

САРОДЕЖ

ПРЯЖКИ

ЗЕМ

ДЕКОРАТИВНОЕ
СКУПСТВО
СССР

7.1963

Главная задача идейно-воспитательной работы партии в современных условиях — идеологически обеспечить претворение в жизнь Программы КПСС, создание материально-технической базы коммунизма, формирование коммунистических общественных отношений, воспитание нового человека; повышать политическую бдительность, вести развернутое наступление против империалистической идеологии, против пережитков прошлого в сознании людей.

Из постановления июньского Пленума ЦК КПСС по докладу секретаря ЦК КПСС товарища Ильичева Л. Ф. «Об очередных задачах идеологической работы партии».

СОДРУЖЕСТВО ИСКУССТВ

В. РАБИНОВИЧ

488/14

Читальный зал

Возрастание в нашу эпоху роли искусства в идейно-эстетическом воспитании масс возлагает на деятелей всех его видов огромную ответственность. Между тем формализм, наносящий ущерб идейному содержанию искусства, утверждает, что «большие» искусства, такие как литература и живопись, должны сосредоточить свое внимание на решении формальных задач. И уж тем более, говорят сторонники формализма, «младшим» его видам — прикладным и декоративным искусствам — помышлять нечего о серьезной идеологической нагрузке.

Мы, конечно, не имеем права забывать о значении художественной формы, эстетической гармонии, декоративности, но основное наше внимание должно быть сосредоточено на идейно-эстетическом содержании искусства. Это относится и к архитектуре, и к декоративно-прикладному искусству.

ЗА ЛЕНИНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ЗАДАЧ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

У нас привыкли упоминать о «ленинском плане монументальной пропаганды», но недостаточно вдумываются в действенное, вдохновляющее существо этой гениальной идеи.

Ленинский план монументальной пропаганды — первая страница развития советского монументального искусства. Но ленинские документы, кроме конкретных указаний об установке в первые после Октября годы совершенно определенных памятников, содержат исторически непреходящую идею монументальной пропаганды.

В. И. Ленин, по существу, предполагал необходимость широкого и систематического использования художественных средств всех видов искусств — архитектуры, монументальной живописи и скульптуры, патетического слова и декоративного оформления — для повседневной пропаганды идей социализма среди миллионов масс трудящихся.

Следовательно, не только памятники, но и произведения ряда других видов искусств, например архитектуры, декоративно-прикладного искусства, поскольку они повседневно содействуют приобщению масс к коммунистическим идеалам, также участвуют в претворении в жизнь идеи монументальной пропаганды.

Хотя за последние годы и наблюдается определенное оживление в деле установки памятников, однако эти работы имеют очень скромные масштабы. При этом далеко еще не использованы огромные идейно-эстетические возможности архитектуры новых социалистических городов, рабочих и колхозных поселков, сооружений и их интерьеров.

Ныне социалистическая архитектура в своих комплексных решениях, в сочетании с различными видами декоративно-прикладного искусства, в синтезе с монументальной живописью и скульптурой, с художественным решением жилых и общественных интерьеров, практически стала основным средством в борьбе за претворение ленинской идеи монументальной пропаганды. Наряду с монументальным выражением бессмертия идей ленинизма — Мавзолеем, с отразившими поступь социализма лучшими станциями первых линий нашего метро, мы сейчас с гордостью можем указать на Дворец Съездов, здания гигантских гидростанций, многочисленные комплексы жилых районов, убедительно свидетельствующих о победоносном утверждении ленинских идей, — МИР, ТРУД, СВОБОДА, РАВЕНСТВО, БРАТСТВО и СЧАСТЬЕ для всех советских людей, для всех народов.

Таким образом, ленинская идея монументальной пропаганды и есть принципиальная основа борьбы за глубоко идейный и высокохудожественный синтез архитектуры и изобразительных и декоративно-прикладных искусств. При этом в архитектурный

интерьер закономерно входят, органично им синтезируются прежде всего и шире всего именно произведения прикладного искусства.

ОРГАНИЧНОСТЬ СИНТЕЗА АРХИТЕКТУРЫ И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Родство архитектурных сооружений с мебелью и бытовым оборудованием многократно отмечалось в марксистской литературе. Марксистский материалистический подход к этой проблематике был творчески развит А. В. Луначарским, отмечавшим в ряде статей 1922—1924 гг. (см. его «Статьи об искусстве», М.—Л., 1941, стр. 309—310, 513—514, 536—540) наличие двух больших групп (родов) искусства: видов искусств, имеющих чисто идеологическое назначение, и «промышленных искусств», которые призваны при социализме сделать жизнь трудящихся удобной и красивой. А. В. Луначарский отнюдь не противопоставлял эти два рода искусств и их значение для общества; он подчеркивал необходимость их сочетания.

Важно зафиксировать качественное различие этих двух основных родов искусства: у первой группы имеется лишь одна главная функция — идейно-эстетическая, идеологическая (и отсутствует в качестве необходимой материальной функции); у второй группы социальных явлений имеются две необходимые функции: основная — материальная и не основная, но очень существенная — идейно-эстетическая. Первая группа искусств является по своей сущности формой общественного сознания, вторая — суть прежде всего материальные и культурные блага, но одновременно и выражение общественного сознания, притом в весьма своеобразных художественных формах.

Архитектура по своей природе и сущности должна быть отнесена ко второму роду искусств. Сюда же могут и должны быть отнесены так называемые прикладные искусства, то есть те виды материальных и культурных благ — мебель, одежда, посуда и другие, которые одновременно имеют и художественные функции. Вне сомнения, архитектура состоит в ближайшем родстве именно с прикладными (их в наших условиях можно именовать промышленными) искусствами.

Социальная роль архитектуры и прикладных искусств, особенности их материального назначения вызвали к жизни ряд характерных общих черт их идейного содержания.

Необходимо сразу подчеркнуть, что в идейное содержание произведений архитектуры и прикладных искусств обязательно входит принцип заботы об удовлетворении потребностей людей данного общества или данного класса в удобных производственных, жилых и общественных сооружениях. Основная специфика идейного содержания архитектуры и прикладных искусств состоит именно в этом своеобразном принципе, отражающем их общественное назначение.

Специфичен также и тот круг общих идей, которые выражает архитектура как искусство. Эти идеи носят, как правило (впрочем, знающее и исключения), довольно общий характер, например, демократизм, народность, патриотизм, гуманизм, оптимизм. Они приобретают особое «звучание» в архитектурных ансамблях и конкретизируются средствами синтеза искусств.

Все это доказывает органичность и необходимость широчайшего по масштабам синтеза братских искусств — архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Подобный синтез не только принципиально возможен, но и широко существует в практике. Правда, тут следует сделать оговорку: он осуществляется в большинстве случаев стихийно, «самодельно», и из-за этого очень часто его композиционно-художественный уровень недостаточно высок.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВАОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАТИТЕЛЬНОЙ
ГР. УЧЕБ.

Наш практический вывод должен состоять в том, что нужно искать пути к наивысшим достижениям в области синтеза архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

Важнейшей, определяющей закономерностью этого синтеза в социалистических условиях является планомерное создание ансамблей с эстетическим осмыслением как внешнего вида, так и интерьеров, то есть комплексное решение всех сооружений и помещений, предназначенных для труда, быта, отдыха.

Развитие нашего общества приведет, в частности, к широчайшему распространению подобного синтеза, сделает его непременной чертой всех архитектурных комплексов. Создание ансамблей все чаще встречается уже сейчас.

Возьмите интерьеры наших жилищ. Не только в проектах зодчих и на выставках новой мебели, но и во многих квартирах мы видим весьма гармоничные и привлекательные их решения.

Конечно, нередко еще и случайная меблировка (мало выпускается современной мебели!), проявление мешанской, аляповатой безвкусицы. Кое-кто воспринял появление новых тенденций в решении интерьера очень поверхностно, как некую моду, и пытается «современными» средствами создавать этакие «уютные гнездышки», забитые без всякого чувства меры и вкуса хилыми полочками и керамическими сосудами.

А между тем современная мебель — не мода, а она исходит из принципов заботы о человеке и, следовательно, является необходимым дополнением новых архитектурных решений. В наших новых квартирах имеются гардеробные, и уже нет нужды в громадных шкафах и сундуках. Коммунистическая организация быта приводит ко все большему развитию общественного питания, поэтому сегодня для нашего строительства типичны небольшие, но хорошо оборудованные кухни-столовые, а в домах-комплексах завтрашнего дня дополнением к прекрасно поставленному общественному питанию станет лишь компактный готовочный электроагрегат, который будет хорошо выглядеть и в жилой комнате.

Уже сейчас происходит объединение материальных средств архитектуры и декоративно-прикладного искусства, создается материальный комплекс интерьера. В будущем же в наши архитектурные сооружения все шире и шире будут включаться встроенная мебель и оборудование, все крепче станут творческие контакты между зодчими и мастерами прикладных искусств, к тому же значительно разовьется художественный вкус и творческая инициатива у всех трудящихся. Тогда решение интерьеров всех наших производственных предприятий, жилищ, школ-интернатов, детских садов, молодежных кафе и рабочих клубов станет высокохудожественным, полностью отвечающим высоким требованиям коммунистического быта.

Те же тенденции наблюдаются и во внешнем решении архитектурных ансамблей, включающих художественные «малые формы», озеленение, различные декоративные элементы. Хорошим примером этого могут служить девятый и десятый экспериментальные кварталы в Новых Черемушках в Москве. Содружество архитектуры и декоративно-прикладных искусств убедительно свидетельствует здесь о социалистическом демократизме и гуманизме наших новых ансамблей.

В особенности большое идейное звучание прикладное и декоративное искусство приобретают при органичном их включении в общественные сооружения. Яркий пример этого — Кремлевский Дворец Съездов.

Дворец Съездов — произведение, которым может гордиться советская архитектура. Мы согласны с его высокой оценкой, в частности с мнением авторов, выступивших в журнале «Строительство и архитектура Москвы» (№ 6 за 1962 г.). Вместе с тем хотелось бы поспорить с ними о синтезе в этом сооружении. В статье сказано: «Недостаточно использованы возможности синтеза искусств в архитектуре. Примеры синтеза во Дворце немногочисленны».

Здесь совершенно явственно сказывается концепция, по которой к синтезу относится только содружество архитектуры с изобразительными искусствами. Эта традиционная теория мешала очень квалифицированному авторскому коллективу разглядеть и оценить широкое и плодотворное использование зодчими во Дворце Съездов возможностей синтеза архитектуры с декоративно-прикладным искусством.

Дворец Съездов — замечательный пример сочетания и единения средств архитектуры, декора, мебели, оборудования. Спокойный светлый колорит декора и мебели кулуаров (удачно приглушающий некоторую пестроту многообразных декоративных деталей и мотивов) резко контрастирует с насыщенным алым тоном и лаконичностью художественных средств главного зала — зала Съездов. О мебели зала Съездов нельзя говорить отдельно: строгие и при том очень плавные, гармоничные ряды кресел — часть архитектурного решения. Весь этот ансамбль полностью соответствует не только утилитарным и технологи-

ческим требованиям, но и принципам подлинного демократизма, высокой социальной функции зала для работы съездов Коммунистической партии, Верховного Совета СССР и других организаций (равно качественность всех мест для депутатов, прямое сообщение из партера и амфитеатра с местом президиума и т. п.) и убедительно выражает эти принципы.

При этом вряд ли можно отнести к «недостаткам» Дворца Съездов и характер синтеза с монументальным искусством. Возможно, впоследствии банкетный зал или другие помещения Дворца Съездов еще будут обогащены панно или скульптурами. Но сам композиционный прием — введение синтеза с изобразительными искусствами для создания идеологических акцентов (реющие знамена с гербами в главном фойе, художник А. Дейнека; впечатляющее знамя в зале Съездов с портретом В. И. Ленина, художник А. Мыльников) — разумен и целесообразен. Думается, что скорее следовало бы упрекнуть в этом отношении авторов ансамбля Дворца пионеров на Ленинских горах, которые, безусловно, проявили много горячей заинтересованности и выдумки, но все же допустили известную композиционную перенасыщенность этого комплекса панно и фризами, в результате чего росписи и мозаики подчас воспринимаются лишь как декоративные пятна. В то же время ряд рабочих помещений этого интересного архитектурного комплекса ни функционально, ни эстетически должным образом не отработан.

Видимо, в синтезе каждому искусству надлежит помнить о своей роли: архитектуре — о ее социальной значимости, служить материальной и композиционной основой синтеза, декоративно-прикладному искусству — подкреплять и дополнять ее средства, монументальным росписям, скульптуре, слову — создавать идеологические акценты. При таком дружном сочетании сил разных видов искусства каждый из них делает максимальный вклад, при таком синтезе и декоративно-прикладное искусство получит большое идейное звучание.

ИНДУСТРИАЛЬНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО — МАССОВОЕ ТИРАЖИРОВАНИЕ

Удовлетворить социально-материальные и идейно-эстетические потребности многомиллионного советского народа архитектура и прикладные искусства могут, только используя средства и методы современной техники. Современная техника для этих видов искусства — не столько предмет отражения, сколько средство достижения истинной массовости, всенародности.

Мы не стали бы повторять эти, казалось, абсолютно ясные положения, если бы некоторые из наших искусствоведов (а среди них есть и авторы журнала «Декоративное искусство СССР») не увлеклись исследованиями таких закономерностей художественной композиции, которые обычно предполагают создание произведений декоративно-прикладного искусства, имеющих индивидуальный характер (хотя многие композиционные приемы, например ритм, симметрия, пропорции не только не исключают, но и подразумевают повторность, типизацию, стандарт). Эти товарищи стали расширительно трактовать «индивидуальность», категорически требуя уникальности и «рукотворности» как якобы обязательных качеств произведения искусства. При этом они упустили из внимания основную «стратегическую» задачу нашего декоративно-прикладного искусства — идейно-эстетическое воспитание народных масс.

А прикладные искусства массовыми будут тогда, когда массы смогут не только изредка любоваться на их произведения в музеях и на выставках, но и смогут повседневно пользоваться этими удобными и красивыми вещами.

Полезно в связи с этим вспомнить о поучительных уроках перехода на методы индустриального строительства и типового проектирования нашей архитектуры. Сколько было опасений, что массовое строительство приведет к казарменности и загубит «высокое зодчество». Однако социалистическое зодчество в целом успешно развивается, создает немало «хороших и разных» произведений.

По аналогии с индустриализацией строительства советское декоративно-прикладное искусство должно стать на путь массового индустриального тиражирования, и в этом единственно реальный путь к синтезу.

У архитектуры и декоративно-прикладного искусства — единая цель, во многом общие средства, естественно, у них неизбежно должны быть и общие характерные черты.

Братское единение архитектуры, прикладных искусств, монументальных изобразительных искусств, «монументального» художественного слова открывает замечательные перспективы для успешного формирования синтетического, единого в своем многообразии искусства коммунистической эпохи.



Э. Реэметс. Декоративные вазы.
Керамика.

ДВА

ЭСТОНСКИХ

МАСТЕРА

С. БАЗАЗЬЯНЦ

На выставки эстонского декоративного искусства ходят не только смотреть, но и учиться. Как своеобразную школу мастерства и отточенного вкуса воспринимают эти показы и зрители, и художники. На таких выставках наши молодые прикладники как-то по-особенному, профессионально-внимательно рассматривают вещи, расспрашивают авторов. Такой авторитет завоеван упорным трудом. В искусстве художников Эстонии не увидишь рыхлой композиции, небрежного рисунка или незавершенной работы.

На этот раз встреча с эстонским декоративным искусством произошла ранней весной 1963 года в Москве на выставке Эльги Реэметс и Эллен Ханзен. И, как всегда, она была интересной и поучительной...

Выставка производила впечатление удивительно целостного ансамбля красивых современных вещей. Казалось, что вещи долго приглядывались друг к другу и только после этого поселились рядом. Переходы от керамики к текстилю, от изделий из металла к декоративным коврам были настолько плавны, что казалось, будто все вещи сделаны «на едином дыхании». Столь безупречно у этих художниц чувство стиля, понимание единства вещей.

И Реэметс, и Ханзен прекрасно понимают, что там, где все предметы в равной степени декоративно насыщены, художественного ансамбля не может быть. Требования, предъявляемые ранее каждому произведению декоративного искусства в отдельности, они перенесли на группу вещей в целом. Так сложилось понятие ансамбля. При таком подходе некоторые предметы отступили на второй

план, зато другие приняли на себя основную декоративную и функциональную нагрузку.

Посмотрим, как распределены эти роли в экспонатах выставки. Творчество Реэметс представлено очень разнообразно: керамика, кожа, металл, роспись фарфора и вяза. Кроме того, художница сама оформила эту выставку. Ее решение исходит из оригинального замысла общей композиции, а главное, в нем проявляется умение с особым тактом скомпоновать и разложить отдельные предметы так, чтобы избежать пестроты и разнобоя, выделить своеобразие каждого из них. Особенно ярко это проявилось в стенде керамики.

Керамическим произведениям Реэметс свойственна вертикальная устремленность формы. Чаще всего это декоративные вазы или кувшины для цветов. Запомнились сосуд в форме бутылки и два больших керамических стакана цвета графита с легким растительным декором. В этих вещах форма приобретает сочную пластичность и упругость. Замкнутые, уравновешенные силуэты, укрупненные размеры делают произведения монументальными.

Видимо, проблема пластической формы очень волнует художницу. Благодаря новизне пропорций и многообразию конфигураций в каждой вещи она находит оригинальные решения, хотя варьирует в пределах весьма ограниченного набора форм. При всей новизне изделий поиски не выходят из традиционного для эстонского искусства круга приемов. Так, керамические вазы, чаши и кувшины всегда остаются близкими к цилиндрической форме, ясны в пропорциях, четки по ритмам. Эта подчеркнутая ясность и простота составляют основное обаяние керамики Реэметс. Внешний декор и цвет, видимо, волнуют художницу значительно меньше, чем форма, хотя изысканность блеклых бежевых тонов, напоминающих оттенки прибрежного морского песка или глазури, похожие на полированный гранит, говорят о том, что их автор — тонкий колорист.

Своеобразие творческого почерка художницы проявляется и в керамических панно. Особенно оригинальны ее маленькие рельефные фигурки, наклеенные на холст и окантованные деревянными рамками. Сильно обобщая формы и стилизуя пропорции фигурок, изображающих крестьянок за работой и во время отдыха, художница создает полные тепла и народного юмора картинки сельской жизни. Эти картинки хорошо выглядят в интерьере: сгруппированные по две и по три, они украшают стену.

Наиболее полно дарование Реэметс раскрывается в художественной обработке кожи. Ее кожаные бювары, обложки для книг, коробки и альбомы очень современны, в них поражает исключительное разнообразие композиционных приемов, которые всегда обусловлены характером и назначением предмета. Художница расширяет традиционный для эстонского искусства круг тем и узоров и вводит новые декоративные мотивы — стилизованные предметы народного быта, геометрические орнаменты или изображения зверей из народных сказок. В представленных на выставке работах последних лет чувствуется, что художница в совершенстве овладела линейными и цветовыми ритмами в украшении кожаных изделий; симметричные решения композиций она часто заменяет своеобразными, виртуозно сплетенными асимметричными построениями, уравновешенными плоскостями гладкого поля.

Если в изделиях из кожи Реэметс занимают цветовые и линейные взаимосвязи, то в работе с металлом художница решает объемно-пластические задачи. С тонким чувством красоты формы сделан ликерный серебряный прибор, который решается не только как декоративный предмет, в нем учитывается его основное утилитарное назначение. Очень ценно, что художница сумела отступить от традиционных форм серебряных изделий и найти новую, современную композицию, сохранив благородство материала. Цельная, монолитная форма рюмок и графина ничем не членится, благодаря этому силуэт приобретает плавность



Э. Реэметс. Стенка, оформленная декоративными прятлицами и куклами.

Э. Ханзен. Декоративные ткани.

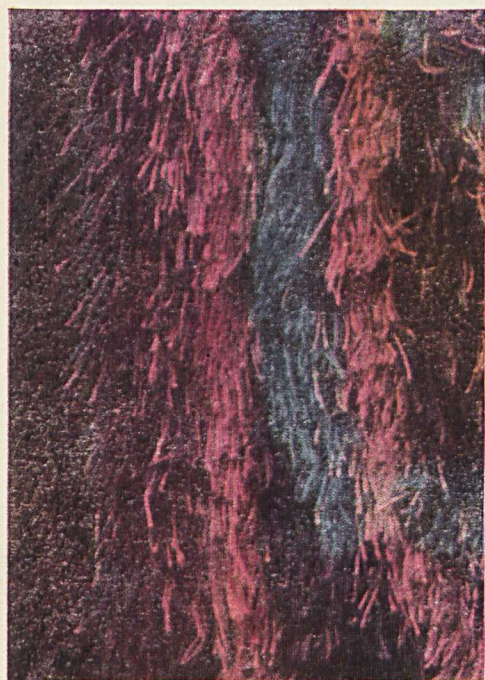




Ж. Реэметс. Керамические панно.



Ж. Реэметс. Изделия из кожи.



Э. Ханзен. Декоративный ковер, выполненный в технике «рюйу».



Э. Рерметс. Декоративные сосуды.
Керамика.



Уголок экспозиции.





Э. Реэметс. Декоративная ваза. *Керамика.*

и изящество. Ровная, гладкая поверхность сосудов, покрытая темной патиной, очень приятна. Этот сервиз изготавливается в мастерских Художественного фонда Эстонии и продается в ювелирных магазинах страны.

Среди многочисленных работ Реэметс на этой выставке ликерный сервиз нам представляется принципиально ценным, он предельно функционален и в то же время очень красив. Если с этой точки зрения посмотреть другие ее работы в металле, например декоративные медные кофейники, то станет ясно, что здесь художница оказалась в плену узкоэстетских поисков. Подобные уникальные изделия дороги, неприменимы в быту, их единственное назначение — украшать интерьер. Но тогда вряд ли целесообразно приписывать этим вещам определенную утилитарную функцию. Вообще хотелось бы, чтобы такой большой мастер, как Реэметс, создавала больше функционально продуманных и необходимых в быту вещей.

Реэметс прекрасно знает свою национальную культуру и этнографию, корни и истоки эстонского искусства, быть может, поэтому ей близка и интересна работа в такой исконно народной форме творчества, как художественная вязка. Прекрасные изделия из шерсти, декорированные орнаментом, красочны и удобны. В вязаных комплектах большое внимание уделяется строю узора и колориту. Отдельные предметы спортивных ансамблей скомпонованы так, что дополняют друг друга и вместе с тем различны по степени декоративной насыщенности.

Полны фантазии и знания эстонского фольклора ее остроумные маленькие композиции декоративных кукол и пряслиц. И здесь — чувство юмора, тонкое знание мате-

риала и вкус, безупречный, ясный, последовательно проявляющийся.

Мы уже говорили, что выставка смотрелась как единый ансамбль. И в этом заслуга не только Реэметс. Ткани, ковры и покрывала Эллен Ханзен определили цветовое решение и эмоциональную окраску экспозиции, то есть фактически выполняли ту же роль, которая отводится им в интерьере, — создавали декоративный фон.

Стойкие национальные традиции, идущие от народного крестьянского ткачества, особенно ясно проступают в работах Ханзен. Узоры декоративных тканей художница разрабатывает большей частью по мотивам народных тканей, но вместе с тем они по-современному просты и лаконичны.

Декоративные решения своих произведений Ханзен всецело подчиняет их назначению — в основном убранству современных небольших индивидуальных квартир. Поэтому в тканях художница избегает сильных цветовых или орнаментальных акцентов, ее композиции строятся в светлых, пастельных тонах: чаще других встречаются среди них серые и золотисто-желтые тона. Если фон ткани задуман темным, то рисунок по нему Ханзен дает светлый, графически-четкий. В таких работах чувствуется любовь автора к законченному, тщательно прорисованному узору, четким ритмам. В тканях последних лет преобладает горизонтальное членение орнамента. Много внимания уделяется структуре материала, в то же время декор становится проще, отсутствуют мелкие детали, ткань смотрится единой цветовой массой.

Квартиры, в которых используются такие ткани, кажутся более просторными, ткань как бы сливается с плоскостью стены.

Естественно, чем спокойнее и проще ткани в интерьере, тем активнее роль красочных, ярких ковров или покрывал. На них и переносит Ханзен основной цветовой акцент. Ее ковры и покрывала отличаются тщательно отработанной фактурой, прекрасным качеством пряжи. Фиолетово-красные, черные с белым и зеленые длинноворсовые ковры, выполненные в технике «рюйу», поразительно красивы. В интерьере такой ковер выполняет роль основного украшения, являясь цветовым и эмоциональным стержнем убранства квартиры.

Очень красиво выглядело на выставке розово-сиреневое покрывало, сделанное в технике двухстороннего ткачества, однако выбор автором дорогостоящей пряжи высшего качества с ее пуховой пастельных оттенков фактурой нам кажется вовсе не обязательным в покрывалах, которые должны выполнять сугубо утилитарную функцию. Прекрасный материал целесообразнее использовать для предметов одежды: шарфов или шалей. Пожалуй, это назначение больше соответствует характеру изделия.

Вообще функциональная сторона шерстяных ковров и покрывал Э. Ханзен, видимо, нуждается в уточнении: они все же носят характер выставочности, некоторой показной эффективности, кажется, как будто подобным покрывалом нельзя просто накрыть кровать или диван, а его следует как-то по-особому раскинуть, показать. Подобные вещи не помогают в быту, ими не пользуются, их демонстрируют.

Конечно, чисто декоративные вещи должны присутствовать в наших квартирах, но больше и чаще всего мы пользуемся обычными вещами: чашками, тарелками, вилками, ножами, наконец кастрюлями. И если бы с той же мерой артистичности и мастерства, какие продемонстрировали нам эстонские художницы, делались наши бытовые предметы, квартиры советских людей стали бы много лучше. Сегодня работа в этой области, пожалуй, наиболее важна.



Набор мебели для однокомнатной квартиры. Разработан Проектно-конструкторским институтом легкой промышленности Львовского совнархоза. Фото Н. Жебрэка.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

МЕБЕЛЬ ИЗ ЛЬВОВА

З. ДЯЧУН, В. НОДЕЛЬМАН

Массовый выпуск современной мебели требует большого количества облицовочных материалов. Между тем обеспечить всю продукцию ценными породами облицовочной фанеры не представляется возможным.

Перед художниками, архитекторами и конструкторами стоит задача проектировать мебель, фанерованную дубом, ясенем, буком и другими твердолиственными породами. По своим художественным качествам она не должна уступать мебели, фанерованной орехом, красным деревом и т. п. На помощь приходят искусственные облицовочные материалы и красители, тонирование облицовочной фанеры и применение декоративного цветного пластика, что раскрывает широкие возможности для создания красивой современной мебели.

В этом направлении в настоящее время ведет работу мебельный отдел Проектно-конструкторского института легкой промышленности Львовского совнархоза. Институтом разработан набор современной мебели (СРМ-1) для однокомнатной квартиры. Он отделан цветным декоративным слоистым пластиком и специальной фурнитурой. Изделия набора фанерованы дубом.

Известно, что мебель при такой фанеровке всегда выглядит тяжелой, для ее зрительного облегчения авторы набора нашли соответствующее цветовое решение — сочетание светлой прямолинейной текстуры дуба с декоративным пластиком кремового и черного цветов. Чтобы подчеркнуть конструктивную четкость изделий, лицевые кромки и ножки окрашены в черный цвет. Передние стенки ящи-

ков покрыты цветным пластиком, на них выделяются контрастные по цвету ручки.

