

Д И

ДЕКОРАТИВНОЕ
ИСКУССТВО
СССР

1963 · 3



Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕКРАСОВА

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

- З. Быков. О художественной подготовке
конструкторов 1
Е. Лазарев. Мощь и красота 3
Н. Воронов. Тенденции верные и ошибоч-
ные 6

ДИСКУССИЯ О МОДЕ И СТИЛЕ

- А. Чекалов. Через моду формируется
стиль 13
Л. Каменский. Эстонский Кола Брюньон 18

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

- Н. Савельева. Сюжетные ковры . . . 20
С. Хмельницкий. Судьба национального
стиля в Средней Азии 23

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

- Я. Орлов, Я. Шагалин. Количество без
качества 26
Л. Невлер. Тут все гораздо сложнее . . 29
Е. Хохлова. На выставке украинских кера-
мистов 33

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- Еф. Борисов. Три интервью с коммента-
риями 35

ГОРОДСКОЙ АНСАМБЛЬ

- А. Бурганов. Фонтаны и водоемы. . . . 37

ЗА РУБЕЖОМ

- Ш. Бойко. Методы обучения художников-
конструкторов 43

На обложке:

Н. Ганф и Е. Жегалкина. Прибор для воды.
Стекло.

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ КОНСТРУКТОРОВ

З. БЫКОВ, ректор МВХПУ.

Читальный зал

К промышленным изделиям у нас предъявляются самые разнообразные требования. Из них, вероятно, следует выделить три основных — удобство, дешевизну и красоту. То, что не отвечает этим трем качествам или отвечает не полностью, жизнью постепенно вытесняется и заменяется более совершенным.

Решением правительства о широком внедрении метода художественного конструирования при производстве предметов машиностроения и изделий культурно-бытового назначения перед работниками промышленности и искусства поставлена задача большой важности. Эстетическая оценка включается в обязательную категорию не только для бытовых предметов индивидуального назначения, но и для изделий машиностроения. Художественному качеству придается общественное значение.

Конечно, задача улучшения внешнего вида изделий должна решаться и решается широким фронтом, но в итоге она сводится в первую очередь к подготовке кадров специалистов нового профиля — художников-конструкторов. Это делается сейчас по трем направлениям.

Основная подготовка художников декоративно-прикладного искусства, в том числе и по специальности машиностроения, ведется в двух крупнейших вузах — МВХПУ (б. Строгановское) и ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой. При этих вузах организованы вечерние отделения по переподготовке специалистов, имеющих высшее техническое или общее художественное образование, с целью получения ими второй специальности — художника-конструктора. Кроме того в инженерно-технических вузах введено преподавание художественно-промышленных дисциплин, с тем чтобы будущие инженеры-конструкторы при проектировании машин могли полноценно решать не только технические, но и эстетические задачи, не прибегая к помощи художника.

В этой статье мы остановимся более подробно на подготовке художников-конструкторов из числа лиц, имеющих высшее инженерно-техническое образование, так как эта подготовка является новым видом формирования инженеров с *художественным вкусом*. Если художники декоративно-прикладного искусства у нас готовятся в широком плане и выпускникам даются прочные знания для работы в машиностроении или при производстве предметов обихода, то более узкое направление имеет переподготовка лиц с высшим образованием для получения второй специальности — художника-конструктора.

Вечерние отделения, организованные в МВХПУ и ЛВХПУ, имеют целью дать в короткие сроки необходимые сведения по искусству — инженерам, и знания по технике — художникам, которые намерены работать или уже работают в машиностроении. Специальный контингент слушателей, их инженерная подготовка, практическая работа по специальности и сокращенный срок обучения требуют

иной подачи учебного материала, нахождения более коротких путей к овладению методом художественного конструирования.

С этой целью в учебный план впервые включены такие новые дисциплины, как история промышленного искусства, тектоника промышленных форм, основы психологии и физиологии, пластика и цвет в машиностроении, технология новых материалов, художественное конструирование и моделирование.

Таким образом, инженер-конструктор, работающий в промышленности, получит в сравнительно короткий срок (3,5 года) необходимые сведения в области технической эстетики, научных основ композиции промышленных форм и экономики производства.

Курс тектоники развивает у слушателей объемно-пространственное восприятие, помогает им освоить специфические свойства объемно-пространственных форм и закономерностей, гармонические сочетания элементов и свойства форм в соответствии с требованиями, предъявляемыми к конкретным промышленным объектам. Этот курс включает в себя понятие красоты промышленных предметов, соответствие их формы содержанию, понятие тектоники как структуры предмета в целом, конструктивно-тектонические и пластические особенности промышленных форм.

Курс цвета в машиностроении знакомит слушателей с понятием о предмете цветоведения и закономерностях цветовых явлений, которые служат основой мастерства по созданию цветового облика проектируемой машины, развивает вкус и воспитывает творческое начало у работников декоративного искусства и машиностроения. Курс изучается в тесной связи с параллельными дисциплинами, где освещаются вопросы синтеза искусств в машиностроении. Практические упражнения, направленные на изучение и применение объективных закономерностей цветоведения и цветовой композиции, подготавливают художника-конструктора к умелому использованию цвета как средства создания художественного облика вещи.

Совершенно по-новому освещаются вопросы пластики. Дисциплина пластики трехмерной формы знакомит с основными свойствами и принципами построения объемной формы в реальном пространстве. Курс пластики имеет целью углубить зрительное представление пространственной формы; дать композиционные основы конструирования замкнутых объемных форм, сводя их в целостное восприятие; развить художественный вкус, способности научного мышления и творческую активность в решении производственных задач.

Основным и главным предметом на вечернем отделении является курс художественного конструирования и моделирования. Цель его — на основе глубоких теоретических и практических знаний развить у слушателей творческие навыки в композиции, подготовить для производства широ-

ко образованных художников-конструкторов, способных повысить эстетические и технические качества промышленной продукции; научить выполнять работу на основе органического соединения эстетических, конструктивных, функциональных, технологических и экономических требований; развить у будущих специалистов умение работать с учетом развития промышленности, применения прогрессивных конструкций, материалов и технологических процессов. Все задания выполняются с постепенным нарастанием сложности. Для успешного выполнения задания по художественному моделированию слушатели должны овладеть мастерством обработки материалов по следующим разделам: металл, дерево, пластмассы, пластическое моделирование, формовочные работы, отливка и отделка гипсовых моделей, покрасочные работы по металлу, дереву, гипсу, фотоработы, шрифты и макеты.

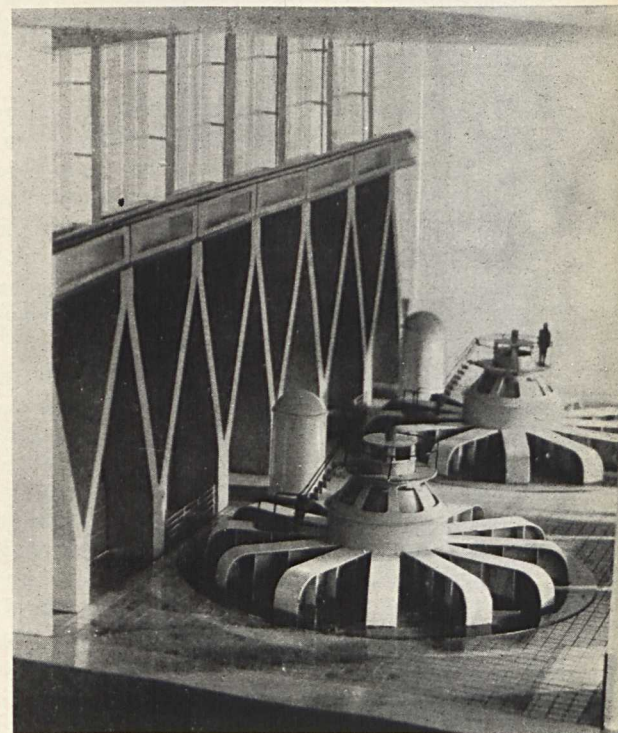
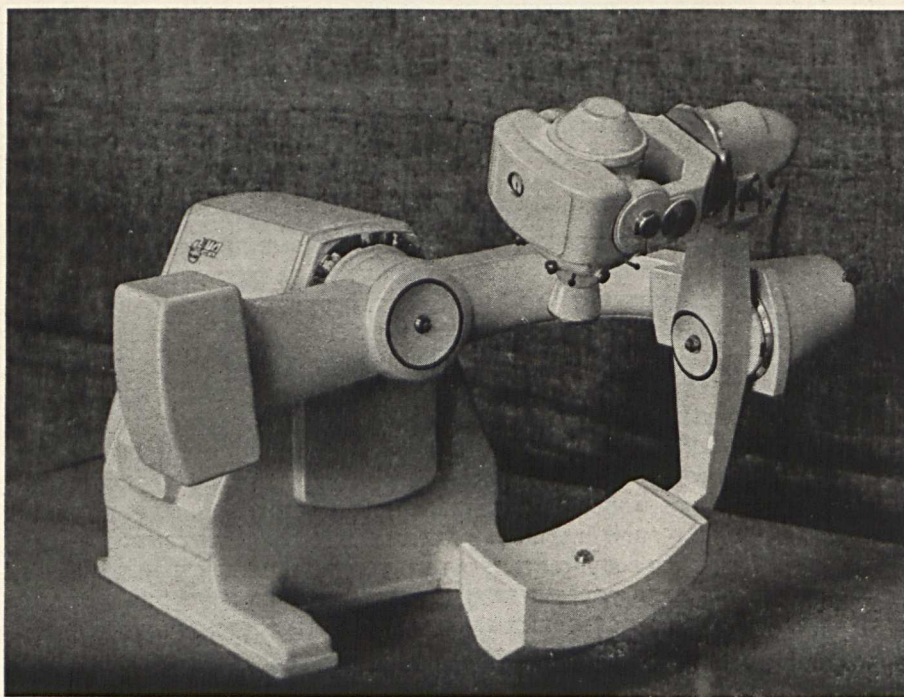
В связи с различной степенью подготовки слушателей предусматривается работа с ними в индивидуальном порядке. Особое значение придается выполнению практических работ по конкретным заданиям производства. С самого начала обучения руководители стремятся к тому, чтобы соединить обучение с производством и научить художественному конструированию на примерах тех заданий, которые они выполняют на производстве.

Полученные знания помогут инженерам, окончившим вечернее отделение, создавать не только технически совершенные, удобные, надежные, дешевые станки и машины,

проблеме подготовки кадров для промышленности вызван самой жизнью, особенно в свете решений, принятых ноябрьским Пленумом ЦК КПСС.

Прием дипломированных инженеров и художников на вечернее отделение в МВХПУ показал большую тягу инженерно-технических работников к получению художественного образования. В этом заинтересованы также и организации, где работают эти специалисты. В Москве на 20 вакантных мест организациями было направлено на учебу около 100 человек.

Следует отметить, что среди художников было меньше желающих получить вторую специальность художника-конструктора, чем среди инженеров. Обращались в приемную комиссию главным образом художники, окончившие педагогические институты и занимающиеся на производстве наглядной агитацией, оформлением выставок печатной продукции, а также рекламной графикой.



В. Жученко. Интерьер машинного зала.
Братская ГЭС. Проект.

А. Новиков, В. Рызванов, Г. Гервов.
Терапевтическая установка. Макет.

но и красивые по форме. Причем красота машины должна органически вытекать из самой сущности ее назначения и явиться логическим ее завершением.

Включение специальных художественных дисциплин в программу технических вузов по машиностроению, автомобилестроению, приборостроению и т. п. также будет способствовать расширению кругозора наших инженерно-технических кадров, работающих в области технической эстетики.

В итоге эти три вида подготовки кадров для работы на производстве, имея несколько разные оттенки, направлены для решения одной задачи — поднять художественный уровень нашей промышленной продукции. Такой подход к

Пока что рано делать какие-либо широковещательные выводы. К ним можно прийти несколько позже, когда будут получены первые результаты. Но для этого нужно время. Некоторый опыт подготовки художников-конструкторов имеется в ГДР (Дрезден), в Чехословакии (Прага) и др., но он требует обобщения. Можно предвидеть, что успех метода художественного конструирования машин в широком плане будет достигнут только тогда, когда конструктор и художник благодаря соответствующей подготовке объединятся в одном лице, либо (если это будет не везде возможно) они с самого начала будут работать в тесном контакте. Так или иначе, разговор о формировании художников-конструкторов по машиностроению еще далеко не окончен.

МОЩЬ И КРАСОТА

Е. ЛАЗАРЕВ

Большую часть автопарка нашей страны составляют грузовые машины. Среди них — автомобили различных марок, проявившие свои незаурядные качества в самых сложных условиях работы. Широко известны, например, тягеловозы Минского автозавода. Их эмблему — серебряного зубра — хорошо знают в Братске и Асуане, Гаване и Бхилаи.

Современные задачи и масштабы нашего народного хозяйства требуют создания автомашин грузоподъемностью свыше 25 тонн. При этом дальнейшее повышение технико-эксплуатационных показателей тесно связывается с необходимостью улучшения эстетических качеств автомобиля. И вот в 1961 году на Белорусском автозаводе в Жодино, под Минском, был построен опытный образец тяжелого самосвала БелАЗ-540. Мощная 360-сильная машина грузоподъемностью 27 тонн предназначена для работы в карьерах. Коллектив завода под руководством главного конструктора З. Сироткина создал принципиально новый тип тягеловоза. Технико-экономические и эксплуатационные показатели самосвала очень высоки. При увеличении грузоподъемности на две тонны собственный вес БелАЗа по сравнению с моделью Маз-525 уменьшился на три тонны. Благодаря усилению мощности двигателя скорость БелАЗа почти вдвое выше, чем у Маза, и достигает 53 километров в час. Усовершенствование конструкции улучшило и маневренность самосвала.

Эстетическое решение машины представляет особый интерес. Даже с первого взгляда видно, что ее форма трактована совершенно по-новому, свежо и привлекательно. Это обусловлено не только новизной конструкции, но и применением методов художественного конструирования. Вместе с конструкторами кузовов Ф. Козловским (руководитель сектора), Д. Бычковым, С. Сергеевой, В. Петуховым и другими работал художник-конструктор В. Кобылинский, воспитанник ЛВХПУ имени В. И. Мухомовой.

Особенно важно отметить, что в этой работе белорусских автостроителей учтены главные факторы, обеспечивающие эффективность методов художественного конструирования. Прежде всего очень правильно, что художник-конструктор участвовал в компоновке машины с первых этапов проектирования. Он получил право вносить коррективы в размещение узлов и, таким образом, активно, а не пассивно формировать облик самосвала. «Мне не только не чинили препятствий и помех, — говорит В. Кобылинский, — но, напротив, очень прислушивались к моему мнению и считались с ним, что объясняется, конечно, не моим авторитетом, а огромным желанием конструкторов создать машину, наиболее выразительную по своему облику». Это обусловило плодотворность постоянного контакта художника с конструкторами и в конечном счете — успех работы. На всех этапах разные по профилю специалисты постоянно творчески дополняли друг друга. Окончательные решения принимались по достижении единого мнения.

Методы технического и художественного конструирования органически сочетались в ходе всей работы.

Характер будущей машины определился уже на первом

этапе — при эскизной компоновке. Размещение основных узлов и агрегатов конструкции, их принципиальное решение проводилось с расчетом получения наиболее выгодных технических, экономических, эксплуатационных показателей и своеобразного эстетического облика самосвала.

По принятому эскизу компоновки был сделан чертеж в масштабе 1:10 и проверен на макете из дерева и пластилина в том же масштабе. Поправки, произведенные на макете, были перенесены на чертеж. Затем выполнялся натуральный чертеж — «плаз». На нем разрабатывались все элементы — от конструкции шасси до формы кабины и оперения.

Своеобразие основного строя БелАЗа определили укороченная база (расстояние между осями машины), асимметричная компоновка, очень ясное членение основных элементов и, наконец, геометричность форм.

Специфика архитектуры машины заложена в конструктивном замысле и подчеркнута структурой форм. Укороченная база — 3550 мм — не только улучшает ходовые качества, но и определяет пропорции самосвала. Соотношение длины, ширины и высоты — приблизительно 7,2:3,5:3,4 — составляет общий объем, равный двум кубам. Это создает характерный силуэт машины. Она выглядит коренастой и очень крепкой, что предопределяет существенные черты ее образа. Их усиливает асимметричность компоновки, — пожалуй, самое оригинальное качество внешнего облика самосвала. В отечественном автостроении такой прием применяется впервые.

На самосвалах класса БелАЗ-540, рассчитанных на небольшое плечо перевозок, нескольких рабочих мест в кабине не требовалось. Это позволило сделать кабину одноместной и расположить ее сбоку от двигателя. В результате израсходовано меньше металла, был улучшен обзор дороги и повышены удобства работы водителя.

В первоначальном варианте, разработанном на заводе, принцип асимметричности не проводился до конца. Асимметричная компоновка, связанная с новым принципом конструкции, требовала существенного перераспределения масс. Но в трактовке основных объемов все же сохранялась симметрия. И при совершенно уравновешенном оперении сдвиг кабины выглядел аномалией. Это побудило художника внести некоторые коррективы в компоновку. Завершенности складывающегося облика машины мешали симметрично расположенные радиаторы. Учитывая пожелания художника, конструкторы сочли возможным передвинуть их левее. Таким образом окончательно утвердился своеобразный характер всей лобовой части. Получившаяся с правой стороны площадка сразу обеспечила хороший подход к двигателю, что повысило удобство его обслуживания.

Так функциональные и эстетические факторы, влияя друг на друга, обуславливали оригинальность и выразительность облика автомашины.

Всякая новая машина должна и выглядеть по-новому. БелАЗ особенно характерен необычной, смелой компоновкой. И решать такую машину в традиционных «мазовских» формах, по словам В. Кобылинского, «просто грешно и перед собой, и перед людьми, и перед самой машиной».

Между тем в первых эскизах, сделанных без учета

принципов художественного конструирования, завод решал новый самосвал именно в старых формах. Пластика БелАЗа в этом варианте была столь же маловыразительна, как и у самосвалов более ранних моделей. Стоит вспомнить грубые, громоздкие объемы экспериментального образца 40-тонного самосвала Маз-530. Автомобиль лишился важного качества — четкости построения основных элементов.

БелАЗ, как и любая машина, состоит из двигателя и рабочего механизма. Соотношение этих главных частей выявлено очень удачно. Четкость структуры и ясность принципа работы являются обязательными предпосылками красоты машины. Еще в 1906 году профессор П. Страхов писал: «Отчетливо и ясно движущийся механизм как бы одушевляется какой-то особой красотой работы»¹. БелАЗ вполне обладает этим важным качеством. В машине четко выражено соотношение «двигатель — емкость кузова», их роль и значение друг для друга.

¹ П. Страхов, Эстетические задачи техники, М., 1906, стр. 98.

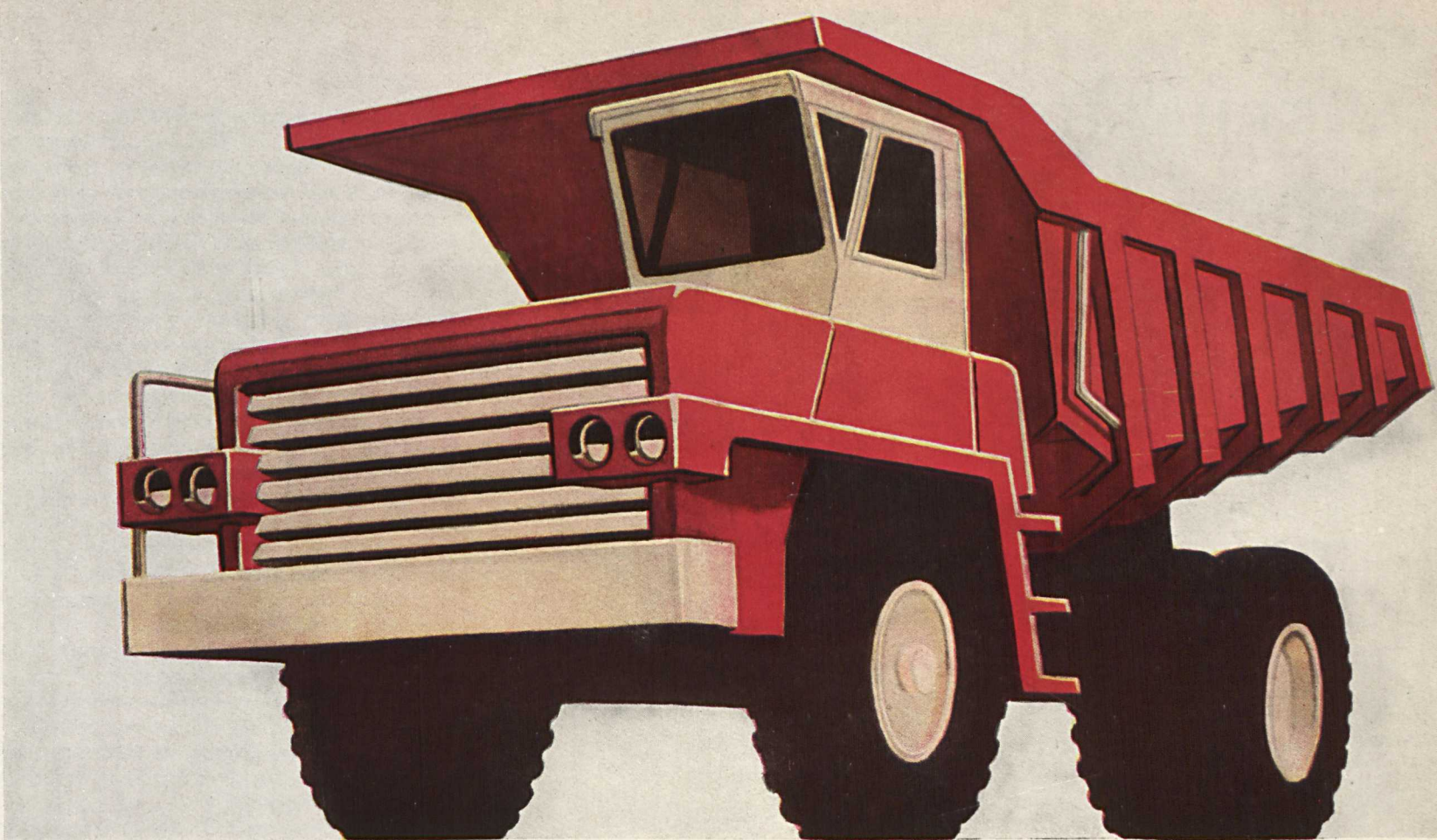
Обычно двигатель воспринимается как главная часть автомобиля. В БелАЗе явно главенствует емкость кузова — основной части, для которой и существует вся машина. Особенно ясно это в рабочие моменты, когда ковш «отрывается» от всего объема самосвала. Эта его часть наиболее выразительна и в пластическом отношении.

Пластика машины очень своеобразна. Ее характерная особенность состоит в отказе от обтекаемых форм. Подчеркнутый геометризм оправдан функционально: упрощается изготовление деталей; умеренная скорость машины не вызывает сильно ощутимого сопротивления воздуха и не требует аэродинамичности форм. В эстетическом отношении геометрическая «глыбость» машины очень оправдана. Она подчеркивает мощь, усиливает ясность частей и принципа работы, создает выразительный контраст больших прямых плоскостей с дробностью породы в карьере. Удачно зрительное сочетание кубического четкого объема двигателя со смягченной формой кузова. При решении последнего авторы отказались от прямоугольного объема из функ-



↑
Новая грузовая машина
«БелАЗ-540».





Новая грузовая машина
«БелАЗ-540».

циональных соображений. Днище, скошенное под углом 15 градусов, увеличивает емкость при заданных габаритах кузова. Одновременно полученная новая форма производит необыкновенное впечатление своей крепкой пластикой, исключительно образной выразительностью: в положении «разгрузка» ковш кузова ассоциируется с фантастической ладонью гиганта...

Особую сложность в проектировании представляли поиски масштаба, общего для машины и человека. Металлическая громада самосвала объемом более 70 м³ и весом 48 тонн легко могла подавить человека своей массой. Но авторам удалось найти промежуточные, связующие звенья между человеком и машиной — пропорциональность членения объема и соответствующую масштабность деталей.

Уровень расположения оперения, высота перил площадки и ступеней лестницы, габариты кабины — все это исходит из пропорций человека и сразу же «намекает» на «человеческую принадлежность» огромной машины. Такое впечатление усиливается и членением основных объемов самосвала — облицовки радиатора и контрфорсов кузова. Функционально необходимые, эти членения служат и усилению эстетической выразительности машины. Их ритм производит совершенно определенный декоративный эффект. Он мог быть еще большим, если бы удалось сохранить задуманный художником вариант окраски самосвала.

В первом образце машины кабина, облицовка радиатора, буфер цвета слоновой кости очень красиво выглядели на темно-вишневом фоне кузова, капота и оперения в сочетании с черной окраской шасси. Но второй образец, к сожалению, уже был окрашен в традиционные печальные зеленый и черный цвета...

Большое внимание конструкторы уделили удобству эксплуатации самосвала. Осуществлена гидравлическая подвеска машины, обеспечивающая достаточную плавность хода, установлен гидравлический усилитель рулевого уп-

равления. Будет предусмотрена звукоизоляция и кондиционирование воздуха кабины.

Но в эстетическом отношении интерьер кабины до конца не продуман. Объективная причина — недостаток времени на проектирование — не может служить оправданием. Это тем досаднее, что не решена как раз непосредственно соприкасающаяся с человеком часть машины.

Внешний облик машины настолько удачен, что уже можно говорить о значительном успехе в поисках художественного образа автомобиля-тяжеловеса. Четкие, простые, сильные формы хорошо отвечают общему внутреннему строению и характеру автомашины. БелАЗ — могучий организм, которому «по плечу» даже очень большая нагрузка. Богатырскую силу, крупные формы машины невольно хочется сравнить с легендарными фигурами былинных русских витязей. Мощь, стремительность, подвижность, воплощенные в металле, ярко и образно выражают могущество отечественного тяжелогрузного транспорта.

БелАЗ-540 открыл новое направление в отечественном большегрузном автостроении. Он служит базовой моделью ряда сверхтяжелых грузовиков, в которых будут использованы его узлы и агрегаты.

Уже создан седельный тягач БелАЗ-5408 (с полуприцепом) грузоподъемностью 45 тонн. Предполагается выпуск 42-тонного самосвала и на его базе — седельного тягача еще большей грузоподъемности.

В дальнейшем планируется проектирование 60-тонного самосвала. Могучее семейство завершат сверхгиганты грузоподъемностью 100—110 тонн. Эти уникальные автомашины потребуют совершенно оригинального конструктивного и художественного решения. Развивая и совершенствуя методы художественного конструирования, добиваясь органического, творческого союза инженера и художника, наши автостроители смогут создать машины, которые станут гордостью советской техники.

ТЕНДЕНЦИИ ВЕРНЫЕ И ОШИБОЧНЫЕ

Н. ВОРОНОВ

Очень трудно писать о разделе декоративно-прикладного искусства на выставке «30 лет МОСХа». И прежде всего потому, что в его организации был какой-то элемент равнодушия, казенности, и это наложило на него свой отпечаток. В отличие от экспозиции живописи и скульптуры, где было проявлено желание как-то поглубже копнуть историю, вспомнить забытые имена (хотя и не всегда те, которые этого заслуживают), в прикладном разделе, если не считать нескольких случайных экспонатов, об истории забыли вовсе. Живописцев справедливо критиковали за излишнее подчеркивание отдельных тенденций, не сыгравших большой роли в истории советского искусства, за либерализм по отношению ко всяким направлениям и школам. Экспозиция прикладного искусства построена так, что не видишь вообще никаких тенденций.

А может быть, так и было на самом деле — все развивалось единым потоком, от более изобразительных форм к менее изобразительным, от натуралистических — к реалистическим, от орнаментальных — к цветовым? Но ведь выставка не показывает и этого. Она не показывает развития — и в этом ее основной порок.

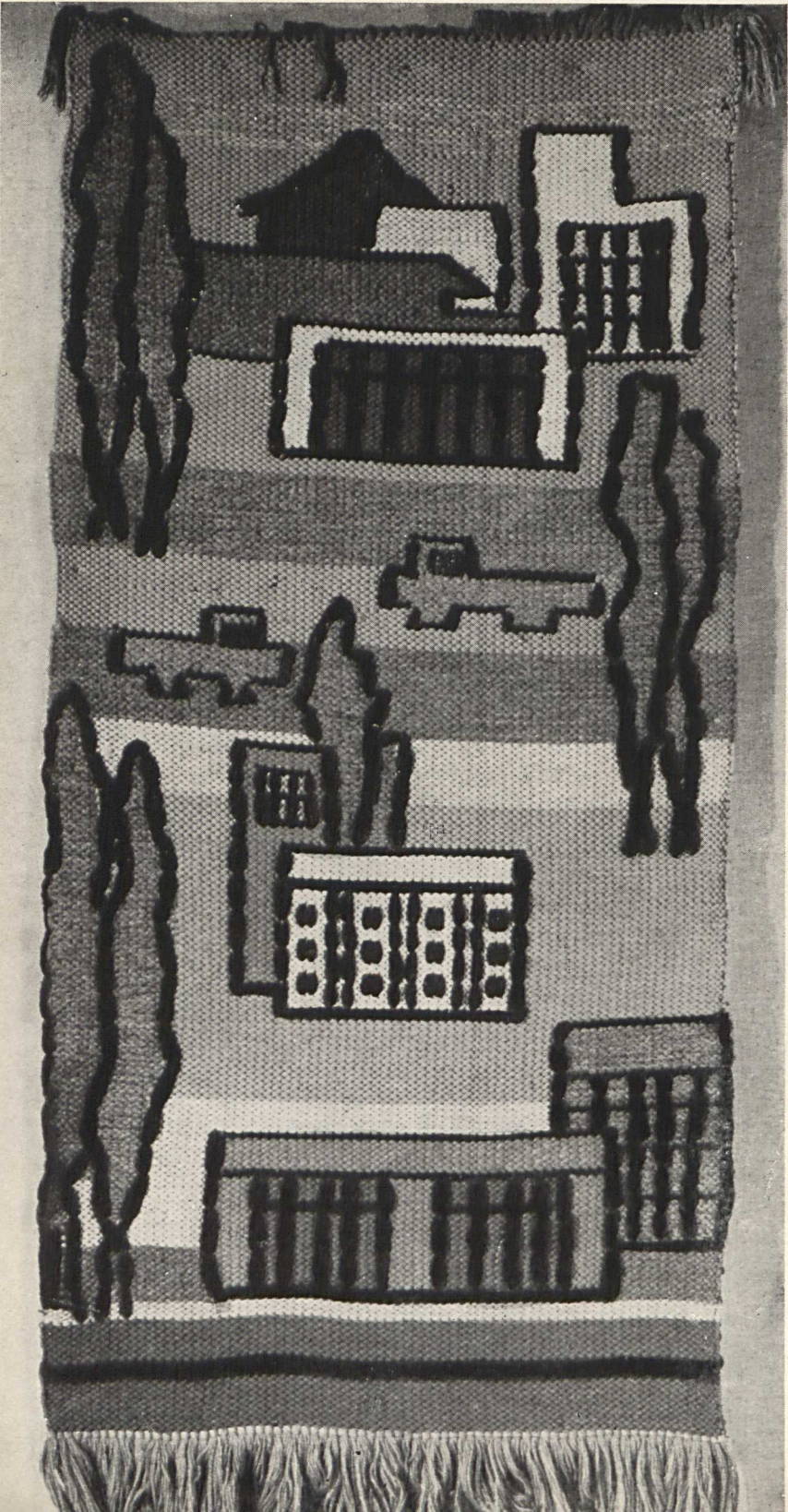
В течение тридцати лет значительная группа московских художников отдавала свои силы прикладному искусству. Какой же реальный вклад внесли москвичи в культуру нашего быта — сколько новых предметов создано, что из них пошло в массовое производство, на каких предприятиях, какими тиражами? Но таких материалов не найдешь на выставке. И это очень обидно.

