Они инкрустированы бронзой, серебром, латунью, украшены чудесной резьбой.

Сагайдачные собрали старинную и современную одежду: сорочки-рукавники, платья, блузки, киптари — короткие колушки без рукавов, а также вышивки. Вышивок в музее насчитывается около девятисот. Здесь столько разнообразных узоров, красок, что поражаешься, до чего ж мастерски умеют вышивать гуцулки.

В отделе игрушек около двухсот экспонатов: игрушки из дерева, воска, камня, глины. Многие экспонаты этого отдела удивляют своей замысловатостью, юмором, оригинальностью. Комические типы, всевозможные куклы, фантастические фигурки — все они самобытны, мастерски выполнены.



Зоя Антоновна Сагайдачная в своем музее.

Много труда приложила Зоя Антоновна, чтобы написать этикетки к каждому экспонату, систематизировать их. Теперь она пишет историю своего музея, в котором хорошо отражено творчество народных мастеров Гуцульщины и достижения художественных промыслов.

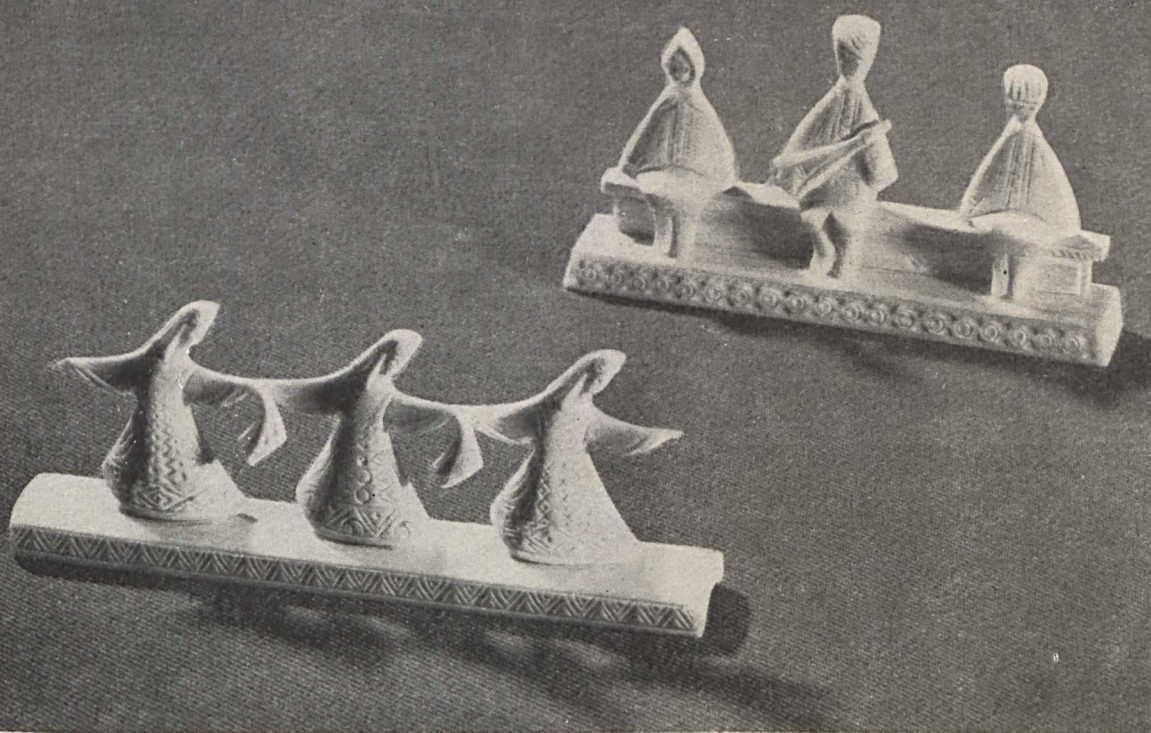
Кто бы ни посетил этот музей, он выходит отсюда радостно взволнованным. Сюда приезжают люди со всех концов нашей страны: рабочие, колхозники, студенты, профессора, врачи. Многие студенты из училищ и институтов прикладного искусства, в частности из Строгановского, специально приезжают сюда, чтобы сделать зарисовки с замечательных керамических изделий и вышивок. Вот что записала в книге отзывов выпускница Львовского политехнического института М. Литовченко: «Бесконечно счастлива, что побывала у этой хранительницы домашнего музея, которая посвятила жизнь столь благородному делу. Прекрасно, что у нас есть такие люди с большой буквы».

Мария БАБИЙ

Ю. Чурилов. «Посиделки».

В. Логинов. «Танец».

Кость резная. Фабрика «Народное искусство». Хотьково. I премия.



ЧТО ПОКАЗАЛ КОНКУРС

Н. БУДАНОВА, Н. ШКАРОВСКАЯ

В конце 1962 года Управление предприятий промышленности художественных изделий и игрушек Мособлисполкома провело открытый конкурс на новые образцы художественных изделий и игрушек.

Почти целый год готовились к конкурсу работники художественных промыслов Подмосковья, создавшие значительное количество новых образцов. В лучших из них хорошо сочетаются чувство современности с пониманием и творческим освоением ценнейших, выработанных веками традиций.

Результаты этого конкурса как бы явились своеобразным ответом на те жаркие творческие беседы, споры и дискуссии, которые ведут и научные сотрудники, и художники, и мастера промыслов по вопросам о связи и взаимовлиянии старого и нового, о взаимоотношении традиций и новаторства в нашем современном декоративном искусстве.

На рассмотрение жюри были представлены изделия из дерева мастеров Хотьковской фабрики столярно-резных художественных изделий, богородская деревянная скульптура и игрушки, изделия из папье-маше с миниатюрной живописью федоскинских мастеров, жостовские расписные подносы, миниатюрная скульптура и украшения из кости и дерева твердых пород хотьковских костерезов, ювелирные изделия, фарфор и керамика, куклы, токарно-полированная игрушка, елочные украшения.

Чтобы выбрать и оценить новые произведения, отмечен-

ные творческими поисками, жюри пришлось просмотреть массу серых, безликих, давно виденных, а подчас и просто антихудожественных вещей, которые еще выпускают предприятия.

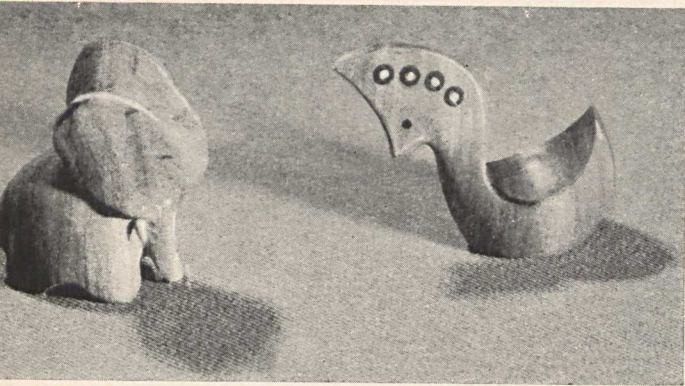
Вот почему, например, ни одной премии не получили керамисты Турыгинского завода художественных изделий. А ведь на этом заводе работают два способных и квалифицированных художника — Л. Азарова и Н. Квитницкая, которые в последние годы порадовали нас рядом интересных находок.

Там, где художники возглавили творческую работу коллектива, помогли мастерам, итоги оказались совсем иными.

Много лет подряд казалось почти невыполнимым сделать современные по своему характеру вещи, используя традиции ахтырской резьбы.

Постоянно на всех просмотрах раздражала детская мебель с изрезанными спинками, дверками, ножками, различные полочки, бессмысленно «украшавшиеся» резьбой, и такие же шкатулки. Вся эта резьба казалась такой архаичной, ненужной, неуместной в нашем быту. Однако то, что было сделано в этом году художницей Хотьковской фабрики резных художественных изделий Т. Альхимович, одной из активных участниц конкурса, и работающими вместе с ней мастерами опровергло мнение о ненужности и неуместности резьбы.

Красивые, разные по форме и размерам декоративные



Ю. Чурилов, М. Никольский.
Слоник, Ковш. Дерево. Фабрика «Народное искусство». Хотьково. II премия.

С. Хованский. Коробочка токарная с выжиганием и росписью. Загорская фабрика № 1. Поощрительная премия.

Н. Юсупова. Сувенир «Матрешки». Дерево с выжиганием, роспись. Комбинат прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР. III премия.



пластины, в которых тонко прочувствованы и поданы красота и благородство дерева с лаконичными и выразительными изображениями птиц, животных, рыб, могут по-настоящему украсить современный жилой интерьер. Они угаданы и по размеру, и по цвету, и прежде всего по своему общему стилю.

Они современны и в то же время глубоко традиционны. Таких вещей ни по назначению, ни по характеру никогда ранее не существовало, да и не могло существовать, ибо они предназначены именно для современного быта, его убранства. И тем не менее в них ярко проявляются и получают свое развитие лучшие традиции русской народной резьбы по дереву.

Те же качества свойственны и другим вещам, созданным хотьковскими резчиками: декоративным блюдам, полочкам для книг и цветов, декоративным, очень пластичным и выразительным по форме полированным ковшам. Во всех этих вещах, конечно, не всегда равнозначных по своему художественному уровню, ценно то, что большинство из них показывает новый путь в современную жизнь традиционной русской деревянной резьбе. При этом очень важно, что эти изделия, как правило, просты в изготовлении.

В таком сугубо сюжетном искусстве, как федоскинская миниатюра, до сих пор создано очень мало ярких и современных по своему стилю произведений, да и современная тема в них раскрывается довольно односторонне. Такие важные стороны нашей жизни, как промышленность, строительство, как новый облик наших городов и сел, труд советских людей, до сих пор, как правило, не находили отражения в искусстве федоскинских миниатюристов.

На конкурсе же было несколько прекрасных находок в этом плане. Первое место среди них по праву принадлежит работе И. Страхова «Окраины Москвы» (ей без колебаний и была присуждена 1-я премия). Роспись маленькой, изящной по форме коробочки посвящена новостройке: высятся новые дома, поднимаются краны, растет город там, где недавно стояли жалкие хибарки. Тонко и поэтично раскрыта художником тема, городской пейзаж лишен какой бы то ни было сухости, схематизма. Это маленькое произведение привлекает своей поэтичностью, искренностью, чувством современности и тонкостью традиционного федоскинского письма. В пейзаже И. Страхова органически слились воедино современное видение и традиционное мастерство воплощения.

Новой Москве посвящена и серия московских сувениров, созданных П. Мачеевым. В отличие от И. Страхова, П. Мачеев ищет в своих работах новые пути, новые стилистические приемы в раскрытии темы. Они отличаются условностью и лаконизмом силуэтных решений, выразительным и также очень лаконичным колоритом.

Миниатюры П. Мачеева пронизаны чувством современности, темпом нашей жизни, ее размахом. Это убеждает в правильности намеченного художником пути, хотя здесь еще нет того совершенного мастерства исполнения, которое свойственно И. Страхову.

Все эти вещи выгодно отличаются от более ранних еще и потому, что они невелики по размерам, современны по формам. Получили одобрение жюри игольницы, брошки, браслеты федоскинских мастеров, хотя их было крайне недостаточно.

Т. Альхимович. Ковш «Голубь». Дерево полированное. Фабрика резных художественных изделий. Хотьково. II премия.



Очень интересно и своеобразно прозвучала современная тема во вновь созданных богородских игрушках. Здесь успех вещам, посвященным самой современной теме — освоению космоса,—обеспечили также старые, хорошо известные мастерам традиции этого древнейшего промысла Подмосковья.

В этих игрушках мастера проявили много фантазии и выдумки. Образы животных обаятельны. То это веселый зайка, улетающий в ракете в космос, то мишка, фотографирующий Марс, то мать-медведица, нежно встречающая своего детеныша, вернувшегося из космоса. Хорошо продумано движение, оживляющее игрушку, делающее ее особенно забавной. Это не только веселая детская игрушка, полная юмора и тепла, но и подлинно русский сувенир.

Те же черты присущи и другим богородским игрушкам на современные темы.

Совсем по-другому обстоит дело, к сожалению, с богородской декоративной скульптурой. В ней утрачены ценные традиции этого замечательного народного искусства. По существу, она стала этнографическим макетом. Жюри не нашло ни одной сколько-нибудь заслуживающей внимания богородской скульптуры.