На передних стенках шкафов применен строгий декор в виде трех черных вертикальных полосок. Этот декоративный прием создает ощущение большей высоты изделий.

Набор решен в виде отдельно стоящих предметов. Все изделия сборно-разборной конструкции, что повышает их транспортабельность.

Конструктивной особенностью набора является то, что дверки корпусной мебели раздвижные и легко снимаются. Комод и туалет совмещены в одном изделии — это удобно и экономично. Диван-кровать выполнена с шестью съемными подушками и может трансформироваться в несколько различных положений для отдыха.

В набор входит удобное для отдыха кресло оригинальной конструкции. Его высокая спинка по необходимости может опускаться и при этом автоматически поднимается подставка для ног. Удобен и прочен приятный на вид стул, который хорошо вписывается в общий ансамбль интерьера. Легко и просто — поворотом крышки вокруг одной неподвижной оси — трансформируется стол.

Удачно решено оборудование прихожей, которое выполнено с применением отходов декоративного пластика.

Набор демонстрировался на мебельной ярмарке в Киеве, где получил хорошие отзывы. Он утвержден секцией мебели технического совета УССР к массовому выпуску. В настоящее время набор в полном комплекте осваивается Львовской мебельной фабрикой № 6.

ХУДОЖНИК И ТОРГОВАЯ

Пытливо, с большим энтузиазмом работают сейчас художники стекольной промышленности. Они широко используют возможности технологии производства, много внимания уделяют массовым изделиям из простого стекла. В результате продукция ряда стекольных заводов страны в значительной степени обновилась, пополнилась новыми образцами.

И все же нельзя обольщаться достигнутым. Наше массовое производство еще засорено множеством устаревших, грубых и антихудожественных изделий. Даже в московских магазинах еще мало новой посуды, редко появляются те лучшие образцы, которые вызвали общее одобрение на выставке или художественном совете.

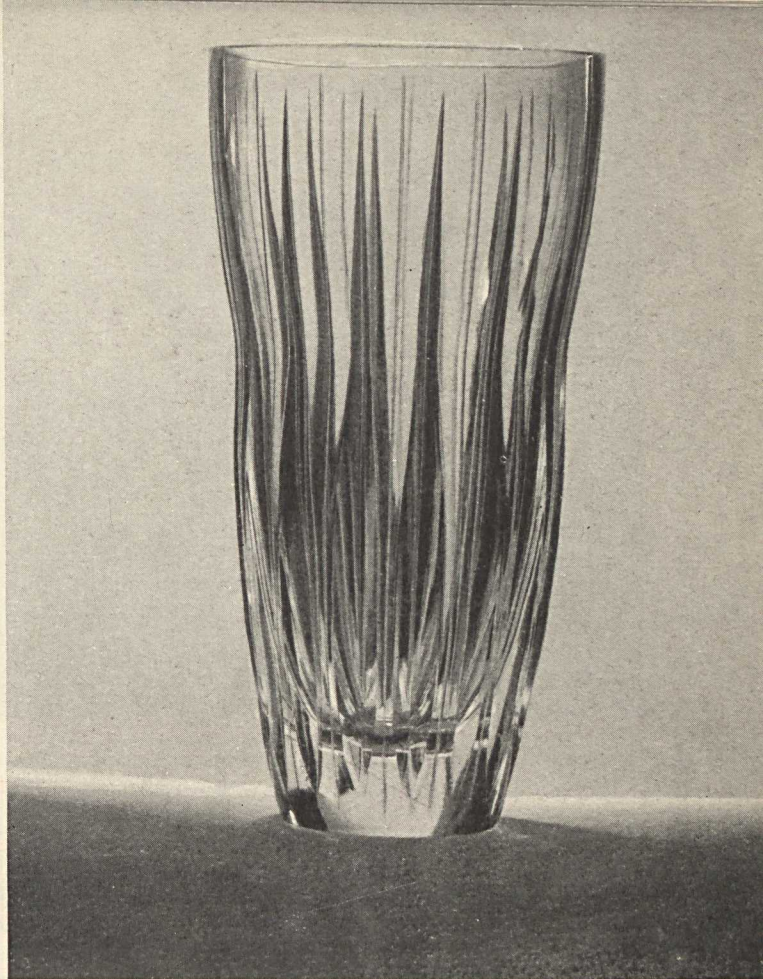
Почему это происходит? Почему торговля не становится пропагандистом новых советских товаров, отличающихся высокими художественными качествами? Дошло до того, что проведенное несколько месяцев назад совещание в Мосхозторге поставило вопрос о снятии многих новых образцов с производства под тем предлогом, что они не пользуются спросом у потребителей. Вызывает тревогу, что совещание проходило в крайне неблагоприятном тоне по отношению к работе художников и художественных советов. И совершенно естественно в связи с этим поинтересоваться, ведется ли у нас систематическое изучение покупательского спроса и в чем причина такого разрыва между трудом художников и деятельностью торговых организаций.

Мы попытались разрешить эти наболевшие вопросы, пригласив в редакцию представителей московских торгующих организаций во главе с директором Мосхозторга В. Сериковым, художников по стеклу из Комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР, а также искусствоведов сектора декоративного искусства Института истории искусств Академии художеств СССР. Возник горячий разговор заинтересованных людей. Конечно, собравшиеся не могли разрешить всех трудностей торговли изделиями художественной промышленности, но многое удалось выяснить, прийти к определенным практическим выводам.

Выступавший на совещании директор магазина «Хрусталь» Ф. Егоренко высказал претензии к художникам, создающим якобы в преобладающем большинстве дорогие и сложные для производства декоративные изделия из хрусталя, которые остаются на полках магазинов. Он считает, что художественные советы поощряют их в этом. Мало, по мнению Егоренко, делается бытовой посуды из простого стекла. Между тем спрос на нее большой, а торговля не может не учитывать экономического фактора и работать в убыток.

В доказательство Ф. Егоренко показал собравшимся некоторые затоваренные в магазине изделия из хрусталя. При внимательном рассмотрении оказалось, что многие из них спроектированы художниками три-четыре года назад и даже раньше. Сейчас они действительно кажутся устаревшими по форме и отделке. Однако ряд произведений выглядит непривлекательно из-за небрежного выполнения и плохой стекломассы. Не удивительно поэтому, что удачный авторский образец в массовом выпуске искажается, теряет свои художественные достоинства.

Следует заметить, что на полках магазина «Хрусталь» стоят еще десятки примитивных, устаревших ваз с кобальтовым и марганцевым нацветом, густо изрезанных однооб-



Н. Матушевская. Ваза для цветов. Хрусталь.

разной алмазной гранью, которые почему-то Ф. Егоренко не подверг критике, хотя именно они и заслужили ее в первую очередь.

Вероятно, наличие подобного товара не беспокоит торговых работников, несмотря на то, что он не сходит с прилавков магазинов уже многие десятки лет и, конечно же, никак не может удовлетворить возросшие эстетические вкусы покупателей.

Старший мастер творческого цеха Комбината прикладного искусства И. Зеличенко в своей горячей речи опроверг многие претензии торговых работников к художникам. Он рассказал о том, с каким энтузиазмом работают художники над новыми промышленными изделиями, сколько трудностей встречают они при выполнении вещей на заводах. В «портфеле» комбината есть десятки эскизов различной бытовой посуды из простого стекла, но промышленные предприятия не принимают их к производству, а торговые организации не интересуются фондами комбината. Между художниками и торговыми организациями отсутствует деловой контакт, который помог бы правильно выявлять и учитывать покупательский спрос. И. Зеличенко заверил собравшихся, что художники готовы на общественных началах принять участие в выставках-продажах, организации магазина-салона художественного стекла, оформления витрин и рекламы, оказать любую другую помощь торговле в пропаганде новых произведений.

О затруднениях, которые встречают торгующие организации, убедительно говорил директор филиала ЦУМа по продаже художественных изделий Н. Сидоров. Он пояснил, что закупки продукции на предприятиях делают оптовые базы. Без всякого учета требований магазинов они целыми вагонами отправляют туда товары, в том числе и художественные изделия из стекла. Торгующие организации заинтересованы в новых товарах, хотя, разумеется, не в ущерб плану товарооборота. Однако при существую-



Н. Ганф, Е. Жигалкина. Прибор для вина. Стекло.

шей системе они не могут непосредственно заказывать предприятиям нужные вещи.

От имени художников выступила С. Бескинская. Она сказала, что художники не снимают с себя ответственности за плохое качество изделий массового производства. При создании образца они должны более внимательно учитывать особенности массового производства и реальные возможности того или иного завода. Тогда будет меньше отклонений от оригинала, искажений и брака. Но антагонизм, взаимное неуважение, которые существуют между работниками торговли и художниками, не могут быть ничем оправданы. Это мешает развитию художественного стекла. Напрасно работники торговли, в частности директор магазина «Хрусталь», пытаются объяснить низкий спрос на некоторые новые изделия их художественными недостатками. Как правило, главная причина заключается в небрежности выполнения, плохой, неудовлетворительной отделке, низком качестве стекломассы, а также в отсутствии культурных методов торговли.

Доказывая непродуманность, а порой и безответственность суждения некоторых работников торговли о необхо-

Н. Матушевская. Ваза для салата. Стекло.



димости выпуска тех или иных образцов художественного стекла, С. Бескинская привела такой пример. Недавно стеклозавод «Красный май» получил письмо первой базы Росхозторга за подписью начальника базы С. Пенькова, в котором было предложено снять с производства сульфидное стекло. Сульфидное стекло — гордость завода! Потрачено много сил и энергии на его внедрение, и вдруг одним росчерком пера рушится все, созданное годами. К счастью, его удалось отстоять, доказав, что необходимо обновление и расширение ассортимента изделий из сульфидного стекла. Как же можно было без совета со специалистами, без учета реальных пожеланий покупателей принимать столь серьезные решения?!

В заключение С. Бескинская еще раз подчеркнула, что работники торговли и художники должны стать союзниками в распространении художественного стекла среди широких кругов потребителей. Художники готовы во всем помочь торговле. Это предложение поддержали и другие присутствовавшие на совещании художники: Н. Матушевская, А. Степанова, С. Рязанова, Е. Жигалкина.

Из высказываний собравшихся можно было сделать вывод, что систематическое и серьезное изучение покупательского спроса, так же как и рекламирование товаров, не ведется. И пока оно не налажено в централизованном порядке, помочь делу сможет хорошо налаженный контакт между художниками и торгующими организациями.

В этой связи всех заинтересовало выступление директора Мосхозторга В. Серикова, который выдвинул ряд практических предложений. Он подчеркнул, что работники торговли руководствуются в первую очередь экономическими показателями и обязаны бороться с товарными остатками, в числе которых имеется значительное количество новых стеклоизделий. В. Сериков предложил выпускать новые образцы художественного стекла вначале небольшими тиражами. Это необходимо для апробирования их в торговле, определения дальнейшего тиража и корректирования цен.

Он сказал, что Мосхозторг берет на себя инициативу открыть в нескольких магазинах столицы отделы новых товаров, работе которых смогут помочь и художники. Но многое здесь зависит от промышленности. Она должна обеспечить такие отделы нужными товарами. В скором времени на Ленинском проспекте предполагается открыть «Дом фарфора». Очевидно, в его ассортимент следует включить и художественное стекло.

Участники совещания внесли предложение организовать салон по продаже художественного стекла. Здесь могли бы систематически устраивать выставки-продажи как массовой, так и малосерийной продукции крупнейшие заводы художественного стекла — «Гусь-Хрустальный», Дятьковский, «Красный май» и др. Следует иметь тут и выставочный стенд, на котором покупатели смогут ознакомиться с образцами, готовящимися к выпуску в ближайшем будущем, и высказать свои мнения и пожелания. Художники берутся организовать в салоне систематические дежурства, консультации, проводить беседы с покупателями о новых художественных изделиях из стекла и использовании их в быту.

Хорошо было бы применить и систему индивидуальных заказов покупателей на новые серийные изделия, подобно тому, как это сделано в Киеве. Такой тесный рабочий контакт художников и работников торговли поможет лучше изучить запросы населения. Это будет полезно и для творчества художников, и для повышения товарооборота магазинов.

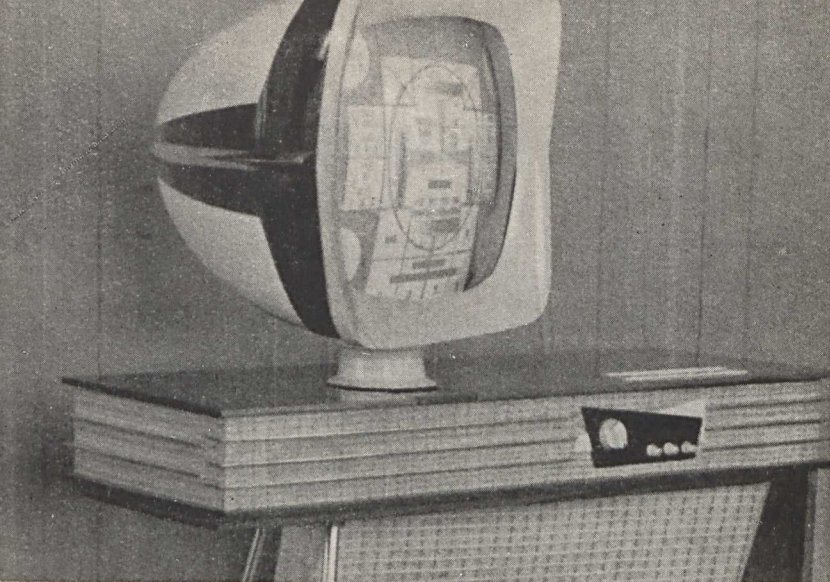
Предложение об организации салона художественного стекла поддержано и директором Мосхозторга В. Сериковым. Дело — за практическим осуществлением этого ценного мероприятия.

Л. К.

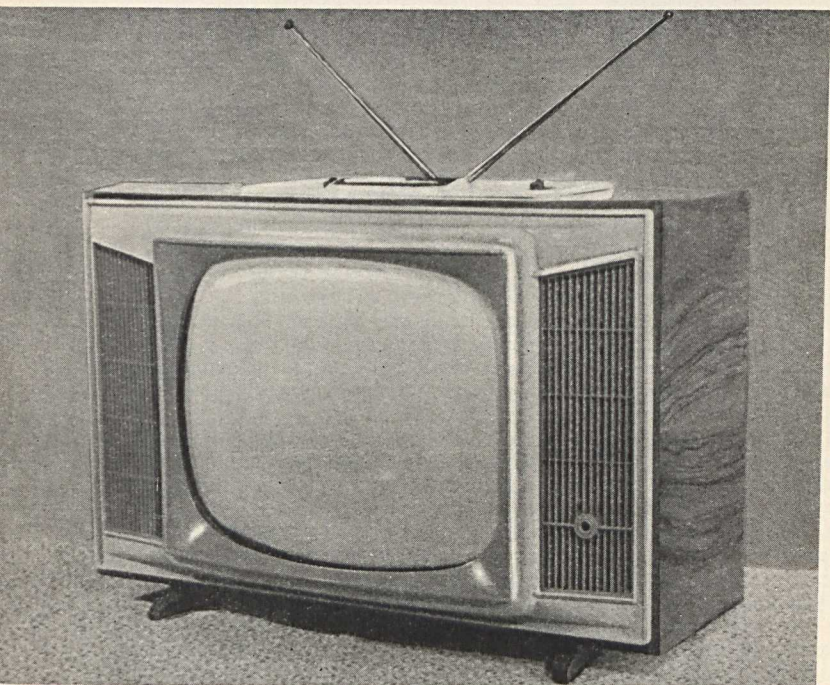
ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТЕЛЕВИЗОРОВ

ЛЬВОВСКИЙ ОПЫТ

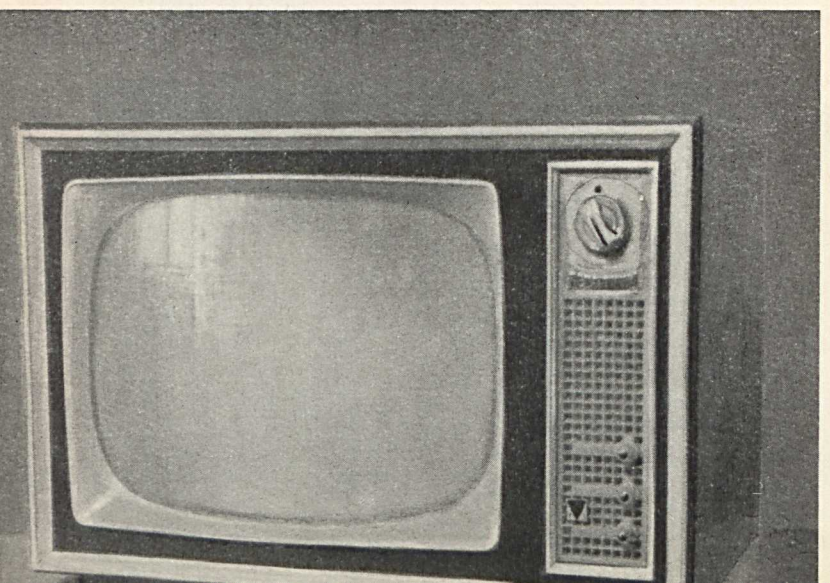
Г. ОСТРОВСКИЙ



Телевизор «Украина».



Телевизор «Космос».



Телевизор «Верховина».

Вряд ли есть необходимость в декларациях по поводу широчайшего и повсеместного распространения телевидения. Достаточно сказать, что художники интерьеров, проектируя типовые комплекты мебели, непременно предусматривают столик для телевизора. Телевизор сегодня — почти обязательный элемент нашего быта, домашней обстановки. Отсюда то большое внимание, которое должно уделяться не только техническим качествам, но и внешнему виду телевизоров.

Добрую славу завоевали в последние годы телевизоры с маркой ЛТЗ — Львовского телевизионного завода. Его «Украину» видели Нью-Йорк и Лондон, Париж и Марсель, а «Трембита» обошла около пятидесяти международных выставок. Сравнительно небольшой, но слаженный коллектив конструкторов не довольствуется достигнутым и постоянно работает над новыми моделями. И хотя в их среде нет художников-конструкторов, эстетической стороне своего дела они придают большое значение. Общие контуры, силуэт, композиция, каждая деталь телевизора служат предметом оживленных обсуждений.

Первой моделью завода был телевизор «Львов» (1957—1959 гг.). «Львов-2» почти не отличается от него по внешнему виду. Несколько лет назад он пользовался большим спросом, но сейчас уже устарел и снят с производства. Архаичен сегодня и его внешний вид: тяжелый, громоздкий ящик, экран на три четверти передней панели, ниже — затянутая тканью широкая отражательная доска, необходимая для акустики, ручки регулировки по сторонам и названия сбоку или посередине. Собственно говоря, по такой схеме строились многие советские телевизоры тех лет, и «Львов» мало чем выделялся среди них.

На смену «Львову» пришла «Верховина», созданная в 1960 году. Одновременно шла работа над телевизором «Трембита». Внешнее оформление первого осуществлено главным образом конструктором Л. Кудла, второго — им же и К. Шницером. По ряду технических причин «Трембита» не была запущена в промышленное производство. Зато «Верховина» выпускается в большом количестве, и ее охотно покупают. Поскольку они очень сходны по своему внешнему решению, то достаточно остановиться лишь на одном из них.

Рисунок «Верховины» прост и лаконичен. Строгость прямых углов и четко определенных граней, ясность вертикальных и горизонтальных членений, отказ от показного украшения придают телевизору современный вид. Асимметрия композиции не разрушает эту внутреннюю цельность и гармонию целого, а, наоборот, придает необходимую остроту и выразительность. И лишь закругленные углы и пологие дуги экрана вносят чуждую интонацию. Сейчас это еще неизбежно, но конструкторы уже работают над кинескопами, экран которых максимально приближен к правильному четырехугольнику. Тогда перед художниками-конструкторами откроются новые возможности.

Передняя панель «Верховины» объединена пластмассовой рамой с проемами для экрана и ручек и с сеткой над отражательной доской. К сожалению, сочетания двух цветов рамы не всегда продуманы, и это, конечно, не может не портить общего впечатления.

И тем не менее «Верховина» — творческая удача львовян. Вместо прежней тяжеловесной неуклюжести — четкая архитектурность, соединенная с конструктивной целесообразностью. По внешнему виду «Верховина» может быть отнесена к числу лучших советских телевизоров.

Однако и «Верховина» — это уже вчерашний день: «моральный износ» неотвратим. В 1963 году начинается промышленное производство нового телевизора «Космос», созданного в 1961—1962 гг. на львовском заводе (внешнее оформление К. Шницера). Трудно сказать, во всех ли отношениях «Космос» лучше «Верховины» — мнения здесь расходятся. Но одно очевидно: львовским конструкторам удалось создать новый и во многом интересный телевизор.

Прежде всего это относится к его габаритам и пропорциям. В стремлении преодолеть присущую телевизорам громоздкость объема, тяготеющего к кубической форме, авторы «Космоса» вытянули его по горизонтали и намного уменьшили высоту и ширину (20 см. против 35 см. «Верховины»). Такая тенденция проявилась уже в «Трембите», ширина которой всего 25 см. Достигается это главным образом за счет размера кинескопа и несколько иного положения его. В результате «Космос» получился более легким, портативным, изящным, приближающимся по форме скорее к радиоприемнику. Понятно, что при таких размерах и пропорциях новый телевизор проще и органичнее увязывается с любым интерьером.

Другим новшеством является постоянное крепление антенн-«усов» и ручек регулировки на верхней крышке корпуса. Можно спорить, насколько удачен и целесообразен этот прием, но во всяком случае он вносит в общее решение несколько неожиданный и свежий акцент. Композиция передней панели уравновешена и симметрична: по сторонам экрана расположены скошенные наверху сетки, скрывающие отражательные доски. Такая расстановка основных элементов соответствует «горизонтальной концепции» телевизора.

Долгое время любые варианты не выходили из границ привычного и, казалось бы, единственно возможного решения: телевизор оставался ящиком с экраном спереди. Самые смелые творческие идеи художников и конструкторов ограничивались этими жесткими рамками. Конструкторы Львовского телевизионного завода нарушили эту традицию. Их «Украина», начатая еще в 1959 году и «доведенная» в 1962 году, являет собой принципиально иной тип телевизора, обладающего прочным «запасом новизны».

Исчез ящик. Есть кинескоп, заключенный в обтекаемый двухцветный кожух, и столик. Вся «механика» — винты, лампы, трансформаторы, батареи, регуляторы и т. д. — исчезла. Она поместилась в крышке стола, и только три ручки выдают ее место. Кинескоп, укрепленный не в центре стола, а чуть левее, вращается примерно на 200 градусов, что создает, конечно, дополнительный комфорт телезрителям.

Идеи новых типов телевизоров, как говорят, носят в воздухе. В США и во Франции тоже появились телевизоры, в которых кинескопы отделены от корпусов. К чести львовян надо сказать, что с эстетической стороны американские и французские телевизоры не выдерживают конкуренции с «Украиной».

В наше время трудно найти ретрограда, оспаривающего победное шествие «десятой музы». Уже сегодня телевизор можно увидеть не только в городе, но и в белорусской деревне, кавказском ауле или таджикском кишлаке. Все возрастающий спрос покупателей еще опережает предложение. Но с каждым годом этот разрыв сокращается. Наши конструкторы работают над новыми моделями телевизоров — настольных и так называемых напольных или консольных, переносных и даже дорожных.

Широчайшие перспективы творческого поиска открываются в этой области промышленности перед художниками-конструкторами. Здесь возможно (и необходимо) применение новых материалов, возможны десятки новых решений и вариантов. Главная тенденция телевизоростроения в настоящее время сводится к отказу от украшательства и излишне усложненной передней панели, к поискам совершенных пропорций, максимальной целесообразности и простоты конструкций и оформления, к подлинно художественному воплощению инженерных идей. И в этом плане опыт Львовского телевизионного завода, не лишенный своих недочетов, заслуживает внимания и поддержки.

В современных условиях, когда стоит вопрос о решительном уничтожении ведомственных и местных барьеров в промышленности, заводские конструкторские бюро уже не могут решать все проблемы. На ноябрьском Пленуме ЦК КПСС Н. С. Хрущев указывал на серьезные недостатки в проведении единой технической политики: «Как видите, каждый городит то, что ему взбредет в голову. Каждая фабрика проектирует новое, и зачастую не потому, что старое плохое, а потому, что конструктор хочет увековечить себя хоть паршивым, но «своим» стулом или шкафом». Кстати, на том же Пленуме Н. С. Хрущев подверг резкой, но справедливой критике телевизоры марки «Неман-3» Минского радиозавода.

Современное состояние нашего телевизоростроения убедительно подтверждает актуальность серьезных изменений. Об этом свидетельствует, в частности, и практика Львовского телевизионного завода, конструкторы которого при всем своем желании не в состоянии поспеть за все возрастающими требованиями. Между первым проектом и серийным производством проходит, как правило, слишком большой срок, и хороший по замыслу телевизор неизбежно устаревает.

По всей вероятности, назрела потребность в создании Центрального конструкторского бюро по проектированию телевизоров, где следует сосредоточить лучшие кадры конструкторов и художников. Оно могло бы успешно выполнить главную задачу: способствовать интенсивному подъему советского телевизоростроения, его техническому и эстетическому прогрессу.

НАХОДКИ И НЕУДАЧИ

А. ПИЛЕЦКИЙ

Архитектура или «художественное оформление телевизора»? К сожалению, именно последняя формулировка соответствует сегодняшней практике: сначала конструктор компоует детали и узлы, а затем художник «наряжает» их в какое-то одеяние.

Наивно полагать, что с помощью внешних украшений, основанных на принципиально неправильных методах конструирования, можно достичь желаемого результата. Никакая бутафорская скорлупа, сколь бы усердно художник ни трудился над ее созданием, не превратит, например, КВН-49 в современный телевизор. И причина даже не в мизерном размере его экрана, а в самой компоновке агрегатов, блоков, в системе расположения ручек управления. Ведь и такие телевизоры, как «Рубин» и «Радий», тоже устарели по внешнему виду, и вряд ли возможно их хоть как-то подновить.

Внутренняя компоновка в конечном счете сказывается на внешнем облике предмета. Поэтому в какой-то мере ее также следует рассматривать как одну из сторон художественного творчества. Очень часто конструктор сам предопределяет основные формы телевизора. Он создает, например, симметричность или асимметричность композиции, основные габариты корпуса, его пропорции, решает расположение ручек управления и т. п. Эта часть работы, как правило, выполняется конструктором без участия художника или архитектора.

Для того чтобы создать современный телевизор, надо достаточно квалифицированно решить целый комплекс задач. Тут и удобство в пользовании, настройке, регулировке, и красота прибора, и увязка его с другими предметами, мебелью. В интерьере современного жилища телевизор не должен выглядеть как что-то инородное. А это уже входит в компетенцию архитектуры. Следовательно, нужна совместная творческая работа конструктора, архитектора и художника.

Известно, что формы первых автомобилей весьма сильно смахивали на кареты. И тут нет ничего удивительного: у конструкторов того времени еще не родился художественный образ машины, и они создавали его по аналогии с каретой.