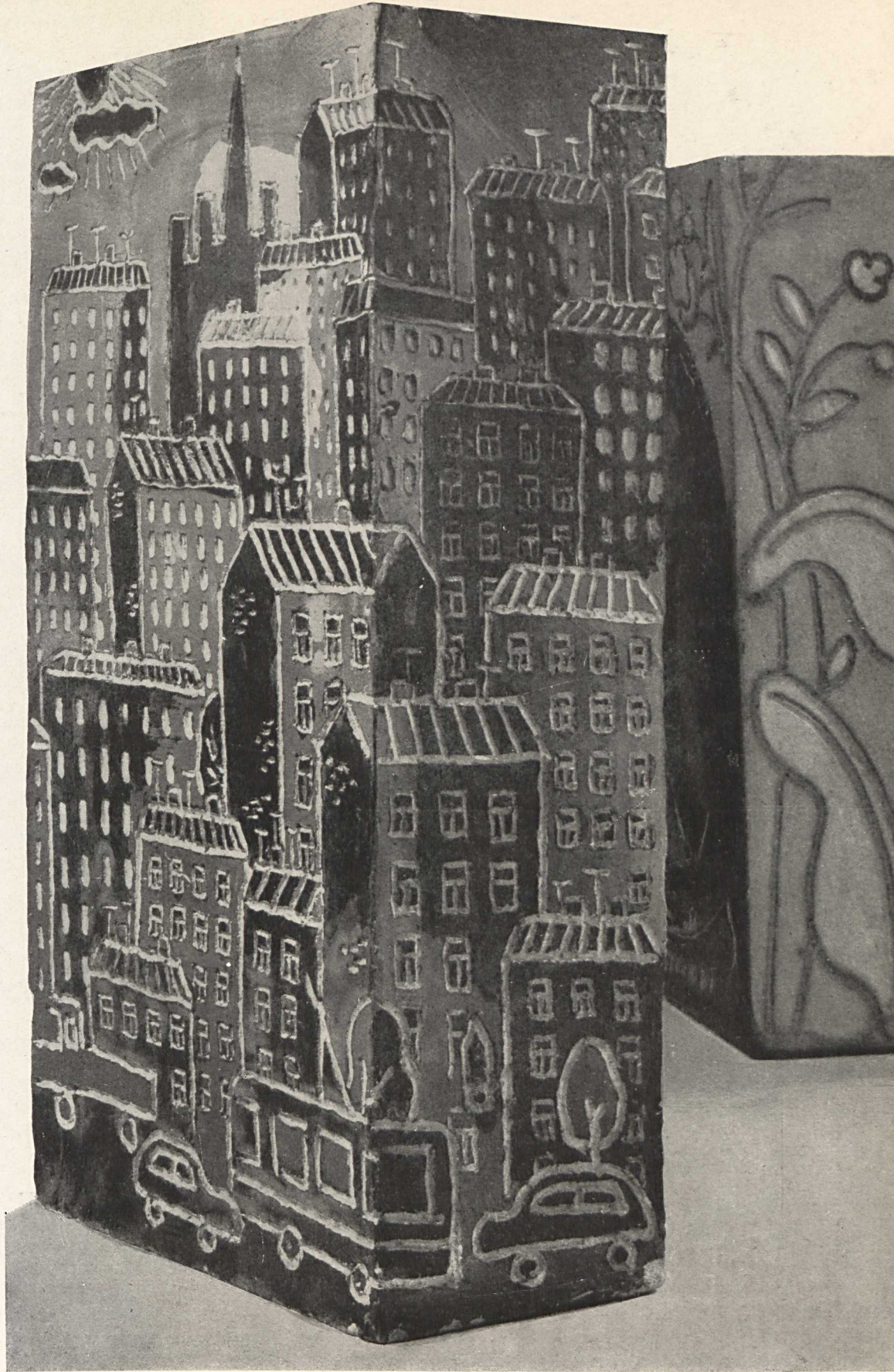
Но поздно теперь сетовать на то, чего на выставке нет. Попробуем разобраться в том, что там есть. Как ни скудна экспозиция в целом, все же на ее примере можно поставить некоторые проблемные вопросы.

За последние годы проведено немало выставок прикладного искусства. И вот если сравнить их — московскую 1959 года, «Советскую Россию», «Искусство—в быт» и, наконец, последнюю, МОСХ-овскую, то бросается в глаза, как от выставки к выставке уменьшается количество утилитарных, бытовых изделий и увеличивается число чисто декоративных вещей. Вещи эти очень красивы и выразительны. Крепкие и монументальные работы Л. Шушкановой и Н. Егоршиной соседствуют с удивительно цельными, иногда по-детски непосредственными работами Е. Малейной. Так и представляешь себе все эти вазы, чаши, пиалы, сосуды на современной строгой мебели в сегодняшнем интерьере. Беда только, что это нужно мысленно представлять себе — на выставке реальных новых интерьеров нет. Очень приятно любоваться блюдами Г. Кретовой, В. Ореховой, Д. Мухиной. Но не слишком ли их много по сравнению с бытовыми вещами? Ведь, по сути дела, только художники-текстильщики «держат равнение» на массовое производство и то, по-видимому, это связано с их основной работой на фабриках, а не с деятельностью в МОСХе. На остальных же стендах утилитарных вещей крайне мало. Поэтому так радуется, например, превосходное чувство формы и материала в повседневных бытовых вещах из фаянса Н. Куприяновой. Хорош и фаянсовый сервиз Л. Орловой, привлекающий умелым соединением современной формы с несколько традиционной, но декоративно переосмысленной росписью, выполненной в приглушенных тонах. Однако ведь это же буквально капли в море чисто декоративных вещей.

Самое обидное, что этому влиянию поддаются и те, кто, казалось бы, работает в области создания чисто утилитарных вещей. Вряд ли можно отрицать, что один из самых впечатляющих стендов на выставке — это стенд стекла. Вспоминаются прежние работы Н. Ганф и Е. Жегалкиной, Г. Антоновой, А. Степановой, Е. Батановой, Н. Матушевской и других, представленные хотя бы на выставке «Со-

И. Кулакова. Настенный ковер. Ткачество, вышивка.





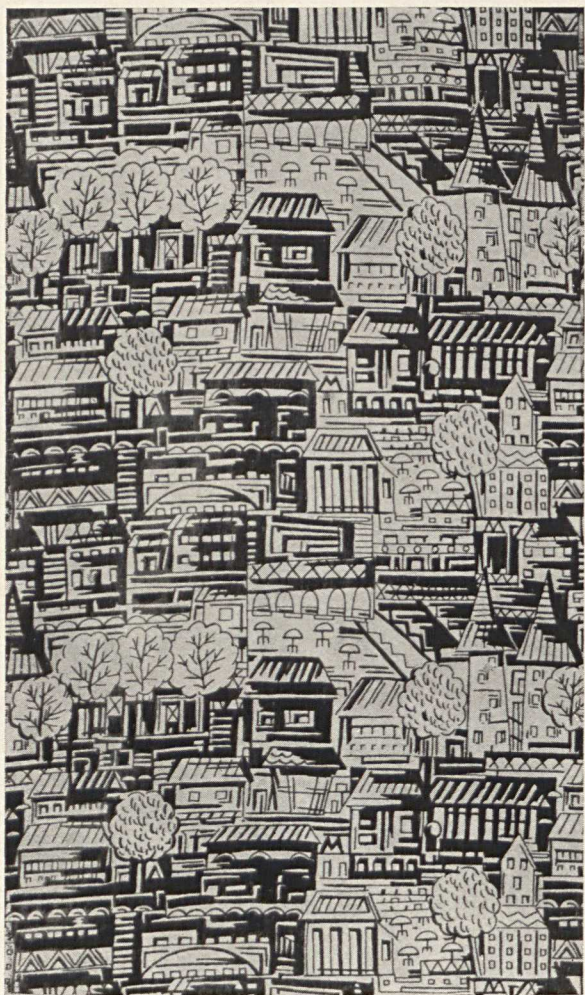
Э. Визин.
Декоративный кирпич.
Керамика.

ветская Россия». По сравнению с ними новые произведения этих же художниц стали несомненно красивее, выразительнее. Но вместе с тем появился в целом и какой-то изыск, некоторая вычурность, «выставочность», расчет скорее на любование, чем на повседневное пользование.

Пожалуй, наиболее сильно выявляется сейчас свой почерк у Г. Антоновой. Она идет по пути эстетизации простейших и строго-функциональных форм, которые в ее руках приобретают смягченные, спокойные линии. Радует, что у художницы появилось свое «лицо», сразу же выделяющее ее произведения среди других вещей. Но и Антонова иногда, очевидно в угоду общим стремлениям, вдруг начинает украшать свои сугубо утилитарные вещи. Она, конечно, украшает их по-современному, не разрушая образного единства, но все же изделие из бытового вновь превращается только в выставочное.

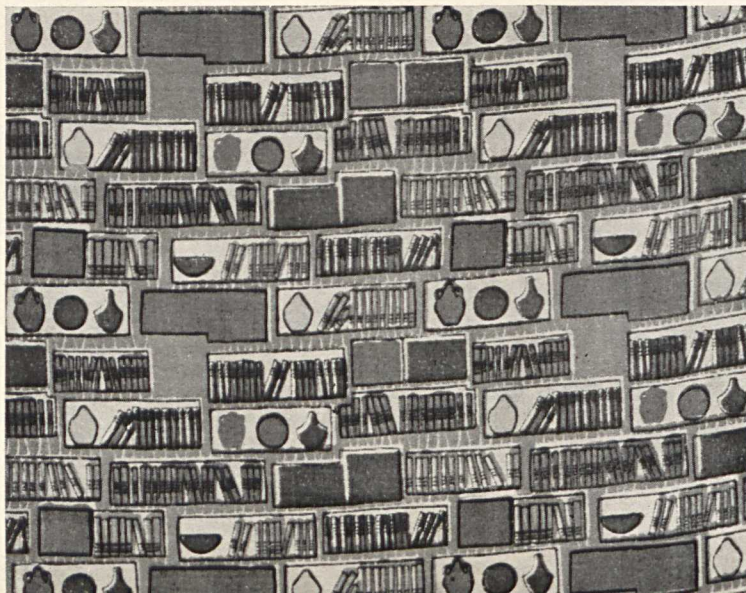
А разве не показательно, что на отчетной выставке декоративной секции МОСХа экспонируются всего лишь две модели одежды, несколько совершенно случайных образцов обоев, всего лишь один стенд игрушки, совсем нет

Н. Бахмистрова.
Ковер «Урожай».
*Ручное ткачество,
гладкое.*



Л. Сапфилова.
Ткань для платья.
Сатин.

Л. Петрова.
Ткань для платья.
Поплин, набивка.





М. Дрель, Е. Смелянская. Декоративная ткань.
Х/б., механическая печать.

пластмассы и других синтетических материалов, отсутствует мебель? Куда же в конце концов направлена деятельность московских художников декоративно-прикладного искусства? Конечно, это вина не одной лишь секции декоративно-прикладного искусства МОСХа, но и многочисленных советов, выставкомов, закупочных комиссий Министерства культуры, Союзов художников СССР и РСФСР, Художественного фонда и т. д. Всех должно обеспокоить, что пока, судя по материалам выставки, гипертрофированно развивается лишь одна сторона художественной деятельности членов МОСХа — создание вещей для выставок и украшения интерьера, а это ведет в конечном счете к отрыву от реальных сегодняшних нужд нашего искусства, призванного прежде всего обслуживать быт широких слоев трудящихся.

Второй вопрос, для постановки которого выставка дает материал, — это вопрос о традициях. Пожалуй, наиболее существенным надо считать то обстоятельство, что большинство художников отказалось от традиционного понимания традиций как набора древних узоров, орнаментов, изображений и форм. Мы поняли, наконец, что традиции — это нечто более широкое и важное. Это прежде всего понимание духа, принципов и закономерностей старого искусства и особенно народного творчества, их отношения к форме, к материалу, к задачам утилитарности и декоративности. Это в конечном счете — глубокое осмысление того,

как народное искусство было связано с жизнью, и попытка взять у него все положительное, разумное и подходящее для современности.

На выставке видно, что существенно изменилось отношение художников к традиционным элементам изобразительности в прикладном искусстве. Из керамики, стекла, фарфора постепенно уходит неоправданная псевдонародная изобразительность. Даже такой приверженец изобразительного начала, как Т. Воскресенская, в своем майоликовом приборе для блинов почти отказалась от использования фигуративных форм в реальных предметах. И каким диссонансом смотрятся сейчас кружевные занавеси и ковры с натуралистическими изображениями зданий и цветов, созданные в конце 40-х — начале 50-х годов, несколько образцов которых имеется на выставке. Если бы экспонаты были размещены в хронологическом порядке, чтобы можно было воочию видеть направление развития нашего прикладного искусства, каким бы мощным средством воспитания вкуса явилась эта выставка! К сожалению, этого не получилось.

Но вернемся к вопросам традиций и изобразительности, проследив их на примере текстиля.

Все мы помним, что в 30-х годах изобразительные мотивы в орнаментации советских тканей подверглись резкой критике. Однако сейчас фигуративный орнамент начал вновь занимать ведущее место в наших платяных и декоративных тканях, платках, обоях. На выставке они представлены в превосходных образцах. Таковы, например, работы Л. Сафировой, Н. Захаровой, М. Дрель и Е. Смелянской и других. Но большое число других довольно характерных работ нельзя признать удачными, причем недостатки в принципе те же, что и у художников 30-х годов. Совершенно бесспорно, что в прикладном искусстве натуралистическая трактовка любого реального мотива, будь то цветок, трактор, человек, пейзаж, недопустима. Ясно также, что эти мотивы должны быть условно переработаны в направлении большей графичности или, наоборот, живописности, плоскостности и орнаментальности (что, кстати, не имеет ничего общего с формалистическими тенденциями в живописи). Но и такой переработки еще недостаточно для произведения прикладного искусства. Важно, чтобы была учтена специфика ткани, то есть ее фактура, плотность и, главное, назначение. На текстильных стендах очень много экспонатов, в которых декоративность и орнаментальность изображения превращаются в самодовлеющий элемент, мало связанный с тем куском шелка, сатины или поплина, на который он нанесен, и с будущим платьем, для которого он предназначен. Стало быть, наиболее существенным является не то, сюжетный или бессюжетный, фигуративный или условно-орнаментальный декор нанесен на ткань, а то, как он выполнен: самодовлеюще-формально или же материально-реалистически, с выявлением всех возможностей и специфических особенностей текстиля.

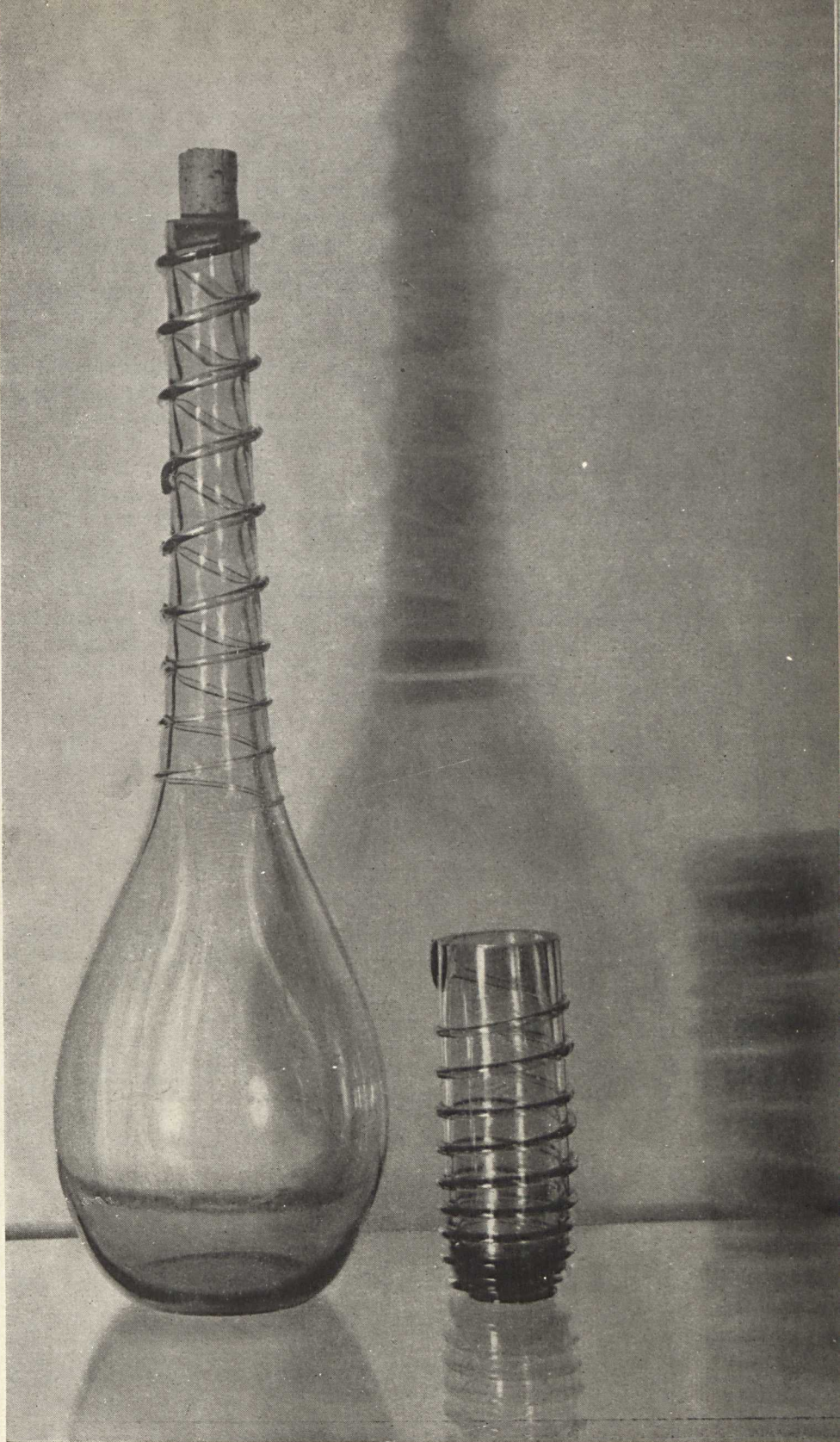
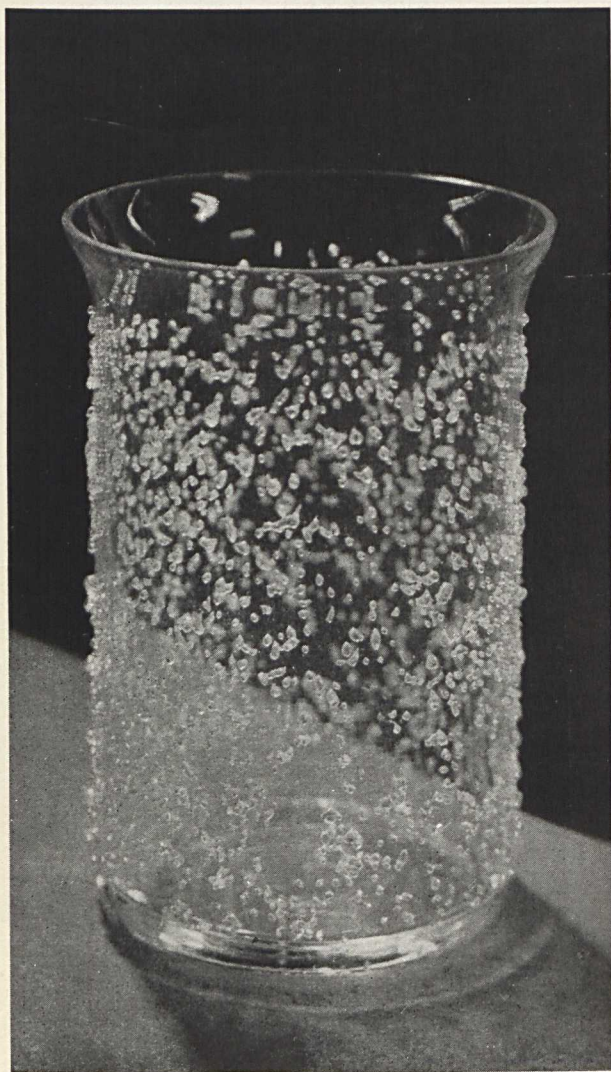
Хотя материала для разговора о традициях советского искусства на выставке мало, но все же еще о двух произведениях необходимо упомянуть. Это прежде всего керамическая ваза 1935 года Э. Гинстлинг из каменной массы с декоративными пятнами спекшейся эмали. Форма этой вазы кажется нам сейчас излишне традиционно-классической, но ее декоративно-фактурная обработка очень удачна. И приятно видеть, что в работах многих молодых керамистов это любовное отношение к материалу, к фактуре находит сегодня свое дальнейшее продолжение и развитие. Еще один пример — это стеклянный прибор Н. Ганф и Е. Жегалкиной, выполненный в традициях лучших образцов стекла покойного А. Успенского, который в начале 40-х годов вместе с В. Мухиной закладывал основы современного направления в советском художественном стекле. Возврат к традициям этих первых чистых и ясных работ советского художественного стекла нужно всячески привет-



Л. Ш у ш к а н о в а.
Декоративная ваза.
Керамика.

В. Филимонова. Прибор
для сока. Стекло.

Г. Антонова. Декоративная ваза.
Стекло с крошкой.



ствовать. Хорошо, что наша молодежь берет теперь за исходные традиции классические образцы советского декоративного искусства.

К сожалению, мы пока еще слишком мало знаем свое собственное наследие — лучшие работы художников 20—40-х годов, подготавливавших ту победу нового направления в декоративном искусстве, которая произошла на наших глазах в последние годы после развенчания партией культа личности, пагубно отразившегося на стилистических особенностях не только архитектуры, но и прикладного искусства.

Последнее, о чем хочется сказать, — это о назначении произведений декоративно-прикладного искусства. Вещи, хотя бы чисто декоративные, украшающие быт, не могут

существовать сами по себе — они должны быть как-то скоординированы с остальной обстановкой. По закону соответствия или контраста, но они должны координировать с архитектурой современного жилища, с новой мебелью, бытовыми приборами, электросветильниками, предметами обстановки. К сожалению, это далеко не всегда чувствуется на выставке.

Возьмем только одну сторону — масштаб декоративных произведений. На выставке почти рядом демонстрируются два ковра — уже знакомый нам по прежним выставкам осетинский ковер по эскизу художницы Э. Демюр (большой с мелким ярким рисунком) и ковер «Урожай» 1962 года Н. Вахмистровой, меньшего размера, с одним крупным изображением белой яблони на красном фоне. При срав-

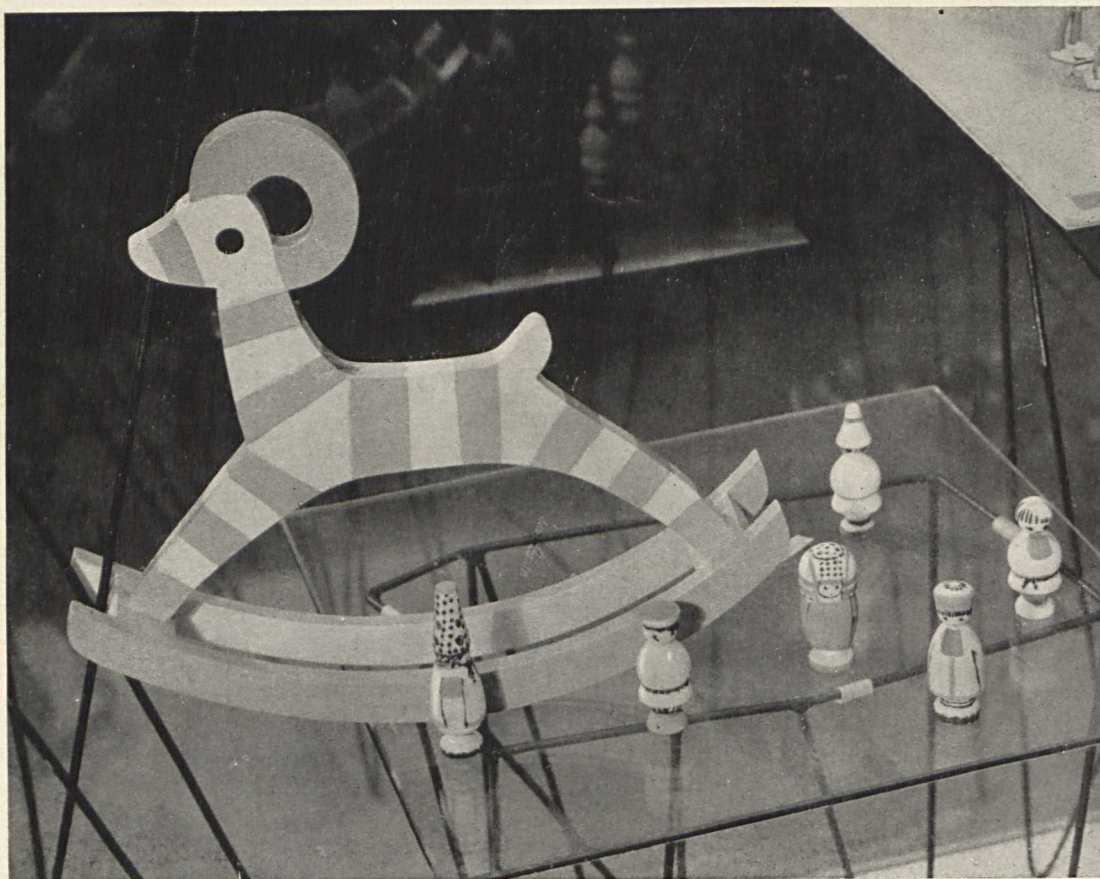
нении этих двух произведений особенно остро чувствуешь, как быстро летит время. То, что два-три года назад казалось нам вполне современным и удачным, сегодня выглядит уже устаревшим. Рисунок на ковре «Сады Осетии» выглядит сейчас измельченным, беспокойным, натуралистическим, а главное, не соответствующим большому размеру ковра. За последние несколько лет произошел очень существенный процесс переосмысления масштаба предметов декоративно-прикладного искусства. В связи с уменьшением высоты этажей в новых зданиях и развитием строительства малоэтажных квартир можно наблюдать уменьшение общих размеров вещей и укрупнение их декора. Следовательно, предметы в целом приобрели большее единство формы и декора. Но художники не всегда учитывают это властное требование времени. Декоративные вазы и тарелки часто немасштабны тому реальному архитектурному пространству, для которого они предназначены. Не учитывают размеров современной мебели многие художники стекла и фарфора — их сервизы и приборы при всей своей красоте велики для современных столов, буфетов и сервантов. Особенно наглядно эта немасштабность видна в тканях — их рисунок часто излишне крупен для платья или юбки и, наоборот, мелок для использования таких тканей в качестве занавесей и штор.

Этот же недостаток присущ и произведениям декоративно-монументальным по своему характеру. Например, керамические кирпичи с декором в виде городского пейзажа

Э. Визина или небольшой пилон из керамики Ю. Сергеева и А. Суренкова. Эти интересные произведения ни по размерам, ни по масштабу изображения не скоординированы с современной архитектурой. Такие декоративные элементы, увеличенные в несколько раз, могли бы быть превосходными украшениями дорог вместо той безликой и безобразной дорожной массовой скульптуры, которая до сих пор засоряет лучшие уголки на трассах нашей страны. Работы этих художников можно рассматривать пока что лишь как интересную заявку.

В целом можно сказать, что в немасштабности многих произведений реальной, сегодняшней жилой архитектуры так же чувствуется известная оторванность выставки от требований наших дней.

Мне кажется, что все положительные и отрицательные стороны этой выставки могут привести к одному кардинальному выводу — пора нам как следует заняться изучением истории нашего искусства в советский период. Это поможет нам верно оценить вклад наших художников в культуру быта советского народа, а в некоторых случаях — и в мировое декоративное искусство, поможет избавиться от ряда ошибок прошлого и даст ясную перспективу дальнейшего развития. Без изучения прошлого невозможно строить будущее. Пора уже разобраться в собственном накопленном богатстве и хорошо узнать его историю, потому что «история есть наставница жизни», как говорили древние латиняне.



В. Иванова.
Козел-качалка.
Дерево, роспись.

И. Кравченко.
Игрушки.
Дерево, выжигание.

ЧЕРЕЗ МОДУ ФОРМИРУЕТСЯ СТИЛЬ

А. ЧЕКАЛОВ

Прежде чем судить о моде, надо выяснить, какие явления следует называть модой в отличие от стиля. Существующие определения неточны. Они основываются на таких признаках, как недолговечность, произвольность, случайность явлений. Но это не раскрывает специфику моды.

Утопические проекты Леду, при всей их фантастичности и беспочвенности, — важный этап развития стиля, так же как и оставшиеся на бумаге проекты Фомина, Татлина и другие, появившиеся вскоре после Октябрьской революции. Создававшиеся в те же годы временные памятники хотя были весьма произвольны по формам и недолговечны по материалу, но были ли они только модой? Домье рисовал свои карикатуры на злобу дня, и едва ли кто думал в то время, что они войдут в историю искусства как важный этап развития европейской графики. То же самое можно сказать о плакатах, рекламах и этикетках Маяковского, служивших, казалось бы, моде, но работавших на большой стиль. Введение в обиход длинных панталон в конце XVIII века было данью революционной моде, но это определило развитие стиля мужской одежды, равно как появление галстука. Возникновение женской кофты было модой, но имело строго практическое обоснование и по значению должно быть признано фактором стиля современного костюма.

Принято считать, что мода — характерная черта быта древних римлян с их бесконечным разнообразием сменяющихся вкусов, форм орнаментации, типов причесок. Но и в Греции развитие искусства трудно объяснить без учета воздействия моды. Достаточно упомянуть керамику, где отражалось влияние Востока, увлечение новыми театральными постановками, интерес к современным монументальным росписям и произведениям скульптуры.

Даже в древнейшей керамике Крита на протяжении нескольких столетий возникают столь разные виды изделий, как живописные вазы с осьминогами и водорослями, графически линейные узоры «дворцового» стиля, геометрически строгие и скульптурно оформленные сосуды. Тут тоже трудно провести границу между стилем и модой.

Многие формы народного искусства, которые часто именуют «исконными», возникли как результат своеобразной моды. Появление в начале XVIII века «символов и эмблем» вызвало массовое увлечение народных резчиков и живописцев «занятыми картинками», которые прочно вошли с этого времени в стиль нашего изобразительного искусства. Еще раньше такую же роль сыграл мотив герба с львом и единорогом, проникший на Русь в XVI веке, узоры итальянских и восточных тканей, существенно повлиявшие на развитие набойки, резные порталы Благовещенского собора в Московском Кремле, которые полюбили мастера иконостасной резьбы. Известно, что трюфли деревянные игрушки обязаны своим развитием в XIX веке фарфоровым статуэткам Гарднеровского завода. В олонечских деревнях обычны барочные наличники, а в некоторых районах Поволжья — лепные украшения на избах, что вызвано чистой случай-

ностью — работой местных мастеров на отхожих промыслах в городах в период господства того или иного стиля.

Увлечение пропильными узорами, начавшееся с конца XIX века, имело характер моды, хотя было подготовлено чисто техническим новшеством — появлением пилок. Еще раньше, в XVIII веке, такую же роль сыграли полукруглые стамески: благодаря им вошли в моду «ногтевидные» и желобчатые порезки. Новые образцы благодаря моде получили самое широкое распространение, а затем, закрепляясь традицией, становились органическим элементом в закономерной эволюции русского народного стиля.

Начало готики, этого высокого взлета городской художественной культуры, отмечено сильным воздействием моды. Крестовые походы принесли моду на заморские ткани, ковры, миниатюру. мода разнесла по странам Европы стрельчатую арку и нервюрные своды, витраж и растительный орнамент.

Функции распространителя и популяризатора сохранились за модой и позже.

С конца XVII века в Западной Европе возникает так называемый стиль «шинуазери», продержавшийся с переменным успехом в течение столетия и бывший, в сущности, ничем иным, как модой на китайское искусство, отразившейся в архитектуре, садово-парковом строительстве, мебели, фаянсе и фарфоре, резьбе и даже живописи.