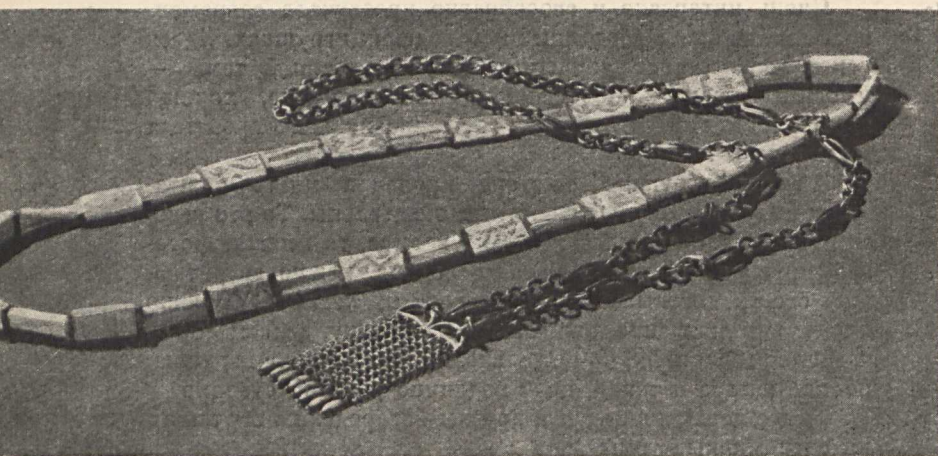
Интересные находки, как показал конкурс, есть в новых образцах хотьковских костерезов. Для всех их творческих работ (настольная миниатюрная скульптура, декоративно-утилитарные вещи, женские украшения) характерно одно направление: стремление к лаконизму и пластической выразительности форм, отказ от излишней многословности и перегруженности деталями. Эти вещи несомненно должны вытеснить старый ассортимент, еще выпускаемый фабрикой.

Большая экспериментальная работа, проведенная в 1962 году жостовскими специалистами по росписи подносов, пока еще не дала положительных результатов. Самыми лучшими из расписных подносов оказались сделанные в старой традиционной манере.

Но если в декоративных подносах традиционность может быть оправдана, а в восстановлении в Бабенках забытых традиций детской токарно-полированной игрушки мы видим большую заслугу народного мастера Завойкина, то излишняя приверженность к традициям (да еще весьма плохим) мастеров вышивального цеха Хотьковской фаб-

Т. Альхимович. Панно декоративное. Дерево резное, вощенное. Фабрика резных художественных изделий. Хотьково. I премия.





А. Голиков, В. Новиков. Нагрудное украшение «Кольчужка» на якорной цепи. Латунь посеребренная. Синьковская фабрика ювелирно-художественных изделий. III премия.

Е. Васильев. Бусы наборные, резные. Кость, дерево. Фабрика «Народное искусство». Хотьково. III премия.



П. Мачеев. Брошь «Травка». Миниатюрная живопись на папье-маше. Федоскино. Поощрительная премия.

рики «Народное искусство» совершенно недопустима. Мастера этой области искусства, так тесно связанной с модой, не представили на конкурс ни одной новой модели, ни одного нового рисунка. Думается, что это произошло из-за того, что на фабрике нет опытных художников.

К сожалению, и на большинстве других предприятий не была организована работа с мастерами и не оказана им творческая помощь. Этим серьезным недостатком в организации конкурса объясняется и большое количество представленных на конкурс плохих, серых вещей, и то, что в нем по некоторым видам искусства участвовали всего один-два человека. Так, например, в разделе ювелирного искусства был представлен один художник А. Голиков. Поэтому все изделия раздела выглядели довольно однообразно, хотя были среди них и очень хорошие. А насколько бога-

че был бы раздел, если бы А. Голиков, художественный руководитель Синьковской ювелирной фабрики, привлек к участию в конкурсе опытных ювелиров.

В конкурсе участвовало очень мало художников-профессионалов, не работающих непосредственно в промыслах. В частности, в нем совсем не приняли участия художники НИИ художественной промышленности, а ведь они-то могли задать тон всему конкурсу.

Однако, несмотря на эти недостатки, конкурс дал очень интересные результаты, он стимулировал творческую работу в промыслах, способствовал созданию, пусть немногих, но принципиально новых произведений для традиционных производств, дал возможность расширить и обновить ассортимент вещей, выпускаемых большими тиражами.

НА КОНФЕРЕНЦИИ ОБСУЖДАЮТСЯ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ

В Ленинграде состоялась технико-экономическая конференция, на которой наряду с другими обсуждались и проблемы промышленной эстетики. В работе конференции участвовало около двух тысяч ученых, инженеров, техников, художников-конструкторов. Она началась вступительным словом секретаря обкома КПСС Г. Романова.

Заместитель директора Научно-исследовательского института пластмасс по научной работе кандидат технических наук А. Голубева рассказала о достигнутых успехах в исследовательской работе в области пластических масс.

Кроме пленарных заседаний, работали восемь секций, и, пожалуй, впервые

в Ленинграде на такой крупной городской конференции был серьезно поставлен вопрос о художественном конструировании радиотехнической аппаратуры. На этой секции присутствовало более двухсот представителей различных организаций, связанных с радиопромышленностью и телевидением.

Руководитель секции ректор Ленинградского электротехнического института профессор Н. Богородицкий и начальник инспекции качества Ленсовнархоза Б. Бруссе широко осветили проблемы повышения надежности, улучшения качества и внешнего вида радиоприемной и телевизионной аппаратуры. Внешнему оформлению радиоэлектронной аппа-

ратуры посвятил свой доклад руководитель группы художественного оформления радиотехнической аппаратуры при ВНИИ имени А. С. Попова В. Васильев. Он поделился опытом перспективного конструирования, а также продемонстрировал макеты карманных приемников и абонентских громкоговорителей, разработанных сотрудниками группы художественного оформления.

Конференция приняла ряд ценных рекомендаций, которые помогут улучшить внешний вид промышленных изделий и широко внедрить принципы художественного конструирования.

В. В.

РАБОТЫ ТОБОЛЬСКИХ КОСТЕРЕЗОВ



Г. Кривошеин. Ненка с девочкой. Мамонтовая кость. Тобольск. 1962.



Г. Хазов. Ненка с телянком. Мамонтовая кость. Тобольск. 1962.



Г. Кривошеин. «Чай-питие». Мамонтовая кость. Тобольск. 1962.

Новые работы тобольских костерезов представляют собой интересное и своеобразное явление в современной пластике малых форм, особенно если учесть, что в недавнем прошлом тобольская скульптура часто грешила излишней многословностью художественного языка, а порой напоминала сухие этнографические макеты.

Творческими поисками тобольских мастеров руководили художники Научно-исследовательского института художественной промышленности И. Карахан и Н. Гореликов. Особенно плодотворной эта совместная работа была в 1962 году.

Новые произведения тобольской скульптуры, выполненные из мамонтовой кости, — это вещи, рассчитанные на тесное, интимное общение со зрителем; их отличает большая проникновенность передачи образов. И в то же время каждая вещь привлекает к себе внимание как красивый кусочек драгоценной кости, который хочется не только рассмотреть, но и подержать в руках, потрогать, погладить.

С доброй улыбкой решает Г. Хазов фигурку своей «Неночки»; забавно, с юмором изображает толстого героя ненецкой сказки «Ленивый Ельхин» В. Русаев; мягко и задушевно выражают тему материнства работы Г. Кривошеина («Ненка с девочкой», «За покупками»).

Немало скульптур посвящено дружбе человека с животным — оленем, собакой. Каждая сцена проникнута большой теплотой и значительностью, передает любовь и уважение жителей Севера к своим животным — верным помощникам в нелегкой борьбе с природой.

Важно отметить, что особый колорит жизни северных народов передается в новых работах тобольцев ярко, интересно и в то же время достаточно тактично. Выявление особенностей одежды, внешности и быта персонажей помогает их образной характеристике. Причем наряду с изображением традиционных черт жизни народов Севера художники выразительно показывают и то новое, что внесла в эту жизнь Великая Октябрьская революция. Только советская действительность могла породить такие произведения, как «Ненецкий юноша с книгой», как изображение шагающих в школу ненецких ребятишек или «оленьего доктора» — женщину-ветеринара, заменившую шамана.

В работах последних лет образ, содержание передаются гораздо более выразительно, чем прежде. Формы скульптур стали очень цельными, простыми и обобщенными, причем красота материала зазвучала в них в полную силу.

Тобольцы хорошо подбирают кость по цвету и рисунку, умело полируют ее и украшают свои изделия порезкой или гравировкой, причем делают это очень тактично, лишь там, где это необходимо для декоративного сопоставления различных фактур, для четкого разграничения отдельных форм и объемов, но только не для натуралистической передачи реальных форм. Кроме того, работы нередко поражают своей «вписанностью» в блок материала, в самой форме которого мастера хорошо увидели основные очертания будущей скульптуры.

Отказавшись от натурализма, от внешне описательной трактовки сюжетов, тобольские костерезы постарались опереться в своих поисках нового на лучшие традиции народной скульптуры — на то ценное, что было в их собственном наследии, на интереснейший опыт чукотской резьбы по кости. И это не приводит к архаизации тобольской резьбы; наоборот, изделия последних лет гораздо более современны по своему характеру, чем вещи 40—50-х годов. Объясняется это тем, что, обращаясь к наследию, мастера стремятся оценить его с современных позиций, выявить в нем то, что представляет наибольший интерес именно с точки зрения современных требований к искусству.

Ориентация на такие черты народной пластики, как большое чувство материала, яркая образность, лаконизм художественного языка, помогает тобольским мастерам сделать правильные шаги на пути освоения нового в современном искусстве.



Ткань с абровым рисунком работы народных мастеров Сурхандарьинской области.
Шелк.

УЗБЕКСКИЕ ТКАНИ СЕГОДНЯ

С. МАХКАМОВА

Художественный текстиль — древнейший вид народного искусства Узбекистана. Его традиции, хотя и претерпели на протяжении веков сложные изменения, дожили до наших дней. Большинство национальных узбекских тканей с успехом может быть использовано как в современной одежде, так и в убранстве интерьера.

В узбекском текстиле встречаются десятки различных видов, выполняемых разной техникой и своеобразно орнаментированных, чаще всего с полосатым и клетчатым узором. Коллекции образцов таких тканей, собранные музеями республики, представляют поразительное богатство цветовых сочетаний и бесчисленное множество вариаций этих простейших композиционных построений.

Чрезвычайно большой популярностью в последние годы

в республике и за ее пределами стали пользоваться и так называемые «абровые» шелка, идущие на изготовление нарядной женской одежды и применяемые для покрывал, подушек, «курпачей» (длинных тонких матрасиков для сидения). Абровые шелка поражают своим цветовым богатством. Умелое сочетание ярких, контрастных красок придает им то строго торжественный вид, то праздничный и радостный, то нежный и скромный. Очень своеобразна орнаментация абровых тканей, которая основана на цветовом построении смутно различаемого рисунка. Элементы узоров воспроизводят в сильно стилизованном виде различные предметы быта, а также растительные и зооморфные изображения, иногда геометрические формы. Узоры абровых тканей отдаленно напоминают ветви растений,

головки цветов, висячие светильники, арки, ювелирные украшения. Эти мотивы часто встречаются в орнаменте и других видов народного искусства Средней Азии, но в узбекских тканях они выглядят совершенно оригинально.

Неопределенность орнаментации объясняется особенностью абровых тканей. Их художественное оформление строится нитями основы, предварительно окрашенными «в узор» и при заправке станка подбираемыми в сложные орнаментальные композиции. (Этот способ применяется не только в Средней Азии, но и в других странах Востока — Китае, Индо-Китае, Индии). Особенность ее состоит в том, что производится постепенное окрашивание нитей для отдельных элементов рисунка, при этом пучки нитей перевязываются — резервируются — и в таком виде попеременно погружаются в кипящую краску. После того как все цвета нанесены и закреплены, пучки нитей освобождаются от перевязок и разматываются. Затем мастер «раскладывает» рисунок. Построение рисунка из окрашенных нитей производится на глаз, поэтому не может быть зеркальности изображения двух половинок узора. Отсутствие точной симметрии лишает рисунок графической четкости и придает ему своеобразную игру.

Спрос на ткани национального ассортимента в Узбекистане и других среднеазиатских республиках весьма устойчив. В 1961 году текстильные предприятия Узбекистана выпустили свыше трех миллионов метров тканей, а планом на 1963 год предусмотрено довести выпуск их до девяти миллионов метров.

В настоящее время полосатые и абровые ткани употребляются не только для национальной одежды, но и для одежды современного образца. Их яркие цветовые сочетания придают одежде праздничное звучание. Особенно хороши они для женского платья свободного покроя, например пляжных ансамблей, домашних халатов, в которых выразительно подчеркнут крупный, как бы струящийся абровый узор. Из абровых тканей с более мелким узором в виде радужных полос шьются нарядные платья облегающих фасонов. Художниками Ташкентского дома моделей, в

особенности А. Латыновой, уже создано большое количество моделей женской одежды, которые получили распространение среди жительниц Узбекистана.