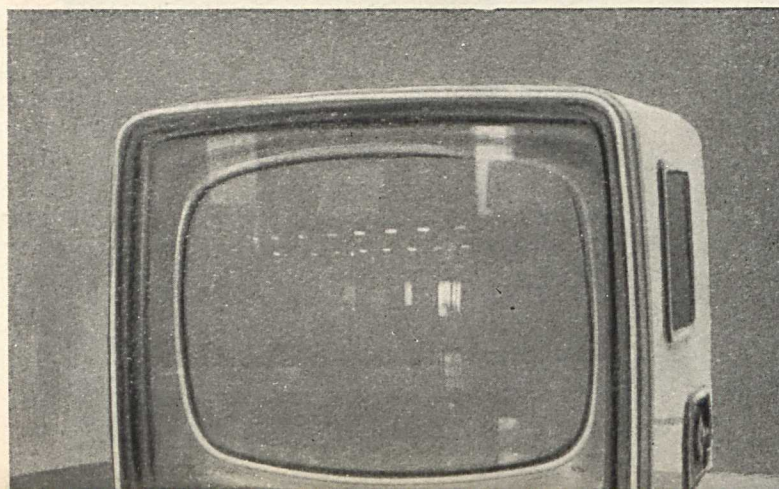
Нечто подобное произошло и с телевизорами первых выпусков. Они весьма похожи на своих предшественников — радиоприемники. Их фасады украшены симметрично расположенными по бокам экрана ручками, а трубка, обосновавшись в центре, занимает место прежнего динамика.

В радиоприемнике подобное расположение ручек каким-то образом оправдано, ибо он настраивается одновременно двумя руками: одной радиослушатель ловит в эфире нужную станцию, а другой — регулирует звук.

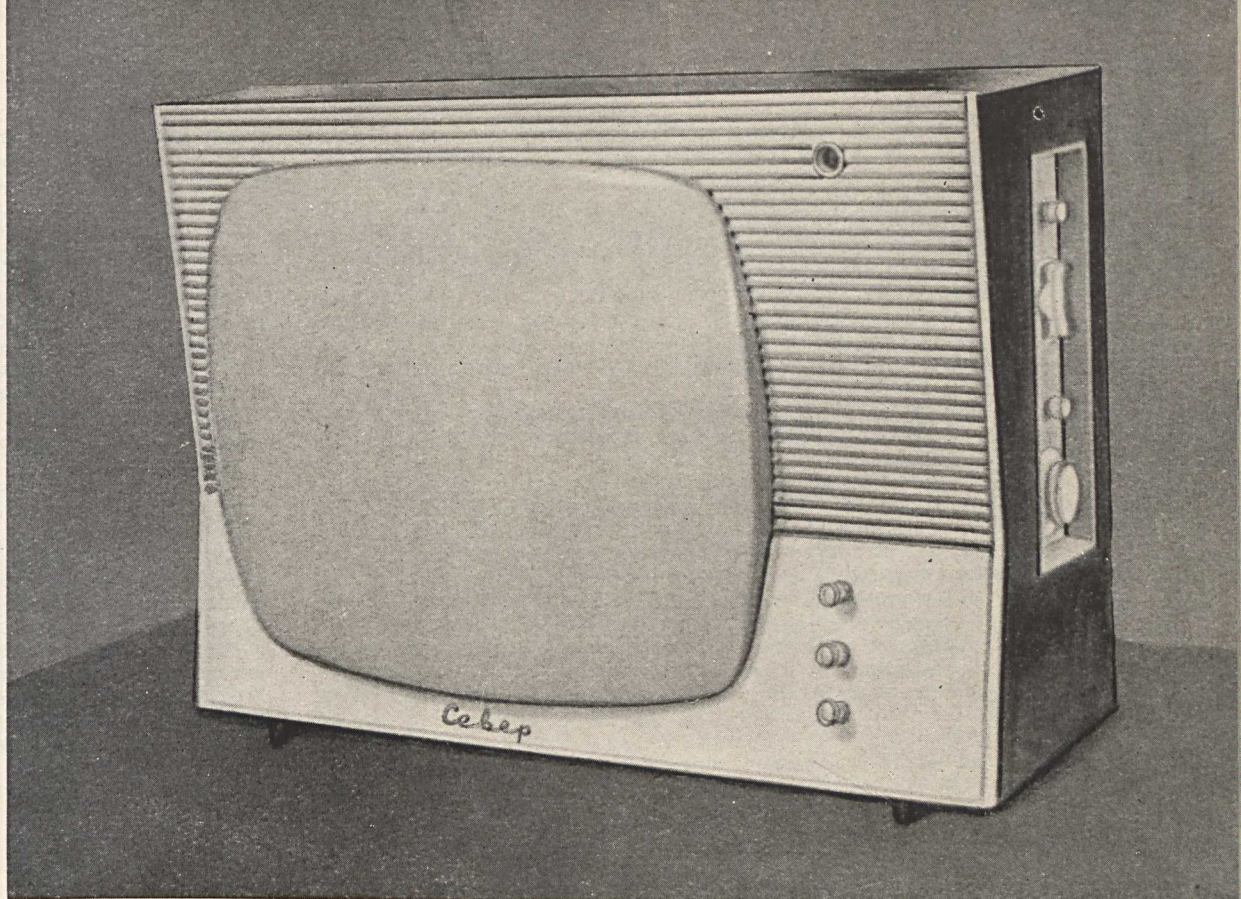
Телезрителям этого делать не надо. По своему назначению и расположению в интерьере телевизор отличается от радиоприемника, и поэтому должен решаться иначе.

Тяжеловесность телевизора, обуславливаемая слишком большим его корпусом при маленьком окошке экрана, подавляет предмет, на котором он стоит. Получается, что телевизионная тумбочка должна быть еще более тяжелой. Но этого допускать нельзя, поскольку современной мебели свойственна легкость и лаконичность форм. Излишне утолщенные кромки корпуса выглядят грубо. Раньше закругленные формы корпуса телевизора соответствовали линиям устаревшей мебели, например закругленным углам дверей «Хельги». Теперь же такие формы корпуса телевизора оказываются чуждыми всей остальной обстановке квартиры.

Телевизор «Неман».



Оформление телевизора второго класса, разработанное в Центральном проектно-конструкторском бюро мебели Гослескомитета.



Мрачная темная окраска и блестящая полированная поверхность корпуса тоже не гармонирует со светлой мебелью, все более входящей в наш быт. Тенденция к созданию кубообразного корпуса вряд ли оправдана. Зачастую внутри такой куб бывает далеко не заполненный. Ящик охватывает трубку и лишь в нижней части размещается панель с лампами, да кое-где возвышаются отдельные агрегаты. Такая компоновка не вытекает ни из технических требований, ни из условий пользования телевизором.

Относительно более правильной и современной формой обладают телевизоры «Алмаз», «Верховина», «Темп-6», «Смена» и некоторые другие. Решены они асимметрично, форма корпусов—параллелепипеды. Благодаря тому что динамики расположены сбоку, телевизоры стали продолговатыми. Высота их корпусов снижена, что определяется размерами экрана и маски.

Много интересного таит в себе редко применяемый в нашей практике прием вынесения некоторых агрегатов и устройств из корпуса телевизора. Телевизор, таким образом, разрезается как бы на секции, которые ставятся вместе или располагаются порознь в наиболее удобных местах комнаты.

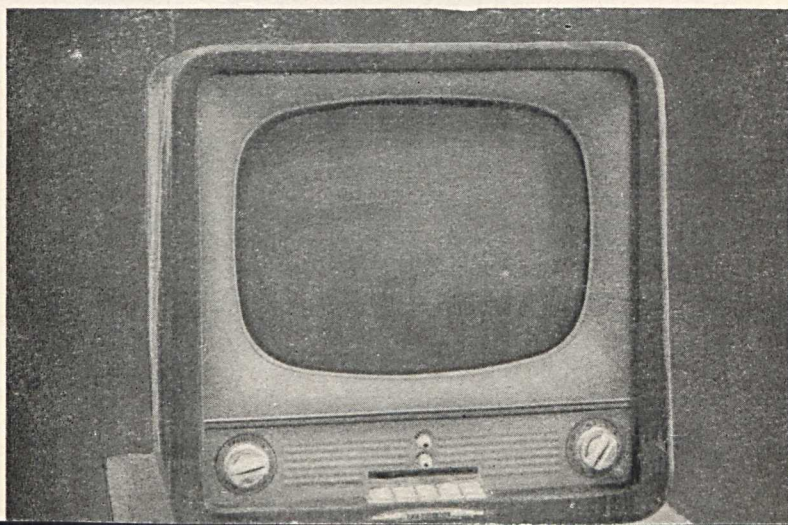
Во многих наших телевизорах нет увязки и надлежащей продуманности между формой, расположением и функцией ручек. Догадаться, для чего существует та или иная из них, телезритель, как правило, самостоятельно не может. Например, в телевизоре «Рубин» переключение диапазонов производится правой ручкой, а точно такой же левой, равнозначной по форме, регулируется яркость. В телевизоре «Знамя», наоборот, яркость регулируется правой ручкой; в «Темпе-3» правой ручкой уста-

навливается громкость. Получается, что телезритель, знающий один прибор, несведущ в другом, или же, зная принцип работы телевизоров вообще, не разбирается в каждом отдельном.

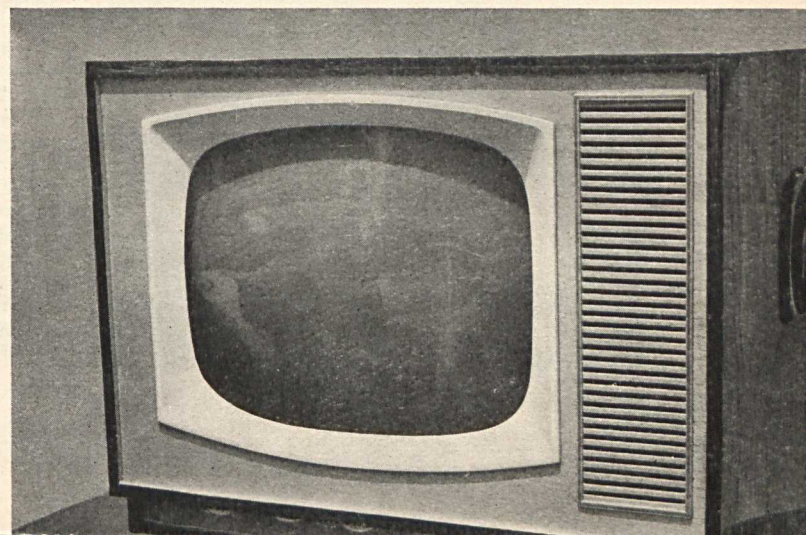
Ручки управления и настройки по назначению можно разделить на две группы. К первой относятся ручки, которыми мы оперируем, исходя из своих желаний: устанавливаем громкость, яркость, находим программу. Другая группа ручек как бы вытекает из некоторого несовершенства самого телевизора. В идеальном случае лучше было бы получать изображение всегда в фокусе, всегда с максимальной передачей всех тонов и полутонов, с максимальной четкостью, без искажений и смещений, то есть без всяких регулировок. Но поскольку такого совершенства нет, вводятся всевозможные ручки, число которых все возрастает. Образуется нечто вроде пульта управления. А он должен быть не только удобным и простым, но и красивым, так как в основном монтируется непосредственно на фасаде телевизора.

Рассмотрим несколько различных решений. Можно сконструировать телевизионный приемник, где переключатель диапазонов как один из наиболее существенных регуляторов выполнен более крупно. Над ним в прямоугольном окошке виден номер канала, по которому ведется прием. Это очень удобно при наличии нескольких программ: легко можно переключиться на любую из них. Тогда цифра в окошке видна с расстояния в 2—3 метра, то есть с того места, откуда обычно смотрят передачу. Причем видна лишь одна цифра, а не все двенадцать. Благодаря этому фасад телевизора не напоминает больше циферблат старомодных часов. Другие ручки—меньшего размера и снабжены надписями.

Телевизор «Рубин».



Телевизор «Весна-2».



В данном случае, вопреки распространенному мнению, надписи нисколько не ухудшают внешнего облика телевизора. Они являются одной из составных частей общей композиции фасада. Любой человек может настраивать и управлять таким телевизором. Возможно сочетание ручек и клавиш, дифференцированных по размерам и месту расположения. Такая попытка (не совсем удачная) сделана в телевизоре «Волна», где шесть одинаковых по форме ручек расположены в виде перевёрнутой буквы «Т». На этой усыпанной ручками панели легко запутаться. Сами ручки грубы. Гипертрофированная насечка исказила их и превратила в какие-то формочки для кондитерских изделий или для игры в песочек.

По-видимому, применение многих одинаковых по форме ручек обязывает располагать их в ритмическом ряду, но их не должно быть слишком много.

Если ручки ухудшают композицию фасада, то их можно убирать под специальную крышку, как это сделано в «Темпе-6». При этом сама крышка должна выглядеть закрывающей, а не маскирующей, ибо маскировка означает не художественное решение системы управления, а игнорирование его.

В художественной композиции внешнего оформления телевизора особые требования следует предъявлять к созданию цельной, нераздробленной фасадной плоскости и к цветовому решению. Применение той или иной окраски не ограничивается одними лишь эстетическими соображениями. Цветовая гамма не может быть произвольной. Ведь на экран смотрят иногда по несколько часов. В поле зрения обычно попадает и весь аппарат, который зачастую бывает достаточно хорошо освещен. Контрастно расцвеченный, пестрый фасад будет отвлекать, утомлять

глаз, вызывать нежелательную реакцию при переводе взгляда с ярко окрашенных поверхностей на белый фон: красное начнет казаться зеленым, желтое — синим и т. д.

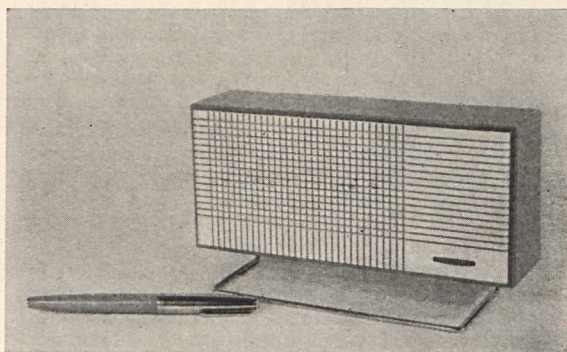
Фасад телевизора должен быть максимально обобщенным, цветовые сочетания построены не на контрастных, а на тональных отношениях. Пестроту, крикливость, разобщенность в деталях и отдельных элементах необходимо исключать. В этом смысле удачным следует считать телевизор, созданный в ЦПКБМ Госкомитета по лесной, целлюлозно-бумажной, деревообрабатывающей промышленности и лесному хозяйству при Госплане СССР (автор — художник А. Зайцев). Здесь достигнута простота и обобщенность в решении фасадной плоскости. В частности, решетка, закрывающая динамик, простирается на всю верхнюю часть фасада. Благодаря этому она не выступает как самостоятельный элемент.

В оформлении телевизоров предпочтение следует отдавать мягким, спокойным, нейтральным по окраске и матовым по отделке поверхностям.

Внешний облик многих телевизоров, помимо общей композиции, пропорций, цветового решения, зависит также и от многочисленных мелочей: надписей, заводских марок, накладок, клавишей. Здесь особенно необходимы изящность, красота и высокая художественная культура, так как каждая маленькая деталь выступает обычно на относительно большом фоне чистой поверхности и привлекает к себе внимание.

Советские телевизоры могут и должны быть красивыми. Надо только, чтобы художники и архитекторы принимали в их создании активное участие, работали наравне с конструкторами на всех этапах проектирования.

СЕМИНАР ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ КОНСТРУИРОВАНИЮ РАДИОАППАРАТУРЫ



Модель абонентского громкоговорителя.

Семинар на ВДНХ, организованный дирекцией павильона «Радиоэлектроника», был посвящен художественному конструированию телевизоров и радиоприемников. В нем приняли участие представители различных предприятий и организаций Москвы, Ленинграда, Риги, Таллина, Воронежа, Ижевска. Одновременно в павильоне была развернута тематическая выставка «Внешнее оформление бытовой радиовещательной и телевизионной аппаратуры», где наряду с уже выпускаемыми образцами этой продукции экспонировались и новые, перспективные модели.

Первым с докладом выступил архитектор А. Пилецкий. Он говорил об архитектурных принципах построения современной мебели и тесной взаимосвязи формы корпуса радиоприемника и телевизора с удобством квартиры.

Затем выступил А. Бирюков. Он указал на то, что художников почти не привлекают к участию в конструировании телевизоров. Именно поэтому выпускаемые образцы — «Рекорд», «Рубин-102», «Беларусь-5» и другие — имеют явно устаревшие формы. Но работа над поисками новых решений, указал он, уже началась. Примером могут служить телевизоры «Темп-6», «Верховина», а также новая модель «Воронеж-6», намечаемая к выпуску в текущем году.

А. Бирюков сообщил также, что наши предприятия должны в скором времени перейти на выпуск унифицированных телевизоров I, II и III классов. Для всех классов будет существовать единая техническая схема устройства, а внешнее оформление каждое предприятие будет производить по-своему.

Художественному конструированию радиоприемников и абонентских громкоговорителей посвятил свое выступле-

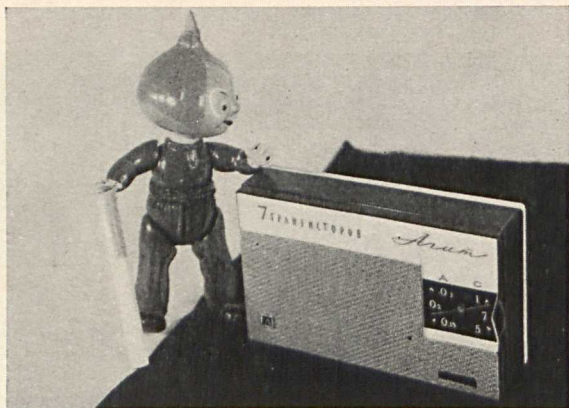
ние руководитель группы художественного конструирования радиоэлектронной аппаратуры при Институте им. Попова в Ленинграде В. Васильев. Эта группа, организованная в 1957—1958 гг., проектирует радиоаппаратуру для предприятий многих городов нашей страны, в том числе Минска, Воронежа, Ижевска. Интересны модели приемников и радиол «Восход», «Рекорд-63», «Ижевск», «Серенада», («Стрела»), ряда образцов карманных приемников, а также абонентских громкоговорителей, небольших по размерам, простых и изящных по форме. Для большинства остальных моделей также характерны ясные и четкие очертания формы, умелое использование материалов, в том числе пластмасс, удачное сочетание их с деревом, покрытым светлым матовым лаком, приятные цветовые сочетания.

О работе над созданием новых радиоприемников рассказал также главный художник Рижского радиозавода имени Попова А. Ирбит. Сейчас предприятие выпускает новые образцы бытовой радиоаппаратуры. Наиболее удачными по художественному решению являются радиоприемники «Аусма» и «Дзинтарс», радиолы «Сакта», переносный малогабаритный приемник «Гауя». Начата разработка радиолы высшего класса «Симфония» в консольном оформлении и приемника «Тейка».

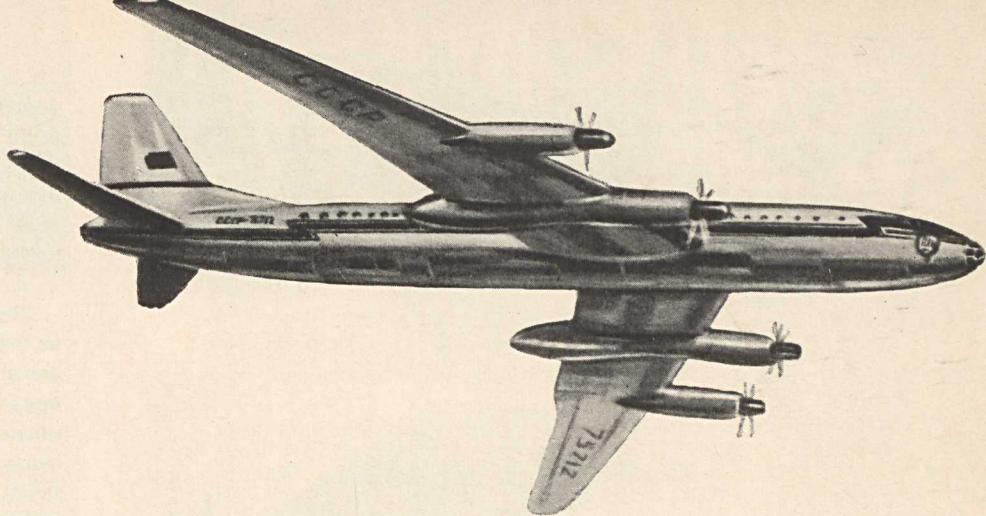
В рекомендациях, принятых участниками семинара, предложено создать при всех или хотя бы при большинстве предприятий, производящих бытовую радиоаппаратуру, отделы художественного конструирования, шире обмениваться опытом с различными заводами страны и зарубежными фирмами.

Б. СИТНИК

Карманный транзисторный приемник «Агат».



САМОЛЕТ, КРАСОТА, ИСКУССТВО



Воздушный лайнер ТУ-114 в полете.

И. БУБНОВ,
инженер

Редкий человек не поднимет головы, когда в небе пронесется, ослепительно блестя на солнце, стремительный самолет-гигант ТУ-114. Красиво!..

Едва ли кто будет спорить о том, что современный самолет красив как машина, как творение техники. Красота его — в совершенстве конструкции, в полной гармоничности его форм, в функциональной оправданности каждого элемента. Ничего лишнего, каждый узел, каждая деталь, каждая линия подчинены единой цели и имеют свое назначение.

Самолет — это напряженная, динамичная композиция, основным стержнем и организующим центром которой как бы являются длинный веретенообразный фюзеляж и несущие плоскости крыльев. Огромная вертикальная поверхность скошенного назад киля и небольшая горизонталь тонкого стреловидного стабилизатора, мощные аккорды двигателей и обтекателей шасси на крыльях, четкий ритм окон на фюзеляже завершают характерный облик современного воздушного лайнера. Все это гармонично, уравновешено и ритмически взаимосвязано.

Глядя на современный самолет, нельзя не выразить чувства восхищения его совершенством и мощью, чувства гордости за создание человеческого ума.

Конечно, эстетическое значение самолета не только в его внешнем облике. Интерьер пассажирского самолета должен обеспечить его обитателям полную безопасность и максимально возможный комфорт. Учитывая безостановочность иногда очень длительного полета и ограниченность внешних впечатлений, нельзя согласиться с отсутствием серьезной эстетической проработки внутреннего убранства машины.

ВСЕГДА ЛИ БЫЛ САМОЛЕТ КРАСИВ?

Для уяснения эстетической роли самолета и отношения его как продукта техники к другим формам освоения действительности важно не только определить природу его эстетических качеств, но и исторически проследить пути их развития. Иначе возникает неверное мнение, будто он только сегодня достиг совершенства формы и полного единства с ее назначением, а также свойственного ему высокого эмоционального воздействия на человека. Иногда даже совершенство современной формы самолета искусственно приписывают прогрессу последних лет в области художественного конструирования. Но только при полном незнании истории и природы возникновения современной авиационной конструкции можно воспринимать изменения во внешнем облике самолета как результат его художественного совершенствования.

Уже первые самолеты, демонстрируя осуществление мечты человечества о раскрепощении от пут земли, несли на себе отпечаток передовой научной мысли и прогресса техники того времени. Спроектированные по законам быстрого перемещения тела в воздушной среде, невиданные до того машины имели своеобразную форму, не похожую ни на одно из прежних творений рук человека, и отличались высоким качеством обработки материалов. В этом смысле уже первые самолеты — совершенные

в своем роде технические сооружения — по эстетическим воззрениям тех лет должны были казаться красивыми.

Самолетостроение стало одним из лидеров технического прогресса, влияя на эволюцию эстетических взглядов человека и изменяя его вкусы и понятия о красоте. Вместе с совершенствованием самолетов менялись представления об эстетике технического сооружения. Если в годы становления авиации полеты в какой-то мере приближали человека к природе, вызывая ассоциации со свободным парением птиц, то в последующие годы форма самолета приобрела самостоятельное эстетическое значение, чаще порождая уже противоположные ассоциации — власти человека над природой.

Для авиации как нового вида транспорта первые годы строительства самолетов (1903—1911 гг.) были годами завоевания доверия и демонстрации своей надежности. Конструкции тех лет отличало большое количество расчалок, растяжек и подкосов, крепящих крыло к фюзеляжу, пришедших из ранее освоенных конструкций мостовых ферм и корабельного такелажа и вызывавших ощущение легкости, ажурности и изящества.

Прогресс авиации шел по пути увеличения размеров, веса и грузоподъемности самолетов, их скорости, высоты и дальности полета, по пути повышения маневренности, живучести и вооруженности боевых машин.

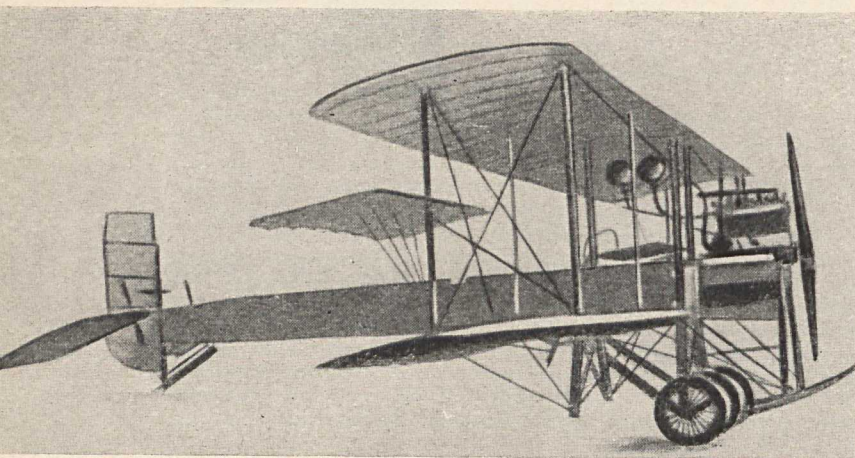
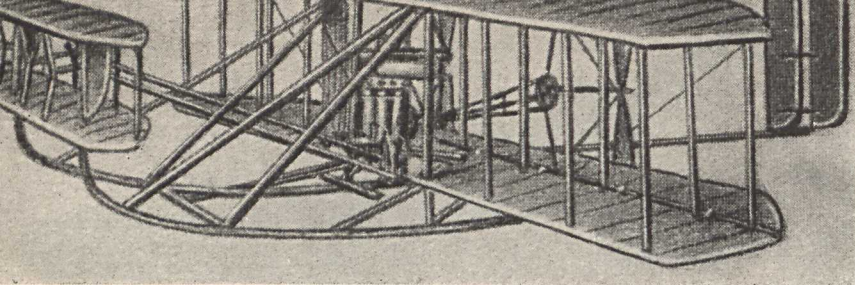
В годы первой мировой войны скорость самолетов возросла от 70—100 до 180—200 км/час. Их внешний вид претерпел при этом существенные изменения, получив немало новых эстетических достоинств. Расчалочная схема упростилась — возросшая прочность крыла позволила уменьшить количество поддерживающих его элементов. С появлением двигателя небольших лобовых размеров стало возможным прикрыть его обтекаемым капотом, который составил единое целое с кабиной пилота и задней частью фюзеляжа, плавно переходящей в киль и стабилизатор. Укоренилась схема шасси с двумя расположенными под крылом колесами и «костылем» в хвосте. Матерчатая обшивка каркаса покрывалась прочным цветным лаком.