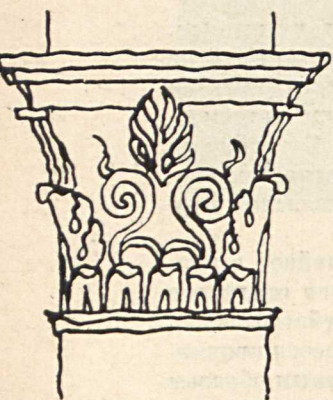
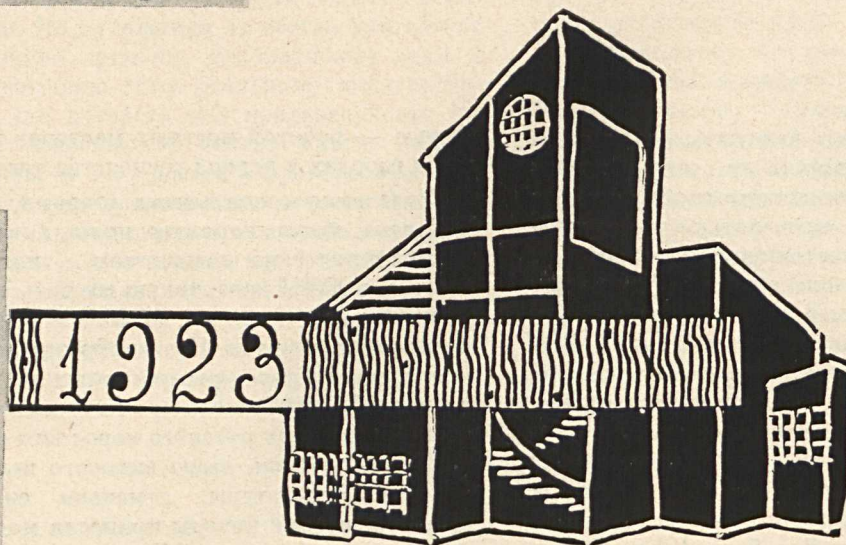
Декоративное искусство второй половины XVIII века неразрывно связано с модой на помпейские мотивы, возникшей в результате сенсационных находок у подножия Везувия. Древнеегипетские формы, вошедшие в моду после похода Наполеона, существенно повлияли на сложение стиля ампира. Еще более наглядные примеры дает искусство императорского Рима и раннего ренессанса в Италии или Бургундии.

Названные примеры можно отнести так или иначе к процессу сложения и развития стиля. В этом сложном процессе наряду с исторически необходимыми и закономерными элементами всегда немало случайного. По-видимому, случайным был факт приезда Ван-Дейка в Англию, но случайно ли, что модный придворный портретист, чужеземец, стал основателем национальной традиции, пережившей не одно поколение? Случай или закономерность вызвали чередование «классических» и «романтических» устремлений в европейском искусстве нового времени? Случайно ли известное сходство между общим путем развития архитектурного стиля в Древней Греции, Риме и итальянском Возрождении?

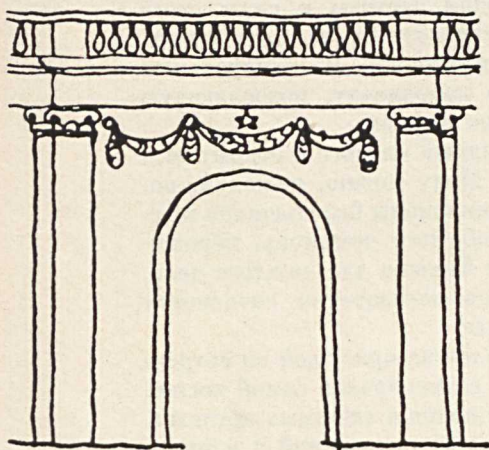
Было бы соблазнительно отнести все случайное в процессе стилеобразования на долю моды, оставив стилю все обусловленное и объективно закономерное. Действительно, мы привыкли видеть в моде нечто не поддающееся причинному объяснению. Однако это происходит главным образом при рассмотрении сегодняшней моды, да и то преимущественно в области костюма и причесок, чем, разумеется, ни-

ИЗ ИСТОРИИ МОДЫ

Художница Н. Мельникова показала на этих страницах наиболее характерные моменты из истории советской моды.



1936



1960—1962



как не исчерпывается область проявления моды. В исторической перспективе все явления, в том числе и прически, становятся на свои места и получают более или менее логическое объяснение. Сегодня нас ставят в тупик сезонные колебания моды от широкого фасона к узкому, от ярких к тусклым расцветкам. Через два-три десятка лет мы, вероятно, будем так же уверенно говорить о моде шестидесятых годов, как сейчас — о двадцатых или тридцатых. Бесконечные вариации, скачки, причуды, разумеется, присущи моде, но только ли ей? Не рождается ли каждый стиль из таких бесчисленных проб и отклонений? Лишь время, в сущности, выпрямляет путь, выявляет основное содержание моды или стиля и придает ему преобладающую, устойчивую форму, отсеивая все другие варианты, возникшие так же случайно и непреднамеренно, как и истинный, оказавшийся более долговечным.

Правда, известны примеры, когда стили, как и моды, с самого начала создавались на строго логической и последовательной основе. Однако это обстоятельство не спасало их от быстрой гибели, если устремления создателей шли вразрез с требованиями и условиями жизни, как у прерафаэлитов. В лучшем случае рождались ограниченные «дворцовые» стили, вроде рококо, или гибридные образования, вроде модерна, включавшего в себя элементы символизма, протоконструктивизма и др. В ампирах копий с римских храмов, триумфальных колонн и арок, в сущности, не больше стиля (если понимать стиль как художественное выражение эпохи), чем в псевдоготических руинах и «китайских» деревнях, которые мы с полным правом именуем модой в архитектуре.

Стиль отличается от моды не только длительностью существования, но широтой распространения и даже не исторической обусловленностью. Различие следует искать скорее в общественной функции. Если в стиле выражается общество в целом, в его отношении к прошлому и к окружающему миру, то мода отражает взаимосвязь современников внутри этого общества. Конечно, и стиль всегда противоречив, особенно в классовом обществе. Но в моде классовые, сословные, профессиональные, наконец, индивидуальные различия несравненно заметнее. Очевидно, что граница между ними не может быть отчетливой и постоянной. Движение моды, вызванное вначале изменением вкусов части общества, может позже стать исходным моментом создания стиля. Стиль, оформившись в целостную систему, регулирует, ограничивает и даже направляет моду. Оба понятия тесно связаны между собой и находятся не в стабильном, а динамическом соотношении.

Но это лишь часть дела. На практике функции стиля и моды, в целом исторически оправданные и даже прогрессивные, связывают развитие индивидуальных дарований и вкусов, сковывают растущие силы, требуют подчинения догме. Эта двойственность, коренящаяся в особенностях общественного развития в целом, заставляет к каждому явлению стиля или моды подходить диалектически, различая живые и мертвые элементы в любом конкретном примере.

Нет смысла останавливаться на отрицательных сторонах моды. Они общеизвестны. Целесообразнее отметить положительные ее элементы, которые представляют особый интерес с точки зрения сложения стиля.

Прежде всего — активный и живой общественный интерес к новому, отражающийся в моде. И хотя этот интерес часто бывает намеренно взвинчен, нередко обращен к псевдоновому, но все же он способен служить и служит целям массовой пропаганды передовых художественных идей. Общественный интерес, обращенный в основном к современникам и современности, стимулирует поиски новых путей в искусстве, ускоряет эволюцию стиля, а также смену его новым, расшатывая сложившуюся систему образов и форм.

Если закрепление и разработка устойчивых форм —

задача стиля, то поиски начальной формулировки выпадают на долю моды. В развитии искусства, особенно прикладного, ей принадлежит роль разведчика и экспериментатора. «Малые формы», теснее всего связанные с модой, наиболее подвижны, и не случайно орнамент называют камертоном стиля.

На раннем этапе развития стиля мода может выразить самое существенное в нем, и лишь позже, когда результаты открытий закреплены и нормированы, обращается вширь, к частностям, к вариациям и комбинациям, при этом вновь нащупывая пути грядущих изменений.

Стиль может отсутствовать как связанная, цельная система (скажем, в середине XIX века). Но стилиобразующие силы никогда не прекращают работы. Они зреют подспудно и незаметно прокладывают свои ходы, как подземные реки. Ими движут потребности общества, стремящегося привести в согласие изменяющиеся условия производства, техники, науки, быта, информации с художественными вкусами эпохи. И это также принимает форму моды.

Мода рождается из стремления людей к единству представлений, из потребности в общепонятном художественном языке, из желания постоянно ощущать пульс времени, иметь формулу для определения частоты и силы этого пульса. Общество как бы настраивается на одну волну, концентрируя неисчислимое множество индивидуальных вкусов и понятий в условную координату, позволяющую ориентироваться в море образов и форм.

В моде проявляется благородный интерес к открытию и чувство причастности к нему. Моду можно, пожалуй, понять на примере спорта, когда миллионы болельщиков мысленно объединяются вокруг любимого чемпиона, переживая его победы и промахи как близкое для каждого дело. Мода, таким образом, является показателем активности общественного сознания и вкуса.

Мода изменчива, но не вследствие присущей ей ветренности, а из-за непостоянства и разнообразия самой жизни. Всегда имеется множество чемпионов и любимых артистов, и новых мелодий, и ослепительных открытий в науке и искусстве. Можно утверждать, что каждое из них так или иначе отражается в чутком барометре, именуемом модой, барометре, где тысячи стрелок в их непрерывном движении дают в конце концов общий, суммарный, но верный показатель состояния общественной атмосферы.

Мода, подобно репортеру, оперативна и импульсивна. В ней выражается общественное любопытство и стремление «быть в курсе» текущих событий. Есть внутренний смысл в том единодушии, с которым целый народ сегодня, скажем, поет самую модную, только что сложенную песню, завтра развешивает над столом портрет рекорсмена, а после зачитывается одной и той же литературной новинкой. Есть вполне объяснимый задор в желании попасть непременно на самую свежую и актуальную пьесу, только что открытую выставку и притом как можно скорее, пока о них все говорят как о «гвоздях» сезона. Есть немалая психологическая правда в стремлении к постоянному обновлению и разнообразию в окружающих мелочах быта: это помогает преодолеть реальное однообразие будней. Нетрудно понять желание людей придать характер неповторимости каждому сезону, облечь свою весну и осень в наряды, отличные от тех, что запечатлены в семейных альбомах.

Двойственный характер моды проявляется в том, что наряду с выражением солидарности и сплоченности общества она служит в руках верхушки общества средством изоляции и противопоставления, сословным барьером, способом выделить и отличить избранных, как членов привилегированного клуба. В том случае, когда субъективные интересы отдельной группы идут вразрез с законом развития общества, рождаются «искусственные», надуманные стили и моды, отражающие вкусы рафинированной верхушки общества. Ради сохранения кастовой дистанции нередко пускаются в ход снобистски старомодные формы. Как пра-

вило, этой эстетски утонченной моде в условиях капитализма сопутствует иная мода — коммерческая, рекламная, рассчитанная на массового покупателя.

В наших условиях то отрицательное, что связывается обычно с представлением о моде, является результатом ее непонимания и искажения, подобно тому как стилизаторство есть подделка под стиль.

Всякого рода преувеличения, «загибы» и «крики» моды, как и слепое подражание, — следствие плохого вкуса, и в каждой статье любого журнала мод можно найти предостережение против этого. Любая портниха знает, что одеваться модно — это не значит одеваться крикливо и броско, в ущерб индивидуальным данным.

Напротив, вся суть моды заключается в тонком, можно сказать, изощренном умении выявить эстетические возможности отдельного решения, согласуя его с неким идеалом своего времени.

Модничанье и утрировка в погоне за броским эффектом так же отличается от подлинной моды, как стилиста от стилиста. Хлесткие описания эпигонов обычно выглядят более модными, чем сама мода, хотя на деле — это рабское подражание. Так называемые «модные» любимцы публики

потому зовутся так, что присасываются к моде, созданной другими, спекулируя на пробудившемся в обществе интересе.

Мода со временем стареет, становится окостенелой и мертвой. Когда-то оправданные формы кажутся пошлыми в новых условиях, подобно розовым абажурам и жгучим романсам в наши дни. Это своего рода «моральный износ» вещи или мелодии.

Особенно серьезного внимания заслуживает проблема моды в области промышленного производства. Тут разговор из области эстетических рассуждений переходит в сферу экономики. Нужно ли постоянное обновление изделий? Следует ли планировать и осуществлять непрерывную смену моделей, как это имеет место в капиталистическом производстве, причем даже в тех случаях, когда новая модель несколько не совершеннее прежней? Стоит ли гнаться за оригинальностью формы изделия, если у нас нет капиталистической конкуренции с ее рекламой и искусственным вздуванием спроса?

Эти вопросы требуют, конечно, суждения специалиста. Важно лишь отметить, что решение их непосредственно связано с оценкой фактора моды, с признанием или отрицанием ее объективного характера.

СЕРДЕЧНЫЕ ПОЗДРАВЛЕНИЯ

Дорогие наши женщины-художницы, дорогие наши читательницы! Редакционная коллегия и редакция журнала «Декоративное искусство СССР» поздравляют вас с Международным женским днем.

Можно с уверенностью сказать, что подавляющее большинство ценностей декоративного искусства создано нашими талантливыми и трудолюбивыми женщинами-художницами.

Обратимся к прикладным жанрам декоративного искусства. Ковры, ткани, моделирование одежды, керамика, фарфор, декоративные росписи, вышивка — ведь это те области, где женский вкус, умение и талант играют решающую роль. Мы шлем наш праздничный привет женщинам-художницам Российской Федерации, монументалистам Москвы, Ленинграда, Киева и других городов нашей Родины, женщинам-архитекторам, работающим рука об руку с художниками, мастерами фарфора и фаянса. Мы поздравляем талантливых мастериц села Опошны Полтавской области и села Петриковки Днепропетровской области, мы шлем лучшие пожелания туркменским и таджикским мастерицам старинного искусства ковроделия, женщинам-мастерам декоративного искусства Белоруссии, Грузии, Армении, Азербайджана, Казахстана, керамисткам Закарпатья. Мы желаем больших успехов художницам Литвы, Латвии и Эстонии, женщинам Заполярья, чьи искусные руки создают замечательные вещи из меха и тонкую цветную вышивку.

Художники декоративного искусства — самого массового из искусств — призваны украшать жизнь и быт советского человека. Сложное, трудное, но и почетное это дело. Весь предметный мир, окружающий нас, должен быть красивым. В создании простой и строгой красоты роль женщин-художниц трудно переоценить.

Мы обращаемся с просьбой присылать в редакцию материалы о наиболее талантливых и интересных работах женщин-художниц для опубликования на страницах нашего журнала.

Редакционная коллегия и редакция журнала

ЭСТОНСКИЙ КОЛА БРЮНЬОН

Л. КАМЕНСКИЙ

Эдгар Вельбри.



Для нас искусство нечто родное, гений очага, друг, товарищ; оно высказывает лучше, чем мы сами, то, что все мы чувствуем; искусство — это наш домашний бог.

Р. Роллан, Кола Брюньон.

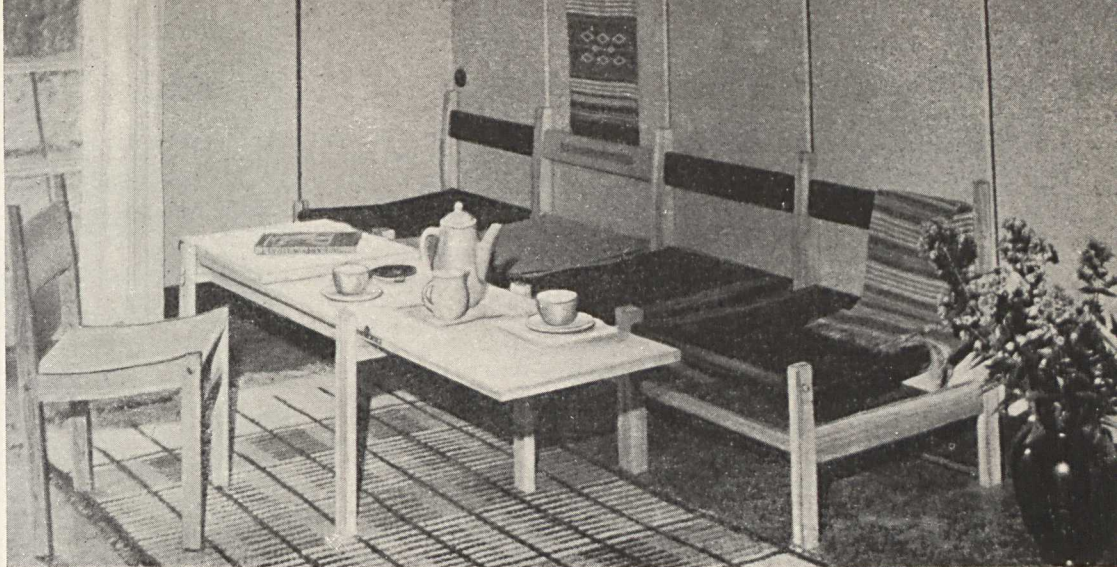
Мебель для столовой по мотивам народного эстонского искусства.



Посетители выставки Первого Всесоюзного конкурса на лучшие образцы мебели для жилища (Москва, 1959) хорошо помнят интерьеры, разработанные архитекторами Эстонии. Интересная, хорошо продуманная композиция ансамбля, красивый рисунок изделий, четкость пропорций, простота, высокая культура цветового решения говорили о том, что перед нами не случайная удача, а результат большой работы, плод деятельности сложившейся школы интерьера.

Эстонскую школу архитекторов и художников интерьера создал и возглавил Эдгар Вельбри, доцент Государственного художественного института в Таллине, заслуженный деятель искусств Эстонской ССР. Прежде чем стать патриархом эстонских мастеров интерьера, он прошел интересный творческий путь.

С 1926 по 1940 год Вельбри работал архитектором в области сельского строительства. За эти годы им спроектировано около двух тысяч односемейных жилых домов, хозяйственные строения, сельские школы, маслобойни. Позднее архитектор проектировал и строил автобусные станции, мастерские, гаражи, в частности большой гараж в гор. Вильянди, разрушенный в годы Отечественной войны, здание таллинской автобазы и т. д.



Терраса и мебель в доме Э. Вельбри.



мебели, причем создателя в буквальном смысле слова — он не только рисует мебель, но и сам ее делает. Его столярной мастерской и умению работать с материалом может позавидовать любой столяр-профессионал. Может быть, поэтому так человечна и проста его мебель.

Во всех произведениях Вельбри заметно большое внимание к природной красоте материала, будь то дерево или камень, керамика или металл. Ему чужда болезнь некоторых наших мебельщиков, которую можно сформулировать как попытку сделать «фанеру под мрамор». Несмотря на уникальность многих изделий Вельбри, в них никогда не применяются редкие породы древесины. Как правило, он употребляет березу и ясень, сохраняя в изделии их естественный цвет и очень тактично используя текстуру дерева.

Чем больше познакомишься с произведениями Вельбри, тем больше восхищаешься его творческой фантазией, его свободным владением любым материалом.

Следуя народным традициям, Вельбри часто применяет сиденья стульев и табуретов, сплетенные из шнура. Ему принадлежит интересная выдумка — использование в сиденьях переплетенных лент фибры. Иногда ленты склеены из двух слоев, причем в верхнем сделаны просечки по мотивам народного орнамента. Такие ленты напоминают (но не имитируют!) тисненую кожу, характернейший для Эстонии вид прикладного искусства. В доме Вельбри среди прочих примечательных изделий стоит кофейный столик, крышка которого выложена керамической плиткой.

Очень интересен и разнообразен Вельбри — резчик по дереву. В качестве традиционной темы резьба включена в композицию многих его изделий. Развивая приемы народной резьбы по дереву, Вельбри создал свои оригинальные приемы, как, например, витой столбик, покрытый геометрическими порезками, часто применяемый теперь в сельском строительстве Эстонии.

Более тридцати лет живет Эдгар Вельбри в скромном доме в пригороде Таллина — Нымме. Когда-то голый участок земли превращен руками художника в удивительный сад. Посаженные им сосны шумят уже над крышей. Дом Вельбри в его современном виде — тоже создание его рук, от оригинальной, очень красивой калитки до пристроенной к дому открытой террасы с камином и скамьей-качелями перед ним.

Своеобразным произведением можно назвать сад Вельбри, где ярко проявились вкус, выдумка, трудолюбие автора. Здесь мало цветов — их заменяют декоративный кустарник и деревья разных видов. В планировке сада интересно использованы плиты слоистого известняка — они образуют площадки, врезанные в прямоугольники газонов, или, свободно положенные в ритме шага, проглядывают живописными тропинками среди травы. В оформлении сада Вельбри как ландшафтный архитектор верен тем же принципам, которым он следует в интерьере, — простота и четкость композиционного замысла, очень тактичное «вмешательство» в декоративный язык природы.

Эдгар Вельбри отпраздновал свое шестидесятилетие. Он полон сил, жизнерадостен, у него много учеников, имя его известно во многих городах нашей страны и за рубежом — везде, где люди встречались с его произведениями. Ведя большую преподавательскую и многогранную общественную работу, Вельбри щедро отдает народу свои знания.

Его творчество оказывает несомненное влияние на развитие советского искусства интерьера. С полным правом Эдгар Вельбри может повторить слова Кола Брюньона, образ которого он чем-то напоминает: «Вот лучшая из моих работ: души, изваянные мною».

В 30-х годах Э. Вельбри совместно с архитектором А. Вольбергом и Э. Ныва создает типовые проекты мебели для крестьянского жилого дома, в которых используются образцы народной мебели. С этого времени, по собственному признанию художника, его «интерес сосредоточился на проектах мебели, базирующейся на национальных мотивах и традициях».

С января 1945 года Вельбри связал свою деятельность с Государственным художественным институтом Эстонской ССР, где работал сначала преподавателем, а затем возглавил кафедру.

В 1947 году стандартные проекты односемейных домов Вельбри были отмечены республиканской премией. Более тридцати раз его проекты удостаивались премий на архитектурных конкурсах.

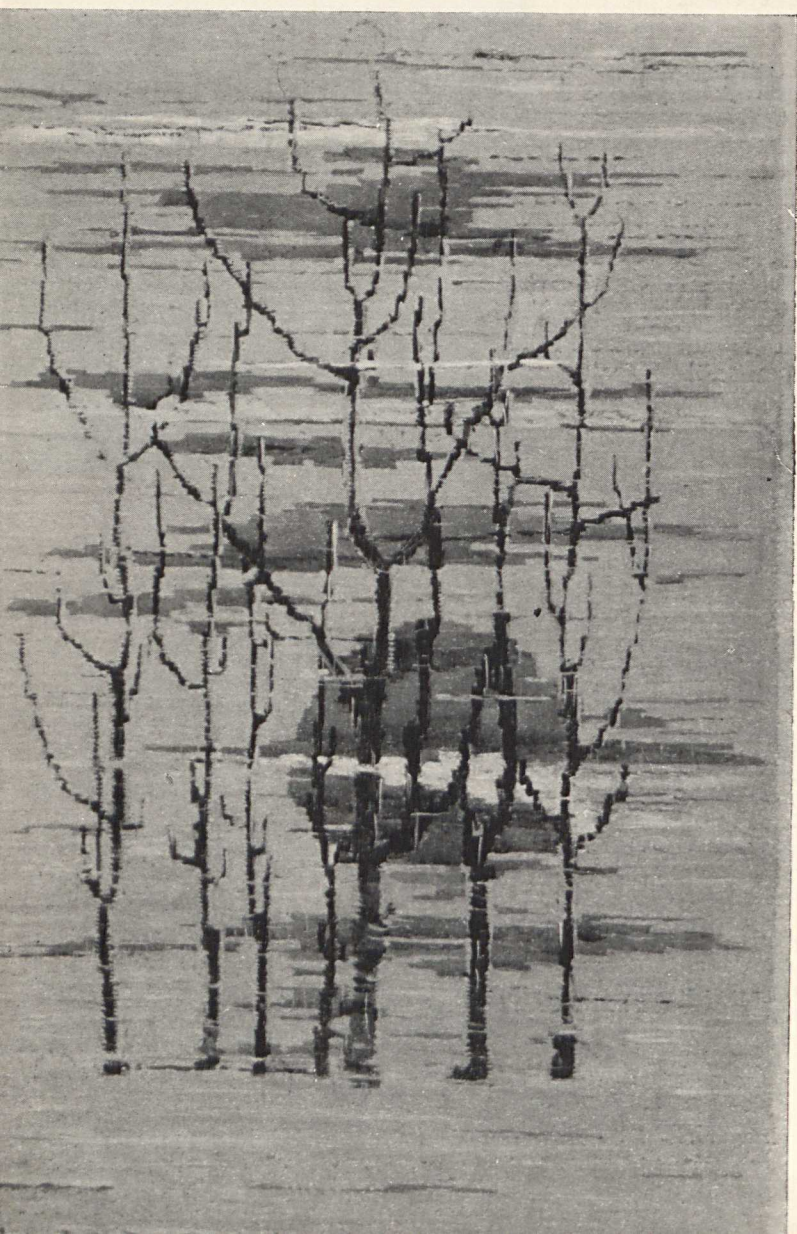
Изучив богатое наследие эстонского прикладного искусства, Вельбри стал крупнейшим знатоком народной мебели, ее форм, рисунка, декора и, что самое главное, принципов ее конструирования.

Богатейший опыт архитектора-практика и эрудиция историка-искусствоведа в сочетании с тонким внутренним чутьем определили творческое лицо Вельбри как создателя новой эстонской

Теория
и история

СЮЖЕТНЫЕ КОВРЫ

Н. САВЕЛЬЕВА



Т. Барабанщикова. Ковер «Иртыш». 1959 г.

В. Платонова. Проект курского ковра. 1961 г.

СЛЕДЫ ПРОШЛОГО. Вопрос о сущности и границах сюжета слабо разработан в нашей эстетике. Сюжет принято понимать как систему событий, при помощи которых художник воплощает общественные конфликты, раскрывает характеры героев в действии и поступках, в их взаимоотношениях. В Большой Советской Энциклопедии о сюжете сказано: «определенное событие, ситуация, изображенные в произведении искусства и часто обозначаемые в его названии. Сюжет представляет собой конкретное, детальное, более или менее повествовательное раскрытие темы произведения»¹.

Подобное понимание сюжета, выведенное из анализа литературы и живописи, нашло свое воплощение и в многолетней практике советского ковроделия, превратив многие ковры в подобия картин. Об этом свидетельствует и одна из последних работ туркменских художников — «Дружба народов» А. Смекалина и Е. Крылова.

Почему же сюжетные ковры так похожи на живописные произведения? Нет ли здесь простого недоразумения?

Болезнь «станковизма» имеет свою историю. Прикладное искусство и архитектура, как известно, относятся к таким сферам деятельности человека, в которых сливаются материальное и духовное начала. Непосредственно связанные с производством, с характером и формой труда, они остро реагируют на изменения, происходящие в мире, и непосредственно отражают общественную психологию данного времени.

Однако в эпоху развития буржуазных отношений широкая, можно сказать, народная основа прикладного искусства неизбежно стала сужаться. В развитии капиталистического общества трудовое творчество — одна из мощных основ прикладного искусства — почти умирает. Труд становится ярмом, обезличивающим человека. Искусство все больше порывает со своей материнской колыбелью — материальным производственным трудом. Возникает иллюзия, что только станковое искусство — живопись, скульптура, музыка, поэзия — сохраняет в себе черты «подлинного», «высокого» искусства, что, только «изображая», находясь по отношению к действительности в позиции созерцателя, можно быть художником.

Разные виды прикладного искусства начинают теперь тяготеть к станковой живописи и скульптуре. В ковровом деле особенно заметно это стремление превратить условно решенную практически полезную вещь в картину.

В европейском быту функциональное значение ковра давно уже отступило на второй план перед чисто художественным, декоративным. И если уже в эпоху Возрождения ковер приблизился по своим идейным и художественным особенностям к монументальным росписям, то многие французские гобелены XVIII века иллюзорно воспроизводят архитектурные детали, скульптурное оформление, пышную багетную раму, в которую помещена картина вполне станкового характера с изображением пейзажа, охотничьей сцены и т. п. Если раньше художественное развитие образа соответствовало в коврах специфике вида изделия, технике его изготовления и функциональной роли, то теперь сюжет в ковре многогранно раскрывает сложное психологическое повествование, органичное для живописи, но противостоящее для текстиля.

Станковая камерность была серьезным недугом и советского декоративного искусства. До недавнего времени наши теоретики не занимались вопросами его специфики, принимая за доказанное тождество законов развития и восприятия прикладного и других видов искусства либо даже не считая его искусством.

ЮБИЛЕИ И БУДНИ. Ковры, как и картины, стали делать специально к выставкам. Если выставочная и музейная ориентация опасна для живописи, то для ковра она вдвойне вредна. Как предмет быта он должен обслуживать человека постоянно. К сожалению, до сих пор целый ряд интересных проектов осуществляется в одном экземпляре, только для демонстрации. В этом случае художник награждается лишь несколькими минутами внимания зрителя. На пышные, торжественные однодневки художники тратили самый «священный пыл своей души» и таланта. А в тени колоссов жили непритязательные «золушки», которые одни по-настоящему определяли действительный, к сожалению невысокий, уровень нашего коврового искусства.

Отвлекая творческие силы от создания массовых ковров — художественно-полноценных бытовых предметов, — эта выставочная ориентация не могла обогатить и «чистое» искусство. Заведомо предназначенные для рассматривания, а не для пользования, такие ковры, естественно, получали «картинный», повествовательный характер. Но этот «репродукционный» перевод картины в ковер, не давая художнику богатства и гибкости живописной техники, в то же время лишил ковер его собственной художественной выразительности, тесно связанной, как у любого предмета прикладного искусства, с его технологическими и функциональными особенностями. Особая красота ковровой фактуры — ее пушистость, теплота, плотность — все, что делает

ковер добротной, прочной и приятной прежде всего на ощупь вещью, исчезало за иллюзорно-живописными эффектами.

Художники в то время останавливали свое внимание на тех сторонах действительности, которые дали им возможность рассказать о ликующей, торжественной красоте праздника. В их коврах мы видим советского человека, который триумфальным шагом идет от одной победы к другой и с радостью демонстрирует свои успехи. Художники изображали своих героев либо шествующими прямо на зрителя, либо проходящими, словно на параде, «вдоль» реальной плоскости ковра.

Подобные произведения создавались и в 40-х годах. Не удовлетворившись относительно декоративными принципами решения ковров 30-х годов, художники стремятся теперь показывать внутреннее развитие, как им кажется, психологически разностороннее. Но этот путь чужд декоративному искусству. Ибо в нем психологизм и способы, с помощью которых он раскрывается, отличаются совершенно иным характером.

В коврах 50-х годов исчезли хорошие качества их прототипов, и, в частности, наивная праздничная красочность. Интимность, к которой тяготеют художники в эти годы, уничтожила известную монументальность гобеленов 30-х годов. Художники разрабатывают новые темы. И. Вуколов создает эскиз курского ковра «Сбор яблок» (1953), М. Ахнина — «Юные натуралисты» (1954).

Художественное значение каждого произведения измеряется не столько тем, какое место изображенное им явление занимает в нашей жизни, сколько поэтической глубиной его раскрытия. Без этого идея произведения, его тема остаются декларативной заявкой.

Сюжетные ковры 50-х годов не отличаются важностью тем и идей. Отсутствие поэтической глубины ни в какой мере нельзя заменить ни назойливой многоречивостью в характеристике деталей, ни слащавой сентиментальностью, импонирующей публике с неразвитыми эстетическими вкусами. Таковы ковры «Гуси-лебеди» Л. Новиковой, «Птицы» Т. Никифоровой и др.

Ориентируясь на станковую живопись, сюжетные ковры ничего положительного от нее не унаследовали, а вот недуги современной живописи они восприняли. Дело в том, что сюжет в ней понимался искаженно, односторонне. Многие годы в нашем искусстве сюжет считался синонимом идеи. Поэтому живописцев и скульпторов часто удовлетворял сюжет, хотя и взятый из самой гущи политической и общественной жизни нашей страны, но не пережитый ими глубоко. Актуальность сюжета они считали залогом значительности и художественности их будущих произведений.

ПРИНЦИПЫ И ПРИЗНАКИ. Какими же качествами отличается сюжет в прикладном искусстве вообще и в ковре, в частности? Может ли повествовательность, конкретность деталей и раскрытие взаимоотношений героев служить главным и неотъемлемым признаком сюжетного произведения?