Более широкое применение национальных тканей в современной одежде затрудняется некоторым однообразием традиционного колорита. Излюбленными тонами народного текстиля в прошлом были красный и зеленый и их различные оттенки. Эта палитра доминирует и ныне, что, естест-

Модель современного платья из хан-атласа.



венно, не удовлетворяет швейную промышленность республики, настойчиво требующую выпуска тканей различных тонов, отвечающих быстро меняющейся моде.

Хотя процесс узоротворчества в национальном текстиле происходит очень медленно, но все же, очевидно, традиционная орнаментация не может оставаться неизменной, и нужно работать над обновлением рисунков.

Расширить рамки применения позволит разработка различных фактур абровых тканей. Тогда они смогут идти не только для одежды, но и для оформления интерьера современных помещений. Яркая узбекская ткань в виде портьеры, диванной подушки, скатерти, а в отдельных случаях даже в обивке мебели будет художественно обогащать интерьер, внося в него теплоту и красочность.

Такие широкие возможности применения узбекских национальных тканей в наши дни остро ставят вопрос о развитии их производства.

До последнего времени производство тканей национального ассортимента было сосредоточено в основном в промысловых артелях и мелких текстильных предприятиях местной промышленности, применявших ручной труд.

В мастерских работали тысячи народных мастеров—красильщиков, сновальщиков, ткачей, художников абровых рисунков. Применение ручного труда делало производство национальных тканей малорентабельным. С 1962 года все текстильные предприятия республики, в том числе и вырабатывающие национальные ткани, переданы в ведение Совнархоза Уз.ССР и будут укрепляться и реконструироваться.

Выпуск всех видов национальных узбекских тканей, кроме абровых, не встречает затруднений в условиях современного фабричного производства. С абровыми тканями дело обстоит сложнее из-за трудоемкости ручного процесса нанесения узора. Необходимо облегчить этот процесс, сведя до минимума применение ручного труда, сохранив в то же время тонкую художественность выполнения.

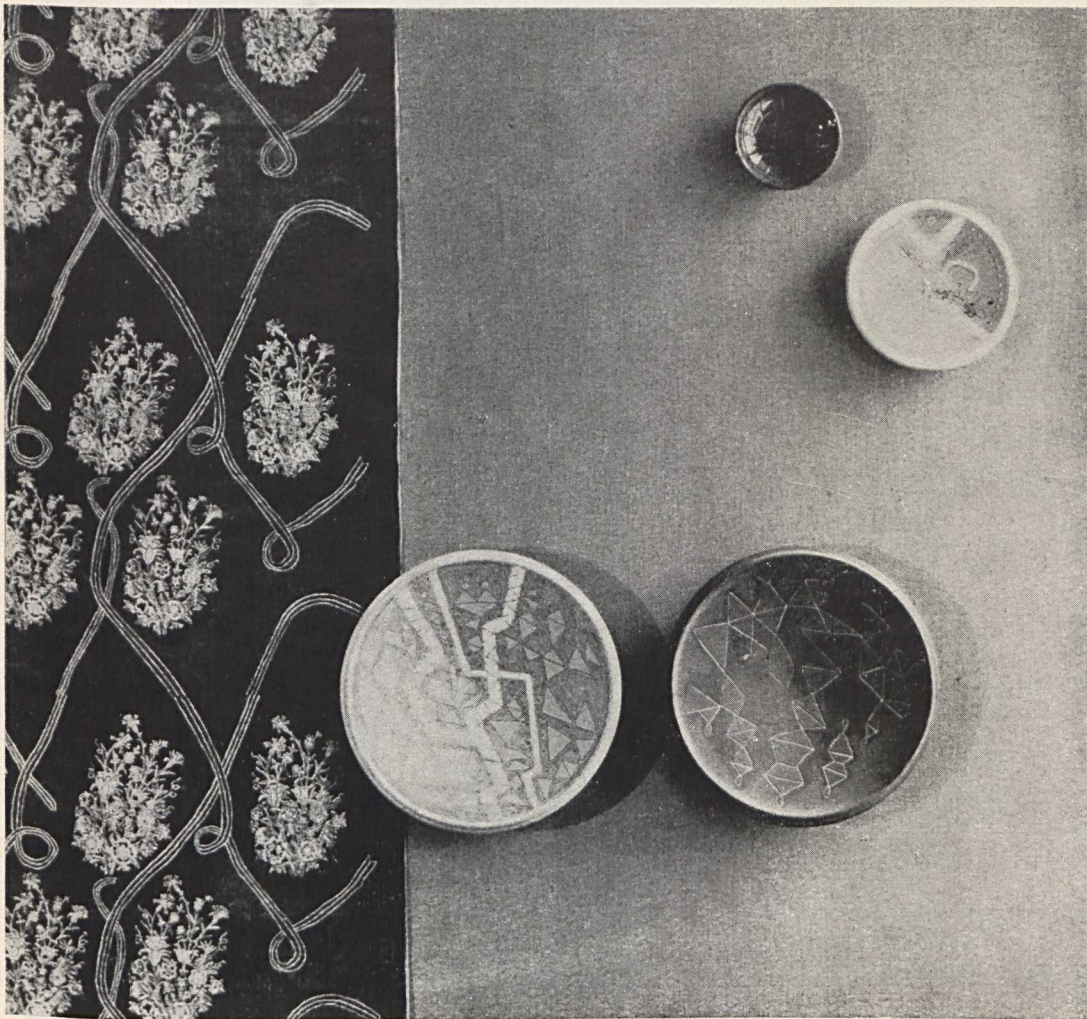
Над разрешением этой задачи работает сейчас несколько научно-исследовательских учреждений и текстильных предприятий. Надеемся, что их объединенными усилиями задача широкого внедрения в современный быт узбекских тканей будет успешно решена.

Ткань шойи. Шелк. Бухара. XIX в.



Покрывало с абровым рисунком. Шелк. Самарканд.





Э. Адамсон-Эрик. Изделия из керамики и декоративная ткань.

ШИРОКИЙ ДИАПАЗОН ТВОРЧЕСТВА

С. ЧЕРВОННАЯ

Живопись, пронизанная солнцем и светом: зеленые леса Эстонии, голубые туманы над Таллином, сцены из героической истории эстонского народа, напряженно психологические портреты и крупные праздничные натюрморты. Декоративные керамические чаши и вазы с темной поверхностью и грубоватой фактурой, со строгой выразительностью спокойной полновесной формы, восходящей к народному вкусу, и рядом — грациозные, легкие фарфоровые сервизы, кофейные чашки, радующие глаз теплотой и мягкостью колорита. Серебряные и медные чаши, привлекающие внимание безупречностью строгой формы и благородным слабым мерцанием металла; оригинальные ювелирные изделия — браслеты, ожерелья и броши, в которых богатая фантазия соединила разные материалы (от серебра до цветной керамики и камня) и различные техники (от старинной чеканки металла до эмалевой яркой росписи фарфоровых инкрустаций). Художественные миниатюры, вмещающие в себя богатый мир фольклорных образов и национальной орнаментики. Шерстяные ковры, привлекающие яркостью красок, почти физически ощутимой теплотой ворсистого материала или шелковистой мягкостью длинных прядей «рюйу». Легкие льняные декоративные ткани. И, наконец, целое царство художественных изделий из кожи — строгие белые или темно-красные обложки почтовых адресов, бумажников, записных книжек, сочетающие стилизованные фигурные композиции с крупным орнаментом и великолепным шрифтом.

Столь широкий творческий диапазон кажется почти немислимым в искусстве одного мастера. Тем не менее именно таков круг работ эстонского художника Э. Адамсона-Эрика.

Выставка его работ, состоявшаяся в Москве осенью 1962 года в связи с 60-летием художника, показала универсальность дарования Э. Адамсона-Эрика. Однако при почти фантастическом разнообразии жанров, материалов и техник его искусство отличается единством творческого почерка и глубоко индивидуальным видением мира. Ему свойственны своеобразная острота и резкость художественного языка, лаконичная крупная форма, предельная четкость силуэта, смелая игра асимметричных построений, точный рисунок, в котором чувствуется сложный внутренний ритм. В своем отношении к цвету, орнаменту, декоративным мотивам Адамсон-Эрик строг, сдержан, внешне даже холодноват, но при этом он всегда жизнерадостен, свеж и ярок в своих поисках и решениях.

Адамсон-Эрик получил художественное образование в 20-х годах в художественно-промышленных училищах Берлина, в свободных «академиях» Парижа, побывал за свою жизнь во многих странах, и все же как художник он вырос и сформировался на родной почве, вобрав в свое творчество лучшие традиции прогрессивного эстонского профессионального и народного искусства. Творческая жизнь мастера неразрывно связана с путями развития эстонского искусства, со становлением новой, социалистической куль-



Э. Адамсон-Эрик, Изделия из металла и тисненой кожи.

туры на его родине. В первый год восстановления Советской власти в Эстонии (1940) он становится секретарем оргкомитета Союза советских художников молодой Эстонской Советской Республики. В трудные годы войны он работает в Ярославле главным художником эстонских ансамблей. В 1943 году его избирают первым председателем Эстонского Союза советских художников. После освобождения родины от оккупантов Адамсон-Эрик возвращается в Таллин и начинает активную педагогическую работу в качестве профессора и директора Таллинского художественного института. Он является пионером в развитии новых отраслей эстонского советского искусства, прежде всего горячим энтузиастом, пропагандистом и одним из основателей той традиции художественной обработки кожи, которая родилась и окрепла в Советской Эстонии в первые послевоенные годы.

Став жертвой произвола в период культа личности Сталина, Адамсон-Эрик даже в самые тяжелые в его жизни годы (1950—1953) не потерял ни мужества художника, ни достоинства советского человека, коммуниста.

Сейчас Адамсон-Эрик активно участвует в художественной жизни республики, плодотворно продолжая свою педагогическую, общественную и чрезвычайно многогранную творческую работу. Наделенное неповторимыми чертами

национального своеобразия, эстонского строгого вкуса и поэтичности, искусство Адамсона-Эрика органично входит в многонациональную, общечеловеческую художественную культуру нашей страны. Его богатый творческий опыт — особенно в области декоративно-прикладного искусства — имеет большую ценность для художников всех национальных республик.

Адамсон-Эрик — прекрасный рисовальщик. Любое его произведение — серебряный кубок, кофейная чашка или кожаный переплет книги — всегда поражает точностью ритма. Он владеет высокой культурой материала, прекрасно чувствует специфику металла, керамики, шерсти, кожи и никогда не идет на дешевую имитацию. Каждый материал у него говорит своим языком, своим голосом, без фальши и подделки, и даже простой осколок гранита или отшлифованной морем гальки в брошах Адамсона-Эрика приобретает драгоценную выразительность, оставаясь при этом самим собой. Он умеет подчинять свое искусство главной, наиболее актуальной задаче: украшению человеческой жизни, превращению ее в праздник, привнесению прекрасного в наш повседневный быт. Лучшие из произведений этого художника рассчитаны не только на выставочные стенды. Они созданы для новой светлой архитектуры — для жизни.

УЧИТЫВАТЬ СПЕЦИФИКУ

С. КОЛОС

Подготовка кадров художников декоративного искусства для промышленности все еще оторвана от жизни и находится в неудовлетворительном состоянии.

После издания закона о приближении школы к жизни художественно-промышленные учебные заведения вместо коренной перестройки учебных планов и программ внесли некоторые добавления в учебные планы, главным образом в части производственного обучения и изучения современного оборудования. Что же касается общехудожественных дисциплин, рисунка и живописи, формирующих широкую художественно-декоративную культуру, вся оторванная от действительных потребностей промышленности станковая система обучения продолжает создавать внутренние противоречия в декоративно-художественном воспитании и обучении*. Она порождает раздвоенность, а иногда и неверное понимание творческих задач художника на предприятии.

В отделах учебных заведений ведомств, которым подчинены эти школы (на Украине Министерство культуры и Укрглавместпром), нет специалистов декоративного искусства, знающих специфику этого искусства и функции художника промышленности. Сами же руководители предприятий, хотя и сигнализируют о неудовлетворительной подготовке кадров, но недостаточно настойчиво требуют перестройки всего педагогического процесса, перестройки, необходимой для удовлетворения с каждым днем растущей потребности в квалифицированных художниках промышленных предприятий.

Один из основных недостатков обучения и художественного воспитания как в высших, так и средних учебных заведениях декоративного профиля заключается в неправильном преподавании рисунка и живописи.

В художественно-педагогической практике укоренилось убеждение в необходимости преподавания рисунка (и живописи) по единой программе, с одинаковым подходом как для станковистов, так для монументалистов и прикладников. Рисунок мыслится как иллюзорное изображение человека или предмета в пространстве при определенном освещении.