В 20-е годы произошло еще большее «очищение» внешнего вида самолета. На всех монопланах и бипланах тех лет расчалочная схема крепления крыла была полностью вытеснена свободносущей — прочность крыла обеспечивала его надежное крепление непосредственно к фюзеляжу.

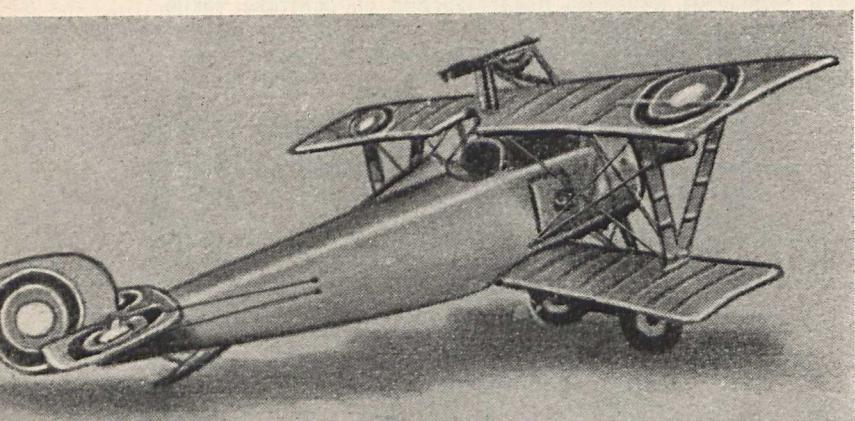
Еще до середины 30-х годов в авиации, особенно легкомоторной, господствовала бипланная схема крыла, и, конечно, не из-за косности конструкторов с первых лет строились и монопланы. Биплан, несколько уступая моноплану в скорости, имел преимущество в устойчивости, скороподъемности и потолке при доступных тогда скоростях полета. Биплан при этом считался, конечно, не менее красивым, чем моноплан (вспомним хотя бы о схеме «чайка»).

Но в 30-е годы произошел окончательный поворот авиации к монопланной схеме крыла. Это было вызвано достижениями аэродинамики — улучшилась управляемость самолета, повысилась его устойчивость, а также прочность всей конструкции.

Самолет И-16 — один из лучших истребителей середины 30-х годов (скорость до 450 км/час), был, несомненно, красив по

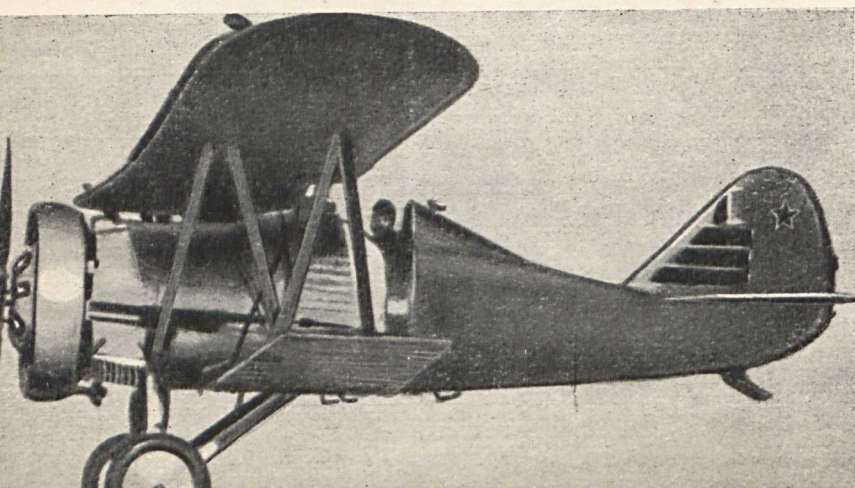


Самолеты бр. Райт (Франция, 1906 г.) и Я. Гаккеля (Россия, 1911 г.). Первые самолеты поражали ажурностью своей конструкции, напоминая гигантских стрекоз.



Самолет Ньюпор-ХІ (Франция, 1915 г.). «Очищение» от «лишних» расчалок и тросов, вызванное возросшими требованиями аэродинамики и повышением прочности крыла, придало самолету новую эстетическую выразительность.

Советский истребитель И-5 (1930 г.) конструкции Д. Григорovichа и Н. Поликарпова считался в свои годы чудом техники. Впервые звездообразный двигатель воздушного охлаждения был закрыт сплошным кольцевым капотом. Это улучшило аэродинамику самолета и охлаждение двигателя.



эстетическим представлениям довоенного времени. Уже тогда было очевидным, что все элементы самолета, несущие эстетическую нагрузку,—результат функциональных требований к конструкции. В частности, большую выразительность машине придавало крепление крыла в нижней части фюзеляжа (низкоплан), которое прежде всего было обусловлено рядом технологических и эксплуатационных преимуществ.

Первые реактивные самолеты (середина 40-х годов) строились на основе прежней аэродинамики, но лишь с двигателями без винтов. Но последовавшее затем резкое увеличение скорости привело к кардинальным изменениям во всем внешнем рисунке машины. Появилось стреловидное крыло малого удлинения, резко снизившее сопротивление на скоростях, близких к скорости звука. Околозвуковой самолет приобрел новую эстетическую выразительность за счет элементов, родившихся в результате поисков ученых и конструкторов.

Нельзя не отметить, что именно в этот период авиастроение не только стало признанным лидером всего машиностроения, но и в значительной мере оторвалось от других отраслей техники в борьбе за совершенство расчета, технологии, конструкции. Влияние авиационных форм по-прежнему распространялось на другие области техники, особенно на автомобилестроение. Но если раньше это влияние ограничивалось внедрением обтекаемых форм (иногда даже там, где ничто и ничем не обтекалось), то теперь из авиации были взяты стреловидность, веретенообразность, устремленность.

К 1955 году повышение мощности моторов самолета, совершенствование его аэродинамики и воздухозаборных устройств турбореактивных двигателей, а также повышение прочностных качеств дало возможность регулярно совершать сверхзвуковые полеты.

Любопытно, что около- и сверхзвуковая аэродинамика внесли во внешние контуры самолета такие черты, которые, по установившимся представлениям, едва ли можно назвать красивыми. В частности, форма скоростного самолета на первый взгляд может показаться очень далекой от четкости и гармоничности. На фюзеляже появились, казалось бы, лишние поджатия или, наоборот, утолщения и приливы — чисто техническая необходимость.

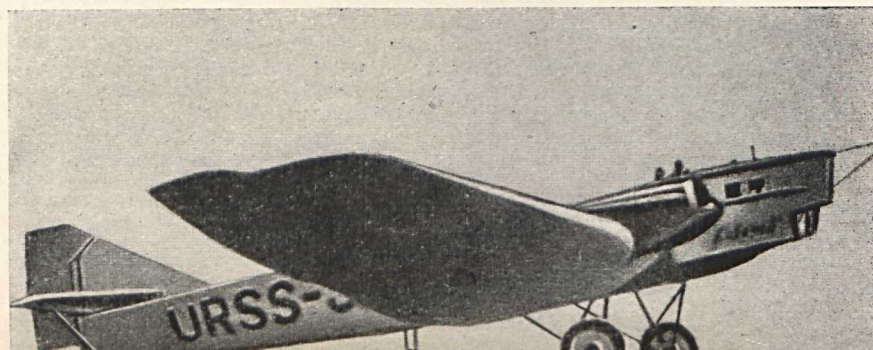
Как сообщают зарубежные источники, в сверхзвуковой авиации наблюдается иногда вообще отказ от стреловидного крыла и переход к «прежним» формам — трапецевидной и прямоугольной. Все это вызвано требованиями современной аэродинамики.

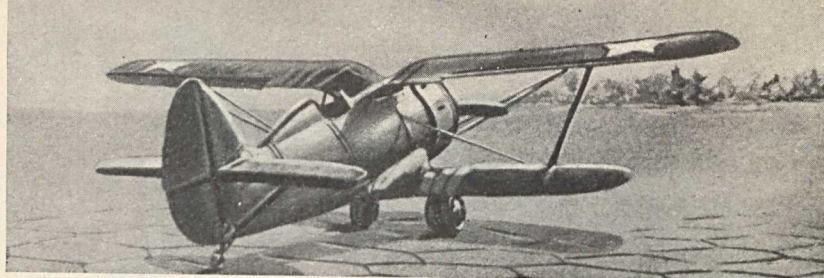
КАК ДЕЛАЕТСЯ САМОЛЕТ

Вся конструкция самолета целиком подчинена основной двуединой цели—машина должна опираться на воздушную среду и одновременно быстро в ней перемещаться, подчиняясь воле пилота. Но конструктор не может забыть о других функциях самолета: о взлете и посадке, размещении груза, о создании комфорта для пассажиров и экипажа и т. д.

Правильно спроектированный, построенный и «доведенный» самолет должен прежде всего соответствовать летно-техническим требованиям, главные из которых: максимальная и крейсерская скорости, потолок (максимальная высота) и дальность полета, а также вес полезной коммерческой нагрузки.

Советский пассажирский самолет АНТ-4 (1925 г.) конструкции А. Н. Туполева. Особенностью гигантского по тем временам моноплана было толстое свободное несущее крыло с подвешенными на нем двигателями, а также многоступенчатая кабина и листовая гофрированный алюминий в качестве обшивки.





Истребитель И-153 «Чайка» (СССР, 1936—1939 гг.). Высокоманевренный биплан с убирающимися в полете шасси отличался выразительной архитектурной формой.

При этом необходимо добиться максимальной надежности всех без исключения элементов конструкции, всех агрегатов и механизмов. С проблемой надежности машины неразрывно связана ее прочность. Большинство узлов и деталей самолета работает постоянно в весьма напряженных условиях, при повышенных циклических нагрузках или высоких температурах. При всем этом запас прочности в элементах конструкции берется обычно в 2—3 раза меньше, чем это принято в неавиационном машиностроении, так как над проектировщиками, как Дамоклов меч, постоянно висит требование минимального веса конструкции.

Еще об одном важном условии. Самолет должен быть достаточно устойчив и хорошо управляем в полете не только на больших скоростях и высотах, но и при взлете и посадке, когда скорости в несколько раз меньше полетных.

И, наконец, неперемennыми требованиями являются технологическая простота (не трудно представить, что означает эта «простота» авиационной конструкции!) и удобство эксплуатации как в воздухе, так и при наземном обслуживании.

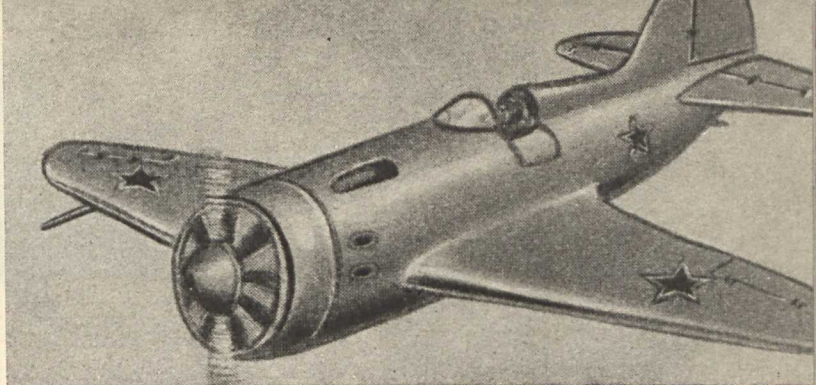
Итак, специфические условия применения самолета сталкивают целый ряд внутренних противоречий. Например, чем выше скорость или дальность полета, тем большим должен быть запас топлива и тем, очевидно, меньше вес полезной нагрузки; чем выше потолок самолета—тем больше размеры крыла, а следовательно, его вес и сопротивление. Каждое из этих противоречий нужно разрешить без ущерба для всех основных требований к машине.

Теперь понятно, почему каждая деталь, каждая линия должны быть целесообразны, оправданы функционально и подтверждены расчетом. Поэтому, если в здании, автомобиле, тепловозе, корабле вполне допускаются разнообразные, чисто декоративные детали, накладки или рельефные эмблемы, то в самолете они исключены, ибо ухудшают аэродинамику и увеличивают вес. Даже на окраску налагаются определенные ограничения.

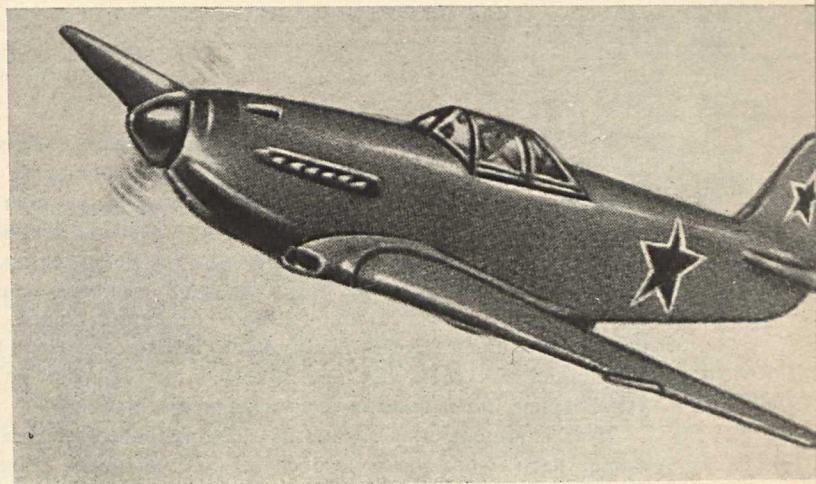
КОНСТРУКТОР И ХУДОЖНИК

Тем не менее мы говорим о красоте самолета. И это несмотря на то, что новая конструкция рождается в результате тщательного отбора лучших рациональных качеств и строгого их воплощения, несмотря на то, что специфические свойства авиационной конструкции отвергают все, не имеющее непосредственного отношения к ее функциям.

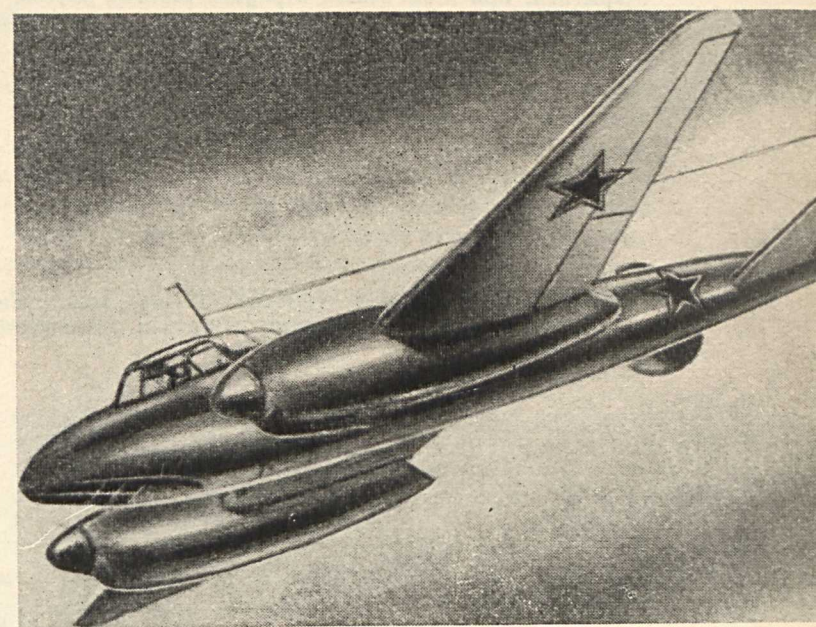
Распространено мнение, что создание красоты окружающих предметов является делом художника и что сухость, рационализм даже самого совершенного технического сооружения нельзя преодолеть без его участия. Но как же быть тогда с самолетом, в создании внешнего вида которого художник до сих пор не участвовал? Не является ли тогда красота его «автоматической», возникающей вне мысли конструктора, независимо от его воли? Думается, нет. Каждый конструктор мечтает увидеть создаваемую им машину красивой, полной гармонии. Дело здесь не только во вкусе инженера, но и в необходимости придать самолету такие внешние качества, которые порождали бы доверие и лю-



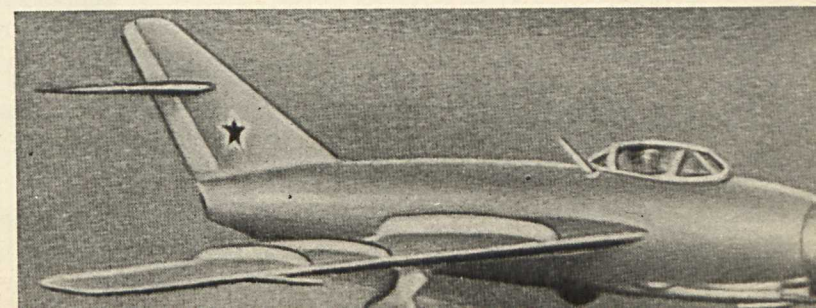
Советский истребитель И-16 (1933—1939 гг.). Остекленный «фонарь» кабины пилота, капот на двигателе, воздушные туннели для радиаторов, убирающиеся в полете шасси, а также уменьшение площади и толщины крыла, применение потайной клепки и «зализы» на поверхности самолета позволили резко снизить сопротивление воздуха.



Советский самолет Як-3 (1943 г.) конструкции А. Яковлева был самым скоростным истребителем военного времени (до 720 км/час.).



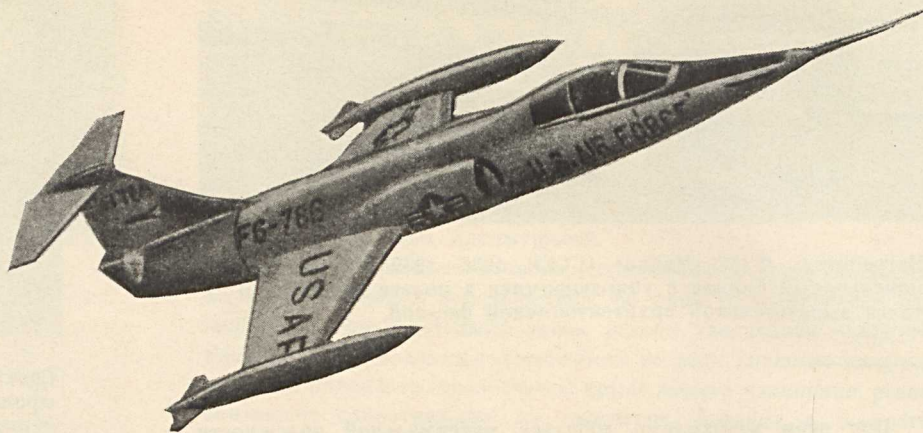
Советский пикирующий бомбардировщик Пе-2 (1940 г.) конструкции В. Петлякова имел минимальные лобовые размеры фюзеляжа, двойной киль и рули направления, расположенные на концах стабилизатора (для лучшего обзора с кормы).



Скоростной реактивный истребитель МиГ-17 конструкции А. Микояна.

Гладкий сигарообразный фюзеляж, тонкое стреловидное крыло и такой же стабилизатор, расположенный в целях лучшего обтекания в верхней части мощного киля,—требования околозвуковой аэродинамики. Новая схема шасси с носовым колесом вместо «костыля» вызвана высокой посадочной скоростью.

488114



Самолет F-104 (США, 1956 г.) с чрезвычайно тонким трапецевидным крылом.

бовь к нему летчиков и пассажиров. Поэтому конструктор должен думать и о красоте проектируемого самолета. Но думать, конечно, мало. Если инженеру иногда удастся без участия художника придать своему детищу законченную красоту технического сооружения, то это происходит потому, что конструктор, глубоко проникший в существо проектируемой машины, кроме специальных знаний и опыта, обладает огромной общей культурой, современным вкусом, пониманием законов эстетики, богатой интуицией и чутьем. Все это помогает ему постичь не только утилитарное, но и эстетическое назначение машины.

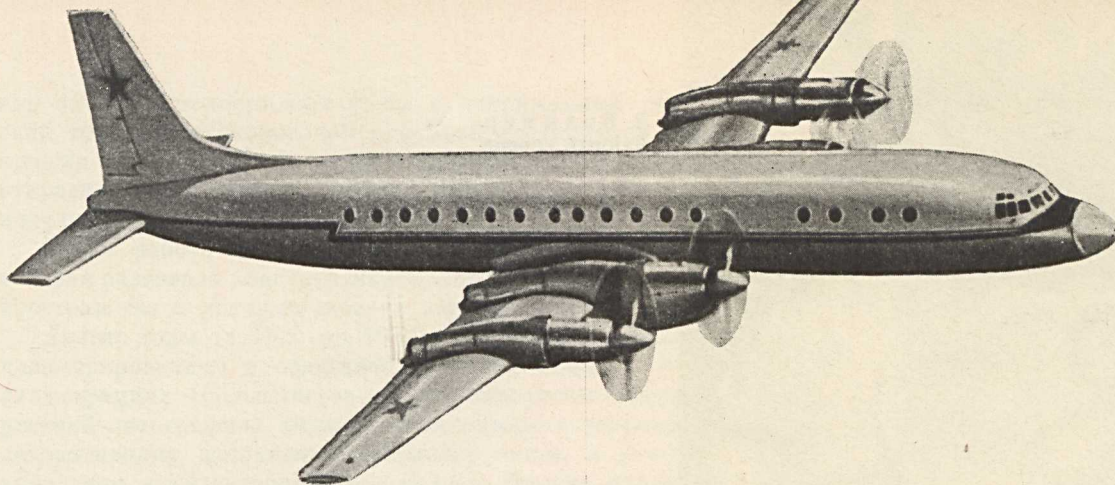
Путь к выполнению заданных летно-технических требований может идти через различные схемы и компоновки. Каждая из них может быть вполне оправдана функционально, иметь свои преимущества, доказать которые можно иногда лишь путем практического осуществления идеи. В этом смысле конструктор должен часто обладать большой творческой смелостью, даже если осуществляемая схема не является его теоретическим открытием. При этом нельзя отрицать влияния вкусов, манеры и склонностей конструктора на конечный итог работы, хотя

принципиальное решение композиции самолета является плодом теоретического и экспериментального осмысливания проектного задания и расчета. Этим и только этим следует объяснять основные отличия во внешнем облике машин одного типа или назначения. Например, скоростные пассажирские самолеты, снабженные турбореактивными двигателями, могут иметь различный внешний облик, связанный главным образом с формой и размещением крыльев и стабилизатора, количеством и размещением двигателей (ТУ-104, «Боинг-707», ИЛ-62, «Тридент»).

Внешние отличия имеют и самолеты с турбовинтовыми двигателями. ТУ-114 отличается от самолета ИЛ-18 стреловидностью своих форм, это продиктовано тем, что первый из них был спроектирован на большие скорости полета. Иную аэродинамическую схему, оказывающую влияние на все композиционное решение турбовинтового самолета, прорабатывает коллектив конструкторов под руководством О. Антонова. Примеры говорят лишь о возможности разных подходов к решению внешней компоновки самолета, и в каждом примере подтверждается зависимость выбранной схемы от исходных предпосылок.

Скоростной пассажирский самолет ТУ-104 конструкции А. Н. Туполева (1955 г.). Мощные двигатели размещены в крыле у корня.





Самолет ИЛ-18, олицетворение мощи и красоты, является одним из самых комфортабельных и надежных воздушных лайнеров.

И все-таки в каждой модели видны творчество и рука ее создателя. Они—в тех незначительных на первый взгляд деталях, которые дополняют выразительный облик совершенной конструкции: и в общих пропорциях, и в плавности линий основного контура и «зализов», и в решении носовой части фюзеляжа, и в форме и ритме окон, и во внешней раскраске самолета, и в других менее приметных деталях. Так самолет получает законченный пластический и композиционный строй, который способствует выявлению его эстетических качеств.

И все это без участия художника?!

Чем все-таки объяснить этот кажущийся парадокс: технически совершенная эстетическая форма отвергает при своем создании участие людей, наделенных правом и умением создавать пластически совершенные формы, творить по законам красоты и искусства? Конечно же, не консерватизмом конструкторов, тем более, что к работе над интерьером пассажирского самолета уже давно привлекаются специалисты с художественным образованием.

Дело, очевидно, в другом. Если сейчас конструктор еще не может дать художнику слово при разработке внешнего вида самолета, то это не только потому, что там ему нет роли, и не потому, что конструктор сам постиг его эстетическую сущность. Главное, что тот тип художника промышленности, который складывается сейчас, ни в коей мере не может удовлетворить конструкторов самолетов. Специалист, вооруженный знанием законов художественного творчества и некоторых теоретических основ технической эстетики, но лишь поверхностно постигший сущность и законы конструирования и технологии самолета, не

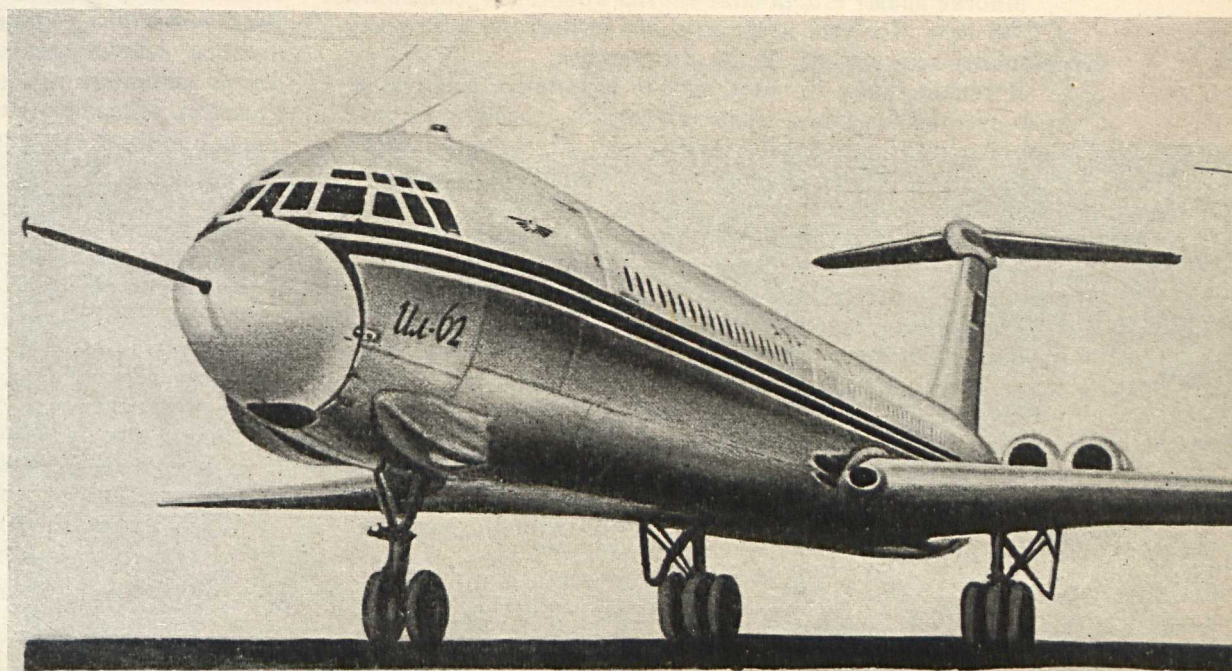
только не может быть равноправным соавтором при создании машин, но и едва ли вообще сможет поправить где-либо конструктора.