Если обратиться к ковроделию, то легко увидеть, как часто человек и даже известное событие становится орнаментальным декоративным знаком. Так, например, в вертикальном ковре З. Пучковой «Птицы» силуэт каждого изображения — заряд энергии. Все части фигуры расположились по горизонтали — напряженно вытянулась шея, упругим движением оттянута назад крылья. Размещая своих птиц то парами, то в одиночку, художница достигает впечатления общего действия, связывающего все изображение в единое целое.

Совершенно очевидно, что с точки зрения распространенных представлений о сюжете рассмотренное произведение показало бы «бессюжетным», ибо тщетно искать в нем какого бы то ни было повествования. Но его не назовешь «бессюжетным», если главным признаком сюжета считать не повествовательность, а прежде всего внутреннюю напряженность, насыщенность образа, если понимать сюжет не как внешнее описание события, а как систему раскрытия внутреннего содержания.

ПРАВДА ВНЕШНЯЯ И ПРАВДА ВНУТРЕННЯЯ. Какие особые качества отличают внутреннее содержание произведений прикладного искусства?

Идея прикладного искусства, связанного с материальным производством, находится в очень сложной связи с жизнью. Беда в том, что у нас до сих пор способы и формы отражения действительности в искусстве, в том числе прикладном, понимаются слишком узко. Общеизвестно: «Искусство отражает жизнь в формах самой жизни». Но ведь сами эти жизненные формы весьма многообразны и не ограничиваются тем, что человек находит готовым в природе.

В процессе труда человек преобразует форму предметов природы, превращает их в предметы потребления. И само искусство, с точки зрения марксистско-ленинской эстетики, есть результат не простого созерцания, а в первую очередь результат чувственной деятельности, практики, труда.

На почве общественных и творчески-трудовых представлений у художника рождаются соответствующие способы отражения жизни. Поэтому как бы ни были на первый взгляд отвлечены орнаментальные, к примеру, формы, они всегда прямо или косвенно отражают жизнь. Но только в данном случае живая

¹ БСЭ, т. 41, стр. 427.

действительность вливается в художественное произведение не столько через воспроизведение чего-то заранее данного, а именно через творческую деятельность мастера, который запечатлевает определенные общественные идеалы, эмоции, вкусы и приводит природный материал в соответствие с ними.

Само собой разумеется, что конкретный характер сюжета как эстетической категории может быть весьма различен в разных видах и жанрах искусства в зависимости от того своеобразного содержания, которое положено в его основу.

Гегель писал: «Чем незначительнее... предметы, усваиваемые как сюжеты... тем больше существенного интереса доставляется здесь как раз художественным творчеством, манерой видеть, воспринимать, перерабатывать, умением художника слиться с совершенно своеобразным кругом своих задач, одухотворением и живой любовью к самому своему выполнению — это составляет и самое содержание».

И если специфика прикладного искусства часто требует, чтобы художник избегал развернутых изображений событий, чтобы он больше рассказывал о самой создаваемой им вещи, чем о чем-либо другом, то это лишь означает, что здесь требуется особенно тонкое мастерство в решении сюжета. Цвет, линия, композиция — это в прикладном искусстве не только средства передачи какого-то предметного изображения. Они являются прежде всего образующими элементами реального предмета, формирующими его как художественное и функциональное целое. Они приобретают непосредственно сюжетный смысл, поскольку становятся формой развития образа, передают движение мысли и чувства художника.

Разумеется, степень конкретности изображения в произведениях декоративного искусства может быть очень различной. Тут не должно быть шаблонных решений. Только содержание, назначение вещи, общий характер ее образного строя определяют, могут ли быть при ее художественном формировании использованы совершенно отвлеченные или символические мотивы, условные изображения или подробный рассказ, как, например, во французских шпалерах XVII—XVIII веков.

Если роль ковра в интерьере скромна, если он служит лишь одним из многочисленных звеньев декоративного убранства, то ему положено быть простым, немногочисленным. Если он служит главным образом в качестве практически удобной вещи, то ему следует быть ясным и ненавязчивым по цвету и форме.

Художественный смысл этих вещей определен логикой раскрытия эмоций их творца через линию, цвет, пятно. Но и эти средства могут порой быть выразителями сложного душевного движения, создавать образ, далекий от статичности, от простой констатации одного неизменного душевного состояния. Следовательно, и такой ковер может содержать элемент внутреннего развития образа, элемент сюжета.

Сюжетным мы называем произведение, в котором раскрываются сложнейшие человеческие внутренние движения, глубочайшие переживания и размышления, когда появляется необходимость выявить линии развития этих переживаний. Сюжет всегда предполагает напряженную динамику развития чувств. В большей или меньшей степени он представляется итогом глубокого художественного постижения жизни. Поэтому сюжет включает в себе отпечаток ее сложившихся отношений, противоречий, законов.

НАХОДКИ И ПРОМАХИ. Ковер со сложным сюжетом, естественно, чаще становится для человека объектом созерцания. В нем он ищет выражения больших мыслей и переживаний. Не случайно ковер уже многие столетия решается как монументальное произведение искусства, раскрывающее глубокие общественные идеи. Эта его функция не утратила своего значения и в наши дни. Уже в 30-х годах были созданы такие непохожие друг на друга ковры, как «Конный пробег» (1936) и «Танец белуджей» (1938) А. Савосина, серия «Низами» Л. Керимова и многие другие.

Так, художник в ковре «Конный пробег» раскрывает не разные характеры, а только характеры движений. Силуэт одной фигуры — это спокойный, легко сидящий на коне человек, другой — напряженный, энергичный всадник. В ритме движения любого всадника каждый раз по-своему ощущаешь грациозную легкость и свободу. И за одним этим качеством мы видим смелость, самоотверженность, единение. Художник нашел самый главный «выразитель» — сумел передать ощущение свободы в исполнении трудного дела. Это эмоциональное движение, очень глубокое по своему внутреннему смыслу, облегчило мастеру и чисто декоративное решение.

Продвижение отряда, преодолевающего барханы, идет по спирали, распластанной на плоскости ковра. Художник находит различные линейные и цветовые ритмы, которые развиваются то в одном русле, то «отходят» в сторону, вносят новые обогащающие эмоциональные нюансы. Правда, в изображении движения он не смог избежать ощущения пространственной глубины, снижающего достоинство ковра.

Особое место среди современных сюжетных ковров занимает «Иртыш» Т. Барабанщиковой (1959).

Перед нами как бы ожившая географическая карта. Изви-

вающаяся голубая лента реки с ровными дорожками одинаковых волн — центр композиции вертикального ковра. В сочетании и чередовании больших плоскостей золотистого и голубого — большая праздничность. Верхняя часть композиции облегчена. Лента реки уже; гладь золотистого фона «разбита» мелкими формами — изображением собак, юрт, оленей упряжек, вертолета. Чем ниже спускается голубой поток, тем предметы более «утяжеляются». В ритмическом чередовании появляются темные пятна — декоративные воспроизведения городов, плотин. Вся нижняя часть ковра — устойчивая пирамида декоративных очертаний металлургических заводов, городских строений.

Каждая из орнаментальных форм ковра передана конструктивно просто и на первый взгляд не сочетается с другой. Можно сказать, что художница пользуется «принципом перечисления», но счастливо избегает ощущения пассивности, скуки. Что бы она ни изображала, во всем наивное удивление, любопытство, детское восхищение; от большого количества впечатлений и предметов «разбегаются глаза». Но каждое из них дорого, и неизвестно, которому следует отдать предпочтение.

Сохранив ощущение восторженного очарования от увиденного, она нашла принцип организации множественного в единое. К этому ее привел и символический замысел, требующий большого обобщения. Приемы объединения разрозненных предметов в единое действие были подсказаны народным искусством, его четкостью, конкретностью, простотой.

СЧАСТЛИВОГО ПУТИ. Значительное явление в советском прикладном искусстве — эстонские сюжетные ковры. В каждом из них ощущается уважение к старине. Эстонские художники доказали, что в ковре могут продолжать жить и не быть архаичными образы, рожденные седыми веками. Прав был С. Маршак, когда писал: «Старинные слова, как бы отдохнувшие от повседневного употребления, придают иногда языку мощь и праздничность»¹.

Глубокое знание искусства своего народа многому научило эстонских художников. Оттуда они восприняли способность видеть в технике выполнения формирующее художественный образ начало, в фактуре материала — красоту, которую надо заметить и, подчеркнув, умножить. Но главное, что они сумели сохранить и развить, — это чувство уважения к человеку, умение передать многое в малом. Например, в ковре М. Адамсон «Таллин» (1956) за сложным соединением цветовых пятен и силуэтов угадывается большая жизнь. Каждая форма в ковре живая и включает крупицу чувства. Острое восприятие и наблюдательность видны в отборе главного. В панораме городских строений выделены силуэты домов, то «спокойных» и «устойчивых», то «нервных» и устремленных ввысь, с зигзагами световых реклам. Их контуры слетаются в многоречивом, напряженном ритме. Но вдруг то тут, то там появляются плоские цветовые пятна, служащие своеобразными паузами. Они успокаивают общее движение, помогают понять его смысл. Так оживленный разговор вдруг сменяется молчанием, взволнованность — покоем. Нервный ритм домов находит себе отклик также в зубцах волн на море. Рождается ощущение равновесия и ясности.

Союз противоположностей — приподнятости и величавого покоя — достигается художницей также с помощью определенных конструктивных приемов. Композиция ковра — это единство устойчивости и легкости. На «сушу» и на «море» делит М. Адамсон плоскость. Изображение приобретает незыблемую устойчивость. Однако живая, словно скользящая линия берега уничтожает ощущение статичности. Нижняя часть была бы очень «легкой», если бы художница не нашла созвучных форм (изображение паровозов, яхт), помогающих сохранить необходимое равновесие.

Соединение и организация по-разному эмоционально осмысленных цветовых пятен и линейных ритмов рождает ощущение большой внутренней ясности и согласованности, ощущение гармонии.

В ДОЛГУ. Ошибки в понимании сюжета, забвение его специфики в прикладном искусстве не были случайными. Они вытекали из той «украшательской» концепции, которая господствовала в нашем искусстве в годы культа личности Сталина. В наши дни почва для этих ошибок исчезла, и лишь запоздание теории, еще «не добравшейся» до решения многих важных вопросов специфики прикладного искусства, задерживает их окончательное преодоление.

В результате этого запоздания в нашей практике еще встречаются ковры, сюжет которых разработан по аналогии со станковой живописью, а также ковры, авторы которых демонстрируют свое полное пренебрежение к какому бы то ни было сюжету.

Давно необходимо проанализировать основные направления в нашем ковроделии и выделить среди них те, которые в наибольшей степени отвечают эстетическим требованиям советского народа. Художники хотят большого, серьезного разговора и не боятся его.

¹ С. Я. Маршак, Заметки о мастерстве. — «Новый мир», 1958, № 9.

СУДЬБА НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В СРЕДНЕЙ АЗИИ

С. ХМЕЛЬНИЦКИЙ

Когда заходит речь о современном декоративном искусстве Средней Азии, она неизбежно оборачивается проблемой национального стиля. Вспоминаются изысканные многоцветные вышивки, хитрые сплетения орнаментальной резьбы на стенных панелях, декоративная роспись жилых интерьеров, пышная резьба деревянных колонн и потолков. Перечисляются имена мастеров-усто, заслуженных и народных, награжденных парижскими и брюссельскими дипломами. И все завершается патетическим вопросом: неужели же нам теперь нужно отказываться от богатств, накопленных национальной художественной культурой? Неужели современный художественный стиль в республиках Средней Азии должен быть оторван от традиционных народных основ и лишен национального своеобразия?!

Нет, зачем же. Не должен быть, да и не может быть лишен. Тут дело как будто ясное: пока в нашем обществе существуют национальные различия, до тех пор будут существовать и национальные особенности художественного стиля, придающие искусству каждого народа особенные, специфические черты. Нужно только, чтобы эти черты действительно отвечали нынешнему складу национального характера. Чтобы у людей была настоящая, живая потребность в них. Чтобы они были, так сказать, естественным, органическим выявлением в искусстве национальных особенностей современной культуры.

Вот тут-то простой, казалось бы, вопрос начинает усложняться. Споры нет, народное искусство Средней Азии по праву вызывает восхищение искусствоведов, и почетные дипломы международных выставок тоже чего-нибудь да стоят. Но есть народное и «народное». И так ли уж народно сегодня то искусство, которое было таковым каких-нибудь 50 лет назад, когда Средняя Азия еще, по существу, не выбралась из затянувшегося здесь средневековья?

Эта статья — не искусствоведческий анализ. Я не компетентен рассматривать все области декоративно-прикладного искусства Средней Азии и остановлюсь лишь на архитектуре Таджикистана и Узбекистана и ее декоративно-художественном убранстве.

Однажды в Регарском районе Таджикистана я попал в дом одного колхозника — прекрасный дом, построенный в конце XIX века. Здесь были алебастровые панели, покрытые сложнейшей орнаментальной резьбой, и настенная живопись — стилизованные букеты и гранатовые деревья в окружении фестончатых арок, и сплетение геометрических и растительных орнаментов в изысканной росписи потолка. В многообразном и гармоничном убранстве интерьера чувствовалась рука настоящего мастера. Я сказал об этом хозяину. А он мне ответил так: «Э, это все старое. Старый фасон. Скоро сделаем ремонт, тогда красиво будет. Стены сделаем снизу под мрамор, наклеим обои. Потолок гладкий, как в городе. Очень красиво и культурно будет».

Эстетическая декларация регарского колхозника — не просто проявление его личного дурного вкуса. Он, конечно, выполнит свой чудовищный план. Он еще очарован казенной «роскошью» канцелярских интерьеров, стенами «под мрамор», дверьми «под дуб». Он еще не знает, что ему действительно нужно, но твердо знает, чего ему безусловно не требуется. Можно ли в более резкой и действенной форме отказаться от своей духовной причастности к «старым» формам декоративного искусства, которые еще не так давно воспринимались как свои, национальные, выражающие внутреннее содержание художественной культуры?

Повторю — это не исключение. Повсюду в селах и городах Средней Азии я наблюдал одно и то же многозначительное явление: традиционные приемы декоративного убранства народной архитектуры в наши дни все более расходятся с общенародными вкусами. В лучшем случае они не поддерживаются, в худшем — уничтожаются. Живопись стен исчезает под штукатуркой или обоями, резные ганчевые панели срубаются, резьба и роспись потолков скрываются фанерными плафонами. Радоваться всему этому, конечно, не стоит: по части вкуса и мастерства «новому», как правило, далеко до старого. Многие, очень многое из погибшего могло бы украсить экспозиции музеев и художественных выставок. Но не следует закрывать глаза и на объективную закономерность этого процесса, объяснять все низкой культурой отдельных людей или тем более целого народа.

Нет, народы Советской Средней Азии верны живым национальным традициям своей художественной культуры. В Ленинабаде, например, есть несколько районов, целиком отведенных под индивидуальную застройку. Дома здесь небольшие, «плановые», то есть построенные по стандартным, свыше утвержденным проектам. Эти проекты отнюдь не совершенны, и в процессе строительства они подчас подвергаются характерной и весьма радикальной переработке. Например, в центре фасада каждого небольшого домика проектировщики расположили громоздкий и довольно-таки нелепый по форме портал. Эти порталы приходится воздвигать: уличный фасад первым бросается в глаза представителю архстройконтроля. Но они почти никогда не используются, иногда здесь даже проема нет, а вход в дом, в полном соответствии с народной традицией, располагается сзади, со стороны внутреннего озелененного участка. Нередко строители закладывают и обращенные к улице окна: в условиях Средней Азии гораздо разумнее раскрывать жилые помещения в сторону внутреннего сада, цветников и виноградников. И это — дань давней, хорошей и вполне живой традиции. (Кстати, давно пора опровергнуть старое заблуждение, будто «безоконность» уличных фасадов старых среднеазиатских жилищ явилась порождением феодализма. В наши дни обращение жилых домов глухими торцами к улице превратилось в признанный, функционально обоснованный прием городской застройки).

Строители меняют и предусмотренную проектами внутреннюю планировку, уничтожают навязчивую симметрию, делают ее органичнее и живописнее. В комнатах появляются не запроектированные ниши — тоже весьма традиционная деталь таджикской народной архитектуры. В этих нишах размещаются постельные принадлежности, книги, посуда. И вот что интересно: эта свободная и разумная планировка, так явно спорящая с убогим «европейским» лицом фасада, — вовсе не механическое повторение старого таджикского жилища, с его неперменным делением на мужскую и женскую половины, с характерной для мусульманского востока замкнутостью. Ни деления, ни замкнутости. Зато появились помещения, каких раньше не было: детские, кабинет, душевая, гараж... Художественные традиции старого народного жилища живут в организации внутреннего пространства дома, в сочетании комнат с террасами-айванами и зеленью сада, они развиваются, ибо в самой своей основе отвечают требованиям функциональной целесообразности, организации быта и истинным эстетическим потребностям народа. Больше того: они оказались весьма современными и нередко превосходят самоновейшие искания архитекторов наших дней в области эстетики жилого интерьера.

И нигде никаких следов «национальной» орнаментики, ни резной, ни живописной (панелей «под мрамор» я, слава богу, тоже не видел). Отказались ленинабадцы от наследственных декоративных панно, замысловатой резьбы и стилизованных букетов на стенах. Расстались, не горя, с экзотикой, милой сердцу этнографов и искусствоведов. Почему расстались? Может быть, дорого, не по карману? Нет. Народ здесь зажиточный, и о гараже я упомянул не зря. Почти в каждом доме — если не машина, то мотоцикл, дорогой радиоприемник, телевизор (смотры Ташкент), необходимый здесь пылесос. Деньги, если нужно, тратят крупные и больше всего — на полезные технические новинки. А вот на «национальное» декоративное искусство не тратят. Не нуждаются в нем.

Впрочем, есть в этом районе один дом-исключение. Его фасад похож на популярный бисквитно-кремовый торт. Непременный портал покрыт гипсовой чешуей и увенчан кределем немислимого фронтона. Вдоль окон свисают гирлянды, углы украшены пилястрами удивительной формы. На фасаде буквально нет живого места, он весь — сверху донизу — покрыт гипсовой резьбой, мелкой, дробной и идеально несомпонованной. Он напоминает карикатуру на украшательскую архитектуру начала пятидесятих годов, хотя выстроен года три назад. К тому же он еще и раскрашен.

В этом доме живут два мастера-усто. Они сами его построили и украсили. Фасад дома — их витрина, демонстрация их высокого мастерства.

Что такое среднеазиатские усто? Вообще это слово обозначает любого мастера высокой квалификации. В нашем же случае усто — обычно потомственный мастер — строитель, живописец-орнаменталист или резчик по дереву, гипсу и камню. Усто достойны глубокого уважения. Это превосходные строители, знатоки местных строительных материалов. Мастерство, с которым они возводят — без всяких кружал — сложнейшие сводчатые и купольные перекрытия, вызывает удивление и восторг. Потребность в этом традиционном мастерстве велика и сейчас: ни местные материалы (в основном это глина в сыром и обожженном виде), ни связанные с ними рациональные конструктивные приемы далеко еще не потеряли значения в сельских районах Средней Азии. Усто к тому же — хранители древней культуры национального жилища. Они знают, как расположить дом с таким расчетом, чтобы летом в нем было прохладно, а зимой не дуло. Чтобы комнаты были светлыми. Они умеют сложить фундамент так, чтобы соль из земли не поднялась вверх по стенам и чтобы стены выдержали толчки нередких здесь землетрясений. Как строители, конструкторы и планировщики они — функционалисты в самом лучшем современном смысле этого слова, и именно это качество делает их старинное, глубоко национальное мастерство живым, необходимым, способным к развитию.

Но вот наступает знаменательный день. То ли где-то организуется выставка, то ли принято решение о строительстве «уникального» общественного здания: театра, клуба, правления колхоза. Усто поднимает тяжелую крышку сундука и вытаскивает на свет божий наследственные свитки с прорисовками. На пожелтевшей хрупкой бумаге — контуры хитроумных орнаментов, пробитые дырочками припороха, скопированные нивесть когда и откуда и сами давшие жизнь десяткам копий. Здесь заготовки для панно, плафонов и бордюров, для стен и потолков — для любой части здания, которая может быть украшена сложным сплетением растительных побегов и геометрических плетенок, мелко изрезана и ярко раскрашена. Отныне усто уже не просто опытный специалист-строитель, обладатель разумного и полезного мастерства. Отныне он носитель национального художественного наследия!

Однако вопрос о наследии не так уж прост. Что это за наследие и какое отношение к нему имеет современный усто? История искусства среднеазиатских народов насчитывает много этапов, и этапы эти отнюдь не равноценны. Здесь был блистательный расцвет X—XIII веков, когда величественная красота архитектуры достигалась художественным выявлением конструкций и благородной сдержанностью декоративных средств. Было пышное цветение XIV—XVII веков — время искусства патетического, импозантного и расточительно богатого, однако потерявшего немалую долю прежней тектоничности. И было художественное осквнение XVIII—XIX веков — одна из сторон культурного застоя, вызванная чрезмерно затянувшимся средневековым. В эту эпоху отдельные яркие вспышки, вроде той, что случилась в Хиве, лишь оттеняют неизбежный процесс угасания монументального художественного стиля. И в декоративном убранстве архитектуры этого времени художественный упадок выразился, может быть, с наибольшей силой. Орнаментальные мотивы предельно усложняются и лишаются последних намеков на тектоническую ясность. Они становятся мелкими и дробными, теряют индивидуальность. Из орнаментального искусства уходит живое человеческое содержание — остается формальное мастерство, лишенное творческого импульса и замкнутое в круг шаблонных, детально классифицированных схем. Этому искусству уже некуда развиваться, оно исчерпано. К великому художественному наследию Средней Азии оно имеет такое же отношение, как, скажем, феодинская роспись к живописи Дионисия и Феофана Грека.

И при всем том — высокий уровень профессионального мастерства. Рука мастера уверенно выводит контуры сложнейших узоров, у каждого из которых свое имя, резец изысканно модулирует податливую поверхность гипсовых панелей. И толчки мечетей, стены жилых домов XIX века поныне хранят образцы этого рафинированного, изысканно-суховатого, сложно-го, а по существу уже мертвого искусства.

И нынешние усто — мастера декоративного искусства — унаследовали от своих отцов, дедов и прадедов именно этот порожденный общим культурным упадком стиль. Этот, и никакого другого. Ученые-исследователи часто рассуждают о том, чем отличается творческая манера одного знаменитого усто от творческой манеры другого, не менее знаменитого, однако помеченных ими тонких различий в трактовке омертвевших канонических образов, право же, слишком мало для настоящего художественного творчества.

Отлично понимают это и сами усто. И они стремятся по мере сил оживить свое окостеневшее искусство, расширить его возможности, оживить. Путей здесь в общем не так уж много. Один из них до умоления прост. Чего лишила реакционная идеология ислама изобразительное искусство Средней Азии? Как раз изобразительности. Да здравствует изобразительность в сочетании с национальным декоративным стилем! И вот в условные, плоскостные мотивы орнамента влетают натурастиче-

ские изображения хлопка, дынь, винограда — все с тенями, с претензией на передачу объема и реального цвета. И нелепое сочетание условности и иллюзорности разрушает последние добрые качества орнамента — единство стиля и хороший вкус.

Этим, однако, дело не кончается. Что особенно строго запрещал ислам? Он запрещал изображать человека. И вот в центре орнаментальных панно, в окружении многослойных узоров появляются эти изображения, — некогда крамольные, а ныне свидетельствующие о прогрессивности и творческом росте мастера. Это, как правило, неумелые копии с более или менее известных портретов, а иногда — собственные композиции, в достаточной мере наивные, пребывающие в вопиющем противоречии с профессиональным мастерством и стилистическим единством орнамента.

Мне кажется, что в этих безобразиях меньше всего повинны сами мастера. Их положение, по существу, очень тяжело. Они искренне пытаются расширить возможности унаследованного мертвого стиля, и в этом тщетном стремлении их поддерживают многие искусствоведы. У искусствоведов на этот счет есть твердо установленная точка зрения. Усто такой-то выполнил декоративное резное панно с портретом видного государственного деятеля? Великолепно, это говорит о росте его мастерства и о новых широких возможностях, открывающихся перед национальным искусством. Правда, говорят они, это лишь заявка на новую трактовку традиционных мотивов: портрет слишком мелок по сравнению с орнаментальным фоном, копия сделана грубовато и лишена яркого психологизма, присущего подлиннику; да и вообще перенесение живописного портрета в гипсовый рельеф представляется малооправданным. Мастер должен еще овладеть реалистическим методом изображения, изучить анатомию и перспективу. В целом же намеченный им путь плодотворен и несомненно приведет к новым творческим успехам...

Так поощряется изготовление вещей совсем уже бессмысленных, претенциозных и эклектичных, лишенных не только утилитарной целесообразности — этого важного качества настоящего народного искусства, — но и элементарно хорошего вкуса.

Такие изделия обычно имеют искусственный успех, обусловленный тематикой: их хвалят в прессе, экспонируют, покупают в музейные фонды. И дезориентированный мастер принимается за новое аналогичное произведение с твердым намерением реализовать на этот раз столь удачную заявку.

Есть, однако, и другой путь. Столь же неплодотворный. Он имеет свою легендарную историю.

Рассказывают, что последний бухарский эмир послал однажды нескольких своих усто в Европу — приглядеться к тамошней архитектуре. Мастера вернулись, потрясенные величием европейской архитектуры второй половины XIX века, и сразу же приступили к работе. Так, говорят, возникла знаменитая Ситора-Мохасса — загородный дворец эмира, пестрое сочетание европейской архитектурной эклектики и местного орнаментального стиля конца XIX — начала XX века. Причем нелепость этого сочетания усугубилась тем, что низкое художественное качество западных образцов было помножено на полную некомпетентность бухарских мастеров в европейском искусстве. Они были знатоками их собственного, современного им стиля, но для оценки европейской архитектуры, для уяснения внутреннего смысла ее форм у них просто не нашлось критериев. Ситора-Мохасса осталась образцом дешевой декоративной мишуры и малограмматной эклектики — качеств, выражавших убогий культурный уровень последнего владыки Бухары.

Казалось бы, эти малоприятные качества не имеют никакой почвы для развития в архитектуре советских среднеазиатских республик. И, однако же, они развились в послевоенный период, когда в нашей архитектуре господствовал пресловутый украшательский стиль. Здесь не стоит говорить о «профессиональной» архитектуре — это особая тема, да и с украшательством в этой области покончили, надо думать, навсегда. Но вот в сельских местностях, где большинство зданий и сейчас строится и украшается руками народных мастеров — все тех же усто, — положение почти не изменилось.

Здесь по-прежнему господствует «стиль Мохассы». Клубы, правления колхозов, дома культуры, чайханы воздвигаются в формах той сугубой эклектики, в основе которой нет фундамента даже элементарной архитектурной грамотности. Резная гипсовая орнаментика выплеснулась из интерьеров и щедро залила фасады, — вот куда адресована заманчивая «витрина» двух ленинбадских усто.

Усто и здесь сохраняют свое отличное традиционное мастерство. Они добротнo строят, сочно режут по гипсу, уверенно тянут хитросплетения орнаментов. Но в чистом виде приемы их условного, выхолощенного, давно уже не народного по сути своей искусства слишком далеки от поставленных жизнью задач. Чтобы эти приемы выжили, их нужно расширять. За счет чего? Неминуемо за счет чего-то внешнего, органически им не свойственного. За счет условного, неосмысленного, внешне воспринятого «европеизма». Но этот путь столь же иллюзорен, как и первый. Он целиком основан на незнании истинных ценностей европейского (в частности, русского) зодчества, на абсолютном незнании с современным стилем архитектуры и прикладного ис-

куства. И он приводит к чудовищным результатам, которые и эклектикой назвать как-то неудобно, поскольку это понятие все-таки предполагает какую-то профессиональную культуру или — на худой конец — элементарное знание заимствуемых стилей.

Тут необходимо кое-что напомнить. Когда усто строят простые жилые дома, они проявляют все лучшие стороны своего мастерства. Эта архитектура по большей части конструктивна, удобна и красива. В основе ее художественной образности лежат ясные формы, свободное сочетание чистых объемов, подчиненное функциональной логике сооружения. В своих эстетических основах она соответствует современным представлениям о красоте. Здесь мастера проявляют свой настоящий вкус. Здесь они компетентны и национальны. Это их подлинное творческое лицо, не скрытое ни мертвой орнаментальной маской, ни грубым гримом заимствований.

Беда народных мастеров в том, что сами они в большинстве случаев этого не понимают. Они полны уважения к городской, «профессиональной» архитектуре, и господствующий здесь стиль — высокий критерий для них. Нужно ли говорить, каков был этот критерий в годы украшения и какое влияние он оказывал на здоровый народный вкус! К тому же помпезная «декоративность» фасадов, гипсовые плоды на фронтонах, чешуя, псевдобарочные завитушки — все это отлично оплачивается. И, представьте себе, пропагандируется как новейшие достижения истинно национального стиля. Сейчас, в наши дни!

Я нарочно не привожу примеров. Жители среднеазиатских республик в них не нуждаются: этот невероятный стиль стал своего рода нормой, «художественным» стандартом для общественных зданий в сельских местностях. А те, кто там не бывал, благоволят обратиться к книге В. Ворониной «Народная архитектура Северного Таджикистана», изданной в Москве в 1959 году.

Во второй части этой книги, посвященной архитектуре советского времени, собраны примеры потрясающей эклектики и безвкусицы. Здесь видно, как народное искусство, направленное на неверный путь, лишается последних признаков национального стиля, чувства формы и материала. «Национальная» орнаментика тут мирно соседствует с «мраморными» панелями, грубыми трафаретами и малярными копиями васнецовских «Богатырей». Материал выразителен до предела и как будто не требует комментариев.

Но, оказывается, комментарии нужны. Необходимо сказать еще несколько горьких слов в адрес уважаемых исследователей народного искусства Средней Азии — авторов, чьи работы влияют совершенно определенным образом на развитие этого искусства.

В. Воронина видит в публикуемых ею образцах плодотворное продолжение и развитие современного национального стиля. Критикуются частности: некоторые росписи слишком пестры, некоторые фасады недостаточно выразительны. Русские маляры, правда, злоупотребляют трафаретами и покраской «под мрамор» (о последней сообщается эпически спокойно: «панель «под мрамор» считается необходимой везде, где хотят богато отделать помещения»). Однако их творчество имеет, оказывается, и положительную сторону. Какую? Оно, видите ли, «помогает внедрению новых сюжетов живописи, популяризации произведений русских художников...». Нелепый, изукрашенный портал одного из сельских клубов хвалится за прекрасно задуманную и выполненную резьбу, а венчающий его фронтон — родной брат фасада в доме ленинабадских усто — характеризуется так: «Любопытный фронтон с витками носит барочный характер. Это своеобразное барокко, совершенно самобытное, явилось, очевидно, результатом видоизменения растительных мотивов, тех самых, которые так удачно использованы в скульптурных картушах...». Это новаторские элементы национального стиля. А традиционные? Вот, пожалуй: «...потолок поражает мягкой гармонией красок и изяществом орнамента: по зеленовато-голубому фону выделены серебром накладные рейки и нежный рисунок орнамента — букеты цветов — интерпретация старых мотивов. Этот образец

росписи потолка по достоинствам и свежести замысла должен быть причислен к лучшим произведениям этого вида искусства».

Чего же ждать от усто? Подобные исследования укрепляют их в убеждении, что именно это направление их творчества — самое правильное и общественно значимое. О пустяках ведь книги писать не станут!

Все-таки мне кажется, что опасность этой украшательской эклектики, сейчас почти повсеместной, не так уж велика. Этот «стиль» слишком явно расходится с основным стилевым направлением нашей архитектуры. В городах Средней Азии появляется все больше хороших современных зданий, и это обстоятельство уже определенным образом влияет на творчество народных мастеров, для которых «городское» искусство уже давно стало одним из высших критериев. Активное участие архитекторов в сельском строительстве могло бы вывести искусство усто на правильный путь и быстро ликвидировать остатки «национальной» эклектики.

Варварское украшательство, поразившее архитектуру общественных и административных зданий, не угрожает сельской жилой архитектуре: в ней сохраняются и растут живые национальные черты, рядом с которыми тяга регарского колхозника к псевдомраморным панелям кажется мелким и в общем неопасным заблуждением. Главная опасность не здесь.