Если при преподавании живописи в художественно-промышленных школах иногда допускают декоративный уклон и некоторые композиционные вольности, то рисунок везде преподается как чисто станковый. Это приводит в первую очередь к неувязке при решении конкретных задач по спецкомпозиции. Навыки, приобретенные учащимися на занятиях рисунком и живописью, вырастают в серьезный тормоз при решении конкретных композиционных задач не только в области прикладного искусства, но и при решении декоративно-монументальных сюжетных композиций. Работая над поверхностью предмета, учащийся невольно стремится разрушить эту поверхность пространственностью и глубиной, иллюзорными деталями, ракурсами и светотенью.

Станково-живописные навыки не только усложняют восприятие оформленного цветом изделия ненужной многогранностью и случайными рефlekсами, но подчас

делают невозможным исполнение проекта в конкретном материале и технике. В результате эти навыки приводят к неумению работать в материале.

Если в некоторых видах декоративного искусства существует своеобразная декоративная изобразительность, то многие виды его, не переставая быть искусством, не используют никаких изобразительных мотивов.

Первостепенное значение правильного преподавания рисунка, живописи и скульптуры раскрывается при рассмотрении учебных планов школ декоративного уклона. В них треть всех учебных часов отведена насаждению станкового понимания искусства. Даже в программах такой дисциплины, как история искусства, основное внимание уделяется изучению памятников станковой живописи. Мы уже не говорим, что преподавание анатомии, теории света и теней очень далеко от задач декоративного искусства. В то же время нет глубокого сравнительного изучения народного орнамента. Отсутствуют и такие необходимые для художественно-промышленного конструирования дисциплины, как композиция цвета, композиция объема и композиция пространства. Поэтому преподавание живописи и рисунка требует коренной и безотлагательной перестройки.

Какие же основные задачи должны быть решены при построении новых программ рисунка и живописи в школах художественной промышленности и декоративного искусства?

В первую очередь учащийся должен приобрести графические навыки. И тогда не карандаш и кисть будут владеть художником, а он станет владеть ими. Требование это элементарное, но для того, чтобы научиться четко проводить непрерывную вертикальную, горизонтальную или задуманной кривизны и силы линию, потребуется немало времени. Дальше следует заняться развитием чувства ритма, соразмерности и согласованности элементов, способности обобщения, умения экономными средствами дать наибольший эффект и т. д.

Размеры настоящей статьи не позволяют говорить о развернутых программах по рисунку и живописи, однако следует наперед сказать, что рисование только с натуры не даст нужной художественной культуры будущему художнику декоративного искусства.

Подобно тому как будущий композитор, прежде чем создавать новые музыкальные произведения, изучает, проигрывая, лучшие творения музыкальной культуры, так и художник с карандашом в руке аналитически зарисовывает произведения выдающихся мастеров декоративного искусства. На этих зарисовках он воспитывает в себе чувство ритма и соразмерности, развивает способность обобщения, умение немногими средствами дать многое. Часто возражают против зарисовок, отождествляя их со слепым копированием. Оно действительно вредно, как и слепое копирование натуры. А как неопытному, начинающему художнику не удариться в копирование натуры? Анализ работы мастеров предостерегает от копирования, помогает художественному видению. Можно часами созерцать произведения искусства и ничему не научиться, и только когда мы берем карандаш и бумагу, воссоздавая творческий процесс мастера, у нас открываются глаза на то, что мы не смогли подметить в натуре и декоративно использовать в своем творчестве.

* Мои наблюдения базируются в основном на школах УССР, находящихся в ведении Министерства культуры и Укрглавместпрома (Львовский институт и пять средних училищ прикладного искусства).

Никаких многочасовых постановок натуры и длительного ее копирования! Гораздо полезнее кратковременные наброски, а главное, рисование по памяти, когда случайные мелочи натуры, стоящей перед нами, не отвлекают нас от творческого воссоздания образа. Сначала композиция, а потом, если необходимо, краткая проверка по натуре.

Так создавались все величайшие произведения декоративного искусства выдающихся художников-профессионалов и всех подлинных народных мастеров. В этом залог их неувядаемой свежести и неожиданных творческих обобщений.

Конечно, идеалом обучения является преподавание одним лицом и композиции, и рисунка, и цвета, и истории искусств, и специальной технологии, то есть всего того, что подводит к созданию произведения искусства. Такое идеальное решение в условиях наших учебных заведений встретит немало затруднений из-за нехватки высококвалифицированных руководителей широкого профиля. Однако уже и сейчас надо немедленно и решительно отказаться от привлечения к преподаванию рисунка и живописи

художников-станковистов, незнакомых с задачами декоративного искусства и спецификой преподавания рисунка и живописи в учебных заведениях декоративного профиля. Иначе мы одной рукой будем создавать, а другой разрушать.

Закон о приближении школы к жизни должен, наконец, найти правильное и действенное применение в практике художественно-промышленных школ декоративного искусства. Честное проведение этого закона является гражданским долгом всей художественной общественности.

От редакции

Помещая в порядке обсуждения статью С. Колоса, посвященную некоторым спорным проблемам художественно-промышленного образования, мы просим высказаться по этим вопросам наших читателей, и особенно руководителей и педагогов средних и высших учебных заведений, готовящих кадры художников для промышленности.

НА ПУШКИНСКИЕ ТЕМЫ

К бесчисленному множеству произведений изобразительного и декоративного искусства, посвященных творчеству Пушкина, прибавилась новая своеобразная работа. Это серия небольших керамических настенных панно, созданная ленинградским художником Н. Кравченко по мотивам пушкинских сказок.

Панно привлекают своим лиризмом и поэтичностью. В них передан дух пушкинских сказок — задумчивых и озорных, насмешливых и задумчивых. Панно выполнены из светлой часовьярской глины (типа фаянса) и расписаны солями. Художник сохраняет в своей работе почерк, присущий народным мастерам керамики, — обобщенность формы, свободную манеру рисунка, чуть подчеркнутую красочную гамму.

В композиции панно вся поверхность используется полностью, но без перегрузки, изображения героев даны крупным планом и хорошо увязаны с пейзажем фона. Колорит вещей очень мягкий, гармоничный.

Особенно удался художнику молодой царевна, старик со старухой, а так-

же поп и Балда. Тонко прочувствован и выполнен портрет юного Пушкина.

Глубоко русская по своему характеру, скромная и выразительная пушкинская сюита ленинградского мастера вызвала всеобщее одобрение на выставках в Михайловском, в Ленинградском Доме писателей, в Доме ученых.

Произведение задумано автором как один цикл, хотя каждая из его частей вполне самостоятельна и может быть использована как декоративный элемент в убранстве жилья или помещений клуба, дворца культуры, детских учреждений. Наладить малосерийное производство этих керамических изделий нетрудно, и тогда они смогут служить хорошим подарком для ребят и всех любителей пушкинской поэзии.

И. МЯМЛИН.

Н. Кравченко. Декоративное панно Керамика.



НАШИ ПОЗДРАВЛЕНИЯ

За заслуги в области советского декоративно-прикладного искусства Указом Президиума Верховного Совета РСФСР присвоено почетное звание заслуженного художника РСФСР следующим мастерам хохломской росписи (Горьковская область):

Денисовой Наталье Александровне — художнику семновской фабрики «Хохломская роспись».

Лушиной Ольге Павловне — художнику семинской фабрики «Хохломский художник».

Савиновой Александре Павловне — художнику семновской фабрики «Хохломская роспись».

Тюкалову Александру Георгиевичу — художнику семновской фабрики «Хохломская роспись».

Редакционная коллегия и редакция журнала «Декоративное искусство СССР» горячо поздравляют вас, дорогие художники-хохломи, с присвоением почетных званий и желают вам дальнейших творческих успехов в развитии советского народного искусства, в создании красивых современных вещей для нашего быта.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ И РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР».

ТВОРИ, ВЫДУМЫВАЙ, ПРОБУЙ!

«Не боги горшки обжигают» — в этой пословице, как и во всех народных поговорках, отражена глубокая народная мудрость. И пусть не обижаются на нас художники, что мы вспомнили ее, начиная разговор о самодеятельности в области декоративного искусства.

Нет необходимости подробно рассказывать, как бурно идет сейчас развитие самодеятельности во многих видах и жанрах искусства: растет сеть народных театров, драматических и хоровых кружков, музыкальных коллективов и изостудий. Самодеятельные художники с успехом выступают даже в такой молодой области творчества, как кино. И только декоративное искусство еще остается вне этого общего бурного потока, его успехи ограничиваются «кружками рукоделия», деятельность которых часто служит мишенью для критики, борющейся с безвкусицей и пошлостью.

А между тем декоративное искусство таит в себе богатые возможности для проявления талантов художников-непрофессионалов. Творческие силы, неиссякаемая фантазия русского народа всегда выражались в удивительных изделиях народных мастеров, в резьбе по дереву и кости, гончарном деле, в ткачестве, в художественной обработке металла. И в наше время почти в каждом человеке живет художник, надо только дать ему возможность проявить себя.

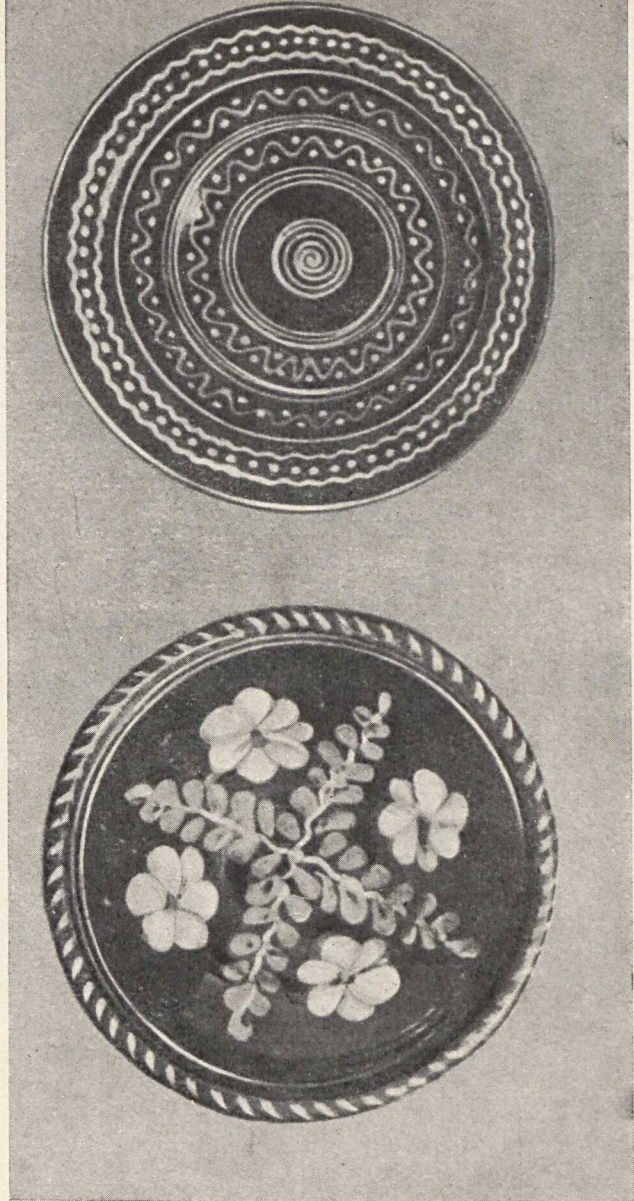
Недаром в Программе КПСС, предусматривающей широкое развитие эстетического воспитания народа, говорится об организации «художественных мастерских и киностудий для работы в них всех, имеющих стремление и способности».

Помочь людям воплотить свои творческие замыслы смогут кружки и мастерские по созданию керамических изделий, декоративных и бытовых предметов из дерева, женских украшений, игрушек из различных материалов.

Занятия в таких кружках при клубах и домах культуры позволяют каждому украсить квартиру изделиями своих рук, сообразно собственному вкусу и симпатиям. А как интересно самому задумать и сделать что-либо полезное и красивое! Сколько радости вносят в дом такие вещи!

Детские кружки декоративного искусства в школах и домах пионеров помогут выявить настоящие таланты, осуществить на деле, а не на словах эстетическое воспитание, развить вкус и привить любовь к творческому труду. Вместо slashавых открыток и вышитых салфеточек с розами и анютиными глазками, которые тысячи школьников старательно делают к 8 марта, дети принесут матерям в подарок по-настоящему красивые, свежие вещи, одухотворенные детской фантазией.

Мастерские для занятий кружков декоративного искусства, конечно, требуют специального оборудования и материалов, но и то и другое в пределах, вполне доступных клубам и даже школам.



Декоративные тарелки словацких народных мастеров. Керамика с росписью ангобами.

Наиболее широкое распространение в самодеятельности, думается, могли бы найти художественные мастерские по изготовлению бытовой и декоративной керамики. Керамика благодаря большим художественным возможностям найдет самый широкий круг любителей. Ведь гончарное ремесло — одно из древнейших на земле и самое народное, самое распространенное из всех ремесел. Его навыки в крови, в пальцах человека.