Тем не менее было бы несправедливым не признавать за художником в будущем более значительной роли при создании внешнего облика самолета. Но путь к этому, как нам кажется,—не через художника «около проектирования» и не через конструктора, «повысившего свои эстетические знания», а через инженера-художника, непосредственного участника проектирования, глубоко усвоившего и органично воспринявшего принципы художественного конструирования. Современный термин «дизайнер» должен относиться к специалисту именно такого типа.

Говоря о будущей роли художника в создании самолета, следует помнить, что авиация—это не только сверхзвуковой истребитель и огромный лайнер, но и большое число типов легкомоторных пассажирских и специальных самолетов, вертолетов, планеров.

Разумеется, дизайнер не должен играть роль только «стилиста» по аналогии с автомобилестроением. Целью его будет законченная, совершенная аэродинамическая форма, каждый элемент, каждая деталь которой будет приближать ее к идеалу гармонии красоты и целесообразности. Мы не боимся предполагать, что когда-нибудь именно дизайнер принесет конструкторам новые идеи, не только не входя в противоречие с их поисками, а, наоборот, помогая им «открыть» новые аэродинамические формы или линии, которые будут оправданы расчетом и приняты к осуществлению.

У новой машины конструктора С. Ильюшина—пассажирского самолета ИЛ-62—турбореактивные двигатели укреплены на пилонах в хвостовой части самолета. Это мероприятие повысило комфорт в пассажирских салонах—шум от моторов в них почти не слышен. Длинный, вытянутый нос фюзеляжа и стабилизатор в верхней части киля—следствие выбранной схемы.





Э. Криммер.
Чайный сервиз
«Золотые петельки».
Фарфор. 1956—1957.

ХУДОЖНИК Э. КРИММЕР

И. ЧИЖОВА

Образы, навеянные русской природой, в сочетании с традициями народного искусства—основа произведений известного ленинградского художника-фарфориста Эдуарда Михайловича Криммера.

Многие знают его чайный сервиз «Березка», созданный в 1958 году. Он уже несколько лет выпускается Государственным заводом им. М. В. Ломоносова.

И теперь, сидя за чаем, можно вспомнить нежную зелень русской березы и ягоды земляники, алеющие в траве. Роспись этого сервиза—не результат случайного эстетического подбора красок, но и не натуралистическое изображение березовой листвы и земляники, она обобщенно передает образ природы, своеобразно выраженный в сочетании зеленых и красных штрихов, разбросанных по белоснежному полю фарфора.

Как часто далекие впечатления детства и юности впоследствии претворяются художником в яркие произведения. Роспись чайного сервиза Криммера «Прошу пожаловать» (1957—1958 гг.) навеяна давними воспоминаниями художника о наивных вывесках на старых провинциальных булочных и чайных.

Детство Криммера прошло в Николаеве. С любовью вспоминает он о первых уроках рисования. Большой, хо-

рошо оборудованный класс, где почти не рисовали с гипсов. Преподаватель А. А. Казаков любил ставить натюрморты из овощей, корзинок с луком, морковью, приносил клетки с кроликами, голубями и другими птицами. Весной писали акварелью на натуре, на берегу широкого Буга. Часто давались задания на свободные темы, и ученики охотнее всего брались за сказочные сюжеты. В школе особое внимание уделялось изучению русской словесности. Наизусть читали главы из «Слова о полку Игореве», влюбляясь в образы старины.

Любовь к фантастике, занимательности и большой интерес к русской литературе и истории остались у Криммера на всю жизнь.

Теперь, спустя много лет, это выразилось в сказочно-поэтическом решении декоративной вазы «Утро и вечер» (1960 г.). Образами народной фантазии рождены фигурные сосуды «Петух», «Жар-птица», созданные Криммером в разные годы. Художник своеобразно решает их яркую, красочную роспись.

Форма и роспись — единое целое в замысле художника. И то и другое—результат большого опыта в изобразительном постижении природы.

В 1923 году Криммер приехал в Ленинград, и с этих

пор началась непрерывная учеба и напряженный творческий труд. В разнообразной и бурной среде художников прошли годы «вольной академии». Рисовали с натуры, отправлялись в далекие поездки писать пейзажи, много искали и много спорили.

Потом работа над созданием театральных декораций, которая развивала конструктивное понимание в построении пространства и декоративное — в решении цвета.

Долгие годы (с 1925 по 1948 г.) Криммер занимался иллюстрированием и оформлением детской книги. В его иллюстрациях (большинство из них выполнено техникой цветной литографии) видна любовь автора к узорчатому, декоративному заполнению книжного листа, к решению книги как архитектурного целого. Многие иллюстрации, например к «Коту-пищику» Асеева (1929 г.), к книге Лесника «На голубятне» (1932 г.) и другие, говорят о большой предварительной работе с натуры. Нельзя в связи с этим не вспомнить, что серия скульптур «Голуби», выполненная для фарфора, подводит итог многолетним наблюдениям, закрепленным многочисленными рисунками с натуры.

И только в 1948 году Криммеру пришлось вплотную подойти к декоративно-прикладному искусству. Сначала он работает в области художественного стекла, а затем по рекомендации В. И. Мухиной в 1950 году переходит полностью к деятельности художника по фарфору на Ленинградский завод им. М. В. Ломоносова.

Здесь Криммер, имеющий уже большой опыт и художественную практику в различных областях искусства, логично и последовательно применяет их в создании произведений из фарфора.

По-прежнему постоянно работает художник с натуры, исполняя множество интересных и своеобразных живописных работ и рисунков. Это помогает ему открыть пространственные, ритмические и декоративные тайны природы. Просматривая его пейзажи и натюрморты, убеждаешься: именно здесь заложены будущие пластические и цветовые решения формы произведений из фарфора.

Возьмем несколько рисунков деревьев. Упругие ветви как будто наполнены соками земли, соками жизни. Причудливо и в то же время пластически ясно переплетаются они в узоре рисунка. И постигнув строение природных форм, художник также свободно и органично лепит свои произведения из льющейся, как лава, массы фарфора. Целенаправленно собирается она в плавной форме чайно-кофейного сервиза «Праздничный», одной из последних работ Криммера (1961—1962 гг.), получившей серебряную медаль в Праге на Международной выставке керамики. В основе решения — неотделимость деталей от главной формы. Носик и ручка органически вырастают из всей массы чайника, как ветви из ствола. Все построено на весовых контрастах: тяжелая нижняя часть и легкая — верхняя. И в связи с этим создается роспись с чередующимися мелкими и крупными горошинами.

Никогда никаких вялых и нарочито изнеженных форм — этот завет взял художник у природы.



Э. Криммер. Чайно-кофейный сервиз «Праздничный». Фарфор. 1961—1962.



Э. Криммер. Чайник «День-ночь». Фарфор. 1962.

Э. Криммер. Чайный сервиз «Прошу пожаловать». Фарфор. 1957—1958.



На белоснежные хрупкие лепестки только что распустившегося цветка похожи формы тонкостенного чайного сервиза «Золотые петельки» (1956—1957 гг.). За прекрасное использование материала, конструктивность формы и простоту узора, подчеркивающего тонкость и белизну фарфора, этот сервиз получил Почетный диплом на Всемирной выставке в Брюсселе.

Самобытный характер произведений Криммера отличает их на любой из международных выставок.

Интересна одна из последних работ Криммера — декоративный черный чайник «День-ночь» (1962 г.). Черный цвет в фарфоре — решение, безусловно, спорное, но нельзя отказать художнику в смелости этого необычного замысла. Начинается день... За утренним чаем семья собирается вместе и встречает начало дня. Так же заканчивается день, поздно вечером перед наступлением ночи. По замыслу автора, чайник словно рассказывает о смене времени, и поэтому нужен особо обобщенный декоративный его образ. Черный цвет интенсивно собирает форму, делает ее весомой, наполненной, значительной. Значит, здесь он оправдан замыслом. Роспись своей наивностью, некоторой

лубочностью лишний раз говорит о связи искусства Криммера с народными истоками.

Или, например, последняя работа Криммера — чайно-кофейный сервиз «Колобок». Колобок катится по дороге... Ветер колышет спелые поля, цветущие луга... На горизонте облака, тающие в воздухе... Колобок катится по дорогам России. Таково совершенно неожиданное решение росписи. Форма, напротив, весьма традиционна. Она элементарно круглая и простая, с очень маленькими деталями. Образ русской народной сказки «Колобок» получает новую жизнь в искусстве, новое претворение, на этот раз в фарфоре.

Фарфор... Почти 15 лет отдано работе в этом материале, во многом скромном по своим декоративным качествам, материале трудном, строгом и требовательном.

За это время художник сумел доказать, что каждый предмет этого вида декоративно-прикладного искусства не только новая материальная частица мира — он несет в себе, выраженное особым, условным специфическим языком отражение реального мира в самом художнике. И такое понимание дает возможность Криммеру создавать искусство новаторское, индивидуальное по авторскому почерку и всегда нужное и полезное людям.

О КОММУНИСТИЧЕСКОМ ГОРОДЕ

Трудно осознать, что Назым Хикмет, воплощение кипучей энергии и творческого горения, ушел из жизни. Смерть неумолима, но человек живет в своих делах. И Назым Хикмет продолжает жить. Незадолго до смерти Назыма Хикмета редакция попросила его поделиться с читателями своими мыслями о том, каким должен быть коммунистический город. Слова большого революционного поэта, романтика и мечтателя, звучат сегодня как завещание строителям коммунизма.

НАЗЫМ ХИКМЕТ.

— Хотелось бы, — сказал Назым Хикмет, — чтобы коммунистический город был похож на книги Ильича. Такой же яркий, революционный и светлый. Это должен быть город без всяких излишеств, без всяких проявлений мещанского вкуса.

И хотя этот город будет особенным, должно чувствоваться, что не люди для него существуют, а он для людей. Тогда этот город будет коммунистическим.

Я думаю, что в нем не должно быть «центра» и «окраин», потому что деление на административный и торговый центры свойственно капиталистическому городу. Кафе и магазины должны быть равномерно распределены по всему городу и принадлежать всем горожанам. Не следует делать и «культурного центра». Театры и кино, библиотеки и клубы — тоже достояние всех горожан.

Если не в каждом доме, то хотя бы в каждом квартале надо запроектировать детские сады и детские ясли. Если не в каждом квартале, то в каждом районе нужно построить клиники. А рядом с городом — соорудить больницы.

Я думаю, что в коммунистическом городе не должно быть заборов. Деревянные, железные и каменные заборы — это символ частной собственности. Их устраивают под предлогом охраны зелени, но это все равно что вырвать глаз,

чтобы не было опасности заболеть трахомой. Заборы мертвы, а этот город должен быть живым, как все ленинские мысли. В нем должно быть много деревьев, цветов и воды.

Его архитектура должна быть современной. Дома новой формы из новых материалов должны соответствовать тому интернациональному советскому стилю, который сохраняется при всех национальных особенностях, — стилю будущего.

Я не согласен с теми, кто, говоря «дом», представляет себе один фасад. Дом начинается с лестничной клетки. Он место для жизни людей, а не декорация. Город должен быть чистым и удобным и снаружи, и изнутри. В ГДР семьи, квартиры которых выходят на общую лестничную клетку, по очереди моют площадку и один-два лестничных марша вниз. Может быть, и нам для поднятия сознательности граждан ввести такие же порядки, а не ограничиваться табличками «не сорить»? Не знаю, что надо сделать в каждом конкретном случае, но без активного участия всех горожан чистоты и порядка в городе добиться невозможно. Не одни архитекторы и администрация превращают город в коммунистический, а сами люди, которые в нем живут. А архитекторы должны позаботиться о том, чтобы

дома не давили людей, а были в их распоряжении, были бы воплощением стремления к красоте и удобству простой человеческой жизни.

Разрешите мне сказать в стихах все, что я думаю о том, каким должен быть наш город.

Дома могут быть-storyажные
и одноэтажные,
лишь бы улиц наших они не давили,
лишь бы чистые, ловкие
и улыбающиеся,
нам служили.

Ничего не имею против голой стены,
если она живая и свежая.

Ничего не имею против неона, если там,
наверху, он, умный и радостный,
мне отдаленно мечты мои напоминает.
Окно должно быть широкое и спокойное,
как дружеское слово.

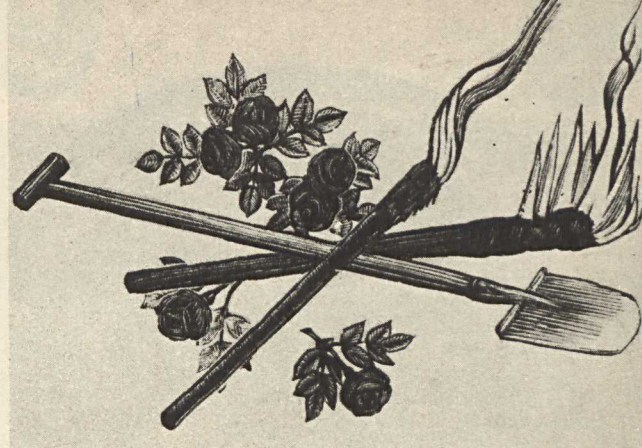
В наших парках могут быть пруды,
в них лебеди — черные и белые,
даже может быть оркестр иногда,
но самое важное —
чтобы в парках было,
где целоваться.

Не люблю асфальт без деревьев.

Не люблю манекены с раскрытыми,
мертвыми и тупыми руками,
как будто они поют арии из оперетт.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

В. ФАВОРСКИЙ



Владимир Андреевич Фаворский известен не только как художник, но и как глубокий теоретик искусства. Наши читатели уже знакомы с его мыслями о монументальной живописи. В последние месяцы, лишенный из-за болезни возможности заниматься графикой, он написал несколько новых статей. Хотя их темы и значение далеко выходят за пределы декоративного искусства, нам кажется уместной публикация в нашем журнале этих размышлений старейшего мастера о сложных творческих проблемах.

В этом номере мы помещаем интервью В. А. Фаворского, посвященное теории орнамента, которое он дал нашему корреспонденту Л. Невлеру, и его статью «О художественной правде».

ОБ ОРНАМЕНТЕ

Орнамент, я думаю, прежде всего — обработка поверхности. Придание ей качества. Характера. Отнюдь не украшение поверхности.

Есть и другие способы обработки поверхности: фактура, цвет и т. д., среди которых орнамент — частный случай. Если можно без орнамента — пусть без орнамента. Но при помощи орнамента легче дать поверхности характер. В конце концов какой-нибудь титул буквенный, заставка, концовка — это тоже орнамент.

Орнамент может «углублять» поверхность, и это на первый взгляд странно. Но построй поверхность розетками, вот такими глазами на тебя смотрящими, — просто удивишься, какой она становится глубокой. Наоборот: поверхность, покрытая листьями, приобретает мягкость, плоскостность.

Между прочим, для углубления поверхности в восточном искусстве применяется двуплановый орнамент (то есть один орнамент, а по нему идет другой).

Я делал титул к «Маленьким трагедиям». Там кипарис и лавр. Кипарис должен смерть изображать, а лавр — славу. Но кипарис делает углубление в плоскости — «проваливается». Лавр лежит на поверхности страницы. Ветка кипариса совсем утонула, лавр меньше тонет. Тут важен рельеф — кипарис говорит о глубине, а лавр о сверху лежащей форме. Эти взаимодействия очень сложны. Удаление какого-нибудь пятна может все разрушить.

И потом тут соблюдено равновесие. Уберите подпись — и оно уже нарушится. Вся эта система «прикрепляет» изображение к месту, все связано. Большинство букв, которые сейчас лишутся, — они графические, но их можно сдуть. Это, конечно, уже никуда не годится.

У меня тут были и гравюрные задачи: я убираю черное, ввожу белое. И должно быть впечатление, что черное осталось, что вы поскоблите белое — и там будет черное.

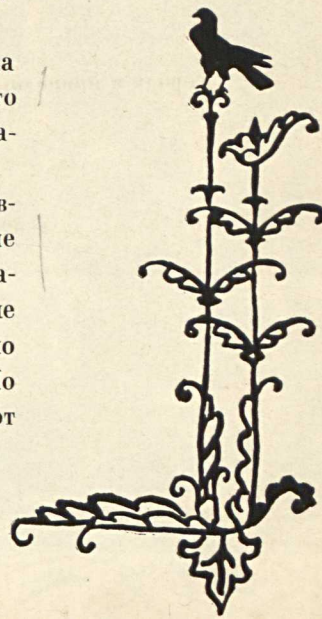
Нужно стараться вызвать активность белого. Пассивность чистого поля — это гибель для орнамента, буквенного или какого бы то ни было другого.

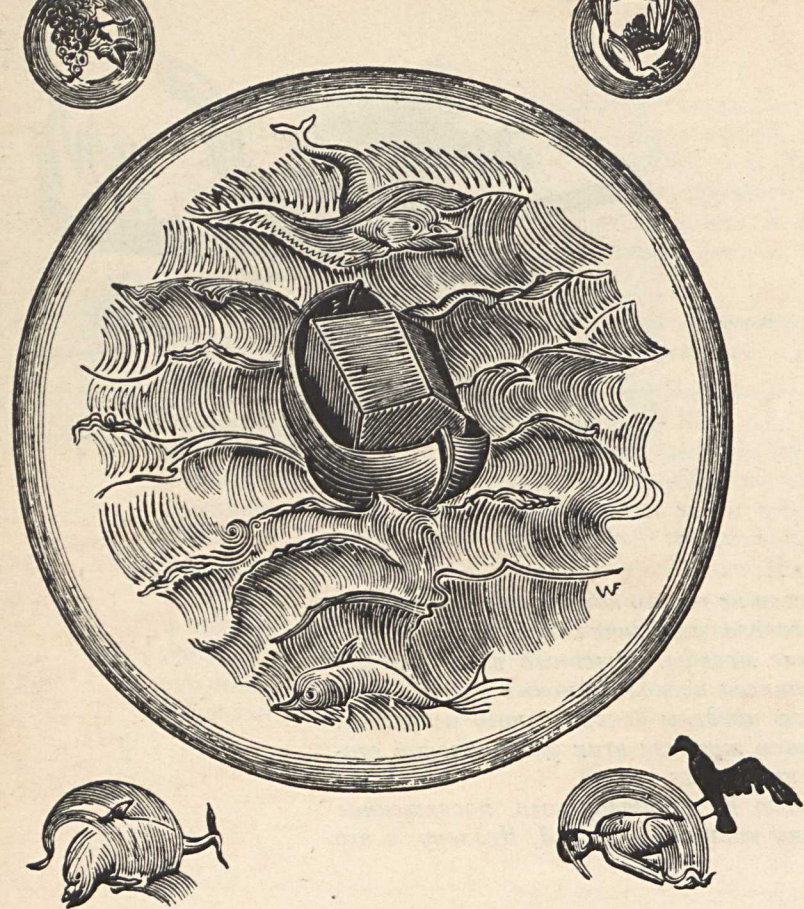
Орнамент влияет и на поле, которое его окружает (или которое он окружает). При этом особо важное значение имеет край плоскости и обработка его орнаментом. Но когда орнамент характеризует край плоскости, он, конечно, характеризует и середину, не заполненную ничем. Он старается «разбудить» ее издали.

Обычно орнамент складывается из метра и ритма. Что это такое, ясно видно на «побегунчиках» — орнаментах, которые движутся, орнаментах типа меандра.

Метр — это деление горизонталей на части, равномерное деление. А ритм — это изменение ударения метра, создаваемое наложением одного метра на другой.

Первый метр делит горизонталь на равные части. Остальные изменяют ударение первого метра. Например, раппорт в тканях — метр. Представим себе квадратные раппорты, симметричные. Вводится пятно сбоку. Само по себе оно ничего не дает. Но удары на всех раппортах сбоку, с угла дают





ритм. Сам раппорт желает по-другому, а я его построю иначе — и свяжу один с другим. Если бы я отмечал в раппорте середину, я только развивал бы его структуру, основной замысел, раппортное строение. Если бы я отмечал середину, я не внес бы ничего нового, а только развил старое, особенно если отделил бы один раппорт от другого. Если метр симметричен, то ритм асимметричен: он просто меняет ударение метра. Это ударение связывает метр с метром, и таким образом ритм играет объединяющую роль.

Метр — структура движения, ритм — непрерывность движения.

Ударения метра не обязательно должны быть одинаковыми: возьмите фронто́н храма Зевса в Олимпии. Каждый метр заполнен иначе строящейся фигурой. Иной акцент. Но если бы метр совершенно отсутствовал, у горизонтали не было бы никакого строя.

Метр есть, конечно, не только в горизонтали. Тарелка может строиться от центра, звездообразно, розеткообразно, и у этой розетки есть метрическое строение.

Наконец, орнамент может как бы не иметь метрической основы, то есть метр заложен очень глубоко, до него нужно докапываться. Тогда появляется то, что называется «свободный ритм».

Орнамент во всех случаях зависит от формы вещи, он рождается той формой, на которой он расположен, и функциями, которые характеризуют вещь. Функциональное назначение чайника или кувшина может быть орнаментально выражено — тут бесконечное число случаев. Носик отделить от тела чайника, сделать самостоятельным, ручку отделить и в то же время слить с чайником...

Мне кажется, что когда функциональность побеждает вещь, это неправильно. Сейчас существует тенденция делать кувшин — чтобы из него только выливалось, чашка — чтобы из нее выпивалось: это все функция, а вещь должна остаться вещью. Орнамент должен заботиться об этом. В этом смысле может быть спор между орнаментом, который утверждает функцию, и орнаментом, который утверждает вещь.

Это спор между динамикой и статикой. Например, тело чайника может быть статическим, а носик — динамическим. Открытый, незамкнутый орнамент говорит о функции и не утверждает вещь. Но всякая форма должна быть статически уравновешена —двигающаяся форма (бег человека, бег зверя) должна быть и статичной тоже. Какой-нибудь греческий дискобол — он, кроме выражения движения, статичен и целен, и вот соединение статической цельности и выразительного движения создает настоящее динамическое изображение. Только динамическая форма не будет смотреться. Это показывает моментальная фотография: лошадь прыгает, а на фотографии она, в сущности, стоит на одной ноге, шеренга людей на параде — все подняли ноги и так остались... Если объединить несколько моментов, получается настоящее изображение движения. А только динамика может разрушить форму.

В книге все время есть динамика, от титула к титулу, от заставки к заставке. И в то же время статика есть. Титул определяет центр страницы и центр будущих страниц, а то, что он сдвинут налево, к корешку и к центру,—



движение в книгу. Вот возьмите титул из «Маленьких трагедий», там это как раз видно.

От титула начинается движение, которое идет через всю книгу. А концовка? Она кончает одно пространство и начинает другое, совсем свободное. Строчки идут, идут, идут — и вдруг кончились. А воспоминание в горизонталях есть. Концовка должна статически уравновесить это движение и, продолжая его, прекратить. Тут у меня розы — фасовые формы — как глаза, как розетки прикрепляют концовку к месту, а факелы и лопата распространяются по поверхности. Эти формы летят, но они, как гвозди, воткнуты в пространство...

Самым существенным в орнаменте, конечно, является характер. Характер отвечает за все.

Вот и все, что я могу сказать.

Есть, между прочим, очень интересный вопрос, о котором я ничего не знаю. О «прозаизмах». Связь вещей в орнаменте создается иногда очень сложно, не обязательно волнитообразно или волнообразно. Могут быть как бы сухие соединения вещей — то, что можно назвать «прозаизмами». Какой-нибудь цветок брошен на страницу — а оказывается, что его нельзя сдвинуть. Кажется, что беспорядок — а оказывается, высший порядок. А так как я ничего об этом не знаю, то и сказать больше ничего не могу.

Когда создаешь орнамент, вдруг открывается, что сделал что-то замечательное, нарисовал что-то такое, чего до сих пор не было и что может получиться только таким образом. Объяснить это чудо словесно очень трудно и в этом смысле орнамент очень похож на музыку.



ГАМЛЕТ

ПРИНЦ ДАТСКИЙ

ТРАГЕДИЯ



ПЕРЕВОД
БОРИСА ПАСТЕРНАКА



О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ

Когда говорят об искусстве, то прежде всего возникает вопрос о правдивости. Но ведь нужно говорить о художественной правде, о художественной правдивости. И мне хочется разобраться в этом.

Существуют люди, которые считают, что копирование действительности и есть изображение правды. Вспоминаются все возражения против этого, сводящиеся к тому, что, дескать, создавать вторую березу или второго человека — нужно ли? Но, кроме этого, оценка произведения должна быть произведена по характеру времени, на него истраченного. Очень важно, чтобы при взгляде на произведение было видно, как художник провел это время, творчески или рабски. От этого, мне кажется, больше всего зависит оценка копирования, и детальность изображения тут ни при чем. Если детально, и следовательно, много провел он времени, но творчески, это будет достоинством.

В искусстве правдивость обуславливается очень многим. Художник должен заинтересоваться чем-нибудь, каким-нибудь явлением или предметом, в конце концов можно сказать, влюбиться в него. Но искусство обладает особым качеством. Встречаясь в жизни с предметами, обращаясь с ними, знаешь, как они называются, и эти названия сами по себе в какой-то момент были образами. Но в нашей жизни мы с ними обходимся как со знаками, помогающими памяти. Эти знаки часто заслоняют от нас вещи. Мы знаем их как знаки, а не как вещи. Вот искусство как бы снимает эти маски. Оно вновь раскрывает, что это такое, и тогда вещи открывают совсем неизвестные стороны.

Художник, рисуя, изображая что-нибудь, прежде всего забывает о себе и всецело погружается в то, что он видит. А это, потеряв свой знак, свой обычный смысл, открывается ему как что-то неизвестное, новое, совсем необычное. Сле-

довательно, таким образом, правда художественная глубже, чем просто правда. И интерес к вещи, к какому-нибудь явлению должен превратиться в трепетную любовь.

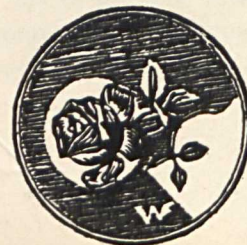
Но это не все. Как ни странно, а в правде участвует фантазия. Так, например, изображая лес, вспоминаешь готическую архитектуру, или гирлянды еловых веток напоминают какие-то подборы материй, торжественные складки, праздник.

Однажды я ехал в трамвае и смотрел, как у каждого «сделаны» глаза. Меня поражала простота выполнения, простые средства — а сколько смысла! Но кроме того, всегда присутствовала и фантазия — во всех глазах чувствовались очи, всюду вспоминался идеал. И это вносило фантазию. Иногда она очень сильна, даже чересчур. Так, например, у Гоголя с Днепром. Он так широк, что птице не перелететь.

Но первый интерес к вещи и даже любовь к ней — это начало субъективное. С него начинается изображение, и тут преобладает явление вещи, как она кажется тебе. И поэтому естественна проверка ее более объективным подходом, то есть как вещь на самом деле существует. Тут, между прочим, метод искусства дает художнику и углубление в вещь, и любовь к ней, и в то же время некоторую объективность, как бы высшую правдивость. Даже жалость к ее простоте, бесхитростности и в то же время сложности.

Кроме того, всякое изображение предполагает материал. В скульптуре это камень и глина. И изобразительную поверхность, например, выпуклую на кувшине, или плоскую, или вдавленную в апсиде. Это дает возможность по-разному изобразить то, что хочешь. И при изображении раскрываются разные стороны вещи. Например, девушка и слоновый клык. Движение, изгиб слоновьего клыка может сказать что-то о движении девушки. Так тема девушки несет красоту и мысль, а клык — изящный изгиб и атласную кожу. И постепенно девушка «воплощается» в клык. Мне кажется, что не готовое что-то изображаешь, а материал. Идея и тема, приближаясь друг к другу, постепенно меняются. И все это входит в изображение правды. Правда утверждается как вещь в материале.