Опасней всего — искусственное поощрение и распространение ложнонациональной орнаментики. Иллюзия, будто этот выхолощенный и давно уже мертвый стиль декоративного убранства может быть оживлен образительными мотивами и способен к дальнейшему развитию: взгляд на него, как на единственное выражение национальной специфики.

Этот взгляд отвергнут самим народом, разрушен его новым общественным бытием. Художественные воззрения народа теперь все больше определяются современной технической эстетикой, красотой самолетов, машин и бытовых предметов. Они находят поддержку в подлинных, живых традициях народного искусства и архитектуры.

Но опасность все еще велика. Еще кто-то тится сделать массово-доступной «национальную» резную мебель, и вот магазины Таджикистана заваливают нелепыми столиками и тумбочками, покрытыми грубой орнаментальной резьбой. Они стоят дорого, они бессмысленны и уродливы. Их, конечно, не покупают. Новое, современное здание ташкентского вокзала пачкают внутри грубыми «национальными» орнаментами, — это некрасиво, вопиюще противоречит архитектуре, но как же без этого в Узбекистане! В Душанбе сооружают новую большую чайхану «Рахат» — современное здание, еще раз показывающее, насколько формы народного зодчества близки архитектурной эстетике наших дней. И его раздрачивают внутри сверху донизу масляной росписью в том же «национальном» стиле.

Пора, наконец, отказаться от фальшивой иллюзии, замыкающей декоративное искусство Средней Азии в нелепые рамки, мешающие его естественному развитию. Пора прекратить дезориентацию народных мастеров — они достойны лучшего. В среднеазиатском искусстве, древнем и новом, есть достаточно традиций, заслуживающих развития, которые должны привести — и непременно приведут — к созданию настоящего современного стиля. Долг советских архитекторов, художников, искусствоведов не мешать этому процессу, а активно содействовать ему.

ОТ РЕДАКЦИИ:

Редакция считает, что в статье С. Хмельницкого поставлены чрезвычайно важные и злободневные вопросы. Мы просим архитекторов, художников и искусствоведов высказать свою точку зрения на проблему национальных традиций в современной художественной культуре.

КОЛИЧЕСТВО БЕЗ КАЧЕСТВА...

Я. ОРЛОВ, кандидат экономических наук,
Я. ШАГАЛИН

Удивительный парадокс: в магазинах много тканей, одежды, обуви, а покупатель часто уходит, ничего не приобретя. Что, настолько привередлив этот покупатель? Или цены смущают его? Ни то, ни другое. Просто человек не находит того, что соответствовало бы его эстетическим вкусам, современным художественным требованиям, наконец, сегодняшней моде.

Нам уже слышатся возражения: как можно говорить о неудовлетворенном спросе, если фабрики за последнее время на столько-то миллионов метров увеличили выпуск тканей, на столько-то миллионов пар—обуви, на столько-то миллионов рублей—одежды? Да, все это отрадные показатели. И все же...

Дело не только в количестве, но и в качестве. К словам «много», «быстро», «темпы» обязательно надо добавлять «хорошо», «красиво». Конечно, производятся и добротные ткани, и хорошая обувь, и модная одежда. Но если не кривить душой, то следует признать, что это малое количество действительно современных вещей затерялось в массе изделий устаревших, некрасивых, безвкусных. Трудно радоваться по поводу возросшего процента увеличения производства тех или иных товаров, если от них отворачиваются покупатели, если они превратились в омертвленный капитал, который можно «оживить», лишь значительно обесценив труд, затраченный на их производство.

Не хочется повторять избитые фразы о красноречивости цифр, но приходится. Предоставим слово им.

За 1959—1961 годы товарооборот в стране вырос на 24 процента, в то время как товарные запасы увеличились на 70 процентов. Следовательно, среднегодовые темпы роста товарных запасов почти в три раза превышают темпы увеличения товарооборота. При этом одних товаров не хватает, а завалы других, неходовых, угрожающе быстро растут. Особенно тревожно с одеждой, обувью, тканями, запасы которых в розничной торговле за 1959—1961 годы возросли на 3,5 млрд. рублей. С этой суммы бюджет получил налог с оборота, немалую толику средств, то есть прибыли, получили и предприятия. А товары продолжают лежать на полках магазинов—человеческий труд, материалы, сырье не получили общественного признания. Больше того, для хранения этих залежей потребовались огромные дополнительные кредиты. Попытки избавиться от них при помощи уценки

тоже обходятся в сотни миллионов рублей. Не слишком ли дорого заплачено за производство изделий, на которые покупатель и смотреть не хочет?

Поглядим, что делается в обувной промышленности. Прирост производства обуви с 1 января 1958 года по 1 июля 1962 года составил 139 млн. пар, а запасы ее на базах и в магазинах увеличились на 170 млн. пар. И уценки, и месячники широкой распродажи, и всевозможные ярмарки мало сказываются на уменьшении этих залежей, которые вопреки известной поговорке «запас карман не тянет» тянут государственный карман, и очень тянут.

Довольно часто, когда сравнивают советскую и импортную обувь, приводят данные о ее прочности. Они говорят в нашу пользу. Так, одинаковые по классу туфли носились: наши — 129 дней, итальянские — 118; наши — 100, английские — 77; наши — 81, бельгийские — 74. Как видите, отечественная обувь по прочности действительно лучше иностранной. Но покупатель не устраивает одно это ее свойство. Он хочет приобрести элегантную, современную обувь самой последней модели. А ему нередко предлагают туфли, мода на которые прошла лет десять назад. К тому же они не блещут и качеством отделки. Так оседает в торговле неходовая обувь — неходовая в прямом и переносном (экономическом) смысле.

Медленно, мучительно медленно пробивают себе дорогу к покупателю новые ткани, новые по структуре, расцветке. Принято считать, что ежегодно надо обновлять от 20 до 35 процентов этой продукции. Принято, но не обновляется. Десятки лет сходят с фабричных конвейеров одни и те же ткани, которым уже давно пора «на пенсию». По данным ВИАЛЕГПрема, ассортимент хлопчатобумажных тканей в 1960 году обновился на 6,6 процента, в 1961 году—на 3,5 процента, а ассортимент шелка—на 7,7 процента.

Мы привыкли обвинять швейные фабрики в том, что их продукция отстает от современной моды, но справедливость требует сказать, что те передовые предприятия, которые стараются идти в ногу со временем, встречают большие затруднения: текстильная промышленность поставляет им, как правило, устарелые ткани. Попробуй сшей модную одежду из старомодных тканей.

В чем же причина? Почему предприятия

тратят труд людей, время и средства на производство изделий, не пользующихся спросом населения?

Причин несколько. Но хотелось бы остановиться на двух, кажущихся нам наиболее важными. Одна из них относится к области эстетической, вторая — экономической. В первом случае речь пойдет об упорном игнорировании промышленностью художественного смысла вещей — важнейшего критерия оценки современных бытовых изделий. Во втором случае разговор коснется некоторых проблем производства, планирования, снабжения, — одним словом, экономики.

О первой причине уже много говорилось и писалось. Поэтому мы остановимся на ней очень коротко.

Прежде всего обратим внимание на положение художников-модельеров одежды и обуви. По сути дела они лишены на производстве права голоса. Предлагаемые ими образцы довольно часто отвергаются без достаточных оснований и без детального анализа художественных недостатков сконструированного изделия. Достаточно кому-нибудь из членов художественного совета (о комплектовании этих советов мы еще скажем) небрежно бросить: «Эти туфли не пойдут», как модель отвергается. И тщетно художник добивается внятных объяснений, квалифицированных оценок.

Но допустим, что образец, прошедший через все инстанции (а их, ох, как много!), пускается в производство. Значит ли это, что в серийном изготовлении вещь останется такой, какой ее задумал художник? Отнюдь нет. В дальнейшем с изделием происходят всякие метаморфозы, которые делают его непохожим на сконструированный эталон. То вместо одного цветового сочетания кож покупатель получает туфли с другим (довольно безвкусным) сочетанием; то костюм шит совсем не из той ткани, которая намечалась; то изменена отделка платья и т. д.

А что же художник? Он теперь занят другой работой. Он, правда, видит, что с его детищем творится неладное, но ничего предпринять не может — он не осуществляет авторского надзора. И зря! Тут явно что-то недодумано. Нельзя лишать художника возможности контролировать осуществление своего замысла. Здесь авторское право должно быть таким же незыблемым, как, скажем, в архитектуре или литературе. Ведь никому не придет в голову без ведома архитектора менять проект здания или без ведома писателя дописывать в его роман новые абзацы.

Теперь о составе художественных советов. Довольно часто они комплектуются таким образом, что ни художники, ни искусствоведы не являются членами этих советов. И право же, непонятно, почему они называются художественными? Скорее технические, технико-производственные или торгово-производственные. Мы не собираемся умалять роль инженеров, командиров производства, работников торговли — в своем деле они большие знатоки. Но, честное слово, не каждый из технических специалистов достаточно подготовлен к тому, чтобы дать профессиональную оценку художественному творчеству, разобраться в эстетических достоинствах той или иной вещи, определить, что сегодня принято, модно и что устарело. И с голосом знатоков надо считаться, иначе — затоваривание. Администрирование здесь недопустимо.

Но представим себе совершенно идиллическое положение, при котором все эстетические и художественные проблемы решены. Наступит ли в таком случае полное благополучие? Вряд ли. И тут начинаются дела экономические.

Уже не раз писалось и говорилось о том, как долог и мучителен путь новой продукции к потребителю. На нем стоит много преград: и технологических, и технических, и организационных. Однако самая главная из них — это материальная незаинтересованность предприятий выпускать красивые, современные вещи. Парадоксально, но факт.

Вот пример. Шелкоткацкий комбинат «Красная Роза»

еще весной прошлого года показывал на выставках несмешную ацетатную ткань «Павлинка», очень красивую сорочечную ткань из лавсана и ряд других. «Отличные ткани», — говорили все. — Когда их начнут продавать?». Стендистки затруднялись ответить на этот вопрос — не так скоро наладят массовый выпуск. Почему? Да потому, что комбинату, как и любому текстильному предприятию, план спускается в метрах и рублях. Пустив в производство новую недорогую ткань, фабрика должна заново наладить оборудование, внести изменения в технологическую схему, потратить не предусмотренные планом средства и т. д. Она сможет (и то не всегда) выполнить плановое задание в метрах, но сорвет выполнение другого показателя — в рублях, — и окажется в невыгодном положении по сравнению с другими предприятиями, не производящими новую ткань. Нет надобности доказывать, как отразится на комбинате «непочтение» к «его величеству валу». К тому же доходы от производства новых изделий на первых порах, как правило, гораздо ниже, чем давно освоенных. Следовательно, выполняя план по массовому выпуску новой недорогой, очень нужной населению продукции, комбинат тем самым причиняет себе убытки.

Любопытный факт: в 1961 году предприятия главного управления местной промышленности Ленгорисполкома имели в своем ассортименте 104 изделия, производство которых невыгодно предприятиям, но все эти изделия очень нужны людям.

Есть еще один тормоз — несоответствие плановой стоимости обработки изделий фактическим затратам. Вот две цифры: 12 и 72. Первая из них — это плановая затрата труда в копейках на пошив трусов, а вторая — затраты труда на пошив спортивных брюк из того же материала, что и трусы. Соотношение, как видим, 1:6. На самом же деле фактические трудовые затраты относятся, как 1:2. Вот и получается, что предприятию выгодно шить брюки и невыгодно — трусы, хотя последние являются весьма дефицитным товаром.

Или еще один пример. Запланированная стоимость обработки женских гуммированных плащей, отличающихся высоким качеством, и плановая стоимость обработки простых штапельных плащей с односторонней пропиткой одинаковы. Между тем фактическая трудоемкость изготовления первых вдвое выше. В результате Белоомутская фабрика (Моссовнархоз) вот уже более двух лет срывает программу выпуска гуммированных плащей.

По той же причине фабрики дают торговым организациям мало полуфабрикатов — трудовые затраты на их производство выше, чем на выпуск готовых изделий. Кто же заинтересован работать себе в убыток?

Сказывается на качестве товаров народного потребления и существующий порядок планирования сортности. Он приводит к нелепому положению, когда, скажем, обувная фабрика, выпускающая 90 процентов продукции первым сортом, поощряется меньше, чем то предприятие, где много обуви низких сортов. В самом деле, при показателе 90 проц. очень трудно поднять долю первосортной обуви еще выше, зато соседям, у которых первым сортом идет только сорок процентов продукции, легко щегольнуть «поднятием уровня». Этот «уровень», не торопясь, можно повышать из года в год и получать при этом премии. Вот что бывает, когда бездумно поощряется «шаг» предприятия, но не учитывается «печка», от которой он делается.

Насколько ослабло внимание к качеству товаров, показывает тот факт, что некоторые совнархозы в планах производства снижают предприятиям задания на выпуск первосортной продукции. Так, Чувашский совнархоз запланировал на 1961 год произвести первым сортом 93 процента хлопчатобумажных тканей, тогда как в 1960 году его фабрики выпустили первым сортом 96 процентов. А Херсонский, Азербайджанский и Узбекский совнархозы

позаимствовали этот соблазнительный опыт, но уже по шелковым и шерстяным тканям.

Иногда фабрикам и заводам необоснованно планирует-ся повышение производительности труда и снижение себестоимости продукции. Чтобы выполнить задание, предприятия сокращают количество технологических операций, идут на неполноценную замену одного материала другим, вводят другие (весьма сомнительные) новшества, отрицательно сказывающиеся на качестве изделий. На ряде фабрик нормативные затраты труда на изготовление мужского костюма составляют 5,1 часа, а сравнительно недавно (в 1956 г.) они составляли 8,2 часа. Что, появились какие-то сверхскоростные швейные машины или самошьющие автоматы? Стал проще силуэт костюма? Нет и нет! Просто исключили ряд необходимых операций. Внешне все благополучно, а в магазины поступают костюмы-уроды.

Странно, что подобные способы повышения производительности труда даже узаконены. Так, в технических условиях, разработанных ЦНИИ швейной промышленности и утвержденных Госпланом РСФСР в 1959 году, при пошиве мужских пальто исключены ручная подшивка уголков бортов и скрепов петель, утюжка верха перед соединением с подкладкой, а в женских пальто отделку внутреннего кармана «рюшью» заменили зигзагообразной строчкой. Интересно, что все эти «новшества» считаются ныне технологией для изделий высшего качества, в то время как раньше такие операции, как, скажем, «рюшью», вводились с целью повышения качества обычных товаров.

А вот пример с обувью. По техническим условиям модельная обувь должна иметь задний фигурный ремень, в то время как без него туфли будут более изящны, легки и дешевы. В женской модельной обуви предусматривается и подкладка из кожи. Во всех странах от этого давно отказались, а у нас зря переводится кожа. Тут ущерб не только экономический, но и эстетический. Или возьмите так называемую текстильно-комбинированную обувь, в которой верх состоит наполовину из неопределенного цвета текстиля, а подошва — из резины толщиной 5—10 мм. Весит она около килограмма, покупатель от нее отказывается, а фабрики выпускают... в полном соответствии с техническими условиями. Где уж тут говорить о красоте, моде, современном стиле?

На качестве продукции сказывается и плохое снабжение предприятий сырьем, вспомогательными материалами. Фабрики вынуждены довольствоваться тем, что получено, а в результате — брак. Ведь если, к примеру, модельером женского костюма предусмотрено одно цветовое сочетание тканей, а фабрика заменила его другим, неудачным, то это как раз и ведет прямой дорогой к затовариванию. А какие бывают казусы с фурнитурой?

И, наконец, последний вопрос, тоже имеющий важное значение для улучшения качества и расширения ассортимента товаров. Речь идет об изменении налога с оборота и о применении более гибкой политики цен.

В настоящее время по многим видам товаров налог с оборота в госбюджет уплачивается оптовыми организациями после продажи товаров розничным торговым предприятиям. Учитывая, что доходная часть местных бюджетов и бюджетов союзных республик в значительной степени восполняется за счет налога с оборота, они стремятся как можно быстрее передать в розницу товары из оптового звена, хотя часто эти товары по качеству и ассортименту не удовлетворяют спрос населения и остаются лежать на полках магазинов.

Таким образом, происходит авансирование бюджета значительными суммами не реализованных нереальных доходов, по существу бесполезных, так как ими нельзя воспользоваться для финансирования каких-либо мероприятий.

Было бы правильнее вносить в бюджет налог с оборота лишь после продажи товаров конечному потребителю, то есть после превращения чистого дохода, сохраняющегося в продукте, из материальной формы в денежную.

В этом случае все предприятия и органы, осуществляющие руководство работой предприятий, были бы заинтересованы не только в ускорении передачи товаров в розницу, а главным образом в том, чтобы в розницу направлялись товары хорошего качества, что обеспечивало бы их быструю реализацию.

Следовало бы также на новые, оригинальные товары отличного качества временно устанавливать более высокие цены, а на устаревшие — более низкие.

Мы обратили внимание лишь на некоторые факторы, влияющие на качество товаров широкого потребления. А их значительно больше. Настало время принять серьезные меры к устранению недостатков планирования и организации производства, приводящих к огромным убыткам. Нельзя больше игнорировать эстетические потребности людей, пренебрегать художественными качествами вещей и веяниями моды. Очень важно, чтобы все это подкреплялось разумной и гибкой системой планирования, высокой техникой и технологией, четким распределением фондов сырья и вспомогательных материалов. Этого требуют интересы народа, государства, этого требуют решения партии и правительства. «Пришло время, — сказал Н. С. Хрущев в отчетном докладе XXII съезду КПСС, — острее поставить задачу резкого улучшения качества всех товаров». А залогом успешного выполнения этой задачи является прочный союз экономики и эстетики.

ТЕМА РАЗГОВОРА — КОНСТРУИРОВАНИЕ СЕЛЬХОЗМАШИН

В редакции журнала «Декоративное искусство СССР» состоялось совещание, посвященное проблеме художественного конструирования сельскохозяйственных машин, тракторов и грузовых автомобилей. В его работе приняли участие представители ВНИИ технической эстетики, МВХПУ, Всесоюзного научно-исследовательского института электрификации сельского хозяйства, Всесоюзного совета научно-технических обществ, специального художественно-конструктор-

ского бюро Мосгорсовнархоза и других учреждений и ведомств.

После вступительного слова главного редактора журнала М. Ладур с сообщением выступил художник-конструктор Г. Рессин. В прениях приняли участие начальник отдела художественного конструирования сельхозмашин ВНИИ технической эстетики А. Ивашко, преподаватель МВХПУ Ф. Кизелов, заместитель главного редактора журнала К. Кантор, заведующий отделом промышленного искусства журнала Я. Шнайдер и другие.

Совещание разработало предложения, которые помогут журналу расширить тематику статей по художественному конструированию техники для села, распространять передовой опыт лучших коллективов предприятий сельскохозяйственного машиностроения, конструкторских бюро и художников-конструкторов. Решено также увеличить количество публикуемых материалов из опыта зарубежной практики, особенно стран социалистического лагеря.

ТУТ ВСЕ ГОРАЗДО СЛОЖНЕЕ

Наш корреспондент по поручению редакции побывал в нескольких студенческих и рабочих общежитиях города Калинина.

Выразительные фотографии интерьеров, которые он привез, давали, казалось, основание произнести немедленный осуждающий приговор, поместив этот материал под рубрикой «Против безвкусицы».

И все же, публикуя статью нашего корреспондента, редакция сняла обычную рубрику «Против безвкусицы». Почему? Да потому, что «тут все гораздо сложнее».

Общежития бывают разные. Бывают в новых домах, бывают и в старых. Но есть у них кое-что общее.

Во-первых, коридорная система. Во-вторых, преобладание коричневого цвета. В-третьих, одинаковые железные кровати. В-четвертых, одинаковые молочно-белые конусные абажуры. В-пятых, вытекающие из этих и других условий одинаковые художественные или антихудожественные последствия.

Ребята, как правило, удовлетворяются тем, что им дают. Девушки же, естественно, стремятся украсить свой быт как могут. На железную кровать, выкрашенную синей масляной краской, они вешают снизу обычно ажурный или просто волнистый по краю белый подзор. С внешней стороны спинки натягивают «боковинки» — их еще называют «задниками». Сверху — покрывало. На сложенные горкой подушки набрасывают накидушку (ее может не быть, если наволочки вышиты цветами), на покрывало кладут еще расшитые дорожки. Кому кровати кажутся низкими — те подкладывают под ножки деревянные чурки. Некоторые девушки привязывают с четырех сторон кровати красные бантики. В комплекс наиболее тщательного убранства включают еще открытки, приставляемые к подушкам на застеленной кровати. Открытки — с цветами или киноактерами.

Открытки повсюду: на тумбочках, на стенках, веером над зеркалом. Кроме цветов и кинозвезд — рыночные изделия; вот висят над одной кроватью веером три такие открытки: девочка с кошечкой, парень с девушкой («Буду помнить вечно и любить тебя, но и ты, конечно, не забудь меня»), фантовая целующаяся пара («С тобой вдвоем мы счастье найдем»). Иногда к этому добавляют цветы, вырезанные из тех же открыток и наклеенные на стену. Но это против правил; придет комендант, и цветы придется отлепить.

— Ковры, картинки мы не разрешаем. А то, знаете, у каждого свой вкус. Вырежут из журнала, без рамочки,

безо всего, одна такой размер, другая — другой размер. Зато каждой комнате дается одна картина. В раме, честь честью. Но в основном не разрешаем, конечно, из-за клопов.

Все же картинки висят без разрешения. Кроме репродукций с картин Левитана, Шишкина и Бродского (на ледерине, в багетных рамах), полученных от администрации, девушки стараются украсить стены своего жилища другими полюбившимися им произведениями искусства. Вот висит над кроватью шаблон для вышивки крестом, вот наклеены на стену вырезанные по контуру персонажи басен — огромные лиса, кролик, медведь, а вот артист Лановой с сигаретой, задняя обложка журнала «Советский экран». Утопающая в цветах девочка с ангельским личиком и молитвенно сложенными ручками. Пластмассовая тарелка с портретом Юрия Гагарина. Гипс: целующиеся голуби на синем масляном фоне. Китайская лубочная картинка под названием «Пять чистоплотных малышей». Эстамп.

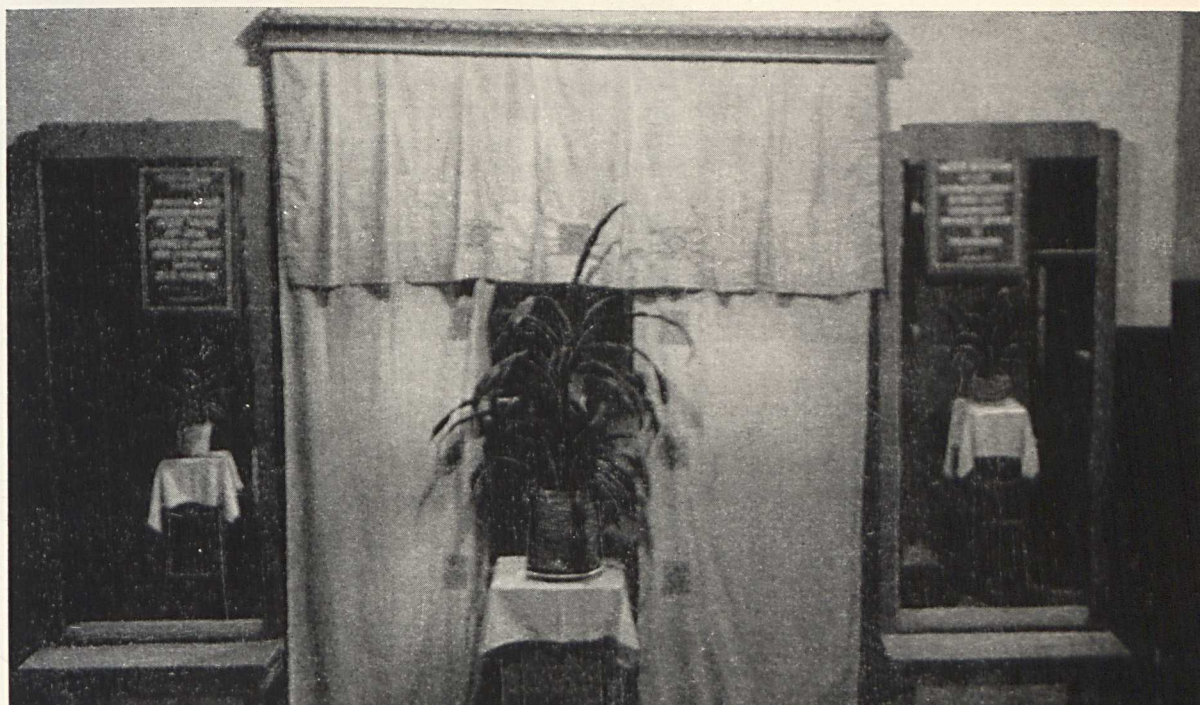
— Она у нас любитель абстрактного, — говорят подруги про хозяйку эстампа, на котором изображена голова девушки. — У нее во всем свой вкус. Камушки с моря — и те собирала полосатые. Даже книга, смотрите, и та с полосками («Двенадцать стульев» и «Золотой теленок»). Она в Калинин, пожалуй, одна такая.

Последнее не подтвердилось. Висят в общежитиях и эстампы, но больше у студентов.

Здесь же, в рабочем общежитии, царит золотой багет. Зеркала — в рамах, списки дежурных — тоже. Даже лозунги. Без рамки считается вроде бы нехудожественно, а других рам тут нет.

В золотых рамах и портреты родственников: сильно отретушированные, раскрашенные анилиновыми красками нежных тонов. Если такие фотографии не в рамах, то вставлены в специальные тисненные паспарту из картона, или в рамки из резной кости, или в застекленные планшеты, расписанные цветами по черному фону. Можно засу-

Вестибюль общежития. Здесь господствует комендантско-бюрократический стиль.



нуть фотографию и просто под багет картины, что и делается.

На тумбочках и этажерках — плюшевые фотоальбомы.

Дальше начинаются вышивки. Девушки сообщают нам, что гладью вышивать уже не модно, сейчас все больше стараются крестом. В основном вышивают сами, и это — первое более или менее подлинное художественное впечатление от общежития, поскольку вышивальщицы часто обнаруживают замечательное чувство цвета...

На вышивках — цветы (хотя встречаются и кошечки). На открытках — цветы. На тумбочках, на столах, на подоконниках — цветы: бумажные, перьевые, пружинные, поролоновые. Бывает, что искусственные цветы вставляют в горшок с живыми.

Для цветов, разумеется, вазочки: латунные (с пейзажами), пластмассовые, под бронзу, а чаще всего — самодельные: открытки с цветами кроят по форме будущей вазы, покрывают сверху очищенной от эмульсии фотопленкой и сшивают по краям.

И, наконец, статуэтки. Фарфоровые балерины. Но

чаще — гипсовые, раскрашенные масляной краской или под золото — бронзовой. Гипсовая Красная Шапочка. Гипсовый Серый Волк. И уж, конечно, кошки-копилки...

Да ведь все это известно всем и каждому! — может сказать читатель. Верно. Известно. Все это можно было предсказать и не заходя в общежитие. Но увидеть все это в таком количестве и в такой несокрушимой монолитности — совсем другое дело. Перед нами не безвкусице, а господствующий вкус. Он вне конкуренции.

Все эти подзоры и бантики на кроватях, цветочки и кошечки в комнате общежития создают определенное мнение о тех, кто тут живет. Но вот приходят хозяйки и оказываются вполне современными девушками с модными прическами, в модных свитерах, в удобных коротких брючках. Веселые, симпатичные, независимые.

В чем же дело? В том, по-видимому, что, когда девушки одеваются «как надо», их внешний облик формируется по вкусам и требованиям общественной среды, в которой они находятся на работе, на улице, в кино, в клубе; комнаты же их соответствуют нормам и вкусам их домашних и среды, их семей — матерей и бабушек. Тут тоже есть

Работницы украшают свой быт как могут. На железные кровати вешают снизу белые подзоры, с внешней стороны натягивают боковинки, сверху кладут покрывала, а на горы подушек набрасывают накидушки.



Обитатели этой комнаты стараются украсить стены своей комнаты «произведениями искусства».



свое «как надо», и оно тоже соблюдается последовательно и терпеливо.

И потому столь обычное несоответствие стилей костюма и интерьера — проблема не только эстетическая, но прежде всего социологическая, а затем, конечно, и психологическая. И совершенно бессмысленно (если не оскорбительно) отождествлять, как это делается некоторыми ретивыми журналистами, несовременность с мешанством, а дедовские традиции с безвкусицей. Тут все гораздо сложнее.

Все описанное выше составляет определенный стиль, и если бы ЦСУ провело статистические исследования на эту тему, мы, без сомнения убедились бы в поразительном распространении именно этого стиля в большинстве комнат нашей страны (отнюдь не только в женских общежитиях). Как же его «отвергать» и «уничтожать»? Его надо изучать, считаться с его реальностью и помнить, что за этим стилем стоят люди, которым он дорог. Можно добавить: пока еще дорог, но от этого дело не меняется.

Между тем существует и процесс принятия и усвоения нового стиля. Это тоже реальность. Можно и нужно ду-

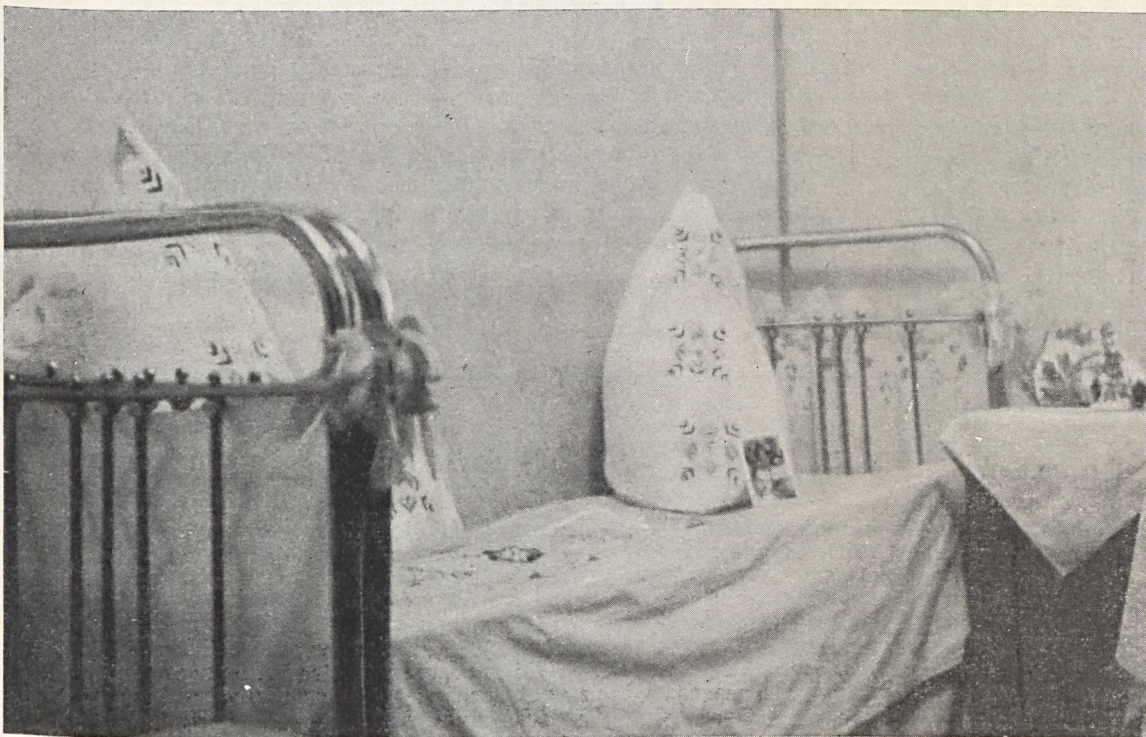
мать о том, как помочь этому процессу, как его (без нажима) ускорить.

Речь идет, конечно, о качестве и ассортименте открыток, об уровне магазинной продукции (всеми осмеянная рыночная в сравнении с нею явно выигрывает, она ярче, у нее хоть и уродливое, но есть лицо; от анекдотической рыночной открытки со стишками труднее оторвать взгляд, чем от продукции Министерства связи, на которую вовсе смотреть не хочется).