Сейчас керамика стала одним из самых популярных видов творчества. Благодаря простоте, народности, декоративности она заняла едва ли не первое место в украшении жилища.

Поэтому нет сомнения, что многие одаренные люди с радостью будут в часы досуга создавать красивые и полезные керамические изделия, украшать ими свой дом. Организация таких студий и мастерских при домах культуры и детских учреждениях вполне реальна, так как они требуют простейшего оборудования и дешевого сырья. Материал (красная и белая глина) встречается почти повсеместно, а небольшие муфельные печи для обжига продаются в магазинах. Обучение гончарному ремеслу также несложное, много проще, скажем, нотной грамоты, его может освоить каждый человек.

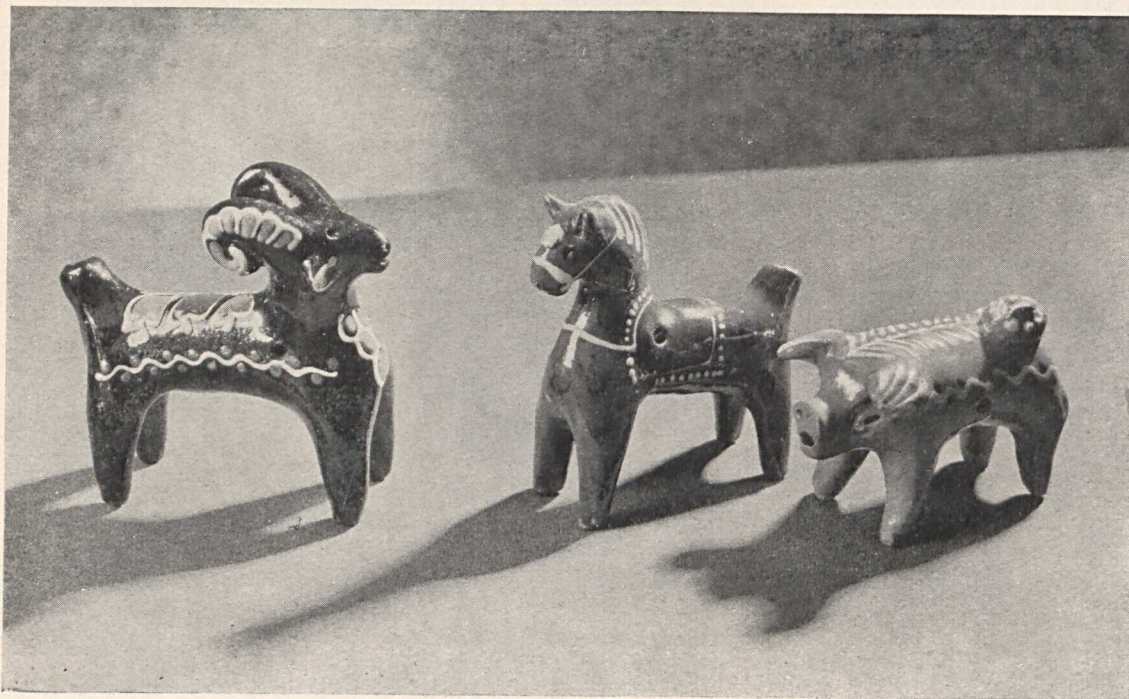
Такие кружки уже имеются, но их очень мало. Успешно работают, например, детская студия в подмосковном поселке Косино (о которой подробно писалось в предыдущем номере журнала), мастерские для школьников в прибал-

тийских республиках, кружок по керамике в школе-интернате № 12 Москворецкого района Москвы. Керамическая фабрика № 1 Художественного фонда РСФСР шефствует над школой-интернатом. Ребята создают здесь интересные и часто талантливые вещи, и из них потом вырастают кадры мастеров, работающих в керамике. Московскому Дворцу пионеров надо учесть этот опыт организации новых увлекательных кружков и мастерских по керамике.

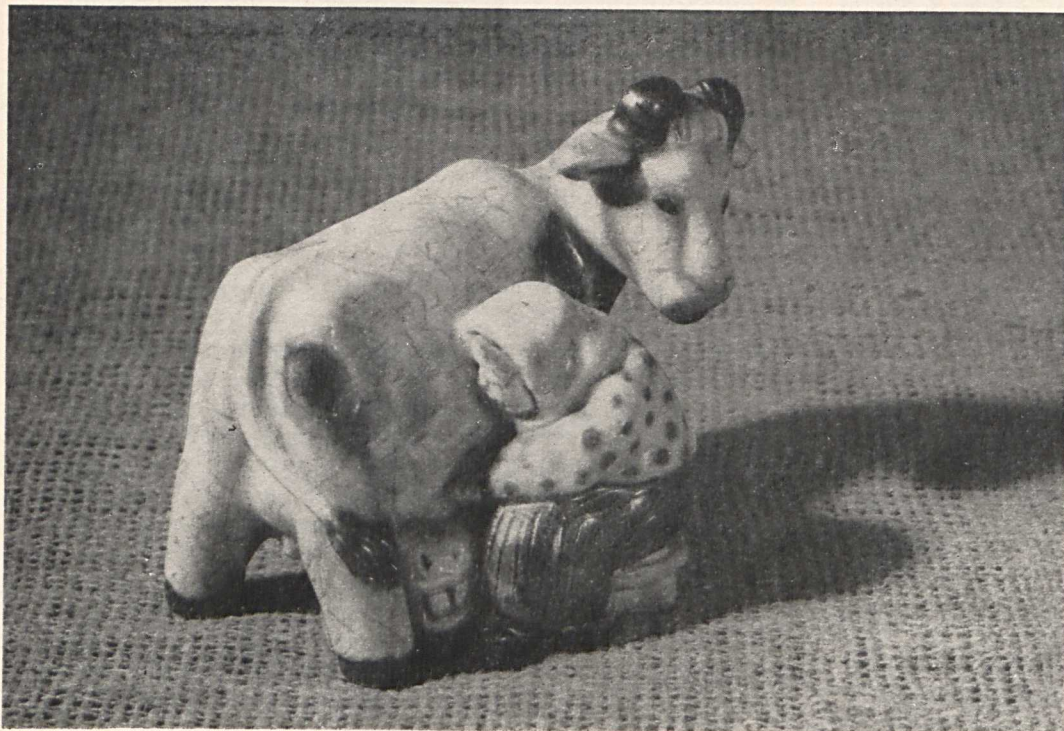
Необходимо отметить, что такие студии и мастерские

нисколько не ущемят работу профессиональных художников. Как широкая сеть музыкальной самодеятельности и театральных коллективов не мешает работе профессиональных музыкантов и артистов и не дублирует ее, также и деятельность кружков по керамике будет протекать совсем в другом русле: художники-профессионалы работают для выставок, создают образцы для массового производства; художники самодеятельности будут работать для себя, для дома, не претендуя на широкую публику.

М. ЧЕРЕЙСКАЯ



Скульптура народных мастеров из Опошни. Керамика с росписью ангобами.



Э. Пийпуу. Крестьянка с коровой. Керамика, высокий обжиг.

СОВЕТЫ

КЕРАМИСТА

Вы решили организовать кружок или небольшую студию для занятий по художественной керамике; устроили рабочее место — стол, полки для сушки изделий; подготовили материалы: керамическую глину, цветные глины (так называемые, ангобы) для росписи, цветные глазури, если возможно, то и гончарный круг, и начинаете работать.

Что же можно сделать из непривлекательного на вид куска глины? Очень многое. Из мягкой, пластичной керамической массы можно вылепить различные фигурки животных, рыб, птиц. Необходимо при этом учитывать специфику керамики — изделие из глины должно быть высушено и обожжено, поэтому важно, чтобы оно было не очень сложно по форме, цельное, как бы обтекаемое, так как при сушке в наиболее тонких частях могут появиться трещины.

На гончарном круге можно сделать простейшие декоративные и утилитарные предметы: вазочки, горшочки для цветов, пепельницы, карандашницы. Но для этого необходима практика.

Если у вас в мастерской нет гончарного круга, то эти же предметы можно сделать и без него. На вращающейся подставке вылепливается из глины дно сосуда, подвертываются края и накладываются один на другой валики из глины по задуманной форме. Затем стенку с обеих сторон уплотняют стекой или руками, выравнивают и обрабатывают при помощи мокрой губки.

Высушенное изделие обжигается в специальной печи. Первый обжиг производится при температуре 600—800°, после чего изделие становится более плотным, приобретает прочность. Обожженная глина, еще не покрытая глазурью, называется терракотой.

Вторичный обжиг требуется для предметов, покрываемых глазурью, температура его зависит от состава глазури. Необходимо, чтобы глазурь в обжиге полностью расплавилась и изделие приобрело ровную, блестящую поверхность.



При декорировании скульптуры и сосудов применяются цветные ангобы (пока изделие еще не просохло) или цветные глазури (после первого обжига). Роспись цветными ангобами или глазурями производится кистью. При обжиге глазурь расплавляется и может дать разнообразные цветные потеки.

Если вазочку или какой-либо другой предмет задумали сделать одноцветным, то легче окунуть его прямо в глазурь или осторожно полить глазурью из кружки, причем необходимо губкой смыть глазурь с доньшка предмета, чтобы во время обжига изделие не прилипло к подставке, на которой оно обжигается.

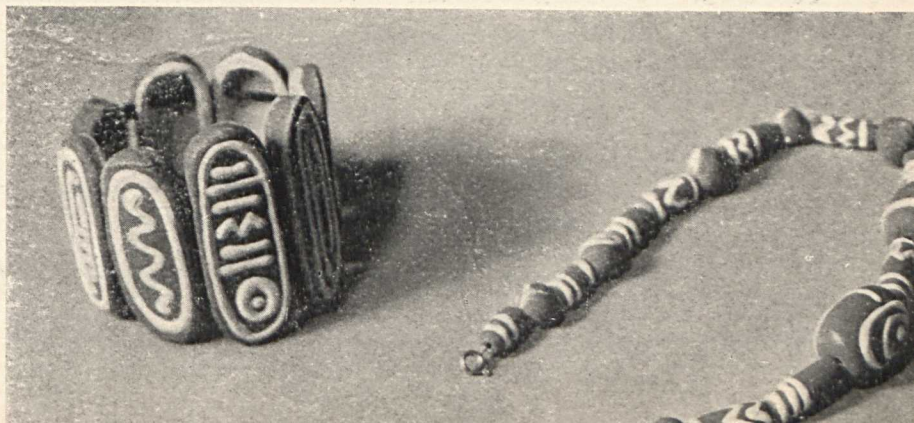
Роспись изделий должна подчеркивать выразительность предмета, и поэтому нужно избегать натуралистичности, подробной передачи всех деталей, это нарушает цельность и декоративность формы. Обратите внимание, как просто, лаконично, условно расписывают различные глиняные фигурки и свистульки народные мастера! И как при этом они выглядят живо!

Из керамической глины можно сделать также и различные декоративные плитки для украшения стены. Для этого следует иметь гипсовую пластину с ровной поверхностью или специальную доску, на которую и накладывается пласт глины. Если плитка гладкая, то она расписывается ангобами или глазурями. Изображение может быть выделено также углубленным контуром или процарапано. По влажной глине можно вылепить и рельеф.

Если рельефную плитку полить одной цветной глазурью, на ее поверхности создается красивая игра цвета, так как при обжиге глазурь расплавляется и в большем количестве скапливается в углублениях.

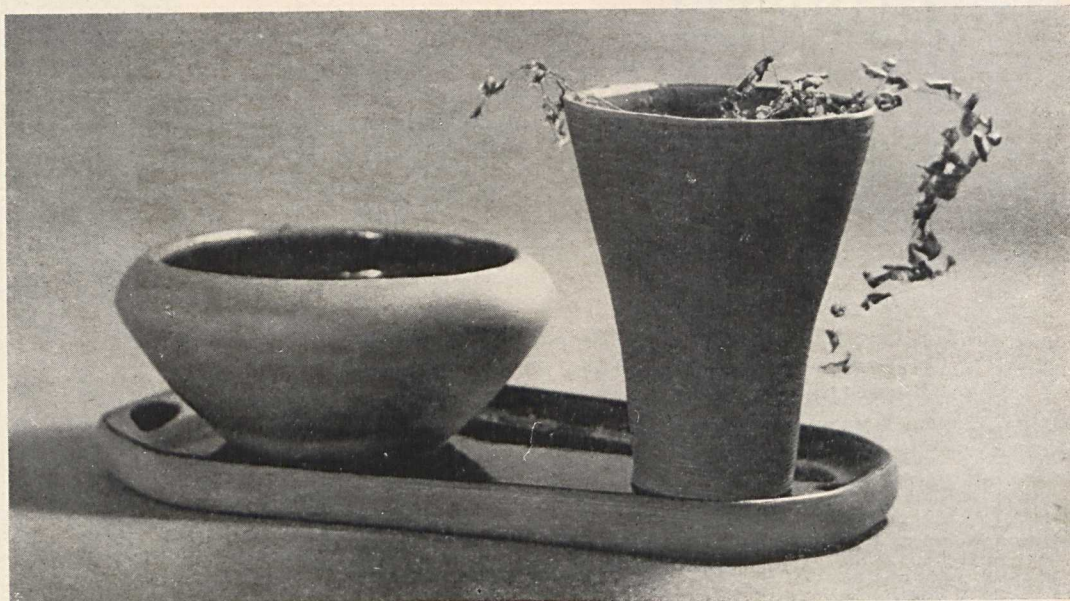
Для того чтобы сделать блюдо, нужна специальная гипсовая форма. При декорировании блюда могут быть

Л. Климова. Бусы и браслет. Терракота с росписью ангобом.