Интервью и статья иллюстрированы работами В. А. Фаворского.



У ХИВИНСКИХ МАСТЕРОВ

Г. БОЧАРОВ

Не так давно мне пришлось побывать в Узбекистане. Не говоря уже о том незабываемом впечатлении, которое оставляет совершенно удивительная архитектура, быт и люди этой республики, меня поразила необычайно высокая культура керамики современных мастеров-усто. Рассматривая их изделия, совершенно по-иному начинаешь понимать силу традиций. Тысячелетнее развитие гончарства явилось той благодатной почвой, на которой возросло здесь искусство керамики. Выработанное в течение веков чувство декоративности помогало народным художникам отбирать и совершенствовать формы и цветовые сочетания. Прекрасные архитектурные изразцы, сверкающие на ослепительном солнце свежестью бирюзы или контрастными сочетаниями сине-белых тонов, и сегодня производят сказочное впечатление. Конечно, в каждую эпоху мастера вносили что-то свое: менялась архитектура, соответственно менялись масштабы, узоры, но при всем этом оставалось и нечто общее, имя чему—традиция.

Это в особенности чувствуется при сравнении древнейшей археологической керамики с современной, в частности с почти неизвестной керамикой Хивы. В Хиве работают мастера — Хударген Матякубов (1926 г. рожд.), и Исмаил Артихов (1932 г. рожд.). О них ничего не знают ни в Узбекском союзе художников, ни в Самаркандском и даже в Хивинском музеях. Между тем керамика этих мастеров заслуживает большого внимания.

Артихов работает по преимуществу в красновато-зеленоватой гамме, Матякубов предпочитает бирюзовую или синюю. Большая часть их изделий — блюда, миски, кувшины — находят свое место в жилище. Они продаются на базаре и их охотно покупают жители города и соседних кишлаков.

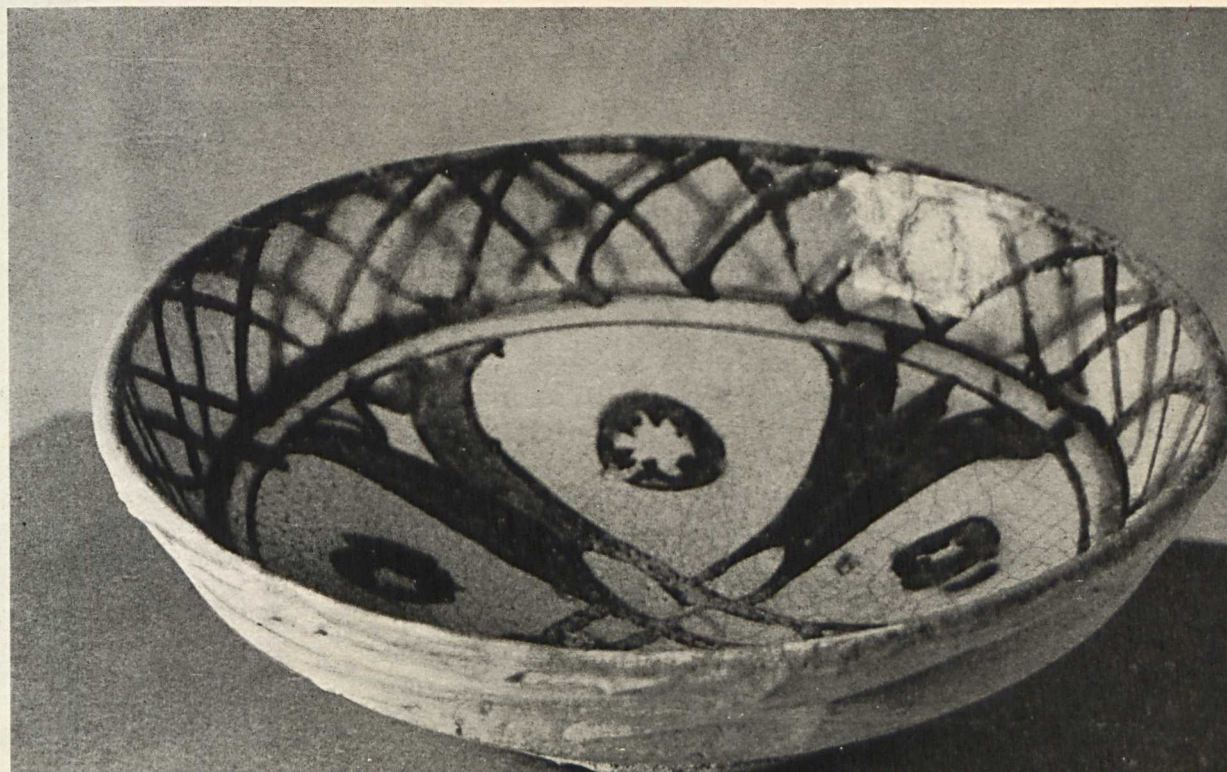
Достаточно один раз посмотреть на изделия хивинских усто, чтобы признать их среднеазиатское происхождение, настолько они похожи на археологические образцы, выставленные в музеях. Меня поразило сходство керамики Х. Матякубова с керамикой древнего Хорезма и Афрасиаба. Конечно, это сходство не полное: и форма блюд, и характер сочетания узора с формой совсем иной. Нет в ней той изысканной утонченности, присущей древней керамике:

она проще, лаконичнее и грубее, что связано с иным характером производства. И тем не менее традиционность несомненна: то же контрастное сочетание цветов, орнаментация бортов, центричность и т. д.

Артихову присуща весьма дробная манера, Матякубову более свойствен широкий, обобщенный почерк. Его узоры выделяются своеобразной монументальностью. В них преобладают стилизованные цветы, в которых иногда можно распознать цветы хлопка. Как правило, они расположены центрично и точно соответствуют форме блюда. Иногда их лепестки обрываются у самого борта тарелки, но не переходят на борт. Борта украшены крестообразными полосами с мелкими стилизованными цветами-пятнами или различно пересекающимися линиями. Орнаментация борта подчеркивает центральное изображение благодаря внутреннему контрасту крупного и мелкого. Эта общая схема узора имеет множество вариаций. Введением дополнительных штрихов, зигзагов, извилин, большей или меньшей заливкой фона Матякубов делает каждое блюдо неповторимым.

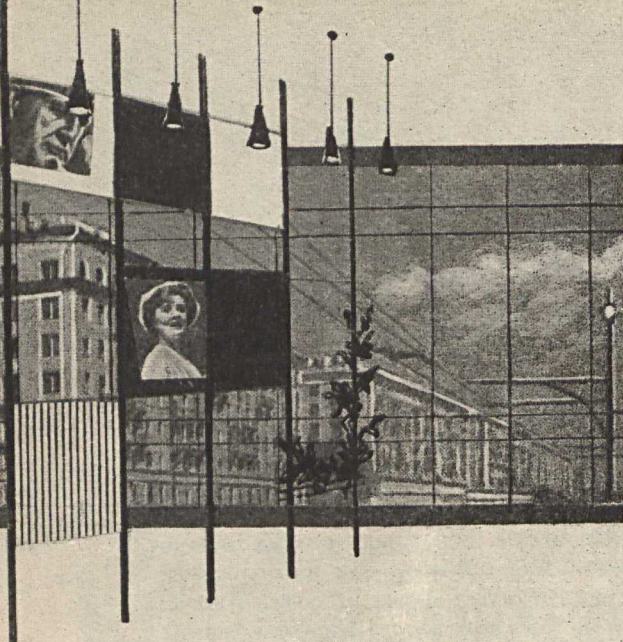
Так, например, одно из его блюд имеет в центре сильно стилизованное изображение цветка распустившегося хлопка. Быстро нанесенные две крестообразные бирюзовые полосы делят дно тарелки на четыре асимметричные зоны — лепестки цветка. Каждый лепесток украшен кружком — глазком того же бирюзового цвета. Лепестки обрываются у борта тарелки. Центральное изображение подчеркнуто и выделено раскраской борта пересекающимися линиями, в результате чего образуется своеобразный сетчатый узор. Полива, меняющая свой цвет в процессе обжига от сине-голубого, бирюзового до зеленого, придает блюду особое очарование.

Работы И. Артихова и Х. Матякубова убеждают в том, что создание современных национальных вещей возможно лишь при новаторстве, основанном на глубоком знании традиций и их творческом освоении. Они также дают основания говорить об их создателях-усто, как о своеобразных народных художниках. Узбекскому союзу художников следовало бы заинтересоваться творчеством хивинских мастеров и оказать им самую действенную помощь.

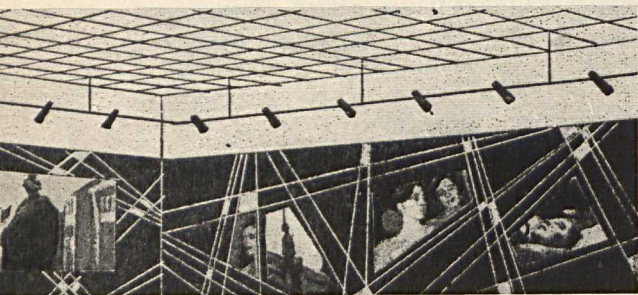


Х. Матякубов.
Блюдо керамическое. Хива. 1962.

РЕКЛАМА



МНОГОТЕМНОСТЬ РЕКЛАМЫ УТОМЛЯЕТ ЗРИТЕЛЯ — поэтому, насыщенная изображениями и инертным текстом, экспозиция часто сводит на нет затраченные средства и усилия художника. Чтобы создать необходимую восприятию разрядку, в композицию рекламы вводят цветные плоскости, лишённые изображения, с ярко выраженной фактурой. Такие паузы ритмически организуют всю экспозицию и направляют внимание на основные рекламные акценты.



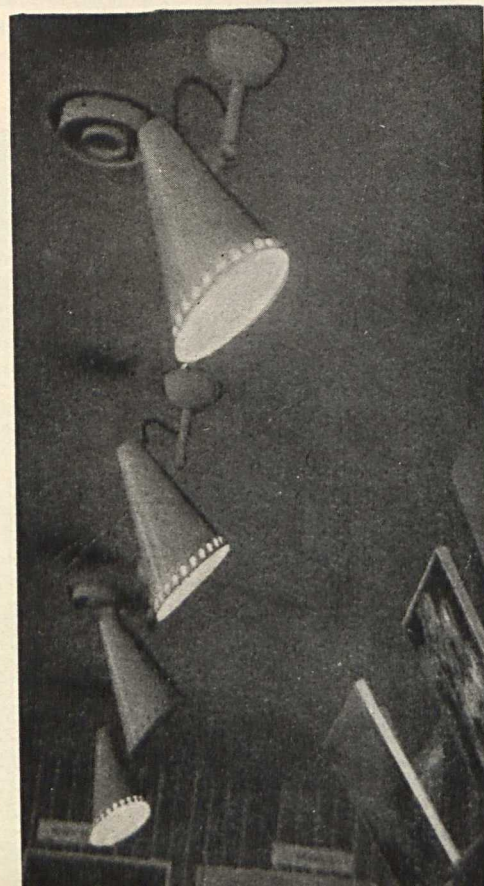
ДЛЯ ОСВЕЩЕНИЯ ВИТРИН И СТЕНДОВ обычно применяются скрытые люминесцентные лампы. Но гораздо эффектнее и богаче выглядит рекламная экспозиция, главные элементы которой подчеркнуты светильниками локального (местного) освещения. Такие светильники монтируются на потолке, стенах или на самой рекламной конструкции. Их абажур обычно смещен с вертикальной оси и направляет свет в сторону, на ту или иную деталь рекламы.

ПРОСТЕЙШАЯ КОНСТРУКЦИЯ РЕКЛАМЫ — это плоскость из древесностружечной плиты, перфорированного картона или цветного слоистого пластика, на которой располагаются плакаты и фотографии. Такой стенд или витрина крепятся либо непосредственно к стене, либо с некоторым выносом, на специальных анкерах. Они могут быть остеклены.

ИЗ ГРУППЫ ВИТРИН И ПЛАНШЕТОВ можно составить самые разнообразные композиции: расположить их полосой или в шахматном порядке, на разных уровнях или свободно, перемежая вставками, надписями и т. д. По-новому построенный рекламный стенд вносит разнообразие в помещение кинотеатра, а верно найденный ритм рисунка и цвета придают таким композициям динамичность, характерную для современного интерьера.

ПЛАКАТЫ, ВЫПУСКАЕМЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ ИЗДАТЕЛЬСТВАМИ, ОБЛЕГЧАЮТ РАБОТУ ОФОРМИТЕЛЯ. При их компоновке не следует создавать осей симметрии — особенно если реклама состоит из нескольких витрин и планшетов.

Приём ритмического повторения одного плаката активизирует его действие.



К. МИСТЮК

Внутренним рекламным оформлением наших кинотеатров, клубов и домов культуры давно никто серьезно не занимается. В редких случаях размещение рекламной экспозиции решается архитектурным проектом. Чаще всего право на ее организацию предоставляется администрации или лицам, не имеющим соответствующего художественного образования. Плакаты, фотографии, картины и стенгазеты обычно сплошь покрывают стены, простенки и столбы, находясь вне всякой связи с пространственной и функциональной организацией помещения, но равнодушные зрители к таким образом построенной «рекламе» никого не интересуют.

Фойе и вестибюли наших кинотеатров до сих пор загромождены тяжелыми стендами, окантованными багетом с лепниной и бронзировкой, — и это говорит не о безразличии администрации, а скорее о дурном вкусе. Если на плюше располагают в строгой симметрии фотографии одинакового размера — это может означать не пренебрежительное отношение к рекламе, а непонимание ее сущности. Когда, наконец, такие стенды ставят в узких проходах, заслоняют ими простенки или даже окна, тут можно сделать только один вывод: устроители экспозиции не столько не хотят построить ее правильно, сколько не могут.

Задача действительно сложная. Отсутствие практических руководств и практикующих специалистов делает ее неразрешимой. Общий подъем декоративного искусства и стремление работников учреждений культуры не отставать от него делает эту задачу актуальной. Таково на сегодня положение дел в этой «забытой» области декоративного искусства.

* * *

В чем состоит специфика рекламной экспозиции в интерьере?

Прежде всего в том, что это почти всегда экспозиция. Если снаружи, на здании кинотеатра или клуба, обычно помещают одну-две краткие информационные рекламы, то здесь, в вестибюле или фойе, размещаются уже и фотографии, и плакаты, и портреты, и пояснительные тексты. Здесь есть главные элементы экспозиции, которые должны заинтересовать посетителя, и второстепенные, которые должны удовлетворить этот интерес.

Особенностью этой экспозиции, в отличие, скажем, от выставочной или музейной, является то, что она рекламная. Она делается не для тех, кто специально пришел ее смотреть, а, наоборот, для тех, в чьи планы это не входило. Она должна сама обратить на себя внимание — либо рисунком, либо текстом — и если не сразу объяснить, о чем идет речь, то хотя бы возбудить желание получить такое объяснение.

Она должна быть броской, активной, неожиданной. Поэтому рекламную экспозицию надо часто менять, постоянно разнообразить, подавать всякий раз иным способом. Глаз быстро привыкает к одним и тем же внешним приемам и хорошо замечает вещи, новые по цвету и форме. А раз так, то не только выдумка художника должна быть неистощимой, но и рекламное оборудование — мобильным. Традиционные щиты, о которых мы упоминали, позволяют разнообразить композиции в таком небольшом диапазоне, что это практически незаметно. Там, где они еще есть (а они есть почти всюду), их нужно срочно выкинуть и заменить легкими, современными и подвижными рекламными конструкциями, приспособленными для частой смены экспозиции и большей вариантности ее компоновки. В клубах и домах культуры оборудование должно, кроме того, быть пригодным и для организации выставок — тематических, отчетных, юбилейных и т. д.

Третья особенность рассматриваемой рекламной экспозиции

состоит в том, что она располагается именно в интерьере, то есть в сравнительно небольшом замкнутом архитектурном пространстве.

Место и характер ее развески определяются, исходя из пространственного и функционального строя помещения. Это значит, что если в фойе или вестибюле бывает многолюдно, то рекламу лучше располагать не посередине, а вешать на стены. Стены тоже не следует скрывать, наоборот, они должны быть не только видны, но и «дышать свободно», и поэтому щиты и витрины иногда лучше не лепить вплотную к стене, а укреплять на специальных анкерах, с некоторым выносом. Если же площадь стен ограничена, рекламные конструкции можно ставить под углом к ним и таким образом создать интересную пространственную композицию при свободных стенах. Наконец, если в помещении просторно, рекламные устройства могут быть вовсе не связаны со стенами и даже выполнять иногда роль перегородок.

Подчиняясь архитектуре в функциональном отношении, реклама, однако, вовсе не подчиняется ей в декоративном. Синтез ее с архитектурой строится на диссонансах и конфликтах, которые, чем острее, тем лучше. Из этих конфликтов никто не должен выходить победителем — иначе реклама либо потеряется в помещении, либо разрушит его цельность. Поскольку современный интерьер характеризуется строгими линиями, чистой поверхностью стен и лаконичным пространственным решением, рекламную экспозицию можно сделать основным декоративным акцентом, а иногда и своеобразным панно. Композиция ее не должна быть скованной и статичной — на ней как бы отражается движение, отличающее вестибюли и фойе зрелищных сооружений.

Очень важен вопрос о масштабности рекламы в интерьере. В отличие от городской наружной рекламы она наблюдается здесь с меньшего расстояния и под большим ракурсом, поэтому детали ее должны быть проработаны более тонко. Масштаб уличной рекламы выявляется в сравнении с величиной зданий и характером наружной архитектуры. Масштаб рекламы в интерьере — в сравнении с размером человека. Основной рекламный мотив всегда крупномасштабен.

Все сказанное вовсе не исчерпывает особенностей рекламного оформления интерьера. Это не входило в нашу задачу. Мы только хотели показать, что это не только сложная, но и специфическая, самостоятельная область декоративного искусства. И если сегодня в большинстве клубов, кинотеатров и домов культуры ею занимаются неспециалисты, не профессионалы, то только потому, что «про нее забыли».

* * *

Сегодня мы печатаем несколько практических советов тем работникам учреждений культуры, которые не согласны ни мириться с плохой рекламной экспозицией, ни ждать, пока к ним на помощь придут опытные художники. Но что можно посоветовать заочно? Постарайтесь избавиться от пороков, типичных для современного внутреннего рекламного оформления наших клубов и кинотеатров. В основном их пять.

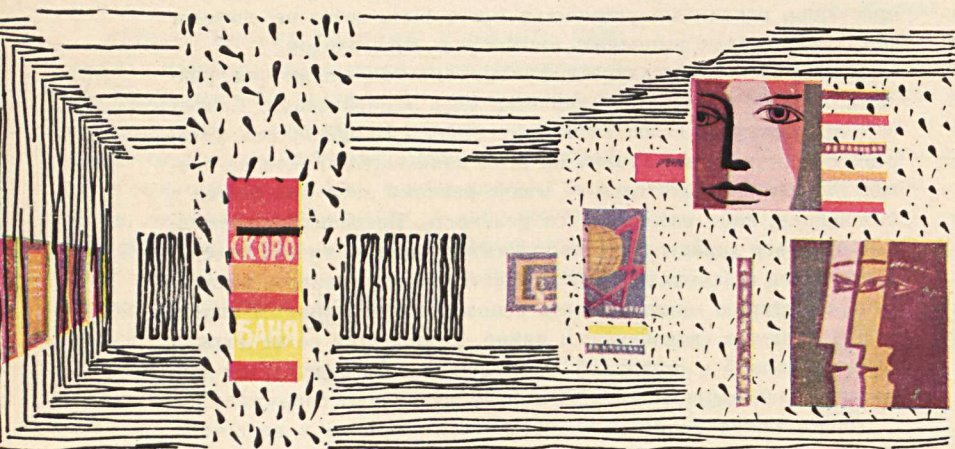
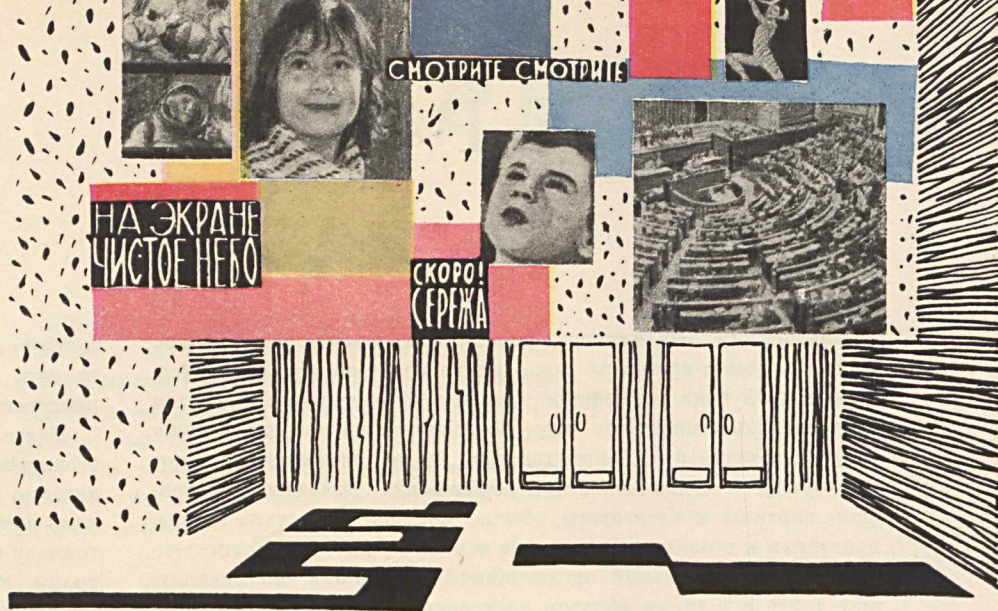
Оформление размещается вне связи с архитектурным пространством и функциональной организацией помещения — это первое. Громоздкие и статичные конструкции рекламных устройств не позволяют варьировать и менять экспозицию — это второе. В-третьих — часто применяются дорогие, некрасивые и несовременные отделочные материалы. В-четвертых — устаревшие приемы компоновки экспонируемого материала. В-пятых — невыразительность цвета и масштаба.

Если ваша экспозиция обладает всеми этими пороками, то работу по созданию нового рекламного оформления следует начать с ликвидации старой.

ПОЛИХРОМНОСТЬ НЕ ДЕЛАЕТ РЕКЛАМУ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОЙ. Большое количество равнозначных цветовых деталей лишь усиливает впечатление раздробленности композиции и сбивает масштаб. Два-три цвета придают рекламе цельность и достаточную декоративность.

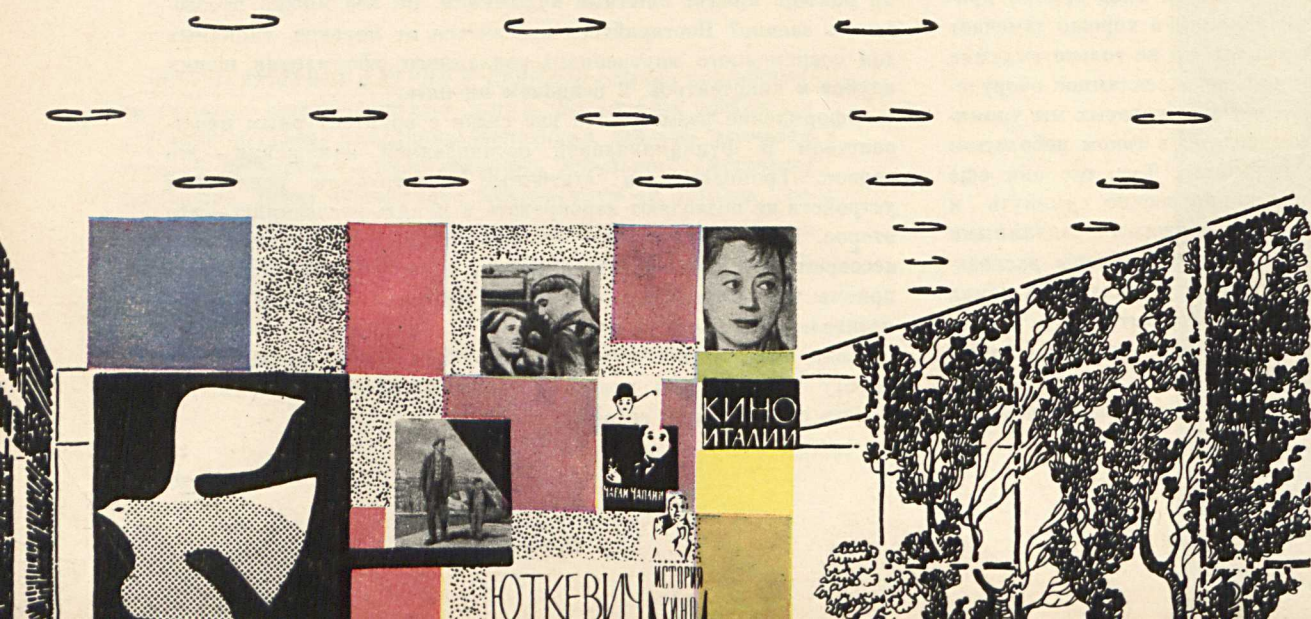
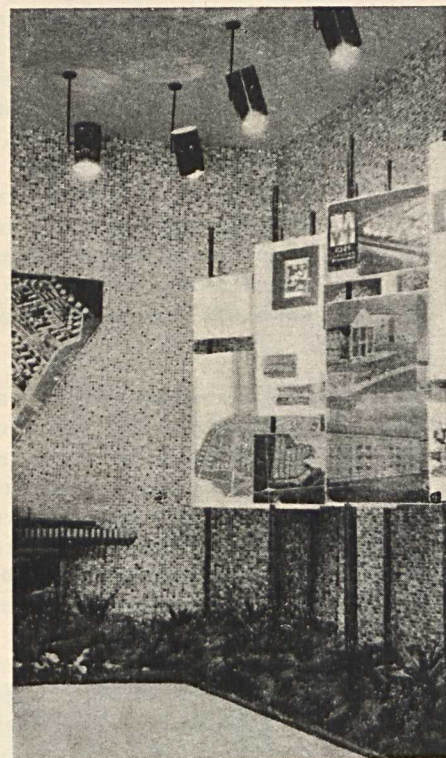
ОСНОВНЫМ ЦВЕТОВЫМ АКЦЕНТОМ реклама может стать только в помещении со сдержанной колористической гаммой. При этом особую роль играют броские цвета рекламы и контраст их с основными архитектурными плоскостями. Но если стены интерьера окрашены в насыщенные хроматические тона, реклама должна быть выдержана в ахроматических — черных, белых, серых, и только в этом случае можно достичь цветового контраста.

Однако при всей своей броскости реклама должна быть частью цветового ансамбля интерьера, не выпадать из него, а гармонизировать с его пространством и оборудованием.



ИНТЕРЕСНЫЕ КОМПОЗИЦИИ получают-ся на перфорированных щитах или конструкциях из реек. Рейки — деревянные или алюминиевые — крепятся на стене горизонтально, вертикально или решеткой. Специальные стержни и отверстия позволяют свободно подвешивать отдельные экспозиции в любом месте такого устройства.

КОГДА РЕКЛАМУ СТАВЯТ ПОД УГЛОМ К СТЕНЕ — речь идет о боковой стене, — свободный край рекламного щита опирается на стойку, деревянную или металлическую трубчатого или прямоугольного сечения. Хорошо выглядит целый ряд таких конструкций, расставленных на пути следования посетителей.