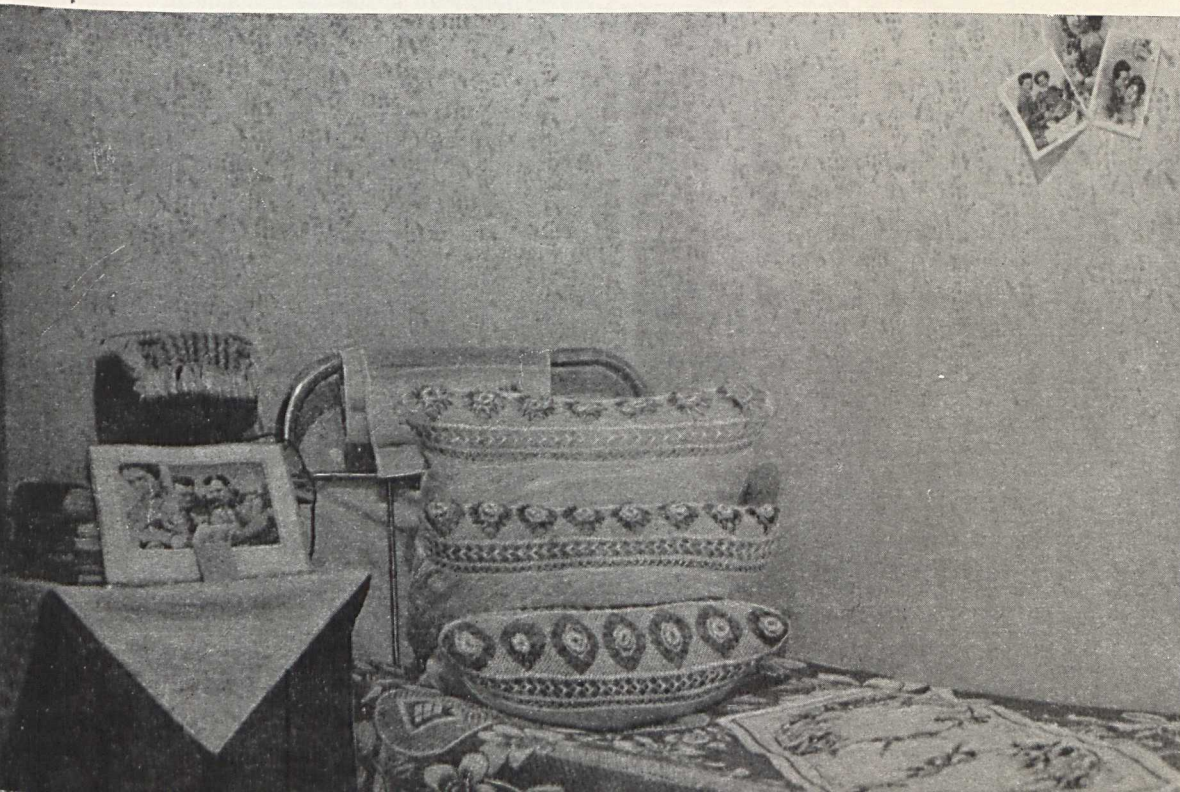
Между прочим, большинство этих жутких ваз не куплено их владельцами, а получено в подарок. Потом они и сами подарят кому-нибудь что-либо подобное, а что делать? «Больше ничего нет». Но не это главное.

Мы говорим сейчас об общежитиях. Убранство комнат — вышивки и открытки — это то, что девушки приносят с собой. Но посмотрите, *куда* они все это приносят!

Посмотрите на эти комнаты в «голом» виде. Сделать это нетрудно: мужские комнаты (а в студенческих общежитиях — часто и женские) лишены всякой оформительской мишуры и предстают перед нами во всем своем аскетизме.



В комплекс наиболее тщательного убранства некоторые девушки включают привязанные с четырех сторон кровати красные бантики и открытки, приставляемые к подушкам на застеленной кровати.



Открытки повсюду: на тумбочках, на стенках, веером над зеркалом.

Норма—четыре с половиной квадратных метра на человека. Это значит, что в тринадцатиметровой комнате должны уместиться, как минимум, три койки, большой шкаф на троих, стол, стулья, этажерка и три тумбочки. Койки одинаковые, их количество зависит от величины комнаты (больше семнадцати в одной комнате не попадалось), спинки кроватей возвышаются посреди комнаты как деревья на пустыре. Впрочем, на спинки можно вешать брюки. Остальная мебель: стол с *гнутыми* ножками, рядом — *прямые* стулья, между ними — *овальный* шкаф, *столярная* тумбочка, *багетный* (с золотом!) карниз и, наконец, этажерка с *точеными* круглыми стойками. Честное слово, как говорил Полоний, в этом безумии есть своя система. Дело в том, что при такой разногосице в обстановке каждой отдельной комнаты все комнаты вместе *обставлены одинаково*. Так что отсутствие стиля — это и есть здешний стиль. Но не старомодно-уютный, дедовский, как в девичьих украшениях, а комендантско-бюрократический, в котором унификация рассматривается как основа порядка.

Все, что должно иметь «деревянный» вид, выкрашено здесь коричневой масляной краской. Или еще хуже: вы встречаете платяной шкаф больнично-голубого цвета или голубую полочку с розовыми цветами посередине. А в каждой комнате общежития торфяного института стоят по обеим сторонам дверей по два узких шкафа без ножек, высотой в два с половиной метра, цвета слоновой кости.

Вы можете не обращать внимания на эту обстановку, отнесясь к комнате, как к месту для ночлега (а когда вам станет тоскливо в этой комнате, вы припишете свою тоску и скуку какой-нибудь другой причине), или можете попытаться внести сюда хоть какой-то уют, как это и делают молодые работницы сообразно своим понятиям.

Но давайте подумаем, что было бы, если бы, придя впервые в общежитие, девушка оказалась в комнате *уже художественно решенной*? Если бы комната представляла собой единое и *неповторимое* (соседняя комната выглядела бы уже иначе) художественное целое? Если бы уют — современный, рациональный, скромный — был бы уже создан, и создан новыми для работницы, но убедительными для нее средствами?

— Как в кино...— может быть, вздохнула бы она; но свою коллекцию кинозвезд, может быть, оставила бы в чемоданчике.

Может быть... Но, разумеется, не исключено, что и в такой комнате появились бы вышивки и кошечки. Однако их было бы уже меньше, и многие девушки нашли бы, что эти кошечки «сюда не идут».

А к нынешнему общежитию «идет» все что угодно. И когда мы сталкиваемся в них с проявлениями старомодно-го вкуса, у нас нет оснований говорить, что здесь старый стиль вытесняет новый.

Общежития, где живет рабочая и учащаяся молодежь, — одно из самых благодарных мест для массивного художественного вторжения. А как раз они-то и остаются вне поля нашего зрения. Мы больше увлечены планировкой и росписью кафе.

Кафе — это, конечно, хорошо, но живут-то люди дома. Для этих ребят и девушек (а их — многие тысячи) дом — это общежитие. И уже по самому этому названию видно, что в общежитии стиль жизни *общества* может и должен проявляться ярче, чем в «частном» домашнем обиходе.

Легче всего высмеивать подушечки и фестончики.

А вы можете предложить что-нибудь взамен?

Можете? Что же вы не предлагаете?

Л. НЕВЛЕР

МАСТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЗЬБЫ

Свои первые вещи мастер художественной резьбы Василий Иванович Кабин сделал в 1928 году. Это были миниатюрный стол и два креслица к нему с объемной резьбой. Их приобрел тогда Варшавский музей. С того времени В. Кабин непрерывно совершенствует свое мастерство, используя различные приемы: объемную, завальную, контурную, рельефную резьбу, оригинальную инкрустацию бронзой, латунью, перламутром, пластинками из черного и красного дерева.

Все вещи Василия Ивановича отличаются исключительным изяществом, оригинальностью, тонкостью и чет-

костью отделки, богатством орнамента. Таковы чудесные кассетки (прямоугольные шкатулки), раквы (круглые шкатулки), бочивки (миниатюрные бочонки), погары (деревянные стаканы), альбомы, тройцы (подсвечники), деревянные декоративные блюда.

В 1939 году В. Кабин организовал художественно-промысловую артель «Гудульщина». В ней он заведывал производством с 1944 по 1961 год, когда на базе этой артели создали художественно-промысловые мастерские Художественного фонда УССР. В этих мастерских Василий Иванович теперь работает ведущим мастером. С 1946 года он член Союза художников Украины.

Любимые писатели В. Кабина — Гоголь и Франко. Многие его работы связаны с произведениями этих корифеев литературы. К столетию со дня смерти Н. В. Гоголя Василий Иванович сделал шкатулку с портретом писателя и с рисунками на тему «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Эта работа находится в Киевском музее украинского искусства.

Несколько работ выполнил В. Кабин к столетию со дня рождения Ивана Франко. Одна из них представляет собой панно, на котором в центре — силуэт И. Я. Франко, а вокруг сцены из повести «Борислав смеется» и поэмы «Каменщик».

Много усилий потратил мастер, украшая резьбой деревянное здание ресторана «Гудульщина» в Яремче. Орнамент в сочетании с сюжетными сценами из

произведений И. Франко создают здесь единое художественное целое, а вся работа является как бы синтезом гудульской резьбы по дереву.

Художник-резчик В. Кабин участвовал во всех декадах украинской литературы и искусства в Москве. На последнюю Василий Иванович представил четыре замечательные работы: восьмигранную шкатулку, инкрустированную разноцветным металлом, с орнаментом, в основу которого положены старинные мотивы, и контурной резьбой, декоративное блюдо с геометрическим орнаментом, инкрустированное цветным деревом, альбом с рельефной резьбой растительного характера, подсвечник по образцу древнеславянских работ.

Работы В. Кабина часто экспонируются на международных выставках. Почетной грамоты и диплома первой степени удостоен художник в 1956 году на выставке народных мастеров резьбы и графики в Варшаве. В 1957 году высокую оценку получили его произведения на выставке украинского искусства в городе Лилль во Франции. На выставку мастеров народного творчества в румынском городе Бае-Маре в 1962 году В. Кабин представил декоративное блюдо и восьмигранную четырехстворчатую шкатулку.

Недавно Василию Ивановичу Кабину исполнилось пятьдесят лет. Он полон творческой энергии, в его замыслах — новые произведения гудульской жанровой резьбы по дереву.

В. БАБИЙ



Василий Иванович Кабин за работой.

НА ВЫСТАВКЕ УКРАИНСКИХ КЕРАМИСТОВ

Е. ХОХЛОВА

Выставки украинской керамики всегда вызывают живой интерес. И это естественно: в жизнерадостном самобытном искусстве УССР традиционным гончарным промыслам принадлежит одно из самых почетных мест. Понятие «украинская керамика» ассоциируется с красочной росписью Опощни, выполненными с выразительной непосредственностью фигурками Ивана Гончара, своеобразной графичностью манеры мастеров Косова и многим другим.

Последняя выставка украинской керамики состоялась в конце 1962 года в Выставочном зале Художественного фонда СССР в Москве. Здесь были экспонированы произведения художников керамической мастерской Академии строительства и архитектуры УССР, которые известны своими работами в области облицовочной архитектурной керамики. Но то, что было показано на выставке в Москве, — это самостоятельное творчество четырех мастеров-керамистов, не связанное непосредственно с профилем работы в мастерской.

Организатор этой мастерской Н. Федорова свою основную деятельность опытного технолога сочетает с художественным творчеством. Заслуженный мастер народного творчества Е. Железняк — потомственный гончар с очень самобытным дарованием. О. Грудзинская — профессиональный художник, А. Шарай работает как технолог, а также создает художественные образцы. Содружество керамистов разных профилей оказалось весьма плодотворным в их повседневной деятельности. В творчестве этих керамистов объединяющими чертами являются тонкое ощущение материала, поиски нового и большое внимание к национальным традициям.

Выставка начиналась стендом с работами скорее современными, нежели традиционными: формы их лаконичны, иногда в них допускается асимметрия, большинство вещей не орнаментировано. Автор этих работ — Н. Федорова.

Вещи ее прекрасно выполнены. Но в них ценны не только технические качества: их автор обладает тонким художественным вкусом, острым ощущением цвета. Отсюда возникают и благородство красочной гаммы, и необычные переходы и сочетания тонов: отблески бронзовых, золотистых, свинцово-серых глазурей восстановительного обжига, голубые пятна на черном фоне в росписи небольшой вазочки, сочетание синих и зеленоватых вертикальных полос на стенках декоративной вазы-пиалы.

Есть здесь и группа вещей, где автор использует традиции украинского народного искусства: простые формы объемистых «тыкв», горшков, крынок, роспись фляндровкой. Среди них особенно красива округлая ваза-горшок с крупными цветами, как бы растворяющимися в зеленовато-золотистой гамме глазурей.

Переходя к стендам с работами других художников, мы не расстаемся с творчеством Н. Федоровой: ею создана богатая палитра глазурей, которыми пользуются ее товарищи.

В работах А. Шарай чувствуется стремление использовать традиционные национальные мотивы и в формах, и в орнаменте очень разнохарактерных вещей. Но, думается, автор не всегда правильно подходит к решению этой нелегкой задачи.

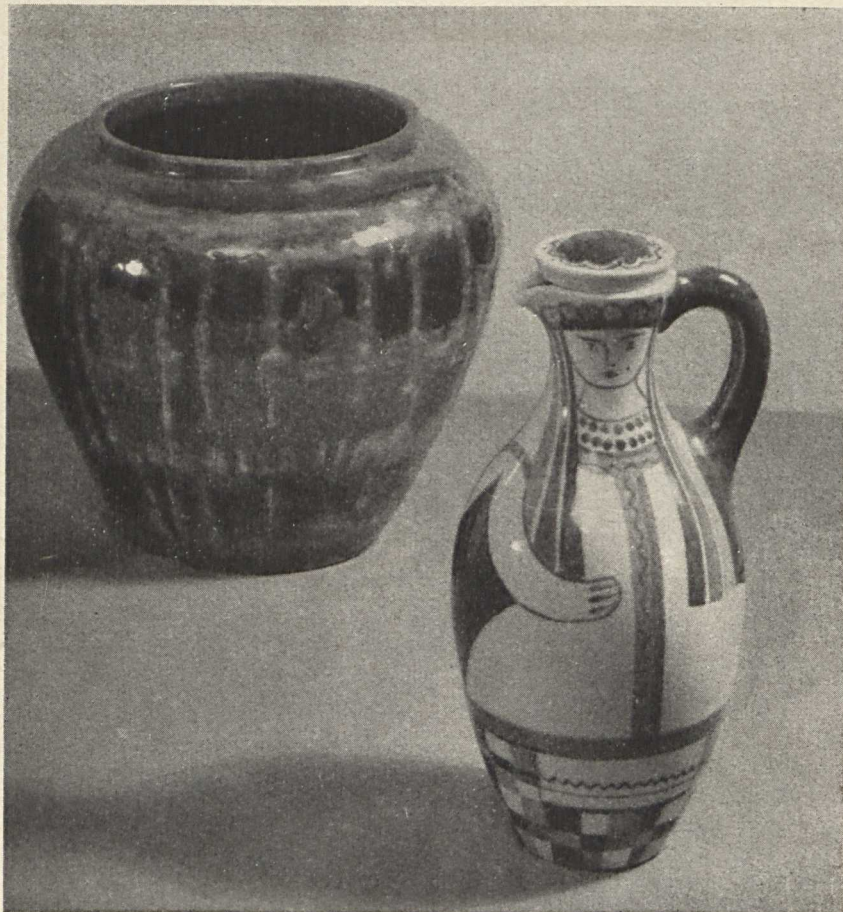
Есть среди работ А. Шарай привлекательные вещи: просто, без нарочитости выполнен округлый кувшинчик-кубышка, политый ярко-зеленой потечной глазурью. Красиво блюдо с изображением серого оленя на темно-синем фоне. Автор широко использует простые, удобные, очень целесообразные формы народной посуды — кувшина, миски, горшка. Интересны, оригинальны неожиданные колористические композиции. Но в орнаменте не всегда получают развитие лучшие черты традиционных мотивов. Иногда он чрезмерно сух, например в росписи округлой, красивой по колориту вазы, где на сером фоне размещены красно-черные



Н. Федорова. Тарелка декоративная. Е. Железняк. Козел. Майолика. 1962.

А. Шарай. Кувшин зеленый. Миска. Кувшинчик черный с красным. Майолика. 1962.





О. Грудзинская. Вазочка зеленая. Вазочка «Украинка». Майолика. 1962.

птицы и цветы. Есть вещи, в которых подкупает красота колорита, например, бронза на сером фоне в росписи кувшина, но вызывает невольный протест надуманность странно изогнутых растительных форм, в которых с трудом угадывается порядочно искаженный украинский цветочный орнамент. Совсем неудачна роспись округлой низкой вазы, ассоциирующаяся с искусством стиля модерн начала XX века: на черном матовом фоне располагаются дрожащие, неровные серые полосы и бесформенные пятна.

Вообще стилизация не всегда удается автору, и наилучшими являются те работы, где А. Шарай ближе всего к образцам народного искусства. Как пример можно привести очень декоративное живописное блюдо с густой синей фляндровкой или скульптуру по мотивам народной игрушки: политые разноцветными глазурями фигурки животных.

В творчестве этого художника много разнообразия в поисках форм, композиций орнамента, расцветок. А в поисках неизбежно чередование и просчетов, и больших удач.

Е. Железняк идет в своих работах от народной гончарной игрушки. Яркие, оживленные переливами глазури забавные фигурки козлов, оленей, быков, коней очень динамичны, задорны, поздры их темпераментно раздуты. Именно потому, что они достаточно выразительны, не следует, пожалуй, злоупотреблять излишне интенсивной и фантастической их окраской: так, ярко-голубая корова—далеко не самая красивая из скульптур. Прелесть работ Е. Железняка в их пластичности, в том ощущении

живой теплоты, которую сообщает рука скульптора. Выполненная ручной лепкой, каждая игрушка индивидуальна то позой, то выразительным поворотом головы.

Мастер не ограничивается лепкой фигурок, а использует их традиционные формы в украшении настенных блюд, плиток, декоративных сосудов. Глубокую черную миску он ставит на опоры — фигурки желто-черных бычков. На блюдах и плитках размещает рельефные изображения птиц и животных, варьируя расцветки фона и рельефа.

Как и остальные члены этого небольшого коллектива, Е. Железняк пробует разнообразные способы украшения изделий, разные по расцветкам глазури. Наиболее удачно использует он широкие возможности цвета в керамике, создавая блюдо с силуэтом оленя на черно-сером фоне. Здесь есть ощущение поэтичности народной сказки. Покрывающая изображение оленя переливающая серовато-фиолетовая глазурь восстановительного обжига усиливает впечатление фантастичности и призрачности сказочного образа.

В произведениях художницы О. Грудзинской нашли отражение и опыт многолетней работы в керамической мастерской, и большой интерес к украинскому народному искусству. Наиболее удачны те ее вещи, в которых художница не арханизирует свое творчество, не создает нарочитых примитивов, не переносит механически народные орнаменты на современные формы — словом, не подделывается «под народное искусство», но творчески воспринимает и использует его основные особенности.

Декоративны, красочны, «керамичны» настенные блюда с сюжетными изображениями на украинские темы. И это не просто красивые сочетания потоков и пятен глазури, не только умело вписанная в круг композиция: вещи очень лиричны. Задумчивая фигура бандуриста и конь, склонивший голову, передают настроение, вызванное звучанием мелодии народной песни летним украинским вечером. В другой росписи—краски холоднее, чище; мы ощущаем простор и горный воздух Карпат и эхо, вызванное голосом человека в национальной одежде, стоящего на фоне зеленого леса и отдаленных синих хребтов. Среди этих работ менее удалось художнице блюдо с изображением девушки-украинки в черном платке.

Забавны фигурные майоликовые кувшины: толстый усатый украинец в шароварах и смушковой шапке, напыщенный господин в черном котелке, провинциальные дамы и смешные «дети»—кружки. Здесь использованы традиции лепной народной игрушки, мотивы гончарных фигурных сосудов. Однако в поисках юмористических народных мотивов художница не всегда соблюдает чувство меры. Так, нарочита, перегружена деталями и поэтому неудачна фигурка-лампа в виде женщины в украинской одежде, несущей под мышкой утку и курицу.

Грудзинская создает также образцы удобной посуды для современного интерьера, настенные украшения, бусы и многое другое, применяя то разноцветные потечные глазури, то восстановительный обжиг, ангобную роспись и лепку. Ей удается в некоторых работах решить и пресловутую тему маленького, но содержательного сувенира: именно так воспринимаются майоликовые броши с сюжетными композициями по мотивам народных сцен на печных кафлях Станиславщины.

Мы рассказали лишь о некоторых представленных на выставке работах украинских керамистов, а они далеко не равноценны: рядом с хорошими вещами встречаются и надуманные формы, перегруженные орнаментами композиции, излишняя пестрота.

И нам кажется, что творчество каждого художника представлено недостаточно полно: в экспозиции следовало, хотя бы в эскизах, показать их творчество в области архитектурной керамики. Правда, это нашло отражение в некоторых композициях: плитках-панно Е. Железняка, скульптурной сюите О. Грудзинской, изобразившей в майоликовых рельефах труд мастеров-керамистов. Но этого слишком мало.

А ведь коллектив мастерской известен своими работами, выполненными в содружестве с архитекторами. К ним относятся декоративные панно для станции метро «Крещатик», для магазина «Кулинария», оформление речного вокзала в Киеве и гостиницы в Каневе, детских садов и школ.

ТРИ ИНТЕРВЬЮ С КОММЕНТАРИЯМИ

Редакция журнала решила познакомиться с тем, как выполняются решения правительства о расширении и улучшении торговли изделиями художественных промыслов. Наш корреспондент побывал в крупнейших магазинах столицы, беседовал с руководящими работниками торговли. Ниже мы печатаем его интервью.



ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ

на эту тему было предельно кратким.

— Как можно не реагировать на то, что промышленные предприятия ежегодно привозят в Москву на оптовые межреспубликанские ярмарки целые «эшелоны безвкусицы»? — спросили мы у А. Смирнова, начальника Союзглавторга Комитета по торговле при Совете Министров СССР.

— А мы боремся, — ответил т. Смирнов, — в отборе образцов участвуют художники (!), немало негодных моделей готового платья и обуви было забраковано...

— Ну, а как обстоят дела с продажей изделий художественной промышленности и народных промыслов?

Последовала пауза, а затем признание:

— В этом вопросе у нас еще много недоработок.

Такая самокритичность руководящего работника торговли вселяет уверенность, что в недавно созданном Комитете по торговле будут приняты радикальные меры для отличной организации торговли художественными изделиями. Но пока давайте посмотрим, какие недочеты в этом важном деле следует устранить.

Выполняя постановление правительства, в прошлом году Государственный универсальный магазин (ГУМ) открыл в Москве специализированный филиал для торговли изделиями художественных промыслов. Это должно было, по-видимому, испугать все «грехи» самого ГУМа, через прилавки которого проходят «эшелоны безвкусицы» в виде очень плохих штампованных, пресованных изделий из металла и пластмассы, вещей, разрисованных доморощенными художниками или украшенных фотографиями и сделанных по аляповатым моделям.

В ГУМе над проблемами эстетическими не задумываются. А ведь это крупнейший магазин страны, его ежедневно посещают — стоит запомнить эту цифру — не менее ста тысяч человек!

На страницах нашего журнала в разное время уже печатались материалы об организационных неполадках в системе управления художественными промыслами. Посмотрим теперь, как это положение отразилось на торговле изделиями народных промыслов.

Пройдемся прежде всего по просторным залам магазина на Кутузовском проспекте в Москве, торгующего изделиями художественных промыслов. Тут дыковская игрушка, федоскинские лаки, богородская деревянная скульптура, конаковская и васьковская керамика, пензенское стекло, каслинское литье...

Каслинское литье? Для малогабаритной квартиры? Или, может быть, для современного клуба?

С этого вопроса началось

ВТОРОЕ ИНТЕРВЬЮ

— Зачем вы занимаете так много места в вашем магазине старыми образцами каслинского литья? — спросили мы Н. Сидорова, коммерческого директора магазина, подлинного энтузиаста и знатока своего дела.

Нет, оказывается, тов. Сидоров сам не считает необходимым в современном ассортименте иметь каслинские изделия. Но он также не считает, что площадь в его магазине так уж дефицитна. Пускай, пока других изделий нет, красуются здесь чугунные скульптуры, хотя нынче норосел озабочен украшением своего жилья современными вещами.

Но что общего с простотой и красотой имеют хотя бы аляповатые вазы из подкрашенного стекла Самборского завода (Украина), которые так и просятся на старинный комод в общество семи неистребимых слонов?

Мясокомбинат представлен в магазине множеством изделий из рогов и копыт (вот уж где дан простор «творческой» выдумке!). Спору нет, много усилий надо потратить, чтобы из такого сырья сделать вещь, отвечающую современному вкусу. Гораздо легче, коль уж имеется плановая установка на использование рога, делать из него ремесленные поделки. Куда как просто опрavit серебряным ободом рог и получить сосуд для питья. Можно делать из рога и цветочки, которые выглядят «как живые»: ведь они способствуют выполнению плана по валу и мясокомбинатом, и магазином.

— А где же изделия дагестанских гончаров, удостоившихся высшей награды на международной выставке в Остенде? Где чарующие изделия и украшения умельцев из сел Кубачи и Гоцатль? Где изделия народных умельцев Латвии, Армении, Литвы, Эстонии, Грузии?

— А знаете ли вы, — отвечает с горечью вопросом на вопрос тов. Сидоров, — что такое товар местного оседания? Не слышали?

В силу некоего закона местные промыслы без разрешения областных организаций не могут вывозить за пределы своей области многие товары. Даже производимые в Московской области художественные изделия, как рассказал тов. Сидоров, вследствие этого малопонятных правил с трудом удастся получить (и в весьма скромных количествах) для столичного специализированного магазина.

Тов. Сидоров хочет, чтобы подведомственный ему специализированный филиал Государственного универсального магазина и сам стал универсальным. Он хочет, чтобы в нем продавались изделия промыслов всей нашей богатой талантами страны. Он хочет, чтобы художественные промыслы считали для себя честью быть представленными лучшими своими изделиями, новинками в магазине на Кутузовском проспекте в Москве.

Но попадают они туда с трудом. Работники Московского областного управления предприятиями промышленности художественных изделий и игрушек сообщили мне, что продукция их фабрик поступает в управление торговли Мосгорисполкома, в областной совет потребительских обществ, в Роскультторг, Галантерейторг и даже в республиканское управление торговли товарами хозяйственного обихода (Росхозторг).

Уже одни перечисленные названия говорят о том, что это оптовые организации, снабжающие огромную сеть торговых предприятий обширным ассортиментом товаров. Менее всего их интересуют вопросы эстетические, да и недосуг им «заниматься искусством», вылавливать из огромной номенклатуры товаров крупницы художественных изделий для специализированного магазина.

Естественно было бы установить такой порядок, при котором снабжение происходило бы по простейшей схеме: предприятие —



магазин. Когда магазин все же частично добился этого, облегчения не наступило. Вначале все шло правильно. Фабрики представляли магазину образцы товаров, специально изготовленные ручным способом. Но когда дело доходило до выполнения заказов по этим образцам, фабрики не захотели возиться с небольшими сравнительно партиями, почти не влияющими на выполнение их плана. И тогда магазин стал получать продукцию, изготовленную при помощи прессов и штампов.

В магазине, который должен торговать изделиями художественных промыслов, мы видим теперь прессованные селедочницы или архаичной формы изделия из хрусталя, изготавливаемые Пензенским стекольным заводом. А заказаны им были в образце превосходные пепельницы из гутного (сульфидного) стекла.

Руководителям завода с лирическим адресом станция «Ночка» — не до лирики. Нужды магазина там никого не интересуют, условия договора с ним игнорируют. А отвергаемые магазином-филиалом грубые штампованные стеклянные поделки... находят бойкий сбыт в самом ГУМе, принимающем товар без особого разбора.

Создав свой филиал на Кутузовском проспекте, руководство ГУМа сложило с себя ответственность и заботу о его ассортименте, ибо удельный вес филиала невелик в общем объеме товарооборота ГУМа.

Впрочем, кое-какую заботу о своем дочернем предприятии ГУМ все же проявляет: когда с выполнением плана бывает совсем туго, ГУМ шлет своему филиалу импортные трикотажные изделия.

В этой связи мы решили обратиться в наиболее авторитетную организацию и взяли

силы противодействовать потоку безвкусных вещей, которые ему приходится «продвигать» в массы: ведь его работа оценивается по степени участия в выполнении плана товарооборота.

Вопрос: Как снабжаются специализированные магазины?

Ответ: В настоящее время снабжение специализированных магазинов (и в других городах страны. — *Еф. Б.*) производится через торги и оптовые базы. По ряду товаров, в особенности в пределах города, области, магазины, пользуясь предоставленным им правом, заключают прямые договоры с предприятиями на поставку художественных изделий.

Выше мы уже показали, чем оборачивается практика прямых договоров на поставку художественных изделий. Она себя, к сожалению, не оправдывает из-за тех же «соображений вала», которые толкают предприятия на производство ремесленных изделий, находящихся сбыт если не через специализированные магазины, то через «специализированные» отделы универсамов.

Вопрос: Можно ли возложить снабжение специализированных магазинов на одну оптовую организацию, скажем, Роскультторг, создав при ней специализированный отдел?

Ответ: Это делать нецелесообразно. Разные отрасли промышленности заняты производством изделий художественных промыслов.

Но ведь и Роскультторг, который мы предложили для примера, также не черпает фонды из одной отрасли промышленности. Видимо, в серьезных заботах об общем направлении нашей торговой политики тов. Серебренников упустил из виду это обстоятельство, как, впрочем, и некоторые другие моменты из практики торговли художественными изделиями.

А как устранить «местничество» в распределении товаров? — спросили мы.

Ответ: Эти вопросы думаем решить с начала 1963 года. Министерство торговли РСФСР представило в Госплан РСФСР заявку на установление ввозных фондов художественных изделий из областей для удовлетворения запросов других районов страны.

В дополнение к интервью тов. Серебренникова следует сказать, что он оставил без ответа наш вопрос, касавшийся расширения ассортимента специализированных магазинов за счет продукции художественных промыслов и производств других союзных республик. Нужно надеяться на положительное разрешение этого сейчас, когда вопросы координации торговли перешли в ведение вновь созданного союзного комитета по торговле.

* * *

В настоящее время в специализированном магазине столицы на Кутузовском проспекте ассортимент изделий художественных промыслов сужен до предела. Трудно предположить, чтобы лучше обстояли дела в специализированных магазинах, открытых и в других городах после постановления Совета Министров РСФСР от 28 апреля 1961 года «О мерах по дальнейшему развитию народных промыслов».

Специализированные магазины, на наш взгляд, могли бы более успешно выполнять свою задачу, если бы были проведены следующие мероприятия, диктуемые практикой торговли.

Прежде всего магазины должны быть обеспечены постоянным ассортиментом изделий всех художественных промыслов. Тогда можно будет видеть, что нужно покупателям, на что имеется наибольший спрос. Негодные изделия при таком положении не выдержат конкуренции с вещами подлинно художественными.

Необходимо, чтобы работающие на промыслах художники чаще встречались в магазинах с покупателями, изучали спрос. Далее требуется, чтобы только художники, а не случайные люди отбирали на производстве товар для магазинов.

За художественным уровнем поставляемых магазинам товаров следует установить контроль. Его мог бы в Москве, Ленинграде успешно осуществить силами своих сотрудников Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Такая связь института с торговыми организациями должна была бы стимулировать создание институтом новых образцов художественных изделий. До передачи их в производство с этими новыми образцами можно было бы познакомить и специализированные магазины, и покупателей.

Таковы основные меры, которые необходимо принять для улучшения торговли изделиями художественных промыслов. При этом, естественно, должно быть коренным образом улучшено управление и планирование самих художественных промыслов.

Изменение всей системы управления художественных промыслов на основе решений ноябрьского Пленума ЦК КПСС (1962 г.) должно способствовать резкому увеличению выпуска художественных изделий, повышению их качества и устранению всех бюрократических барьеров на пути их продвижения к покупателям.

Еф. БОРИСОВ

ТРЕТЬЕ ИНТЕРВЬЮ

у заместителя министра торговли РСФСР И. Серебренникова, которого мы попросили ответить на ряд вопросов.

Вопрос: Каково участие министерства в борьбе с распространением через торговые организации вещей безвкусных и пошлых?