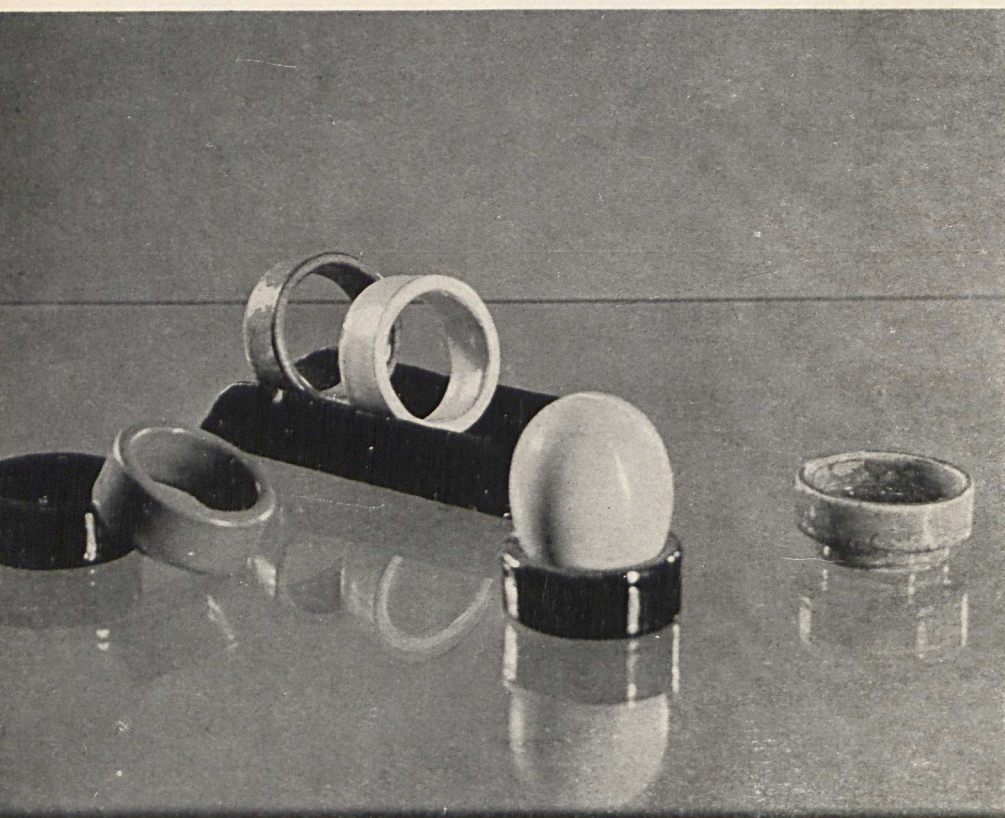




И. Куприянова. Молочник.
Керамика с росписью глазурью.



И. Романова. Кашпо для цветов.
Керамика с глазурью.



М. Черейская. Подставки для яиц.
Керамика с цветной поливой.

З. Дурова. Кашпо. Керамика.



использованы те же приемы: роспись, невысокий рельеф и др.

Из керамической глины несложно вылепить различные украшения для одежды: бусы, броши, браслеты, пуговицы, подвески. Если вы лепите бусы, то, пока они еще не высохли, необходимо в каждой бусинке сделать отверстие при помощи тонкой палочки или спички.

Броши, бусы и другие украшения можно декорировать росписью или несложным рельефным рисунком, глазуровать или оставлять терракотовыми. Красива в терракоте красная глина, после обжига она приобретает легкий блеск, если высушенное, но еще не обожженное изделие осторож-

но потереть суконкой до блеска. Этот способ называется лощением.

Для того чтобы подробнее познакомиться с технологией керамического дела, вы можете прочесть книгу С. А. Разумовского «Производство художественных керамических изделий» (Когиз, 1951).

В нашем кратком очерке мы рассказали лишь о некоторых художественных возможностях керамики. Они, конечно, гораздо шире. И, когда вы возьмете в руки глину, фантазия подскажет вам много интересного.

Л. НИКИТИНА

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

СТУДИИ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА НУЖНЫ!

За последние годы в нашей стране значительно возрос интерес к декоративно-прикладному искусству, чему во многом способствует массовое жилищное строительство.

Вполне понятно, что каждый новосел стремится красиво, со вкусом оборудовать и обставить свою квартиру. Новоселы часто начинают с изменения неудачных, случайных окрасок стен, смены обоев. За этим, как правило, следует приобретение мебели, посуды, ковров, дорожек и других вещей. Однако далеко не все достаточно разбираются в том, что действительно красиво. И это не случайно: пропаганда декоративно-прикладного искусства поставлена у нас плохо. А сейчас, как никогда, нужна повседневная и повсеместная помощь населению.

Возьмем простейший пример — выбор обоев и бордюра. Что мы наблюдаем в хозяйственных магазинах? В них ощущается постоянный недостаток сколько-нибудь приемлемых обоев, а подходящих бордюров почти никогда не бывает. Опытный продавец еще может дать добрый совет, но молодые продавцы полагаются на вкус самого покупателя. То же самое происходит с покупкой мебели, посуды, ковров.

Но особенно трудно приходится покупателю при выборе бытовых вещей. В магазинах он останавливает свой взгляд на витринах, которые сами весьма часто являются эталонами безвкусицы. А так как советский человек привык доверять работникам промышленности и торговли, то он считает, что если предметы находятся в продаже, значит, они высококачественны и художественны. Здесь-то покупатель часто и ошибается. Человек с неразвитым или мало развитым вкусом прельщается мнимой красотой той или иной вещи и приобретает ее для украшения жилища.

Наши рынки по-прежнему продолжают «поставлять» антихудожественные вещи. Достаточно понаблюдать, какие покупки делает там неискушенный покупатель, чтобы прийти в ужас. Вот одна из небольших сценок. С Канавинского рынка г. Горького идут мать и дочь. В руках девочки большой букет ярко раскрашенных анилином цветов с блестящей присыпкой. На лице девочки написано величайшее удовольствие. А ведь такая покупка не только не украсит жилище и не улучшит вкус, а, наоборот, приучит к безвкусице и взрослых и детей.

О каком эстетическом воспитании можно говорить в таких случаях?

Кстати сказать, в городах при клубах продолжают процветать курсы по изготовлению искусственных цветов. Кем же они контролируются? И не выпускники ли этих курсов подчас подвизаются со своей продукцией на рынках?

* * *

Вполне соглашаясь с А. Абрамовой, автором статьи «Нужны студии прикладного искусства», опубликованной в № 1 журнала «Декоративное искусство СССР» за этот год, я также считаю, что одной из наиболее приемлемых форм воспитания художественного вкуса у широких масс населения должны стать студии декоративного искусства.

Таких студий у нас еще очень мало, а их роль в настоящее время может быть весьма велика. Студии декоративно-прикладного искусства должны быть организованы при дворцах и домах культуры, при клубах и при существующих изостудиях.

Студии могут быть организованы и на средства организаций культуры, и на общественных началах. Для поделочных работ студийцы могут приносить свой инструмент и материал. Теоретические занятия должны сопровождаться практической работой в кружках, изучающих, например, изготовление мебели, поделки из дерева, металла, керамики, а также ткачество и вышивку, резьбу по дереву, технику эстампов.

В цикл лекций должны быть включены дисциплины, способствующие развитию эстетического вкуса: о современной архитектуре, об истории изобразительного и декоративного искусства; о стилях, об оборудовании и убранстве современного жилища, о технологии красок и т. д.

Один из разделов подобного курса может быть рассчитан и на целый зимний сезон, и на меньшее время.

При каждой студии декоративно-прикладного искусства необходимо организовать консультационные пункты для населения и, возможно, если это дворцы культуры, — выставки интерьеров.

При организации студий декоративно-прикладного искусства неизбежно возникает вопрос: а кто же будет преподавать в этих студиях? Ответ на него дать не так уж трудно. В каждом городе, в отделениях Союза художников и художественных фондов в настоящее время есть немало художников, окончивших высшие художественно-промышленные училища.

В дальнейшем кадры руководителей студий декоративно-прикладного искусства смогут пополнять и окончившие художественные училища, если их профиль будет изменен.

В этом плане пора продумать вопрос и о новых формах пропаганды декоративного искусства среди сельского населения.

Решительную перестройку должны произвести и отделения Общества по распространению политических и научных знаний. Его лекторы обычно читают лекции по изо-

бразительному искусству, начиная с XVIII века, что очень хорошо, но этого еще мало. И не потому ли так резко изменился состав слушателей университетов культуры, в основном посещаемых теперь пенсионерами? Лекции по изобразительному искусству должны быть дополнены беседами на темы декоративного искусства.

Вопрос о студиях декоративного искусства должен заинтересовать и нашу промышленность. Границы художественного творчества непрерывно расширяются. Искусство проникает в такие области, где многие годы обходились без него, — в производство посуды, мебели, обоев, автомобилей, сельскохозяйственных и бытовых машин.

Каждый практически полезный предмет может и должен быть наделен эстетическими качествами. Приятно дер-

жать в руках красивую фарфоровую чашку, но еще более приятно работать за умело покрашенным станком.

Я предложил бы совнархозам устраивать постоянные выставки, где демонстрировались бы новая мебель, новые товары художественной промышленности, образцы пром-графики. Стоит подумать и о массовом выпуске комплектов мебели для самостоятельной сборки, и об увеличении наборов сухих красок для самостоятельной покраски.

Все это вызвало бы еще больший интерес к декоративному искусству, помогло бы развитию вкуса и способствовало бы общему подъему культуры производства.

Ан. ИЛЕВСКИЙ,
художник

г. Горький

ПУБЛИКАЦИЯ

НОВЫЕ ДАННЫЕ О КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ АРМЕНИИ И ФРАНЦИИ

рашен аркатурой, опирающейся на одиночные колонны; верхний прорезан круглыми окнами. Крыши 1-го и 2-го ярусов скатные, 3-го — в виде конуса.

Возникает вопрос, почему исполнитель поместил рядом с ковчегом центрическое здание, повторив его трижды во всех подробностях? Как известно, история ковчега неразрывно связана с находящейся в Армении горой Арарат. Можно думать, что помещенное на медальоне, близкое по силуэту к горной вершине центрическое здание было трактовано исполнителем как олицетворение этой горы.

В Армении такие здания известны задолго до возведения Сент-Шапель. Первый пример — храм Звартноц (641—661 гг.), сыгравший большую роль в распространении многоярусных ротонд не только в Армении. Показательна церковь Григория в Ани (зодчий Трдат, 1001—1010 гг.), известная под названием Гагикашен. При раскопках Н. Марром руин этого здания была найдена украшавшая северный фасад на высоте 10—11 м статуя царя Гагика I Багратуни, державшего на вытянутых руках полутораметровую модель церкви.

Анализируя объемную композицию и декоративное убранство модели Гагикашена и здания на медальонах Сент-Шапель, можно констатировать почти полное их тождество. В обоих случаях это трехъярусное здание с конусным покрытием и украшающей средний ярус аркатурой на одиночных колонках. Окна ярусов, кроме нижних (на медальонах они закрыты ковчегом), круглые, их количество одинаковое. Исключение составляет барабан купола, показанный на модели Гагикашена (в реставрации С. Полторацкого) с аркатурой, а на медальонах Сент-Шапель — гладким. Не исключено, что аркатуры не было и на куполе анийской модели. Несколько различны пропорции: на модели Гагикашена, в связи с ее расположением на большой высоте, они завышены, а на медальонах — занижены, что диктовалось необходимостью показать полностью и подробнее изображаемое здание. Заслуживает внимания архитектура здания. Она явно не готическая. Объемные формы, трактовка деталей и декоративного убранства говорят о ее принадлежности к восточной школе зодчества, очевидно, армянской.