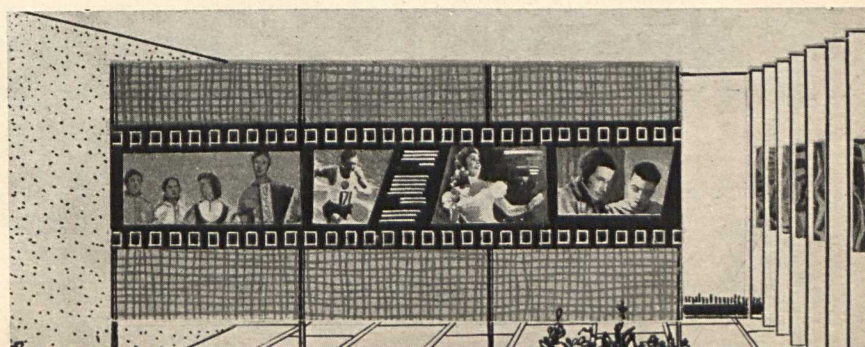
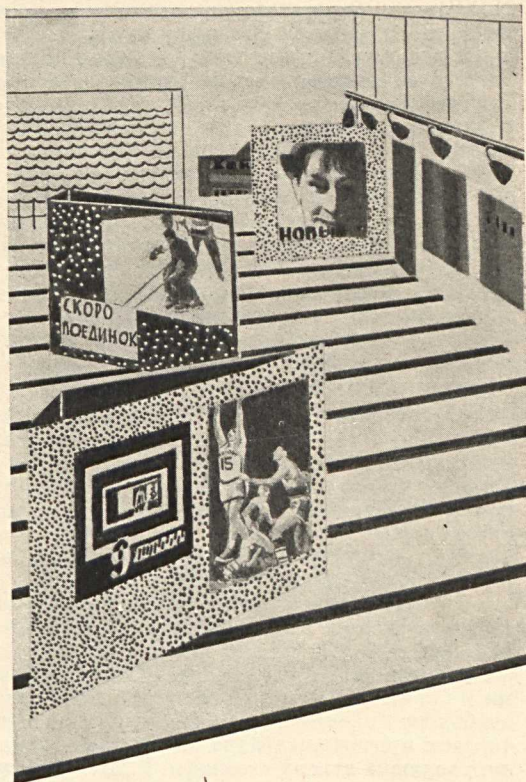
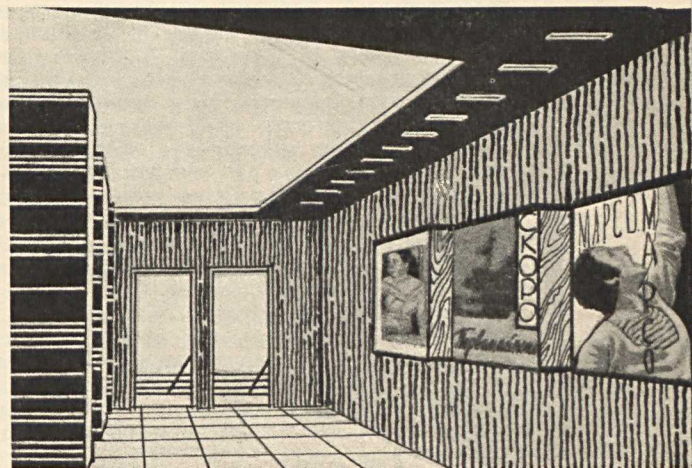
РЕКЛАМА ВСЕГДА КРУПНОМАСШТАБНА. Это достигается не механическим увеличением изображения или ракурса фотографии, а наличием внутреннего контраста в самой рекламе. Ведущий мотив (скажем, лицо девушки) выступает на фоне более мелких изображений (допустим, пейзажа), хотя натуральные размеры того, что изображено, строятся в совершенно обратной пропорции. Только в этих условиях реклама приобретает выразительность и декоративность. Большое количество равнозначных по масштабу изображений создает пестроту и запутанность композиции.

ВОВСЕ НЕ СВЯЗАННЫЕ СО СТЕНАМИ — то есть стоящие свободно, рекламные конструкции крепятся либо к полу, либо к полу и потолку на металлических растяжках, а могут быть переносными. Они конструируются из деревянных реек или металлических трубок, из толстой проволоки или пластмассового шнура, а иногда представляют собой стеклянные витрины, планшеты или прозрачные перегородки с вмонтированными рекламными щитами.

С их помощью можно функционально организовать помещение. Например, отделить проходы от мест отдыха, упорядочить движение посетителей или, наконец, заменить ими глухие перегородки, тем самым облегчив и расширив внутреннее пространство.

ЭКСПОЗИЦИЮ ОЖИВЛЯЮТ ДЕКОРАТИВНЫЕ РАСТЕНИЯ. Кашипо типа вазы можно поставить либо прямо на пол, либо в металлическом держателе. Под конструкцией может разместиться кашпо-клумба, стенки которой облицованы рейкой или сложены из кирпича. Но особенно эффектно выглядят подвесные кашпо — они могут быть укреплены непосредственно на пространственных рекламных установках.

ЛУЧШЕ ЧАЩЕ МЕНЯТЬ ЭКСПОЗИЦИЮ, ЧЕМ ЗАГРОМОЖДАТЬ ПОМЕЩЕНИЕ — тем более, что успех рекламы решается вовсе не ее количеством. На одной стене иногда достаточно поместить две-три фотографии на подрамниках, без окантовки. Фоном и обрамлением для них будет служить стена. Конструктивные опоры и простенки не следует занимать рекламой, если это не было предусмотрено архитектурным проектом.



ПРОСТРАНСТВО И ПЛАСТИКА НАРОДНОГО ЖИЛИЩА

А. ЧЕКАЛОВ

Интерьер русского народного жилища детально исследован этнографами и историками. Гораздо меньше изучены его художественные особенности. Благодаря трудам историков царские хоромы XVII века знакомы нам ближе, чем вологодские и архангельские избы, сохранившиеся поныне.

Севернорусское жилище не случайно привлекало внимание исследователей, «открывших» полстолетия назад красоту деревянной народной архитектуры. И. Билибин, В. Воронов, И. Евдокимов, Р. Габе, М. Едемский, Н. Виноградов и другие увидели в формах северного крестьянского дома не только средневековую новгородскую древность, но и ясность замысла, строгую конструктивность, высокий вкус, живую фантазию. Здесь, в краю лесов, не знавшем крепостного рабства и разорительных нашествий, сложилась наша «деревянная классика». Мы хорошо знаем ее по отдельным предметам утвари — прялкам, ковшам; но что известно нам о принципах и приемах построения ансамбля, синтезе пространства, пластики, цвета, о роли изображений и орнамента? В чем состоит красота народного интерьера? Нельзя ли взять у этой классики ценный урок по «очеловечиванию» стандартного интерьера, каким являлся, по сути, интерьер крестьянской избы? Это не отвлеченные академические вопросы, а насущные проблемы нашего прикладного искусства. Если мы говорим о национальных традициях в области интерьера, мы должны уяснить, в чем состоят эти традиции, как и почему они менялись, где тут живое зерно, способное возрасти в наших условиях.

В старинных домах Тотемского и Тарногского районов Вологодской области, обследованных нами совместно со студентами МВХПУ (б. Строгановское), доныне сохранились просторные, мощные по формам жилища древнерусского типа, сходные с теми, которые описаны в документах XVII века, подтвержденных ныне археологическими находками. Здесь, на реках Уфтьеге и Кокшеньге, расселились в XVI веке новгородцы, сосланные или бежавшие на север при Иване Грозном. «Кокшары» жили вдали от городов и транзитных путей, крепко держались заветов старины, обстраивались со знанием дела и с размахом, так как местность была хлебородной, богатой заливыми лугами и отличным лесом. Здесь еще в 1961 году можно было увидеть, как вырубает из огромной выкорчеванной ели нового коня на крышу, взамен сгнившего, в тех же массивных формах. В лесных деревнях почти каждый дом включает могучую скульптуру, да и сам выситя как монумент. Интерьеры под стать внешнему виду. Все в них крупногабаритно и долговечно. Жилища Кокшеньги — ценнейший памятник почти уже исчезнувшей эпохи русского зодчества*.

Дом встречается входящего высоким крыльцом, укрепленным на столбах или консолях. К нижней его площадке ведут деревянные мостки, где лежат метелки и веники для очистки обуви. Ступени сверкают чистотой, устланы половиками. Верхняя площадка — галерея, обшитая досками, с арочными окнами и лавками под ними, хороша летом, когда здесь возится ребятня, сидят пожилые, наблюдая сверху за порядком во дворе. Внутренний объем крыльца замкнут со стороны избы, отрезан порогом и низкой дверью. Он красиво и тонко раскрыт наружу, внизу связан с двором, наверху, через арочные проемы, — с далью, небом. От верхнего рундука под прямым углом к оси крыльца расположен вход в прохладные сени, где обычно пахнет стружкой и парным молоком. После низенькой галерейки сени кажутся необъятно просторными. В полумраке угадываются гулки чердаки и сеновалы, видна вся внушительная конструкция кровли, уходящие наверх лестницы. В этой свободной просторности — главная красота сеней, их композиционное значение в качестве пространственного ядра дома**.

* О жилищах этого края см. М. Б. Едемский. «О крестьянских постройках Тотемского уезда». — «Живая старина». 1917, 1—2. Р. М. Осипов. «Крестьянская изба на севере России». Тотьма, 1924.

** Р. М. Габе. «Интерьер крестьянского жилища». — «Архитектурное наследство», 1955, № 5.



Скально (приспособление для разматывания пряжи). XIX в. Гос. Исторический музей.

И вновь, по закону контраста, углубление в толщу стены: низкая квадратная дверь, которую с трудом можно обнаружить, массивный порог, а за ним распластанная в ширину, низкая, теплая в любое время года, сравнительно светлая жилая изба. Такая подвижная смена впечатлений позволяет говорить о некоторой динамике в композиции, вопреки утверждению А. И. Некрасова, сводившего ее к пассивному сложению статичных объемов***.

Рассмотрим отдельную ячейку, собственно избу. Главное здесь — стройнейшая целесообразность и конструктивность. Все продумано и предусмотрено с точки зрения экономности и простоты постройки, удобства и элементарной гигиены. Стены хорошо держат тепло, но воздух не застаивается благодаря естественной вентиляции. Обширные сени, чердак и подклет создают воздушные тамбуры, защищающие от морозов и холодного ветра. В хорошо поставленной избе не бывает сквозняков. Русская печь не только держит тепло в течение суток, но и хорошо приспособлена для самых разнообразных нужд; тут помещают кур-несушек, новорожденных телят, сушат зерно, согревают котлы с пойлом скоту и т. д. Все надежно противостоит суровой природе Севера.

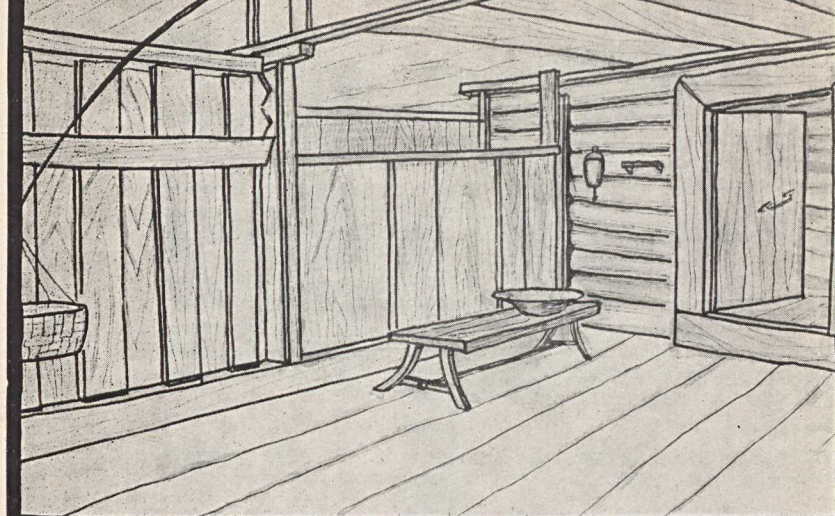
Для композиции помещения характерны цельность и замкнутость пространства, соответствие интерьера наружному облику дома, контраст больших масс пластики и цвета. В плане помещение почти квадратно. Его «наряд», то есть меблировка, соответствует убранству устюжских построек XVII века. Там, как и здесь, плотник прежде всего «стены вытесал и выскоблил наглядко и подволоку тесом в брусье забра... и лавки кругом тесовые и с причелинами в стены врубил; устроил «надлабочники, полати, голбец. От голбца к избной стене против печи чулан в столбцы тесом забра****. (Этот чулан-кухонька перед устьем печи носит на Севере название «шомнуша». Тут стоят шкафы для посуды, обычно без задней стенки).

В дверной угол иногда врезают кровать об одной ноге, широкую, как кузов грузовика. Это более поздний тип мебели. Полка-божница кое-где украшена резными головами коней*****.

*** А. И. Некрасов. «Русское народное искусство». Москва, 1924, стр. 77.

**** Таможные книги Устюга Великого за 1678—79 гг. ТКМГ. Том. I, стр. 244—250.

***** Н. И. Суворов. «О коньках на крестьянских крышах». Известия археологического общества, 1862. Том IV. Вып. II.



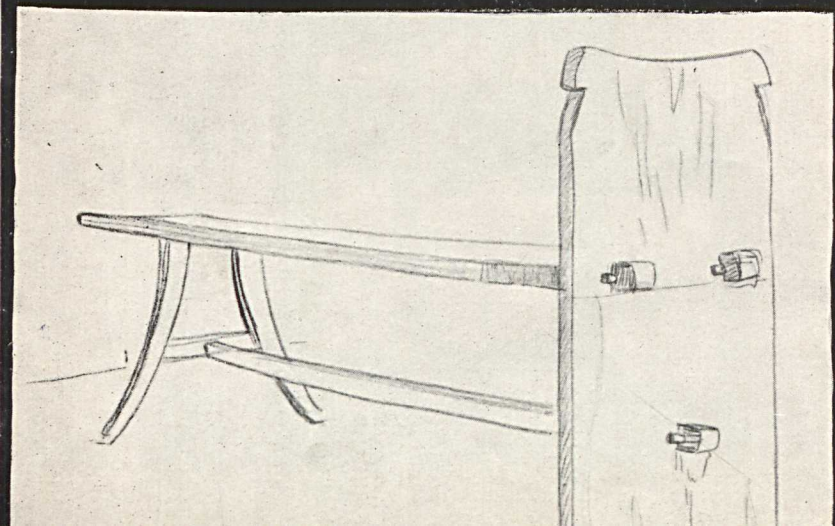
Обеденный стол, сдвинутый в красный угол, под образа, походит на ларь с характерным «метопным фризом», как отмечает А. И. Некрасов. Столешница округлая и беломраморная от долгого употребления. Так же скруглены и словно отполированы, хотя и без блеска, кроки лавок, доски пола, тяжелые брусья подоконников. Все формы определены и крупны. У двери медный или оловянный рукомойник в форме допетровской енды или чайника. На полу домотканная цветная дорожка из грубых очесов и разноцветных лоскутов. Кадка с водой, свечей с корытцем на ножках, порой люлька на гибком шесте — «оцепе» дополняют ансамбль. Сейчас на стенах даже старинных изб можно увидеть электролампы, часы, репродуктор, календари и фото.

В отличие от просторной, до блеска отмытой, чистой половинки кухонька закопчена и заставлена утварью. Тайнственная дверка в перегородке словно ведет вовнутрь печи. Это голбец, скрытая лесенка вниз, в подклет, заменяющий холодильник и кладовую. Темный угол за печью — склад постелей и коробов с одеждой.

В основе народного интерьера лежит древняя идея очага, защищенного надежной крепостью. Печь — реально и композиционно — основа всего дома. Под ней и на ней всюду жизнь. В центричности интерьера, в его тяготении к замкнутой хоровадной композиции в целом и деталях — отголоски срединного положения, которое занимал когда-то очаг. Так, в лавках удержались первобытные формы земляных внутренних завалинок, позже выведенных наружу. Печь и поныне редко примыкает к стене, хотя и сдвинута с центра. Обычно ее можно обойти вокруг. Пространство стягивается к печи, лишая концы избы их самостоятельности. Этому помогает скругление углов при отеске стен. Лавки охватывают пространство, как обвязка двери — ее полотнище.

Стена везде ощутима, весома, непроницаема. Округлые бревна особенно усиливают впечатление активной массы. С облейкой обоями вес стен зрительно исчезает. Массивное основание: плintусы, обвязки, подпечья с гигантскими кронштейнами, пороги, даже лавки, похожие на цокольные части стен, — все выражает непомерную, давящую тяжесть, но зато и богатырскую мощь. В отличие от массы пространство пассивно. Окна и двери композиционно нейтральны. К ним ничто композиционно не ведет. Самый подход к окнам затруднен. Их оси случайны, не связаны с мебелью, печью. В эти проемы ничто не уходит вовне, ничто не вторгается снаружи. Вспомним, что избы когда-то совсем не имели окон, если не считать узких волоковых щелей. Закрытая дверь выглядит слепой нишей в стене. Но и будучи открытой, она не вызывает «перетекания» пространства. Притолока так низка, косяки так широки, порог так высок и толст, что дверь скорее разгораживает, разделяет помещения, чем связывает их. В нее приходится не входить, а влезать, как в люк или в лаз. Для жилья-крепости это вполне разумно.

Очень интересна разбивка пространства по высоте на ряд четких слоев — ярусов, ступенчато нарастающих в согласии с ритмом венцов сруба. Нижний слой образует лавки и кровать, идущие на высоте второго или третьего бревна. Через одно бревно — подоконники и стол. Все эти членения вместе с порогом и плintусом переборки (высота одного бревна) создают наиболее изрезанное пространство, западающее в глубину, контрастное по светотени, но везде отчетливо выраженное, так как граница пола и стен, а также стыки всех частей ясно отмечены и ничем не скрыты. Верхний ярус самый оригинальный. Он соответствует верху печи и переборки, которые отстоят от потолка на три или четыре бревна. Печь словно вставлена в обвязку из пересекающихся брусей, причем один из них, идущий над дверью и перекинутый от печи до противоположной стены, несет на себе дощатую настилку, полати. Благодаря этому у дверей создается как бы низкий тамбур, зрительно увеличивающий, в силу контраста, высоту потолка в средней части. Кроме того, образуется особая зона у двери, заменяющая прихожую. Перелом в одной точке сильных, крупных плоскостей: вертикальной переборки и горизонтальных полатей — создает, пожалуй, наиболее сильный пространственный эффект в интерьере. Брусья этого яруса словно подготавливают переход к толстой потолочной балке — так называемой «матице». Пространство над печью понимается двояко: и как единый ярус, идущий на уровне полатей, и как сочетание разных объемов, слитых по вертикали с отдельными частями избы (печью, кухней). Да и сама кухня пространственно довольно сложно и интересно



Жилая комната в современном крестьянском доме постройки конца XIX века. Деревня Ваймеж, Тарногского района Вологодской обл. Зарисовка 1961 г.

Кухня-куть постройки XIX века. Деревня Конец, Тарногский район, Вологодской обл.

Кухня в современном крестьянском жилище постройки конца XIX века. Деревня Веригино, Тарногский район Вологодской обл. Зарисовка 1961 г.

Тип скамьи, бытующей в современном крестьянском жилище Тарногского района Вологодской обл. Зарисовка 1961 г.



Скамеечка-швейка из селения Нюксеница, Тотемского района Вологодской обл. 1805 г. Мастер Ба к л а н о в. Вологодский историко-художественный музей.

Детский стул-«седулька» с резьбой. Вологодская обл. XIX в. Гос. Исторический музей.

связана с главной частью, будучи не столько отгорожена (переборка слишком низка для этого, а дверь лишь занавешена), сколько организована как составная часть единого интерьера при помощи встроенных в переборки посудных шкафов.

Пространство избы в целом «пещерно», статично и замкнуто в пределах квадратного сруба. В то же время оно расчленено на ясные, кратные части, расслаивается на отдельные простые элементы объема. Оно строится на отсчете, на основе модуля, каким служит толщина бревна.

Композиция отличается однородностью масштаба и направления всех форм. Здесь нет, например, особого «настольного» ансамбля со своим масштабом мелких предметов. Каждая вещь непосредственно соотносится с целым, со стенами и потолком. Правда, и здесь есть свой нарастающий «масштабный ряд», чаще всего ступенчато-последовательное увеличение сходных форм, скажем, от круглых балясин стола до потолочного бревна. Но они всегда легко соизмеримы, могут восприниматься в тесной связи, в одном пластическом качестве. Нередко большой элемент мысленно разложен как бы на составные малые элементы. Так, длинные лавки нетрудно воспринять в виде суммы отдельных сидений, что часто сознательно подчеркивалось плотником, расчленявшим протяженную доску при помощи аркатурного «подзора». Равным образом плоскость печи разбивается нишами, выступами, ступенями, отлично сочетающимися с мелкой утварью, но не нарушающими монолитности общей формы. Кстати сказать, все эти впадины и выступы абсолютно утилитарны. Тут сушат лучину, рукавицы и обувь, развешивают для просушки рыболовные сети, хранят хозяйственную мелочь и т. д. Печурки увеличивают также площадь нагрева.

Все в избе строится под прямым углом: вдоль или поперек стен, подчиняясь композиции коробки сруба и конструкции вязки дерева. Единственная косая ось в избе — направление от двери к красному углу. Среди возвышающихся частей также решительно преобладают отвесные. Можно было бы опасаться крайней жесткости облика при таком доминирующем значении плоскостей: фронтальных разверток, граней углов перелома, если бы не чрезвычайная мягкость моделировки, скругленность углов, выявление фактуры материала и, главное, не природная округлость дерева.

Сила выражения конструкции — еще один важный признак крестьянского жилища.

Система сочной, ловкой плотницкой вязки в обло, вполдерева, вчетверть, на шипах, шкантах, шпонках не скрыта, не забита облицовкой или обшивкой — она на виду, словно угловато сцепившиеся пальцы рук. С особым удовольствием отмечаешь, что нет тут ни гвоздей, ни клея, ни шпаклевки — ничто не проржавеет, не отслоится. Только заменят бревно или балку, если те начнут подгнивать. В этой откровенной и добротной слаженности, не нуждающейся в облицовке, в трезвой практичности, когда в доме ничто не поставлено, не повешено случайно, а непременно прирублено, встроено, врезано навсегда, с расчетом на внуков — не отразился ли тут целый уклад и мировоззрение, еще недавно типичные для русской деревни? В то же время для народного жилища характерна «разборность» и сруба, и мебели, например столов, благодаря чему дом можно переправить на другое место, легко отремонтировать и даже в некоторых случаях «трансформировать», переставив или добавив переборки. Интерьер меняет свой облик в соответствии с сезоном (на зиму, например, в избе часто ставили ткацкий стан). Облик помещения совершенно преображался в праздник, когда развешивали яркие ткани и белые вышивки.

Высокая культура декоративной формы видна в очертаниях массивного коника, оттеняющего черное жерло печи своим светлым спиральным силуэтом. Развитый коник — чисто северный тип, пришедший из Новгорода, где подобные образцы

найлены при раскопках (например, экземпляр из Новгородского музея). Хорошие коники обмерены в Брусенце на Сухоне *****. Эта форма типична и для Кокшенги.

Резные навершия коников являются подлинной декоративной скульптурой, отдаленно напоминающей крутую шею коня. Наряду с вытесанными из корневища скамейками и швейками в виде зверя или птицы, круглыми «маковками», порой похожими на голову человека, коники придают интерьеру свободную певучесть линий, оттеняя тем самым строгость общего решения. Неисчислимо разнообразие северных коников — от тонких, ажурных, похожих на просечные железные светцы, до глыбоподобных пластин толщиной вполбревна с еле намеченными формами, как в хакасских каменных стелах.

***** Забелло С., Иванов В., Максимов П. «Русское деревянное зодчество». М., 1942.



Стул крестьянский. 2-я половина XIX в. Район Северной Двины. Гос. Исторический музей.



Основание светильника. XIX в. Вельский район, Вологодской обл.

Основу пластической выразительности интерьера создает огромная печь, поставленная и вылепленная как самостоятельное архитектурное сооружение, отчасти напоминающее постройки Новгорода. Стол, похожий на терем, ларцы и сундуки, схожие по пропорциям с амбарами, светильники в виде ярусных башен, колодезных столбов или крылечных колонок — все они как бы подчиняют свои ритмы архитектуре печи, усиливают ее ударный акцент. Перед нами отдаленное подобие средневекового города, замкнутого в стенах, с собором в центре.

Плотник умело выявляет красоту материала. Доски пола самые светлые и гладкие. В стенах сохранена природная красота отесанного соснового бревна. Они имеют красноватый оттенок, более темный наверху. Стенные части стен отличаются иной фактурой, чем в кругляках. Доски переборки и лавок разнонаправлены, что создает игру тона, слегка проолифлены и отполированы временем. Потолок значительно темнее остальных частей, и это зрительно отодвигает его выше.

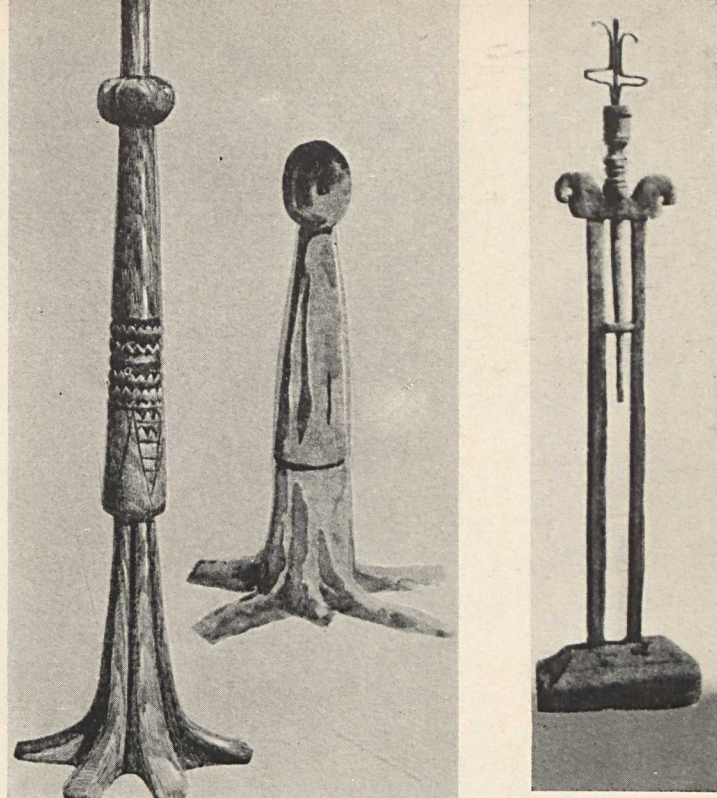
Характерно, что, приспособляя природную «кривулину», мастер редко увлекается ее случайными изгибами. Он безжалостно обрубаем все лишнее, оставляя простой конструктивный остов, устойчивый и симметричный, предпочитая добавлять к нему прямые элементы, родственные остальной мебели. Резной узор скуп и тектоничен. Покраски выполнены свободно, глубина их различна, чаще всего это зубчатые пояски или круги.