Ответ: Совет Министров РСФСР в 1961 году принял специальное постановление по дальнейшему разви-

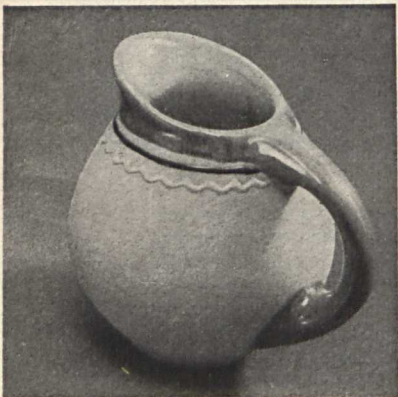
тию народных художественных промыслов, установил конкретные задания по расширению производства художественных изделий.

При Советах Министров автономных республик, областных и краевых исполкомах созданы художественные советы для просмотра и утверждения образцов выпускаемых художественных изделий. В состав советов входят художники, искусствоведы, работники торговли, специалисты научно-исследовательских учреждений. Приказом Министерства торговли РСФСР торгующим организациям с 1 января 1962 года запрещено принимать от промышленности художественные изделия, не утвержденные художественными советами. Таким образом, создан «заслон» для проникновения в торговлю товаров, не отвечающих современному направлению моды.

Далее ответ заместителя министра содержит ряд конкретных ссылок на практику «фильтрации» в различных местах Российской Федерации художественными советами промышленной продукции. В результате известный процент изделий «как не отвечающий современным запросам» снят с продажи. В ряде мест приняты к производству рекомендованные художественными советами новые образцы изделий.

— Одновременно,— продолжает тов. Серебренников,—осуществляются меры по воспитанию художественных вкусов у торговых работников. Начиная с 1959 года студенты торговых вузов изучают такую дисциплину, как «Основы марксистско-ленинской эстетики». В программу курса «Товароведение промышленных товаров» введен специальный раздел о художественном оформлении предметов народного потребления.

Затем заместитель министра указывает на целый ряд других мер, которые должны были бы поднять квалификацию торговых работников в эстетическом отношении. Но, к сожалению, продавец, будь он даже обладателем университетского диплома, не в





Фонтан на площади Дружбы в детском международном лагере «Артек».

ФОНТАНЫ И ВОДОЕМЫ

А. БУРГАНОВ

Идут времена, меняются вкусы, но и сегодня фонтаны составляют поэзию городских ансамблей. Хотя они давно утратили свое первоначальное значение колодца или источника воды для потребления, их богатые декоративные качества продолжают доставлять эстетическое наслаждение. Кроме того не следует забывать о том благодатном влиянии, которое оказывает фонтан на микроклимат, освежая воздух и содействуя чистоте.

Многие забыли об этом и, борясь с излишествами, вычеркнули фонтаны из практики нашего градостроительства. Но кому как не нам, имеющим замечательные традиции «фонтанного» искусства, развивать этот вид декоративного творчества, создавая новые водоемы, созвучные современным архитектурным формам.

Еще не так давно, когда господствовала эклектика, в практике советского градостроительства широкое распространение получили фонтаны классицистических или ренессансных традиций. Они являлись композиционным центром площади или внутреннего двора, обильно украшались лепниной, литым металлом и полированным камнем.

В книге П. Спишнева «Фонтаны», вышедшей в 1959 г., представлена подробная классификация фонтанов, прекрасно отражающая взгляды того периода. Фонтаны, рекомендованные к практическому использованию, разделены на 6 типов, по степеням усложнения инженерно-технических решений и декора, независимо от стиля.

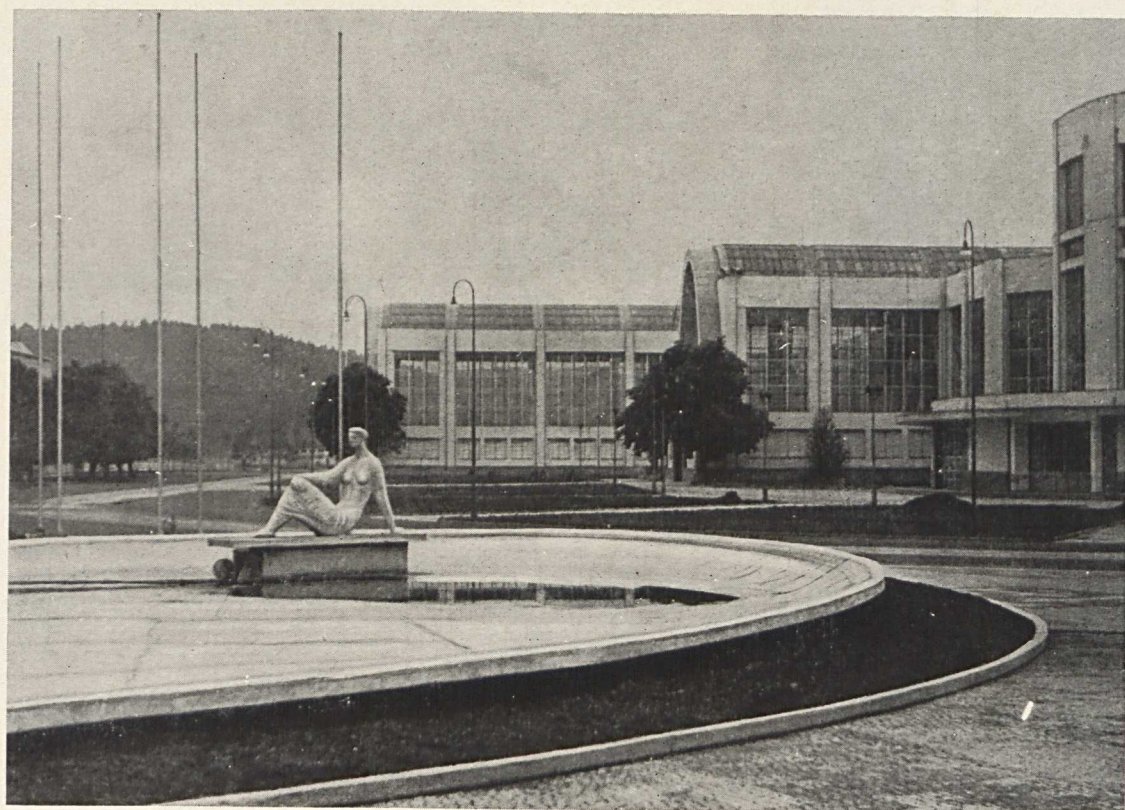
Несмотря на то, что автор стремился исходить из декоративно-художественных качеств фонтанов, шкала количества и сложности декора, взятая им за основу, ничего общего не имеет с действительной эстетической ценностью различных фонтанных композиций.

Фонтаны ренессанса и классицизма, как и другие архитектурные сооружения тех времен, строились на четких принципах ордерной тектоники, как единый целостный организм. Симметричность плана, закономерность членений архитектурных элементов являлись обязательным условием. Таким образом, фонтан был прежде всего архитектурным сооружением, частью общей архитектурной композиции. В этой системе вода тоже рассматривалась как одно из композиционных средств. Фонтанирующие струи

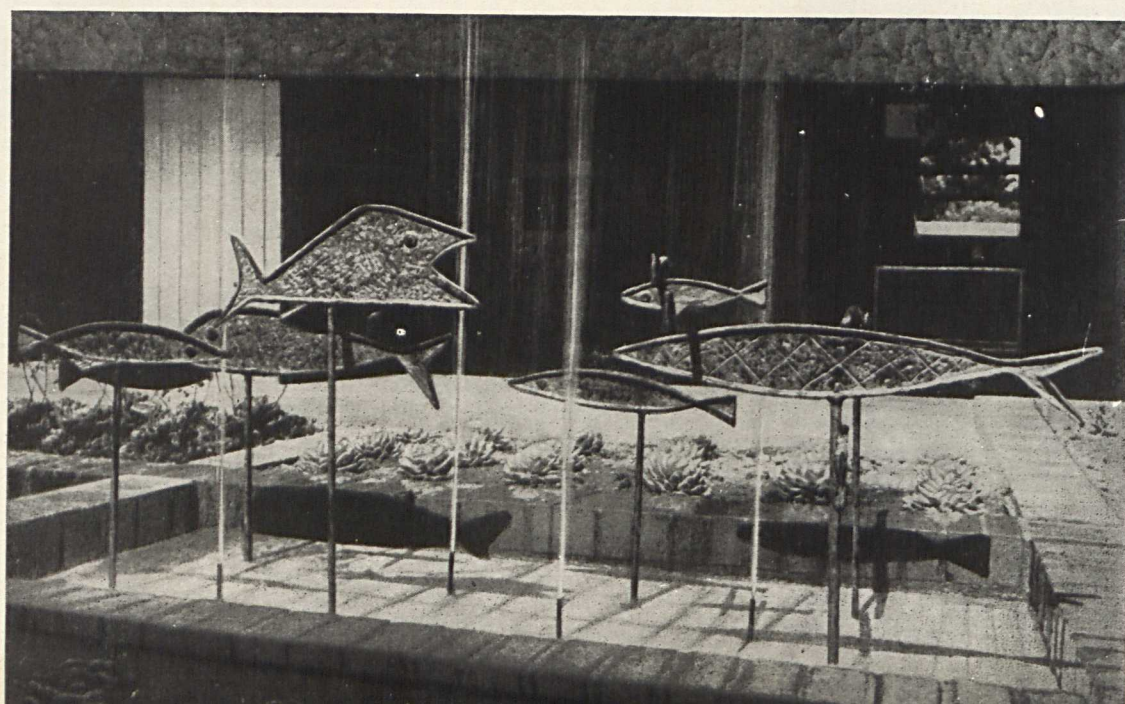
Фонтан в парке. *Будапешт.*



Фонтан на территории Международной промышленной выставки в Праге.



Фонтан во дворе школы.
Лос-Анжелос.





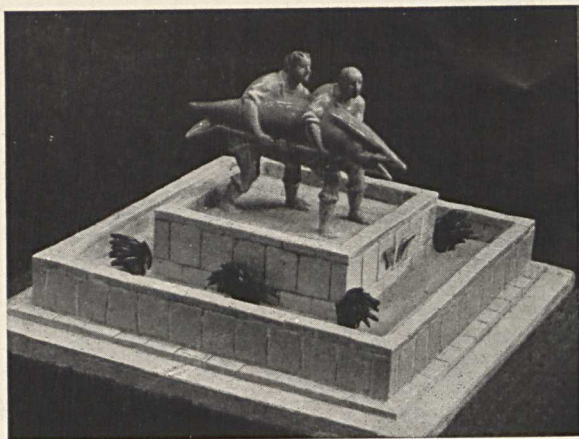
← Фонтан во дворе жилого дома.
Швейцария.

создавали своеобразные воздушные арочные постройки — как продолжение каменной архитектуры бассейна.

Единство архитектуры, скульптуры и природы было в таких фонтанах неравноправным, природа играла соподчиненную роль. Среда в этих случаях понималась как рационально и строго организованное пространство, как природа, преобразованная средствами архитектуры.

В современных же фонтанных композициях, особенно в условиях зеленой зоны микрорайона, архитектура как бы утрачивает свою ведущую роль. Мы видим бассейны свободной формы, асимметрично расположенные декоративные элементы, тесную связь фонтана с условиями местности. Однако на самом деле роль архитектурного начала в композиции фонтанов не утрачивается. Просто архитектура берет здесь на себя другую задачу, а именно пространственно-ритмической организации элементов в общей системе композиции. Элементы архитектурной композиции





А. Сотников. Фонтан «Счастливые рыбаки». Макет.

не нанизываются на единую ось, не ставятся друг на друга, а ритмически располагаются в пространстве, одновременно и расчленивая его, и сохраняя его цельность.

Современная архитектура, особенно в жилищном строительстве, стремится оформить пространство таким образом, чтобы природные свойства местности не только сохранились, но и приобрели большую выразительность. Это по-новому определяет равновесие и зависимость элементов природы и архитектуры в фонтанных композициях.

Поэтому возникает тенденция воспринимать фонтан как естественный водоем, получивший лишь определенное архитектурное оформление. Часто даже не имеется фонтанирующих струй. Мотив спокойной поверхности воды больше соответствует ее естественному состоянию. Удачный пример подобного решения бассейна мы видим в 9-м квартале Новых Черемушек. Это как бы естественное озеро, удачно вписанное в рельеф местности. Такой бассейн уже утрачивает свое название фонтана, хотя он и является его видоизмененной формой.

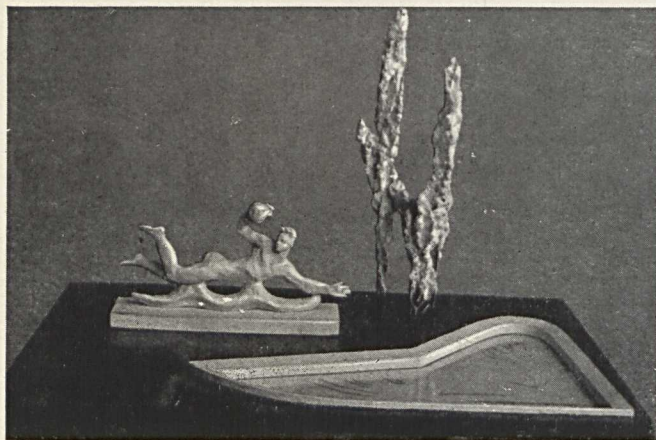
Таким образом, мы видим, что при определенных условиях бассейны в жилых кварталах могут вообще не иметь декоративного оформления. Однако в масштабах микрорайона бассейны и фонтаны можно использовать как выразительный архитектурный акцент в общей художественной композиции. В этом случае фонтан может приобрести более сложный характер с включением изобразительных элементов.

Тогда перед нами первым делом встанет вопрос единства и связи декоративной скульптуры с водой. Конечно, прежде всего это единство заключается в содержании декоративной скульптуры, которая мыслится в прямой или косвенной связи с «темой» воды. Декоративная скульптура является средством поэтического, образного истолкования природы и ее связи с человеком.

Однако содержание скульптуры является только общей предпосылкой единства; внутри нее возможны различные мотивы связи воды с изображением. Если мы обратимся к примерам истории, то увидим, что тут есть две традиции. В одном случае вода, ее струи, льющийся поток имеет сюжетную связь с декоративной скульптурой. Наиболее наглядно это представлено в фонтанах ренессанса, барокко, представляющих «девушку с кувшином», различных водоливов с сосудами или рыб, «драконов» и т. п., извергающих воду из пасти.

Другая традиция, получившая наиболее полное развитие в некоторых фонтанах французского классицизма и классицизма XIX века, избегает непосредственной «тематической» связи воды со скульптурой. Вода воспринимается как элемент архитектурной композиции. Скульптурное

А. Белашов. Фонтан для Курска. Макет.



оформление, имея определенное значение в общей композиции фонтана, в то же время может существовать и отдельно. В этом случае декоративная скульптура представляет собой замкнутое смысловое и композиционное целое.

Отказ от иллюзорного начала в архитектурной тектонике, в декоративно-художественном решении оказал безусловное влияние и на современное образное решение фонтанов.

Возникает тенденция не смешивать *изображение* (то есть нечто условное и относящееся к области искусства) с реальным движением воды из сосудов, рук, пасти рыб, избежать ту иллюзорность, которая возникает при соединении двух этих начал в декоративной скульптуре.

В нашем понимании произведение искусства — это продукт творчества человека, результат эстетического освоения им окружающего мира, находящегося в неразрывной связи с его общественной деятельностью. И, располагая свои произведения в окружении природы, современный человек стремится «уравновешивать» их с природой, но не выдавать их за природу. Имитация может быть искусной, но искусством она быть не может.

Наглядным примером устаревшего решения фонтана и декоративной скульптуры кажется нам фонтан скульптора А. Сотникова под названием «Счастливые рыбаки». Композиция представляет два прямоугольных бассейна, стоящие один в другом. В центре верхнего бассейна изображены две фигуры рыбаков, держащих огромную рыбу, из открытого рта которой, по идее автора, должна извергаться вода.

Иллюзорность, возникающая вследствие реальности струящейся воды, подчеркивается натуралистической раскраской фарфоровых фигур рыбаков. Натурализм мотива, литературная выраженность темы делают этот фонтан далеким от подлинного декоративного решения, не говоря уже о том, что он является диссонансом по отношению к современным архитектурным формам.

Сходный по размерам и назначению фонтан А. Белашова состоит из бассейна свободной формы и расположен-



Фонтан около беседки в «Артеке».



Фонтан в столовой детского международного лагеря «Артек».

ной рядом декоративной скульптуры пловца. С точки зрения «иллюзионистов», скульптура, изображающая пловца, должна была бы находиться в воде. Здесь же она поставлена рядом, предоставляя воображению зрителя «соединить» фигуру пловца с водой. Тут уж сама вода приобретает оттенок изобразительности. И это, конечно, более логично, чем если бы каменное изображение плавало в воде.

Фонтан Сотникова строится как симметричная пирамида, и его элементы как бы ставятся друг на друга, подражая ордерной архитектонике в ее органической замкнутости и целостности. Композиционное решение у Белашова строится на сопоставлении элементов, входящих в композицию фонтана. Здесь мы имеем раскрытое пространственное решение, где бассейны, скульптура и стоящее рядом дерево объединяются не по элементарным законам симметрии, а ритмическим противопоставлением. В результате различным оказывается и характер связи этих двух фонтанов с окружающей природой.

Хотя в фонтане Сотникова мы видим очень тесную сюжетную связь изображения с водой, для этой работы харак-

терны замкнутость и обособленность композиции по отношению к внешнему пространству и, следовательно, к окружающей природе. В фонтане Белашова мы видим обратное. Между изображением и водой имеется только смысловое взаимодействие, они даже отделены друг от друга пространственно. И несмотря на подобную условность композиции, а может быть, и благодаря ей, фонтан органически «входит» в пространственную среду окружающей природы своей ритмической связью с нею, перекликаясь тем самым с современной архитектурой.

Чувственная иллюзорность заменяется условностью, но внутренняя логика взаимного расположения элементов фонтана, их смысловая и образная связь делают эту условность полнокровной в своей убедительности и жизненности.

В фонтане Белашова нет никаких бортиков, чаш, карнизов и т. д., но зато имеется четкая организация пространства средствами композиции. Такой принцип построения фонтана имеет все права на существование в современном архитектурном ансамбле и, пожалуй, наиболее органичен ему.

И С Ч Е З Н У В Ш Е Е У К Р А Ш Е Н И Е Ф О Н Т А Н О В

В Нижнем парке Петергофа против Марлинского каскада («Золотая гора») имеется два «Менажерных» фонтана. Они построены в 1724 году. Мощный столб воды, вырываясь из широкой трубы, подымается на высоту 8 метров. Толщина струи обманчива: в середине ее пустота. Достигнуто это с помощью простого приспособления. В выходную трубу диаметром 30 см. вставлен металлический конус, обращенный основанием вверх. Между внутренней стенкой трубы и конусом оставлен небольшой зазор в 0,5 см., через который вырывается вода. Так как для глаза эта внутренняя пустота в струе фонтана незаметна, то создается впечатление, что столб воды по ширине равен поперечному сечению выходной трубы.

Таким способом достигнут наибольший эффект при наименьшем расходе воды. Это и дало фонтанам название «Менажерные» от французского — «беречь». В XVIII веке их называли также Марлинскими.

Во второй половине XVIII века водяные столбы фонтанов поднимали и поддерживали на своих вершинах медные полые шары или «яблоки». К центру основания конусообразной вставки был припаян медный стержень, на который насаживался шар. Стержень служил направляющей осью шара и не давал ему возможности сместиться в сторону. При выключении фонтана шар опускался в сетку.

Эти своеобразные украшения фонтанов давно исчезли — в последний раз они упоминаются в описи фонтанов, каскадов и скульптур Петергофа, составленной в 1783 году¹. Восстановить их

могут помочь любопытные документы, сохранившиеся в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде и сообщающие точные сведения о размере и весе шаров.

3 июля 1760 года Петергофский командир подполковник Зверев доносил в «Канцелярию от строений», «что при Марлинских фонтанах из имеющихся двух яблок на медных стержнях против 29 числа июня сего году в ночи одно пропало, в котором было весу один пуд тридцать фунтов». Из канцелярии последовало грозное предписание, «чтоб без всякого замедления то яблоко сделать вновь», а литейному мастеру А. Мартелю было приказано выехать в Петергоф «к вымериванию пропорции яблока и сделать в скорости, чтоб оной фонтан без всякого действия остаться не мог»².

Но, очевидно, шар не так скоро можно было изготовить, как этого требовали предписания «Канцелярии от строений».

Рассмотрев рапорт мастера Мартеля, «Канцелярия от строений» 26 июля 1760 года приказала «к делу в Петергоф вместо пропавшего при Марлинских фонтанах вновь медного яблока форму деревянную дубовую длиною в полтора аршина шириною в три четверти по показанию реченого Мартеля сделать кем надлежит на здешнем казенном мастеровом дворе и потребное число к тому делу дубу отпустить»³.

Итак, струя фонтана поднимала шар, имевший, в современных мерах, диаметр около одного метра и вес около 30 килограммов.

² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1760 г., д. 453, л. 99.

³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1760 г., д. 453, л. 361.

ХУДОЖНИКОВ-КОНСТРУКТОРОВ

Шимон БОЙКО — член совета художественного конструирования Польской Народной Республики.

В декабре прошлого года в Москву по приглашению Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний приезжала делегация членов совета художественного конструирования при Председателе Совета Министров Польской Народной Республики.

Польские специалисты — Софья Шидловская, генеральный секретарь совета, Богдан Чекалюк, директор института технической эстетики, и Шимон Бойко, член совета художественного конструирования, старший инструктор отдела культуры ПОРП привезли пять теоретических докладов, специальный фильм, диапозитивы и небольшую экспресс-выставку.

Темы докладов польских коллег представили для советских специалистов несомненный интерес. С. Шидловская сделала сообщение об организации художественного конструирования в Польше и методах внедрения промышленных образцов в производство. Б. Чекалюк говорил о проблемах технической эстетики и работе института технической эстетики. Общее внимание привлекли два очень содержательных доклада Ш. Бойко: «Эстетика

рабочего места и производственного окружения» и «Профессия и методы обучения художников-конструкторов».

Члены делегации выступили с лекциями во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики, Высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском), в Доме научно-технической пропаганды имени Дзержинского, в институте Оргстанкинпром и др. Интересные встречи состоялись с редакциями журналов «Техника молодежи», «Декоративное искусство СССР», «Наука и жизнь», с инженерами завода «Калибр» и Опытной-показательной ткацкой фабрики шелкового комбината имени Свердлова в Новых Черемушках.

Полезной была поездка в Ленинград, где польские специалисты посетили АВХПУ имени В. И. Мухомовой и Дом научно-технической пропаганды. Состоялись встречи со студентами и преподавателями училища, с инженерами и конструкторами, работающими на предприятиях города.

Ниже мы публикуем статью Ш. Бойко «Методы обучения художников-конструкторов», написанную на основе его доклада.

Профессия художника-конструктора является плодом промышленной цивилизации. Она не определена так точно, как, скажем, профессия врача или архитектора. Границы ее текущие и все расширяющиеся. Тем не менее некоторые характерные особенности уже можно определить на основе приобретенного опыта. Жак Вьено, выдающийся французский теоретик в области технической эстетики, утверждал, что «дизайнер» — это на одну треть художник, на одну треть архитектор и на одну треть инженер.

Художник-конструктор в известной степени должен уметь пользоваться знаниями по физиологии и психологии, экономики и технологии. Сущность этой профессии состоит не в разработке отдельных образов изделий, а в создании всей жизненной обстановки человека. Художнику-конструктору поручено совершенствовать бытовую обстановку потребителя, поэтому его деятельность направлена на исследование и анализ потребления — коллективного и индивидуального, на приспособление продукции к настоящим и будущим потребностям потребителя.

Образование, интуиция и творческая фантазия дают возможность художнику-конструктору выдвигать гипотезы и концепции новых, значительно лучших утилитарных форм. Сотрудничая с инженером с момента рождения идеи, художник-конструктор предлагает наиболее рациональное решение внутренней и функциональной схемы предмета.

Практике капиталистических стран знаком другой тип специалиста — так называемый «стилист», проектирующий внешнее оформление. «Стилист» призван придать предмету признаки «великолепия», сделать его модным. Этот тип специалиста наиболее распространен в транспортно-автомобильной промышленности, в производстве приборов домашнего обихода. Целью работы стилистов является создание искусственных стимулов увеличения спроса, и, следовательно, роста прибыли для концерна. Передовые западные «дизайнеры», организованные в профессиональные общества, в большинстве своем против этой коммерческой тенденции. Они, насколько это возможно в условиях капиталистического рынка, стоят за рациональные принципы проектирования.

* * *

Современное состояние промышленного производства со всей остротой ставит вопрос о профессии и методах обучения художников-конструкторов. Сегодня еще нет однородной системы их обучения, хотя на различных международных конгрессах этот вопрос обсуждается как один из главных пунктов повестки дня. Все отдают себе отчет в том, что различия в методах профессионального обучения существуют и в дальнейшем будут существовать. Многие зависят от традиций и организации высших учебных заведений, а также от уровня художественной и техниче-

ской культуры страны. Например, в Италии, достигшей высокого уровня проектирования, вообще нет специальных факультетов, подготавливающих художников-конструкторов, если не считать школы в Венеции. Почти все выдающиеся итальянские художники-конструкторы по образованию архитекторы — Джиро Понти, Ниццоли, Пересутти, Альбини.

Предметы, связанные с формообразованием промышленных изделий, преподаются в высших учебных заведениях самых различных типов. В США этими вопросами занимаются специальные кафедры политехнических институтов и университетов. Во Франции несколько лет тому назад создан Высший курс промышленной эстетики, являющийся по сути дела последипломным курсом для выпускников высших художественных и технических заведений.

В общем, в мировом масштабе наблюдаются две генеральные тенденции. Одна тесно связывает проектирование с материалом и на этой основе проводит предметное, отраслевое деление. Отсюда школы, факультеты и кафедры стекла, керамики, мебели, тканей и пр. Эта тенденция доминирует в системе английских высших художественных школ, поддерживающих традиции декоративных и прикладных искусств.

На противоположном полюсе мы находим синтетические поиски, освобожденные от материально-отраслевого груза. Это поиски самой системы, которая дает возможность овладеть методами проектирования предметов «от зубной щетки до самолета и электровоза».

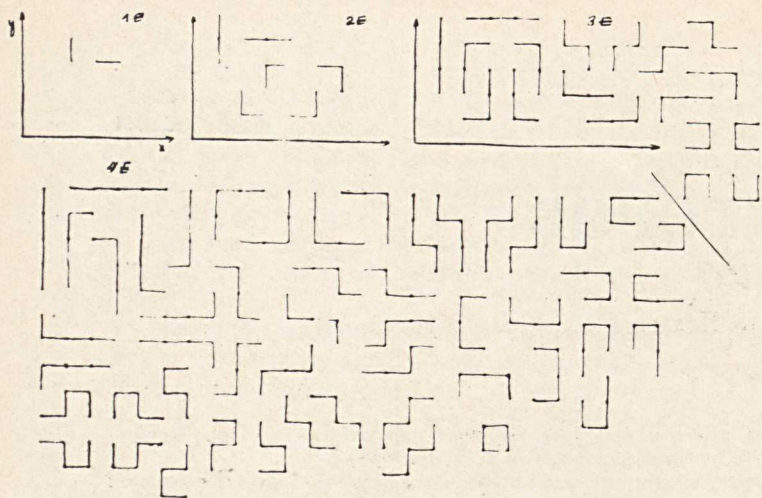
Проблема подготовки художников-конструкторов решается в Польше уже давно. Однако для нужд массового промышленного производства мы начали готовить кадры только 3—4 года тому назад.

В Польше существуют две Академии художеств с факультетами живописи, скульптуры, графики и интерьера, а также четыре Высшие школы изобразительных искусств, профиль которых связан с определенной областью прикладного искусства и легкой промышленности.

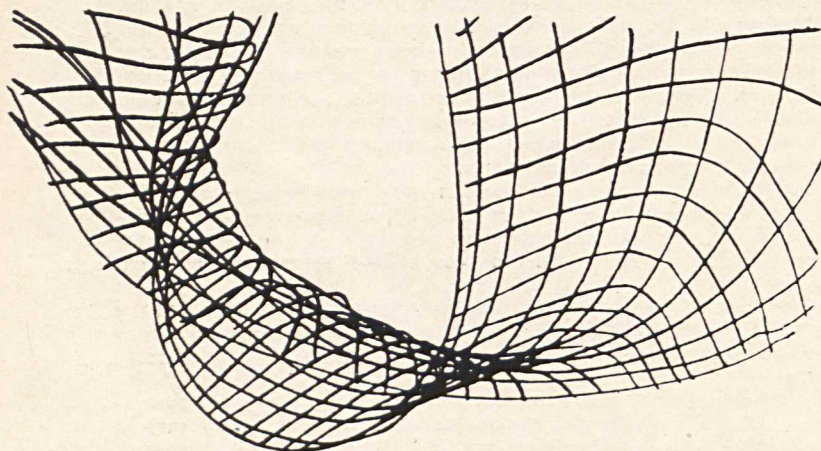
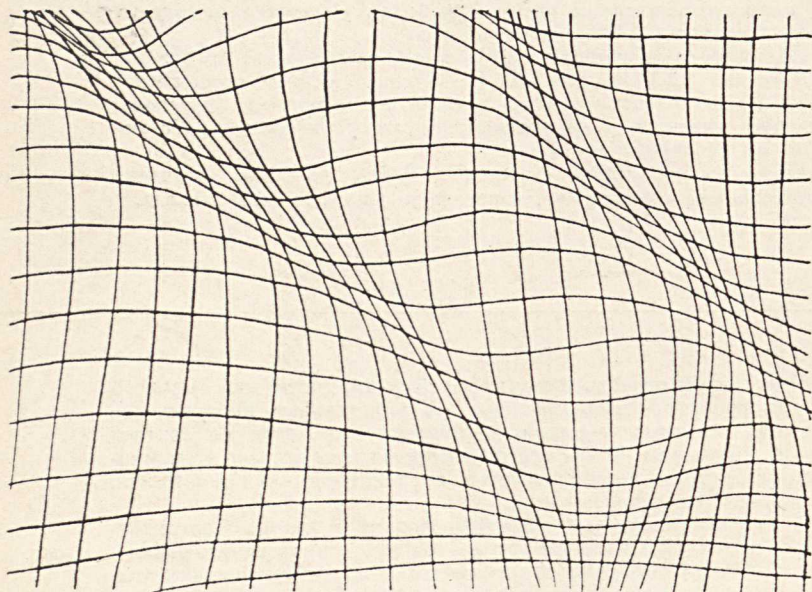
Академия — это тип высшего учебного заведения, придерживающегося классического разделения дисциплин по изобразительному искусству и по архитектуре интерьера. Принципиальных различий между академиями и школами изобразительных искусств нет, за исключением разве того, что академии объединяют в своих стенах значительно большие коллективы студентов и располагают более сильными и подготовленными кадрами. Учебные заведения стремятся к формированию будущего художника на основе общей художественной культуры, делая акцент на умениях практически использовать усвоенные знания.

Преподавание прочных основ живописи, скульптуры и композиции определяет программу всех специализированных факультетов, в том числе и факультета художественного конструирования.

Несколько лет назад обучение художественному конструиро-



Изучение комбинаторных систем из линейных элементов одинаковой длины с целью определения количества различающихся систем и их классификации.



Упражнение с модульной сеткой. С помощью деформированной пространственной сетки определяются выпуклости и вогнутости геометрического тела. Целью задания является изучение на плоскости изменений, происходящих в пространстве, и углубление восприятия пространства.

ванию введено на факультетах архитектуры интерьера Академий художеств в Варшаве и Кракове. Сравнительно недавно ввела специализацию в области художественного конструирования и Высшая школа изобразительных искусств в Гданьске. Существенным дополняющим звеном является обучение по проектированию массовой визуальной информации на факультете графики Варшавской академии под руководством профессоров Ю. Мрошак и Г. Томашевского, адъюнкта Ю. Палки и В. Замечника. Проектирование форм промышленных изделий рассматривается ими комплексно, в полном единстве, включая упаковку, оформление и зрительную идентификацию.