Все это дает основание считать, что на медальонах показан Гагикашен, еще существовавший в поврежденном виде в XIII в., вместе с красовавшейся на его северной стене моделью. Особенности храма и ковчега подтверждают время выполнения первоначальных медальонов. Они безусловно сделаны одновременно с сооружением здания. В противном случае нельзя было бы почти с фотографической точностью воспроизвести показанные на них несуществовавшие в XIX в. храм и ковчег.

Медальоны Сент-Шапель с изображением центрического здания свидетельствуют о том, что их исполнитель знал памятники армянского зодчества так, как их мог знать только специалист, а именно — армянский зодчий.

Со времен крестовых походов во Франции получили развитие фортификационные сооружения из камня, техника возведения которых основана на многовековом опыте армянских каменщиков. Строительство Сент-Шапель также связано с крестовыми походами. Ее возведению предшествовало разорение Армении в 1235—1243 гг. монголами, породившее массовую эмиграцию армян в Европу. Во Франции армянские каменщики нашли работу на строительстве Сент-Шапель, на портале которой они изобразили с доступной им точностью выдающееся произведение своей разоренной родины.

О. ХАЛПАХЧЯН



Культурные связи древней Армении с Францией еще мало изучены. Пролить на них некоторый свет могут барельефы западного портала второго этажа церкви Сент-Шапель в Париже, возведенной в 1243—1248 гг., как хранилище священных реликвий, вывезенных крестоносцами из Константинополя.

Западный портал имеет характерную для готической архитектуры композицию. Под перспективно расположенными колонками помещен орнаментированный цоколь, составленный из трех рядов квадратных и прямоугольных медальонов. Эти медальоны, видимо, являются копиями, выполненными реставраторами XIX века, так как в них обнаруживается знание анатомии животных и перспективы, однако их тематику надо считать современной основанию здания.

Из всех медальонов для нас интерес представляют те три, на которых изображен ковчег Ноя. На всех трех — на одном фрагментарно, на двух других полностью — изображено между сильно приподнятым носом и кормой ковчега многоярусное, украшенное аркатурой здание. Его силуэт, объемные формы и архитектурные особенности ясно указывают на принадлежность к типу многогранных трехъярусных купольных сооружений. Высота и диаметр ярусов уменьшаются вверх. Нижний ярус скрыт в большей своей части ковчегом. Судя по виднеющимся по краям проемам, он имеет два ряда окон, больших внизу и маленьких над ними. Средний ярус ук-



МОДА ИЛИ СТИЛЬ?

Б. ШРАГИН

Позитивистская социология — почти единственная теоретическая школа, уделившая некоторое внимание выяснению сущности моды, — рассматривает ее как неизбежное порождение «человеческой природы».

«Мода, — писал, например, Герберт Спенсер, — по своей природе представляется явлением подражательным. Подражание обусловлено двумя весьма различными обстоятельствами. Оно может явиться под влиянием уважения к тому, который возбуждает подражание, или из желания высказать, что находишься с ним на равной ноге. Между подобными подражаниями, внушаемыми совершенно различными мотивами, нельзя провести точной границы. Таким образом, является возможным постепенный переход от подражания из почтительности — к подражанию из соперничества, характеризующего известную долю независимости».

Бесспорно, подражание или заимствование с неизбежностью влияет на образование мод. В отличие от стиля, который непосредственно «вытекает» из души каждого человека, мода предполагает необходимость *следить* за ней. Читать модные журналы, слушать соответствующие лекции, посещать просмотры новых моделей, получать точные сведения о том, что «сейчас принято». Впрочем, можно и просто наблюдать за изменениями вкуса тех людей, «модность» которых не подлежит сомнению. Мода может распространяться только лишь через внешний авторитет и подражание этому авторитету.

Однако несомненно и то, что подражание не может быть признано мотивом, полностью отвечающим специфике художественного творчества, достойным подлинно эстетического отношения человека к действительности и к самому себе.

Готовность пассивно копировать нечто извне найденное свидетельствует об отсутствии собственного оригинального взгляда, о том, что идеал не выношен в душе человека, не прочувствован и не освоен им творчески. В искусстве художник-подражатель никогда не может возвыситься до силы и энергии выражения такого художника, который творит оригинальные произведения, руководствуясь прежде всего собственным разумением и чувством. Вспоминая образы пушкинской драмы, можно сказать: гений Моцарта не подражает, подражание (а также и заведомо бессильное соперничество, зависть) — жалкий удел Сальери.

Таким образом, из позитивистского представления о «человеческой природе» и ее якобы извечных свойствах приходится исключить по крайней мере одну «породу» людей, а именно — художников, для которых подчинение диктату моды неизбежно связано с утратой профессионального качества и достоинства. Даже в признанном царстве моды — в costume — художник не столько следует «принятым» моделям, сколько создает новые.

Позитивистская теория моды, которая верно схватывает некоторые внешние и сразу бросающиеся в глаза особенности этого общественного явления, молчаливо признает духовное неравенство между людьми, делит человечество на две неодинаковые части, одна из которых творит и определяет движение общественных вкусов, а другая лишь следует и подражает. Верно характеризуя моду с внешней стороны, позитивизм явно ошибочен в ее оценке, в анализе социальной и эстетической ее сущности.

Позитивизм с наибольшей последовательностью выра-

жает типично буржуазный взгляд на мир. Он не склонен критиковать, анализировать общественные явления, вскрывать внутреннюю противоречивость их развития. Он попросту описывает все происходящее в буржуазном обществе, а вместо научного объяснения ограничивается ссылками на будто бы извечные качества «человеческой природы».

Если вдуматься, такие ссылки не больше объясняют суть дела, чем былая теория флогистона объясняла процессы горения: вещества горят потому, что содержат особый горючий элемент — флогистон; люди стремятся к подражанию и следуют моде потому, что это им свойственно. Где же тут объяснение?

Коварство позитивизма в том, что своими ссылками на «человеческую природу» он с легкостью превращает существующие в буржуазном обществе, характерные только для него свойства и особенности человеческого сознания, в нечто предписанное самой природой, врожденное и неустраиваемое в человеке. Именно в этом и ни в чем другом — подлинная сущность позитивистского учения о моде. Оно не только констатирует неразвитость эстетического чувства у масс людей (это по отношению к буржуазному обществу справедливо), но и стремится исподволь оправдать, увековечить такое положение. Единственная задача его — исследовать законы движения мод, как они на сегодняшний день сложились.

Прочно укоренившаяся привычка побуждает нас отождествлять «модное» с «красивым» — особенно в costume, в мебели и некоторых других видах декоративного искусства. Мы как будто бы твердо, на опыте знаем, что на всем том отрезке истории художественного сознания, прямыми свидетелями и участниками которого мы являемся, существует именно такое отождествление оценки вещей с точки зрения эстетики и с точки зрения моды. А что же может представиться более убедительным, чем собственный, личный опыт?

Мода и ее эстетические характеристики представляют нам поэтому чем-то само собой разумеющимся, очевидным, данным раз и навсегда. Тут мы склонны судить с той категоричностью, которая вообще свойственна непосредственному эмоциональному восприятию, когда простое «нравится» или «не нравится» выступает как непререкаемый критерий, определяющий вкусы и пристрастия людей.

На этом-то и спекулирует позитивистская теория моды. Она тонко льстит массовой привычке, признает безусловный авторитет наших предрассудков, защищает от теоретической критики те представления, критиковать которые у массы людей нет никакой охоты.

И все же необходимо сделать усилие. Надо познать сущность моды до самых последних выводов. Этого требует сама постановка задачи массового эстетического воспитания. Это особенно важно для плодотворного развития нашего декоративного искусства.

Довольно легко убедиться, что мода как форма восприятия и оценки красоты представляет нечто исторически преходящее, что она возникает и господствует при условиях, которые отнюдь не являются самыми благоприятными для развития высокого эстетического чувства и художественного вкуса. Подобно тому, как в истории художественной культуры изменяется сама природа стиля, отношение его к индивидуальности каждого человека, изменяется также и мода. Даже то, что Герберт Спенсер объявил постоянно действующими факторами распространения

* Окончание. Начало в № 1 за 1963 г.

моды — подражание из почтительности и подражание из соперничества, — относится к совершенно разным этапам истории.

Так, «подражание из почтительности» является характернейшей особенностью эпохи абсолютизма. Известно, что в эту эпоху, особенно начиная с царствования Людовика XIV, утверждение мод при парижском дворе, а отсюда — по всей дворянской Европе, диктовалось непосредственно монархом и его ближайшими фаворитами. Носить костюм, похожий на королевский, перенимать прически королевских любовниц, усваивать манеры, господствующие при дворе, означало одновременно и проявление верноподданнических чувств, и проявление утонченного «вкуса». Бюрократическое устройство общества, свойственное абсолютизму, предполагает как само собою разумеющееся, что наиболее тонкими суждениями о красоте, о подобающем или неподобающем в искусстве и в жизни обладает тот, кто стоит на вершине иерархической лестницы или кто ближе всех к этой вершине.

Почтительность подданных к абсолютистской власти предполагает безусловный авторитет ее во всех вопросах, касающихся организации быта и частной жизни людей. Мода («подражание из почтительности») выступает в данном случае как добровольное признание каждым власти над своими духовными запросами и склонностями некоего высшего начала. Любое отступление от моды представляется здесь не только нарушением «приличий», но чуть ли не государственной изменой. Такое нарушение в абсолютистском обществе рассматривается как дерзостное и недопустимое стремление «сметь свое суждение иметь».

Личность человека должна стать аморфной, эластичной, с легкостью уступающей любому нажиму властей поддерживающих. Как кусок нагретого сургуча, она должна быть готова воспринять любой штамп, который пожелают запечатлеть на ней. Чем больше самоунижения и лести, тем безошибочнее представляется «вкус».

Так, по случаю рождения наследника престола придворные утвердили однажды в качестве самого модного цвета — цвет саса Dauphin.

Соответствует ли все это «человеческой природе»? Не возникает ли, напротив, подобная форма распространения моды на основе подавления всего человеческого (а следовательно, и эстетического) в человеке?

Вот примечательный разговор Гамлета с Полонием:

Гамлет. Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

Полоний. Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.

Гамлет. По-моему, оно похоже на ласочку.

Полоний. У ней спина, как у ласочки.

Гамлет. Или как у кита?

Полоний. Совсем как у кита.

Это разговор духовно свободного человека с царедворцем. «Видение» Полония целиком и без сопротивления подчиняется тому, что ему предлагает видеть принц. Он тотчас же придумывает подтверждающие детали.

Беспощадная ирония Гамлета, его скептицизм возникли из органического неприятия им — целостным человеком эпохи Возрождения — абсолютистского миропорядка, унижающего и подавляющего достоинство личности. «Подражание» как мотив поведения, как критерий видения и вкуса было чуждо художественной культуре эпохи Возрождения. Она знала только один способ самоутверждения личности — самостоятельность ее во всей сфере идей, вкусов и действий. Иного способа, вероятно, и до сих пор не существует. А где нет личной самостоятельности, там нет и не может быть подлинно творческого эстетического чувства...

Моды эпохи абсолютизма, основывающиеся на безусловном авторитете личной власти, заведомо отвлекаются от реальных форм жизни людей. Человек с его потребностями перестает здесь быть мерой красоты; художествен-

ная форма далеко отступает от целесообразности. Жизнь как бы театрализуется, и все заботы уходят на внешнюю пышность и представительность. Следование такой моде становится сословной привилегией и не может быть воспринято теми классами, которые заняты созидательной деятельностью. Вкусы народа остаются вне влияния абсолютистских мод.

Вместе с падением абсолютизма и авторитета личной власти неизбежно должна пасть и авторитарная форма моды. В развитом буржуазном обществе не признается никакого иного неравенства, кроме неравенства имущественного положения. Здесь открывается полный простор для ничем не контролируемого «соперничества». Так что и этот стимул моды коренится скорее в конкретно-исторических условиях, чем в якобы извечных свойствах человеческого существа.

Разумеется, новый, буржуазный тип распространения модных представлений и вкусов знаменовал собою известный прогресс по сравнению с феодально-абсолютистским — хотя бы потому, что он предполагает, пользуясь словами того же Спенсера, «известную долю независимости» каждого человека. Однако не следует недооценивать противоречивости этого прогресса. Подлинно эстетические ценности и здесь по-прежнему продолжают создаваться, как правило, помимо моды, а подчас и вопреки ей.

«Подражание из соперничества» было достаточно правдиво изображено И. Ильфом и Е. Петровым в «Двенадцати стульях», где повествуется о том, как людоедка Эллочка соревновалась с дочерью американского миллиардера Вандербильта в изобретении пышных туалетов. Несмотря на воодушевляющий ее дух соперничества, Эллочка Щукина постоянно оказывалась в полной зависимости от тех мод, которые диктуют дочери миллиардеров. Потеряв в парикмахерской свою прекрасную черную косу и перекрасив волосы в рыжий цвет, Эллочка стремится хоть чуточку приблизиться «к тому сияющему раю, где прогуливаются дочери миллиардеров, не годящиеся домашней хозяйке Щукиной даже в подметки». Платье, отороченное собакой, «шиншиловый палантин» из русского зайца, пиджак мужа, перешитый в модный дамский жакет, — таковы лишь немногие средства, которые пускает в ход Эллочка в борьбе, требующей «напряжения всех сил». Все это — карикатура, конечно, но ведь и правдивая карикатура списывается с реальной жизни.

Проявления современной буржуазной моды имеют подчас весьма косвенное отношение к эстетике и красоте. Целью моды и обуславливающего ее соперничества оказывается самоцельная демонстрация богатства, ничем не ограничиваемых расходов. Этим вызывается также и все убыстряющаяся сменяемость моды, ибо поспевать за ней могут только те, кто обладает значительным материальным достатком. Целесообразность опять-таки отодвигается далеко на задний план. Вместо конструктивного использования соответствующих материалов и их художественных возможностей огромное место в создании новых мод занимает стремление к поддельной роскоши, к имитации богатства вещей. Начинают привлекать внимание всякого рода подделки.

Движение мод буржуазной эпохи определяется не только соперничеством потребителей, но и конкуренцией фабрикантов и торговцев. Капиталисты стремятся овладеть стихийно складывающимися модными формами с тем, чтобы извлечь из них максимальную прибыль. Они используют неразвитость вкуса массового покупателя и пытаются привлечь его внимание скорее парадоксальными и неожиданными, «из ряда вон выходящими», чем скромными и удобными вещами.

Механизм воздействия торговли на моду был наглядно раскрыт в статье Бруса Арчера «Что такое хорошая мо-

дель» (журнал «Дизайн», май 1960 г.): «Привлекательность изделия в искусственной атмосфере ярко освещенного универсального магазина, в окружении множества сходных и несходных изделий, конкурирующих между собой из-за привлечения внимания, далеко не та же, что в домашней обстановке. Потребность прельщать покупателя делает необходимым, чтобы изделие выглядело новым, необычным и возбуждающим. В поисках новых решений в какой-нибудь хорошо разработанной области неизбежно возникает движение всех конкурентов, стремящихся к наибольшей прибыли, по пути проб, ошибок и подражаний. Когда какая-нибудь имеющая успех черта модели, например новый рисунок или форма украшения, таким путем возобладает, она начинает излишне подчеркиваться озабоченными фабрикантами. Эти преувеличения часто истолковываются как вульгарность теми, кто достаточно понимает разницу между оригинальностью и подражанием, так что в итоге мода в моделируемых изделиях часто ассоциируется с вульгарностью».

«Колебания цикла моды, — пишет Арчер, — не следует смешивать с постепенным возникновением и упадком эстетических форм в человеческом обществе в целом, хотя стремление к новизне, порождаемое модой, часто помогает популяризировать совершенно новую концепцию». Мода оказывается слишком жесткой формой, не способной вместить в себя каждый раз подлинно новое и подлинно оригинальное. Распространяясь через подражание, она подавляет собственную творческую фантазию людей.

И тем не менее в модах буржуазного общества время от времени проблескивают, как метеоры, черты нового стиля, отличающегося высоким вкусом и большими эстетическими достоинствами. Эти положительные тенденции дают о себе знать даже в безраздельном царстве моды — в костюме, где до сих пор признаки нового стиля прокладывают себе дорогу через моду и только через моду. Мода и стиль в их взаимоотношении выражают сложное, диалектическое развитие современной художественной культуры.

Появление новых эстетических принципов моделирования одежды можно отнести еще к XVIII веку, когда придворная мода впервые дала трещину под влиянием новых умонастроений. Характерно, что это пришло из Америки — самой передовой и демократической в то время страны. Новый характер моды был занесен во Францию никем иным, как Франклином, появившимся при дворе в качестве посланника. В своих мемуарах Сегюр писал: «Не было ничего поразительнее, чем контраст роскоши нашей столицы, изящества наших мод, великолепия Версаля, всех этих живых следов тщеславия и роскоши Людовика XIV, — с почти крестьянской одеждой, с простым, но гордым видом, свободными и прямыми речами, с ненапудренными и неприбранными волосами, перенесенными в наш город, в центр рабской цивилизации XVIII века... Это неожиданное зрелище восхищало нас тем более, что было ново и явилось именно в то время, когда литература и философия распространили между нами желание реформ, склонность к нововведениям и зародыши живой любви к свободе».

Существенное изменение принципов эстетического вкуса обуславливалось серьезными причинами. Не претендуя на полноту, сошлемся на некоторые из них.

Вместе с демократизацией жизни мода утратила узкоклассовый характер, перестала выступать как привилегия высшего сословия. Только беднейшие слои общества остаются вне ее воздействия. Сегодня мы можем говорить об установлении той или иной моды лишь когда она усвоена не сотнями, а миллионами.

Это неизбежно породило упрощение костюма, приближение его к практическим потребностям жизни. Вычурные,

тяжеловесные, стесняющие движение конструкции одежды оказываются совершенно неприемлемыми для народа, занятого не пустым времяпрепровождением, а трудом.

В XIX веке окончательно формируется и в общем стабилизируется современный мужской костюм, единый по своей конструкции и приспособленный прежде всего к деловой жизни. Женское платье изменяется гораздо медленнее. Однако в нем уже в начале нашего столетия происходит решительный сдвиг в сторону целесообразности, который не без основания связывают с демократическим движением за раскрепощение женщины, с открывшимися перед женщинами новыми возможностями участия в общественных делах и труде.

После нескольких столетий, в течение которых соображения удобства почти не влияли на эволюцию мод, XX век выдвинул достаточно развернутые принципы целесообразности, дифференциации одежды в соответствии с временами года, климатом, родом занятий, временем дня и т. п. Еще 50—60 лет назад женский вечерний костюм мало чем отличался в своей конструкции от дневного костюма. Летом и зимой женщины носили почти одинаковые платья, которые весили тогда примерно в четыре раза больше мужского. Жена знаменитого путешественника и исследователя Африки Ливингстона выписывала себе туалеты из Парижа и Лондона, чтобы носить их при тропической жаре: более удобных платьев тогда еще не знали. Даже военный костюм, который, казалось бы, должен был учитывать прежде всего требования удобства и целесообразности, до первой мировой войны был рассчитан прежде всего на то, чтобы сделать солдата насколько возможно более заметным при помощи ярких красок униформы и высоких головных уборов.

Не случайно и то, что в наше время дневной рабочий костюм или костюм спортивный оказались самыми новаторскими, богатыми изобретениями и разнообразием формами одежды, тогда как вечерний костюм, более удаленный от практических требований, гораздо более статичен. Только в вечернем платье, например, смогла сохраниться длинная, волочащаяся по земле юбка.

Революционизирующее воздействие на всю сферу современных декоративных форм оказывает новая техника. Научное исследование свойств и практических возможностей материалов, используемых в различных отраслях производства, широкое применение машинной техники, требующее научно разработанной технологии и глубоко продуманных принципов конструирования, серийность производства и введение стандартов — все это порождает потребность в целесообразности изделий, соответствие формы и функции, конструктивность и экономичность.

Однако обо всем этом можно говорить лишь как об одной из тенденций современности. Даже при очень высоком уровне механизации производства, достигнутом в наше время, все еще создаются вещи, совершенно чуждые современному стилю и эклектически воспроизводящие ампир, рококо, готику, примитивизм и другие стили отдаленного прошлого. Как бы ни было велико значение машины в образовании новых форм современного декоративного искусства, в выработке новой технологии художественной обработки, в создании новых синтетических материалов и т. д., значение это все-таки служебное. Машина — всего лишь орудие в руках человека, — и притом самое мощное, самое гибкое орудие. Ведь в конечном счете машина может создавать любую форму и штамповать сложные орнаментальные арабески с таким же успехом, как и простые геометрические формы ультрасовременного орнамента.

Разумеется, применение машин изменило и характер производства, и характер потребления произведений декоративного искусства. Но дело тут отнюдь не в одних машинах. Современная техника, современные производительные силы порождают потребность в изменении отношений людей

в процессе производства, отношений их к труду и к продуктам труда. Техника активно вторгается в быт, преобразуя всю его организацию, формируя новые потребности, создавая новые жизненные импульсы и ритмы. Новый стиль жизни — вот что стоит за применением новой техники. Именно это оказывает решающее воздействие на развитие декоративного искусства.

Современная техника глубоко общественна по своему характеру. Продукт машинного производства является итогом работы огромного заводского коллектива, творческих исканий и трудового умения десятков и сотен людей. Даже художественное моделирование изделий современной промышленности все больше становится делом коллектива творческой бригады, лаборатории, конструкторского бюро. Преодолевая узкую специализацию, современная техника требует все более настоятельно всесторонности знаний и практического опыта рабочего и инженера, освоения ими не только отдельных, частных правил технологии, но и всего живого комплекса производственных проблем. Мы видим, например, как сегодня работники текстильной промышленности оказываются лицом к лицу с необходимостью освоить не только свое особое производство, но и учитывать потребности швейников, координировать фактурные и орнаментальные качества тканей с технологией их пошива и далее — с потребительскими требованиями к современному костюму, с особенностями современной архитектуры и интерьера, с современными ритмами жизни.

Однако тенденции к полному обобществлению производства, к развитию широкого общественного взгляда людей на свою производственную деятельность реализуются при капитализме, при котором они никогда не могут полностью осуществиться. Хотя производство становится общественным, присвоение остается частным, заинтересованность в качестве продукта своего труда в людях подавляется, и это оказывается решающим фактором для всего строя буржуазного общества, в том числе и для его искусства: оно не может прорвать узкие рамки буржуазного индивидуализма, и его открытия, как правило, оказываются половинчатыми.

Это, думается, и порождает противоречия между модой и стилем, приводит к неизменному сползанию новых стилистических тенденций к простой моде, к одной из мимолетных мод. В моде даже самые высокохудожественные открытия художников усваиваются через внешнее, поверхностное подражание, размениваются на мелкую монету отдельных деталей, обособляются

и лишаются стилистической целостности. Так, глубокий вклад в разработку современной предметной формы, сделанный в 20-е годы художниками Баухауза, стал впоследствии лишь модным мотивом, существующим наряду с другими модами.

Загнанное в совершенно чуждые ему рамки буржуазного производства, декоративное искусство капиталистических стран не может полностью осуществить то прогрессивное, что в нем заложено. Характерно в этом отношении и то, что средоточием его становится интерьер частной квартиры, виллы, особняка, высшим принципом его неизменно остается роскошь. Простой, скромный, монументальный по своей природе современный стиль становится изощренным и причудливым. Целесообразность и комфорт, которые являются важнейшими его принципами, выступают как целесообразность в организации досуга, как комфорт жизни рантье. В ультрасовременном костюме проявляется, например, в ряде случаев такая существенная особенность, как «неуравновешенность одежды», то есть силуэт, создающий ощущение неустойчивости фигуры. В женской одежде это резко выражается в неуклонном возвращении к так называемой «хромой юбке», которая сужается книзу и оказывается уже плеч. Трудно не видеть здесь влияние моды с ее стремлением к деконструктивности и алогизму вещей.

В своей изнеженности и утонченности произведения нынешнего декоративного искусства иногда превосходят даже рококо, не обладая, впрочем, его цельностью. Эта изнеженность и причудливость приводит к тому, что, несмотря на все проклятия, которыми многие критики осыпают стилистический эклектизм XIX века, он все же продолжает существовать и проявляется то в грубой подделке современного коттеджа под примитивное жилище американского пионера, то в превращении обиталища современной светской дамы в отдаленное подобие будуара мадам Дюбарри.

И беда в том, что через «подражание» миллионы людей, увлеченных искренним стремлением к современности и красоте, постоянно попадают на удочку модных причуд.

Значит ли это, что моду можно запретить, искоренить, уничтожить? Стоит ли действовать здесь канцелярским приказом или административными мерами? Думается, нет.

Только догматики и бюрократы полагают, будто в любом явлении можно с легкостью устранить живое противоречие, уничтожить «плохую» сторону и поддержать «хорошую». Противоречие моды и стиля составляет динамику развития современного декоративного искусства. Оно отражает глубинный процесс развития эстетического сознания миллионов людей, которые поднимаются, несмотря на все трудности и препятствия, к вершинам подлинного восприятия и творчества прекрасного.

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

Адрес редакции журнала «Декоративное искусство СССР».

Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10.

А 02748 9.II-63 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48 П. л. 6. Тир. 10850, Зак. 1670

Цена 1 руб. 20 коп.

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

1949
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
4 1.12 Д ИСК

Индекс
70 240