С проблематикой промышленной формы студенты Академии встречаются тогда, когда они уже обладают определенным запасом общих знаний по архитектуре, а также теоретических знаний из области статики, сопротивления материалов, математики, технологии, строительства и т. д. Специализация по художественному конструированию продолжается от трех до пяти семестров. Первых специалистов этого профиля мы выпустили два года назад.

Необходимо учитывать, что даже в таком крупном учебном заведении, каким является Академия, в студиях форм промышленных изделий насчитывается от 10 до 15 студентов. Число профессоров и научных сотрудников, непосредственно связанных с этим факультетом, также незначительно.

В студии форм промышленных изделий поступают студенты с факультетов живописи, графики и прежде всего скульптуры. По мнению профессоров, этот факт оказывает положительное влияние на результаты обучения благодаря взаимному проникновению разных систем мышления и типов творческой фантазии. Не случайно, большая часть активных художников-конструкторов выпущена факультетами скульптуры.

В мастерской скульптуры профессора Е. Ярнишкевича студенты от объективного анализа натуры переходят к субъективной оценке явления. Студент соприкасается и с пропедевтикой утилитарной формы, но не под углом практического применения, а скорее с точки зрения понимания характера предмета и его функции, открывая в предмете его «портрет».

В студии основ композиции факультета скульптуры, руководимой архитектором, проф. О. Гансенем, студенты учатся изображать пространственный объем и конструировать его качества. Они анализируют отношение объема к среде, его вес, статику и динамику. Форме промышленных изделий близки упражнения с большим количеством элементов, их художественная интерпретация.

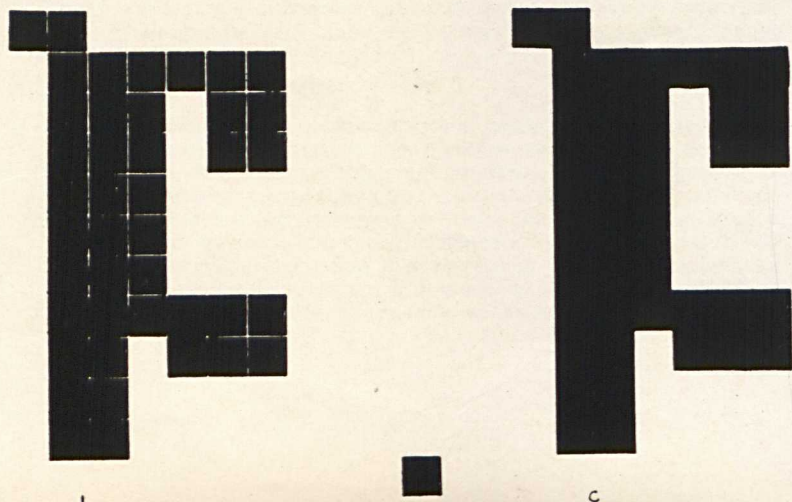
Вопросами формирования предметной среды человека занимается студия живописи проф. Б. Урбановича, за которой укрепилось название «студия освещения и цвета». На лекциях и семинарах студенты знакомятся с измерением и систематикой цвета, анализируют явления сочетания цвета, взаимных связей между цветом и освещением, а также психическое и физическое воздействие цвета на человека. Изучаются относительность, интенсивность цвета в зависимости от освещения и других условий.

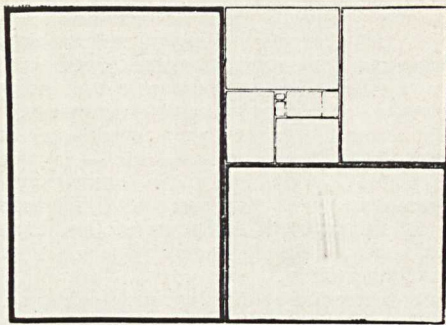
Кафедрой художественного конструирования Варшавской Академии руководит известный архитектор, проф. Е. Солтан. В творческом содружестве с ним работают архитектор-конструктор Л. Томашевский и инженер-механик и художник-конструктор К. Майзнер.

Программа этой кафедры стремится приблизить студентов к вопросам техники, по крайней мере настолько, чтобы они могли заметить вытекающие из нее предпосылки художественного проектирования. Для этой цели студентам предлагается путь эстетических поисков внутри техники, то есть в конструкции и технологии. Изучается, например, явление движения не в виде математической формулы и технических данных, а внешние признаки движения и покоя, для того чтобы при проектировании применять пропорции соответственно обстоятельствам.

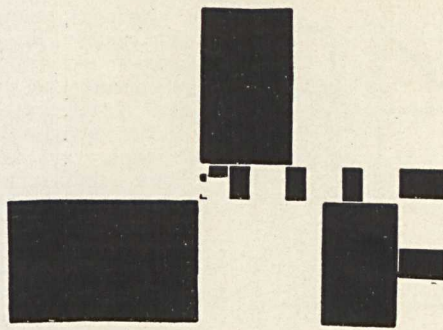
Упражнение на модульность с геометрическими пособиями.

Надо исследовать, как глаз ощущает модуль, насколько можно довериться модулированию с точки зрения чувства гармонии.

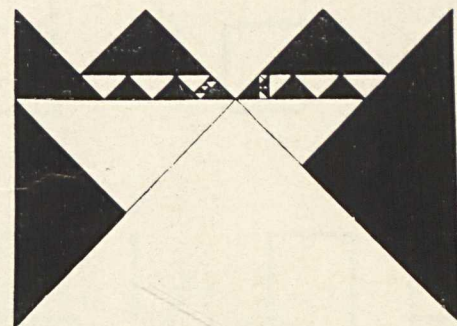




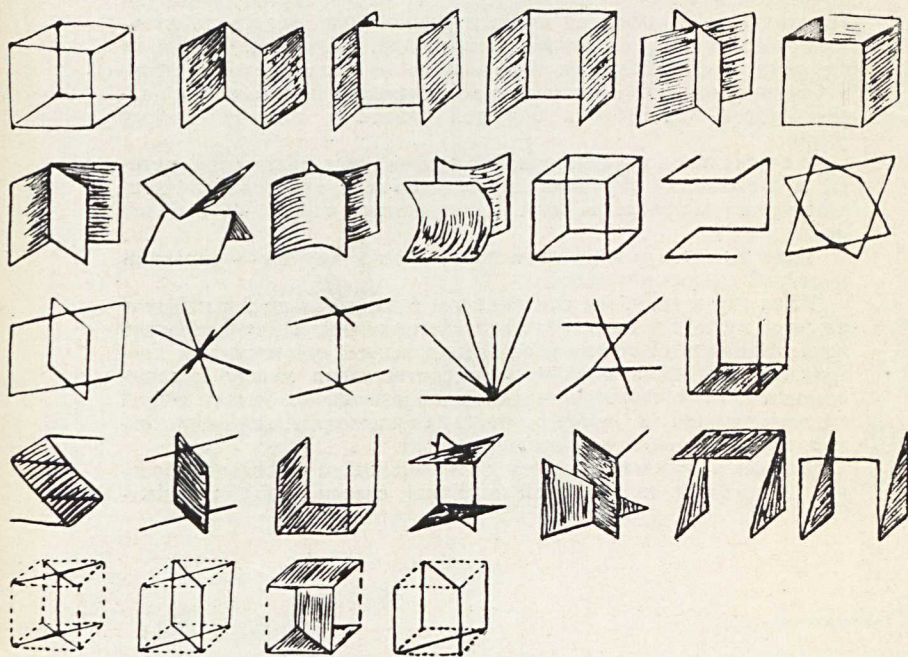
Упражнение на модульность с геометрическими пособиями.



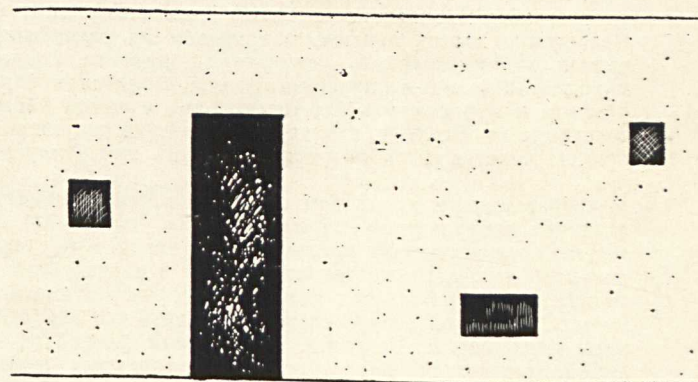
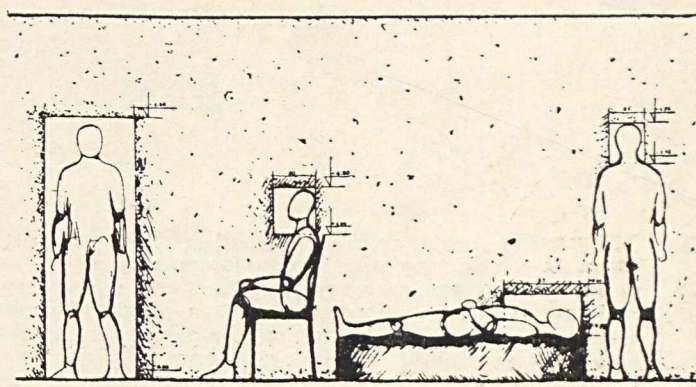
Скомпоновать плоскость при помощи подобных прямоугольников с получением минимального остатка.



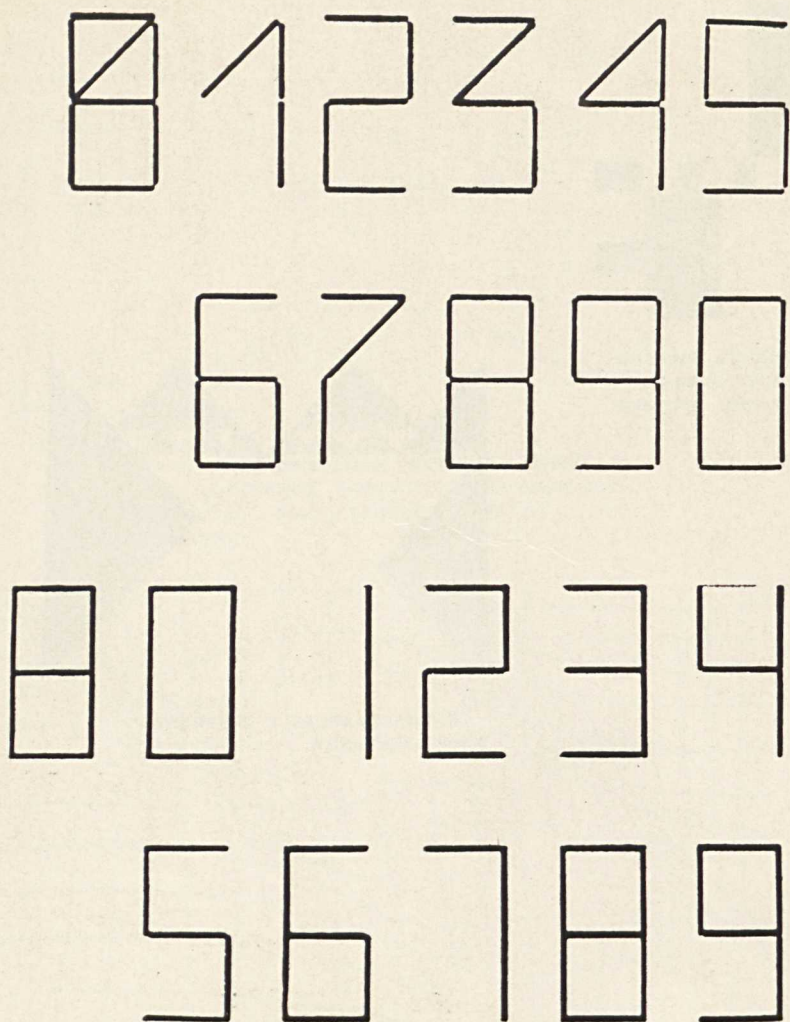
То же задание с подобными треугольниками.



Упражнение по структурной комбинаторике с целью поиска возможных вариантов шестигранника. Допускается использование плоских пластин, растягивающихся и сжатых стержней, гнувшихся и негнувшихся соединений.



Вариант решения задачи конструирования пространства вокруг человека.



Проектирование системы осветительной цифровой таблицы для арабских цифр от 0 до 9 с использованием линейных элементов. Следует искать систему с минимальным количеством элементов.

Учащийся знакомится с разными видами материалов традиционных и синтетических, учится составлять их из элементов, разных по фактуре, гладкости, прозрачности, пористости, блеску.

Привожу пример комплексной задачи, решенной окончательно в форме проекта. Дело заключалось в разработке проекта дешевого любительского фотоаппарата. Работа началась с инвентаризации выпускаемых в данный момент фотоаппаратов подобного типа, то есть с изучения их механической и оптической конструкции. Попутно студент учится быстро и безошибочно читать чертеж. Следующим этапом явился анализ факторов, образующих форму аппарата: легкость выдавливания, отливки или простой механической обработки, анализ экономии материала, транспорта, общественных потребностей по этому типу аппарата. Подведение итогов анализа направлено на разработку, касающуюся художественной конструкции проекта. Следовательно, находчивость художника-конструктора сводится к определению размера и пропорции каждого фактора, а также гармоничного сочетания их. Наконец, следует изготовление рисунков и макета, причем макет должен подробно отражать проектируемый аппарат.

Существенным элементом обучения в Варшавской Академии является пропедевтика математического мышления. В рамках теории проектирования предусмотрены занятия по логике и теории познания, а также геометрической и структурной комбинаторике, являющейся, как известно, частью математики и геометрии и дающей возможность определить все вероятные варианты комбинаций. Познание зависимости элементов — точек, линий, плоскостей, пространств в повторяемых вариантах — задача комбинаторики, решение которой создает основы осуществления одной из главных задач технического прогресса — уменьшить количество повторяемых элементов.

Подводя итоги сказанному выше о смежных звеньях обучения художников-конструкторов в студиях Варшавской Академии, следует сказать, что Академия успешно развивает художественное мышление, анализ и синтез, столь необходимые при внедрении художественного начала в технику и промышленность.

Несколько иными методами обучаются художественному конструированию в Краковской Академии искусств — в студии форм промышленных изделий, руководимой архитектором З. Худзкевичем, художником-конструктором А. Павловским, живописцем Д. Гаском и скульптором Хайдецким. Эта студия пользуется постоянными консультациями конструкторов и технологов Политехнического института.

Программы обучения охватывают теоретические предметы по технологии и экономике производства, рациональным основам проектирования, теории механизмов и стандартизации. Читаются также лекции по вопросам социологии и психологии, физиологии и анатомии, технологии пластмасс. Курс обучения студентов не перегружается техническими знаниями. Здесь привилась рекомендация Гропиуса — «развивай в себе знание точной техники, а потом сдайся на милость воодушевления».

Подчеркивая на первом этапе необходимость развития фантазии и интуиции путем изучения и анализа логики и функций форм, через познание принципов образования природных форм, учащиеся постепенно подводят к правильному пониманию форм промышленных изделий. На этом этапе конструируется предмет определенного назначения, проектированию которого предшествует изучение целевой эксплуатации и обслуживания, экономики производства и охраны труда.

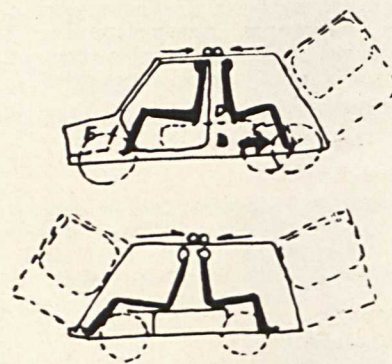
Процесс работы максимально приближен к промышленным условиям с точки зрения синхронизации с конструкторской разработкой, от предпосылок и предварительного проекта вплоть до модели изделия. Синхронизацию эту обеспечивает тесное сотрудничество с кафедрой станкостроения Краковского политехнического института, возглавляемой проф. Т. Ридлем. Одна и та же тема разрабатывается параллельно по конструкции и формообразованию, что дает весьма эффективные результаты и подготавливает студентов к будущей работе в конструкторских бюро.

В статье лишь вкратце описано современное положение, методы и содержание обучения художников-конструкторов, им придется решать проблемы, которые возникнут через 3—5 и более лет.

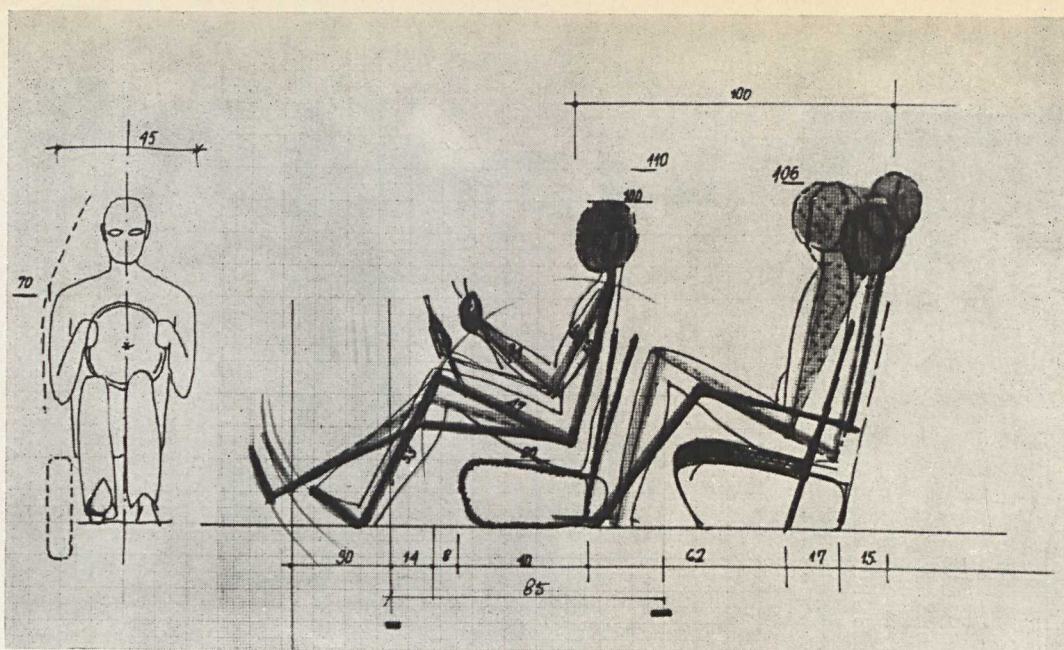
Идти в ногу с техническим прогрессом и наукой — основной критерий оценки обучения.

Имея это в виду, мы считаем, что сделан только первый шаг на этом пути, что нам предстоит систематически анализировать эффективность обучения и совершенствовать его методы и программы, отыскивая необходимые соответствия между художественным, техническим и научным образованием, между общей художественной и профессионально-художественной подготовкой, между теорией и проектированием.

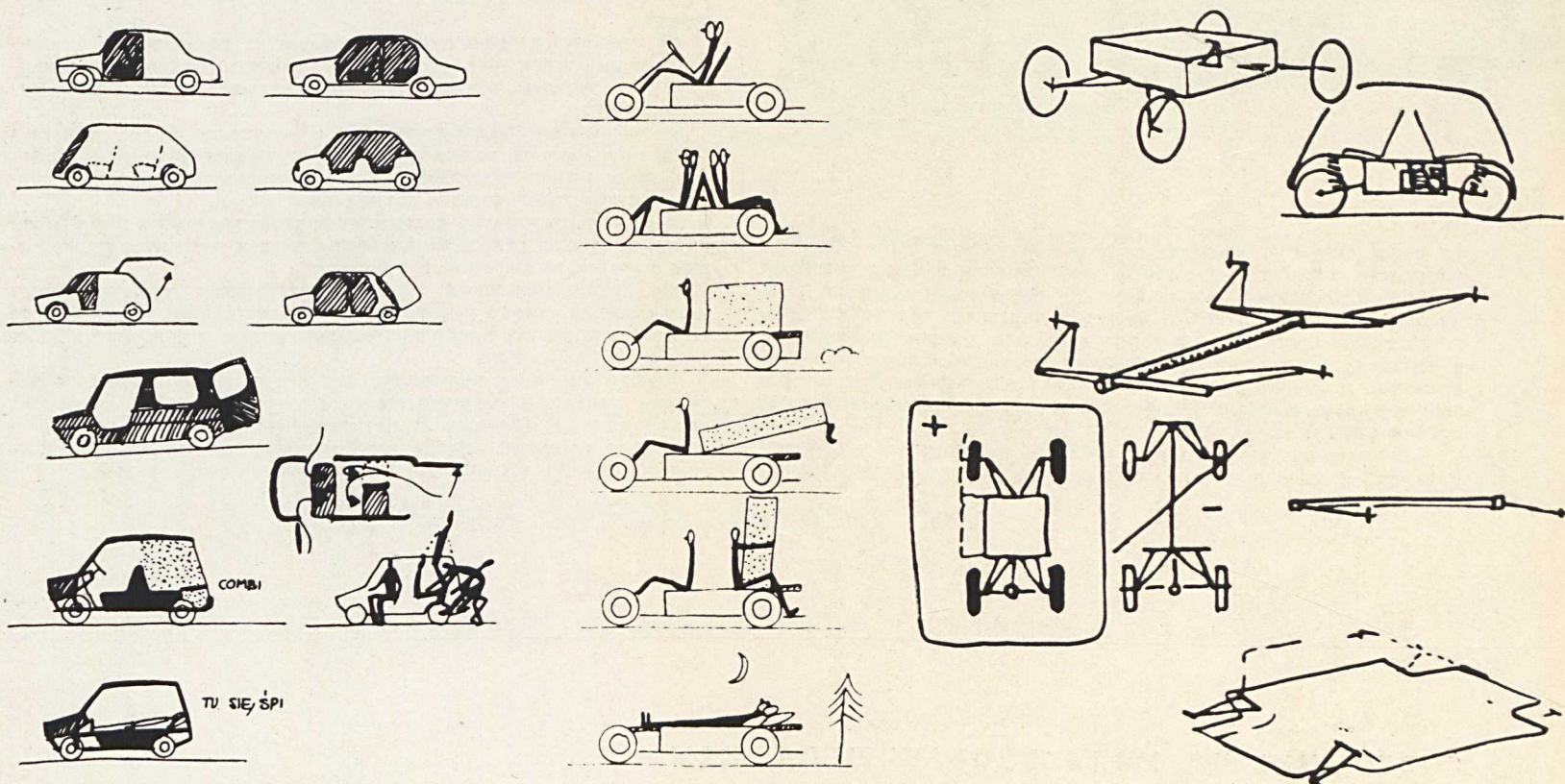
Данные проблемы являются дискуссионными не только в Польше. Наш совет технической эстетики сделал недавно попытку



Задание на конструирование двух или четырехместного автомобиля с подвеской для городской и сельской местности с двигателем 600—700 см³ под сидением; кузов комбинированный, крыша частично откидная.



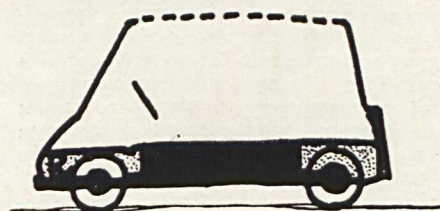
Анализ размеров человеческой фигуры при конструировании двух или четырех-местного автомобиля.



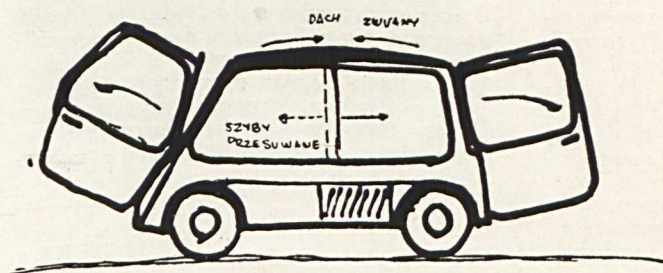
Варианты конструирования машины при аналогичных исходных данных.

Метод утилитарного анализа.

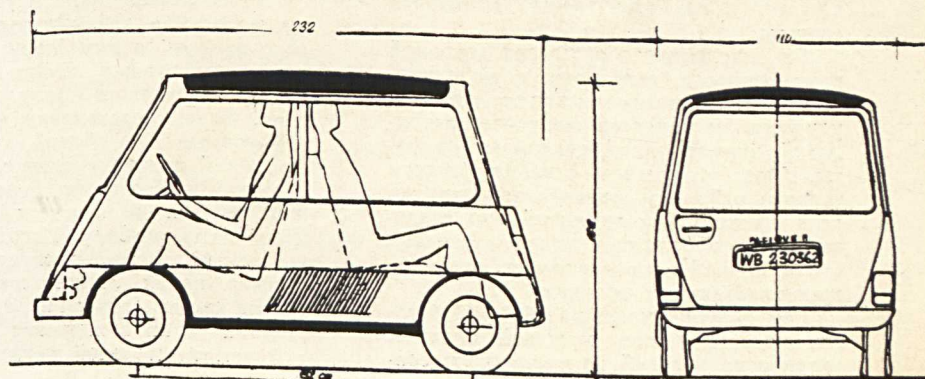
Поиски собственного варианта.

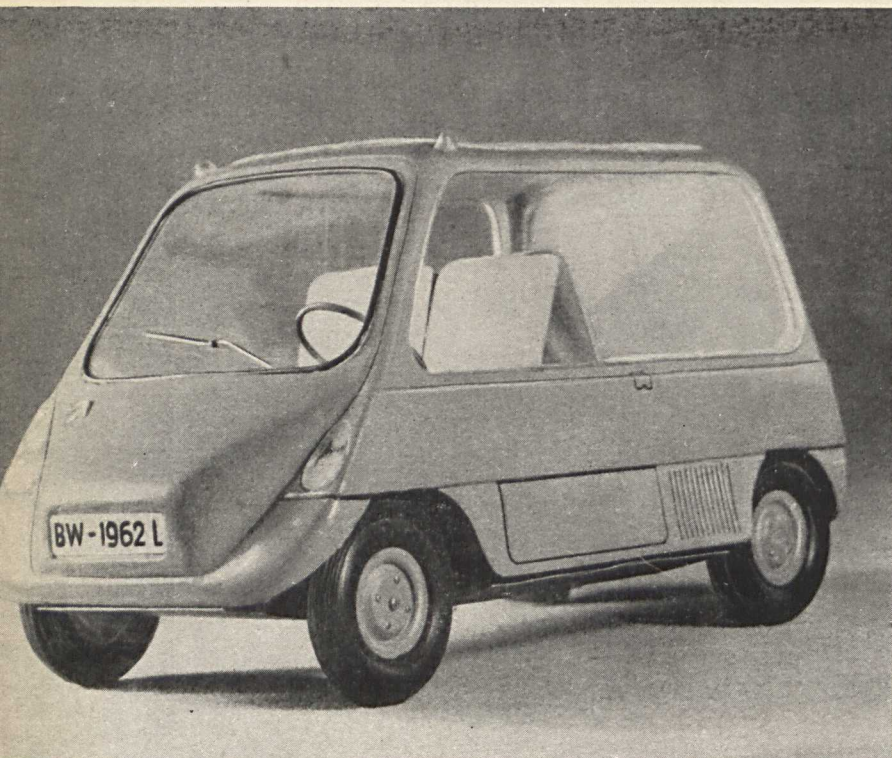


Анализ полезности предлагаемой системы.



Окончательное решение.





Готовая модель.

ку сопоставить полученные до сих пор результаты с нуждами народного хозяйства и опытом зарубежных высших учебных заведений. Оценивая направление обучения в основном как правильное, мы считаем, что в наших конкретных условиях подготовка художников-конструкторов и впредь должна проводиться в высших школах изобразительных искусств. Таким образом, временно отпадает необходимость создания школы формообразования промышленной продукции по образцу, например, школы в Ульме (ФРГ).

Одновременно мы сочли неправильной тенденцию к узкой специализации, проводимой под углом зрения материала, ибо гаран-

тией творческой работы и находчивости художника-конструктора является его широкий интеллектуальный и художественный кругозор, его способность решать задачи завтрашнего дня.

В настоящий момент обсуждаются такие, например, программные предложения:

1) расширить теоретическое обучение путем включения вопросов целостности культуры и развития современных наук, с учетом социологии и психологии; проводить специальные занятия, прививающие навыки формулировать и обосновывать мысли;

2) углубить теоретическое образование, связанное со специальным профилем школы, чтобы ознакомить студентов с вопросами естественных, технологических, математических и экономических наук;

3) дополнить художественное образование более широким изучением фигуры человека с целью познания функциональных свойств и логики телосложения, а также ввести занятия по анализу логики природных и технических форм;

4) повысить уровень проектных задач и занятий в мастерских путем введения разработки предпосылок к проектам и внедрения методов коллективной работы.

По всей вероятности, для осуществления вышеуказанных предложений станет необходимым продлить срок специального обучения, укрепить преподавательские кадры и развернуть лабораторную базу школ.

Трезво оценивая положение, мы видим необходимость объединить усилия и сотрудничество в международном масштабе. Обмен опытом, совместные научные исследования и совершенствование программ работы могут заметно ускорить процесс подготовки высокообразованных художников-конструкторов.

СОВЕЩАНИЕ ПО МОДЕЛИРОВАНИЮ ОДЕЖДЫ

В методическом совещании специалистов по моделированию одежды, происходившем в начале этого года, участвовало более тысячи человек.

В центральном зале московского клуба «Крылья Советов» собрались художники и конструкторы не только моделирующих организаций и швейных предприятий, но и специалисты смежных отраслей — текстильной, трикотажной, обувной, головных уборов, галантерейной, ювелирной, т. е. все те, кто участвуют в создании всего комплекса одежды.

На совещании обсуждался широкий круг вопросов, связанных с моделированием и конструированием одежды, улучшением качества выпускаемых изделий, организацией творческой работы. Много говорилось о необходимости тесного рабочего контакта художников всех смежных предприятий для создания изделий единого художественного стиля, единой направленности, отвечающих требованиям времени.

Направление моды на 1963—1964 годы, моделирование мужской одежды, разработка изделий из трикотажа, сов-

ременное художественное оформление тканей, опыт работы Ленинградского дома моделей — таковы темы основных докладов на совещании.

Кроме того, был заслушан доклад представителя Академии художеств СССР о некоторых вопросах декоративно-прикладного искусства, например, таких, как проблема национального и современного, имеющая важное значение для творческой работы по моделированию одежды.

В совещании приняли участие 32 дома моделей и лаборатории двух швейных фабрик, в том числе 9-й Московской, завоевавшей звание предприятия коммунистического труда. Впервые здесь были представлены недавно организованные Алтайский, Хабаровский, Пермский и другие дома моделей.

Было просмотрено более 700 моделей, каждая из которых подвергалась детальному разбору. Некоторые формы вызвали горячие дискуссии, как, например, новая линия мужских брюк, слегка расширенных книзу, линия завышенной талии в женском платье и др.

Просмотр моделей показал, что уро-

вень моделирования в нашей стране за последние годы значительно поднялся. Интересные коллекции одежды были представлены Общесоюзным, Таллинским, Ленинградским, Киевским домами моделей. С большим одобрением была встречена коллекция одежды с разнообразным использованием искусственных кож, подготовленная Горьковским домом моделей, и образцы одежды кишиневских художников с использованием синтетических материалов. Участники совещания рассмотрели также модели по определенным темам, отражающим наиболее узкий ассортимент промышленности, — облегченный мужской костюм, одежда для полных женщин, платье для выпускного бала и невест, одежда для работников сельского хозяйства и промышленности.

Лучшие модели одежды, отобранные на совещании, включены в коллекцию 1963—1964 годов и рекомендованы для широкого внедрения в массовое производство.

Е. СОЛОВЬЕВА

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ



принимается с любого очередного номера.

Розничная продажа журнала ограничена.

Чтобы ускорить оформление подписки, назовите в отделении связи индекс журнала, под которым он включен в каталог Союзпечати,—70240.

Подписная цена на 6 месяцев — 7 р. 20 к.
на 3 месяца — 3 р. 60 к.

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, Ю. Б. Соловьев, Д. С. Суслов, А. А. Федоров-Давыдов. Зам. главного редактора К. М. Кантор. Художественный редактор С. С. Гусева.

Технический редактор Л. М. Штейнер.

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

А 02915 9.ИИ-63 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 10800. Зак. 99.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

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

Индекс

70240