В интерьере избы нет расчета на какую-либо точку зрения. Каждая филенка решается так, как если бы ее всегда рассматривали в упор спереди. Понятие «лица», столь важное в экстерьере, внутри дома не выражено. Стены обычно одинаковы по убранству. Самые дорогие и нарядные предметы задвинуты в будни куда-нибудь в укромный закуток. Даже божница оказывается скрытой в темном углу.

Отсутствие единой, личной точки зрения отражает, по-видимому, растворенность индивидуального восприятия в коллективном сознании и творчестве. В избе нет и личных мест, так или иначе отмеченных личным вкусом и характером члена семьи. Нет и намека на место хозяина, детский уголок и т. д. Пространство делится только по назначению, вне зависимости от состава семьи, возраста обитателей. В крестьянском интерьере, как и в быту, есть нечто кочевое, сезонное. Ни у кого из обитателей, кроме больных и престарелых, нет постоянного места для ночлега, кровати чаще всего отсутствуют. На ночь придвигают к лавкам скамьи и делают походную, по существу, постель.

Это бивуачное начало не проявляется в формах интерьера, как и личные особенности живущих. В избе все говорит скорее о вечности. В ней отразилась связь человека с крестьянским миром и с миром природы, их совместное творчество. Ведь именно так, общими усилиями, коллективной «помощью» и рубились дома на Севере, причем практическое содружество с окружающей природой и поэтическое отображение ее светлых сил в тех же кониках служило целям защиты от мрачных, враждебных сторон природы. Интерьер как образ не адекватен той конкретной жизни, которая в нем протекает. Он выражает скорее целый уклад.

Крестьянский быт был насквозь пронизан обрядом. Обеды



Подсвечники корневые из Череповецкого уезда. XIX в. Краеведческий музей. г. Череповец.

Деревянный резной подсвечник. Район реки Кокшеньги. Вологодская губ. XIX век.

и гулянья, свадьбы и поминки — все было как хорошо поставленный спектакль, где роли заучивались с детства, где участвовал хор с освященными обычаями песнями. Нужно было знать, как войти, поклониться, куда сесть, что сказать в том или ином случае, как держать ковш. Эта внешняя, декоративная, на наш взгляд, сторона была жизненно важной в глазах крестьянского населения. Вопленицы и певцы, по выражению исследователя фольклора Б. Соколова, царили над крестьянскими умами. Обрядовое отношение к жилищу держалось на Кокшеньге до конца XIX века, упорно сопротивляясь новому явлению — любви к «городским» формам и украшениям.

Цельность и однородность ансамбля не только указывает на известную недифференцированность общины и патриархальность быта, но и свидетельствует о синтетическом, целостном восприятии мира. Это неповторимо, как исторический этап. Но это не может не привлекать самого живого интереса художника.

Однако за этой песенно-былинной стороной, которую выдвигали на первое место многие исследователи прошлого, нельзя упускать из виду простое и трезвое художественное мастерство плотника-строителя. Геометризм, система горизонтальных и вертикальных плоскостей, выразительность фактуры светлой сосны или ели, растянутость помещения вширь, низкие, не достигающие до потолка переборки и тканевые завесы, встроенная и разборная мебель — таковы некоторые, пусть очень внешние, отдаленные черты сходства с современным интерьером. Сходство приемов и средств само уже представляет интерес. Но еще важнее другое. Народный интерьер решается как сугубо типовой, можно сказать, стандартный.

Однако в рамках общего типа мастера находили богатые возможности для проявления живой выдумки, благодаря чему каждый интерьер в чем-то неповторим, индивидуален. Число, размер, форма печурок, очертания коников никогда не бывают шаблонными. Народный интерьер Севера — пример умелого владения языком пропорций. Сопоставляя широкие элементы с узкими, возвышающиеся с распластанными, строитель добивается ощущения прочности, простора, уюта и т. д. Массивный потолок выглядит менее давящим, чем в некоторых современных интерьерах той же высоты. Простой материал художественно живет. Одна и та же сосна выглядит то солнечно-звонкой, то бронзово-листой. Плотник не боится довериться материалу, так как полностью владеет им. Случайность текстуры оказывается всегда художественно оправданной. Даже трещины не нарушают этого впечатления. В интерьере ничто не замаскировано. Каждая часть ясно и полно раскрывает свой смысл, свою рабочую функцию. В этой правдивости решения есть особая сила.

Умение построить и расчленив объем, выдержать строгое единство пластического мотива, найти такую декоративную выразительность композиции интерьера, которая не нуждается во внешнем декоре, — эти особенности могут представлять не только исторический, но и практический интерес в наши дни, в связи с созданием массового типового жилища.



РУССКИЕ ПЕЧАТНЫЕ ПРЯНИКИ

М. ЗВАНЦЕВ

...Разноголосый гам охватывал всех, кто вступал под своды так называемого Главного дома знаменитой Нижегородской ярмарки. В первую минуту входивших оглушали и обескураживали призывные крики продавцов, но затем, оглядевшись, многие из них, в особенности дети, обращали свое внимание на грандиозные мозаики из пряников, хитро сооруженных за каждым прилавком, а ребячьи носы ощущали особый запах сдобы, сдобренной различными специями.

Чего только не было изображено на этих пряниках: петухи и пароходы, дворцы и рыбы, павлины и всадники...

Трудно привести даже простой перечень этих своеобразных барельефов, но все они были образцами интереснейшей отрасли народного декоративного искусства.

От прежнего широко распространенного пряничного производства до нас дошло большое количество досок-штампов, при помощи которых печатались изображения на пряничном тесте. Эти доски уже давно собирают музеи. Исследователи всегда воздавали им должное и вместе с тем в своих трудах ограничивали рассказ об этой отрасли народной резьбы одной-двумя страницами.



Доска для печатания
пряника с изображением гуся.



На стр. 36.

Доска для печатания пряника «Птица-сирий».

Пряничная доска 1874 года. Подпись: «74-ого февраль в 29 день доску резал мастер, а сей пряник с медом и с перцем».

Доска с изображением павлина.

Доска с изображением петуха.

На стр. 37.

Пряничная доска с изображением осетра.

Доска для печатания пряников с рисунком паровоза.

Доска для печатания пряника с изображением пассажирского парохода.

Современный городецкий подарочный пряник.



Пряничная доска с изображением буксирного парохода.

Это относится и к В. Воронову («Крестьянское искусство», М., 1924) и к А. Некрасову («Русское народное искусство», М., 1924), и к капитальному труду Н. Соболева («Русская народная резьба по дереву», М., 1934), и к работе В. Василенко («Русская народная резьба и роспись по дереву», М., 1960). Только замечательный исследователь нижегородского народного искусства Д. Прокопьев дал небольшой, но конкретный материал в своей книге «Художественные промыслы Горьковской области» (1939), да в свое время А. Бобринский опубликовал целый ряд досок из собраний музеев («Народные русские деревянные изделия», М., 1912). К сожалению, «Атлас рисунков со старинных пряничных досок» (Мстера, 1874), в котором помещен материал, собранный первым исследователем пряничных досок В. Голышевым, из-за плохого качества печати не передает всей красоты орнаментики резьбы.

Но, может быть, пряничные доски и не заслуживают особого внимания? Нет! Искусство резьбы пряничных досок — эта своеобразная отрасль народной барельефной резьбы, по моему глубокому убеждению, является наряду, может быть, только с вышивкой высшим проявлением народного декоративного таланта и мастерства и буквально кладом отправного материала для советских художников-прикладников.

Отличительной особенностью резьбы пряничных досок по сравнению с другими видами народного изобразительного искусства является необычайно широкий круг сюжетов; он все время расширялся и не был скован традиционными темами.

В резьбе пряничных досок мы встречаем и старые, идущие от древности мотивы (например, птица-Сирин), и изображения сказочных дворцов, и орнаментальные композиции, в основе которых лежит древняя тема («Священное дерево» с птицами). Но главные сюжеты народный мастер черпал из окружающей его жизни. Из-под его резца на досках появлялись изображения всадников, петухов, рыб, лошадей, оленей, гусей и лебедей и, наконец, того нового, что в середине прошлого столетия поража-ло воображение и художника, и простого народа,—невиданных ранее пароходов и паровозов.

В отображении этого нового жизненного материала особенно сказался замечательный талант резчиков. С каким мастерством художник переводил реальные формы на язык декоративного искусства, как он умел оставить и подчеркнуть типичные особенности изображаемого, например характерные для того времени трубы у пароходов и паровозов, их технические детали, обильный дым и искры, сыпавшиеся из труб (жгли дрова, а не уголь!). Прекрасно передает он и разновидности пароходов: пассажирский, товаро-пассажирской и буксирный.

Теперь посмотрите, как едины по стилю и художественным приемам столь отличные по формам и содержанию петух и паровоз, птица-Сирин и пароход! И те, и другие имеют одну художественную основу—умение талантливого мастера обобщить характерные формы изображаемого, тонко стилизовать их, удивительно красиво компоновать изображение на плоскости.

Мне кажется, что высшими достижениями в этом отношении являются пряничные доски с павлином, петухом и осетром, показанные на наших фотографиях. С какой предельной четкостью мастером оставлено только то, что нужно для характеристики изображаемого, с каким замечательным тактом его реальные особенности переведены в орнамент. Это последнее хорошо заметно на изображении осетра: его крупные и острые чешуйки, идущие по спине и по бокам, переданы очень декоративно.

Кто же были эти талантливые люди, резавшие пряничные доски?

Имен их мы почти не знаем. На некоторых досках есть на обратной стороне инициалы, а в альбоме у А. Бобринского приведена доска с подписью мастера Беляева. Если присмотреться к целому ряду пряничных досок из собраний Государственного Русского музея, Государственного Исторического музея, музея в Ростове-Ярославском, приобретенных в Ярославле и Владимире, и сравнить их с досками из собрания Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника, приобретенными в Городце (часть которых здесь воспроизведена), то мы увидим полное совпадение стиля, композиции, приемов резьбы и сюжетов. Возникает мысль, что все они вышли из-под рук одних и тех же мастеров. А может быть, одного мастера? И может быть, именно мастера Беляева? Вполне вероятно! Ведь не так уж много требовалось досок для пряничного производства, а служили они долго. Возможно, что мастер Беляев с учениками и обслуживал пекарей Владимира, Городца и Ярославля.

Хочется думать, что работал он в Городце, где, по свидетельству Д. Прокопьева, в конце XIX века имелось до шестнадцати пекарен и среди них богатое пряничное заведение Бахарева, который увековечил свое имя на целом ряде пряничных досок. Возможно также, что Городец был наиболее крупным центром пряничного производства: ведь под боком была Нижегородская ярмарка!

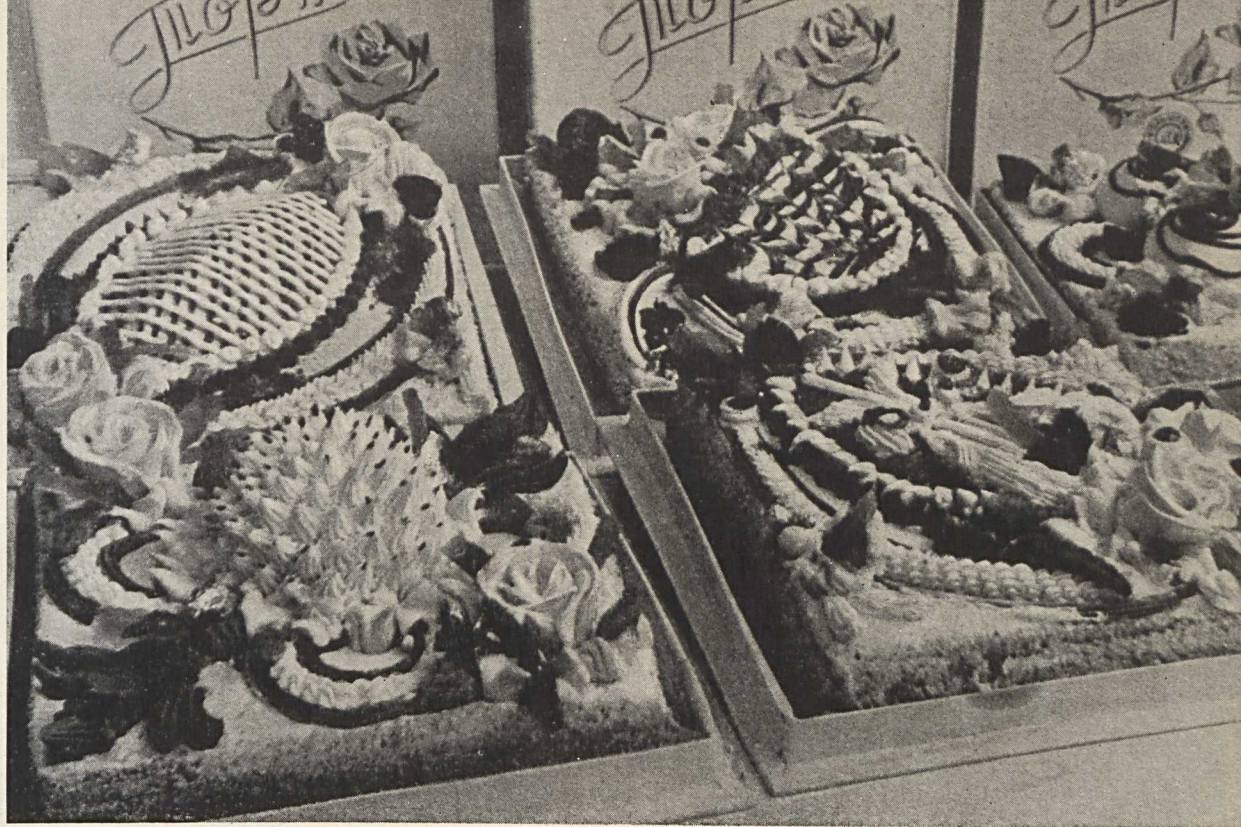
Интересно, что и сейчас в Городце, в этом древнем русском городе, стоящем у шлюзов Волжской гидроэлектростанции, сохранилось производство пряников и не только обычных, с надписью «городецкие», но и так называемых «подарочных», вроде воспроизведенного на этих страницах.

Пряники в свое время были дешевым лакомством для самых широких слоев населения, подарком, которого властно коснулась рука искусства, и который эстетически воздействовал на народ и в первую очередь на детей.

А почему бы не возродить пряничное производство и именно больших «печатных» пряников?

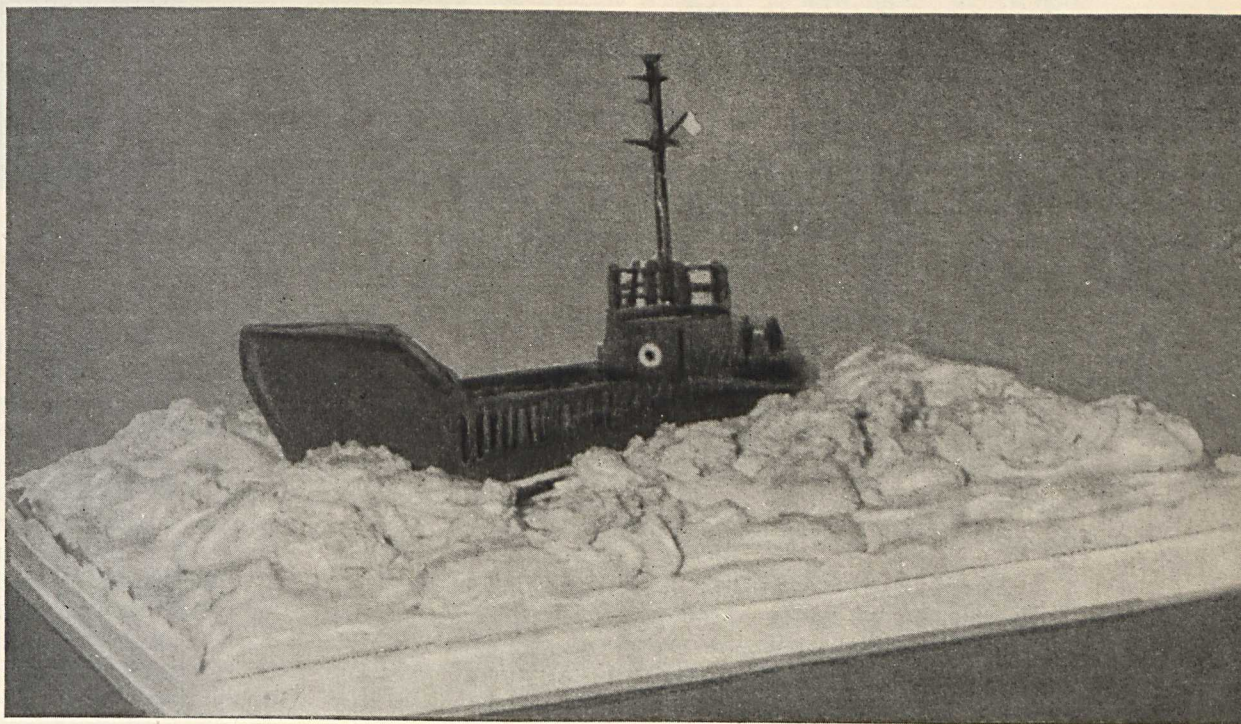
Как хорошо было бы, если бы доски для них делали художники, да чтобы пряники были вкусными. Вот была бы радость для ребят! А может быть, и для взрослых! Печатные пряники могли бы пойти и на экспорт.

Полезно издать альбом пряничных досок, хранящихся в наших музеях. Каким источником радости он стал бы для наших художников-прикладников, для людей, поклоняющихся художественному гению русского народа, которым пока совершенно не знакома эта замечательная отрасль народного декоративного искусства.



СЛАДКАЯ БЕЗВКУСИЦА

Н. ШИЛЕР



Нравится ли вам оформление тортов и пирожных, выпускаемых нашими кондитерскими фабриками? Думается, что на этот вопрос многие ответят отрицательно. Действительно, кремовые розы, фестоны, бомбошки, барочные и рокайльные завитки не отвечают современному представлению о красоте.

Откуда же пришли в нашу промышленность эти образцы кондитерских изделий?

Старый кондитер Петр Яковлевич Фатин раскрыл альбом фотографий и рисунков тортов, которые он собрал за долгие годы работы в частных кондитерских дореволюционной Москвы, на кондитерской фабрике француза

Торт «В открытом море». Пример натуралистического решения — по существу макет из шоколада.

Сиу и, после Октябрьской революции, на фабрике «Большевик». На старых фотографиях мы увидели те самые шоколадные «сердца», «рога изобилия», фигурки зайцев, которые и по сегодняшний день украшают наши торты.

Петр Яковлевич пояснил, что за долгие годы его работы в кондитерской промышленности типы оформления

тортов почти не обновлялись. Искусство их изготовления переходило от мастера к мастеру. Каждый из них в меру своей фантазии варьировал расположение на торте завитков и бомбошек. Но характер оформления оставался прежним. Не изменялись на памяти Фатина и формы для литья шоколадных фигур. Многие из них достались фабрике «Большевик» в наследство от Сиу.

В поисках прототипов современных кондитерских изделий мы попытались углубиться в историю. В альбоме «Виды фабрик и магазинов товарищества А. И. Абрикосова и сыновей, 1888 год» мы увидели фотографию «Приготовление пирогов и пирожков», на которой запечатлен тортовый цех одной из старинных русских кондитерских фирм. И отсюда на нас смотрят все те же розы, шоколадные фигуры, отлитые из знакомых нам форм!

Дальнейшее «исследование» привело бы нас на родину кондитерских изделий в буржуазную Вену XIX века, где были изобретены торты и пирожные, получившие название «венских изделий».

Почему же более чем за столетие своего существования «образы» изделий кондитерского искусства почти не претерпели изменений, в то время как все прочие элементы нашего «эстетического окружения», сами наши вкусы сильно изменились? Причин этому много.

Главная беда в том, что в разработке новых образцов для кондитерской промышленности совсем не участвуют художники.

— Художник? Ни художника, ни художественного совета на нашей фабрике, да и на других кондитерских предприятиях, нет! — сообщил нам начальник производственного отдела фабрики «Большевик» т. Скопин. — Да они, пожалуй, и не нужны. Со всем прекрасно справляются сами тортовщицы.

Чтобы выяснить, достаточно ли художественная подготовка тортовщиц для самостоятельного создания образцов кондитерских изделий, мы направились в школу ФЗО при фабрике «Большевик», где готовятся кадры этой профессии. Как мы и предполагали, ни средств, ни времени, ни учителей для сколько-нибудь серьезного преподавания художественных дисциплин у школы нет. Программа по этим предметам куцая, преподаватели, как правило, мало-квалифицированные. Но еще больше, чем организационные неполадки, нас огорчил консерватизм, эстетическая неграмотность руководителей школы.

— На торте требуются орнаменты, элементы растительного и животного мира, — безапелляционно утверждает директор школы ФЗО т. Стрелков. — Мы стараемся, чтобы учащиеся получили навык в изображении цветов, плодов, листьев, ягод...

Да, отсюда реформаторы не выйдут!

Лучшими выпускниками школы ФЗО при фабрике «Большевик» по праву считаются кондитеры Е. Ожина и Т. Иванова. Они закончили школу много лет назад. Нас порадовал тот «производственный темперамент», высокий темп работы, который предлагают Ожина и Иванова сотрудникам своего цеха. Однако созданные ими «уникальные» (то есть выполненные однократно по особому заказу) торты нас огорчили. Сложные аляповатые сооружения из сахарной мастики и шоколада на тортах «Спасская башня», «Русская тройка», «Покорители космоса» казались заимствованными с плохих открыток. Детали вылеплены натуралистически, так, как учат этому преподаватели рисунка и лепки в школе ФЗО при фабрике.

Ремесленниками оказались тортовщицы и в производстве массовой продукции. Находясь полностью в плену «венских» традиций, они лишь по-разному компоновали цветы и завитки, изготовлению которых научил их в свое время мастер Фатин.

Неужели за годы существования советского кондитер-



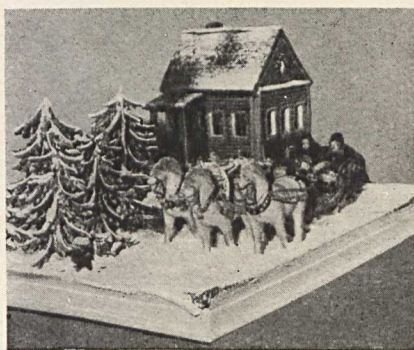
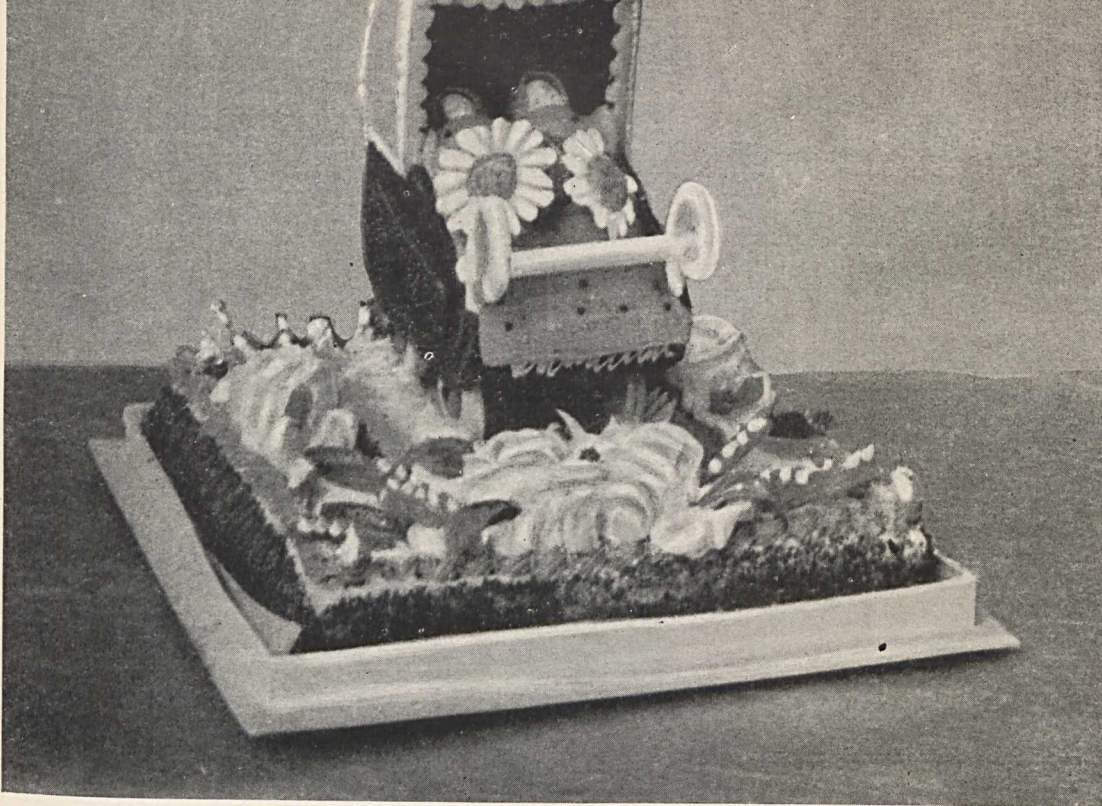
Торты «Корзина грибов» и «Корзина цветов». Трудно сказать, какие задачи ставили перед собой кондитеры, создавая подобные торты. Больше всего они похожи на рисунки по биологии, ботанике или руководство по плетению корзин.

ского производства не делалось попыток свергнуть «венское иго», создать что-либо более соответствующее духу времени, нашим вкусам? Попытки такие были. В альбоме того же Фатина есть торты с изображением гербов социалистических республик, звезд, якорей и других атрибутов современной символики. Мы не уверены, что это подходящие мотивы для украшения кондитерских изделий. К счастью, они не прижились.

Неоднократно делались попытки «осовременить» облик кондитерского изделия, избавив его от «излишеств». С поверхности торта убрали розочки, бомбошки, фестоны, шоколадные фигуры... Но такой «раздетый» торт утрачивал важную черту кондитерского изделия — парадность. Подобные торты теряли свое законное место в центре праздничного стола, смешивались с «рядовыми» элементами сервировки...

Нам кажется, что реальных успехов можно было бы добиться, обратившись к народным традициям в кулинарном искусстве. Действительно, бесконечное разнообразие мотивов встречаем мы в оформлении русских пряников, украинских именинных и свадебных пирогов. В этих кондитерских изделиях народные мастера проявили великолепный вкус и большую фантазию. Они умели переработать сюжеты окружающего мира в своеобразные декоративные картины, исполненные праздничного веселья и народного юмора, прекрасно учитывая особенность материала. Понятно, что для освоения в современном кондитерском производстве образов народного кулинарного искусства

Торты «Близнецы», «Альбом», «Тройка» натуралистичны и сентиментальны. В художественном отношении непрофессиональны.



Торт «Слава покорителям космоса». Оформление этого торта опошляет большую идею, образы наших космонавтов.

необходим творческий подход, нужны люди высокой художественной культуры и квалификации. Этими качествами наши кондитеры-производители, к сожалению, пока еще не обладают.

* * *

Создание нового облика кондитерских изделий связано с решением не только чисто художественных вопросов, но, как и в каждой области прикладного искусства, зависит от новых материалов, новых полуфабрикатов, новой технологии изготовления (конечно, на базе механизации и автоматизации). Понятно, что подобная задача по плечу лишь коллективу. Такой коллектив существует — это Центральный научно-исследовательский институт кондитерской промышленности.

Однако внешнему виду кондитерских изделий институт внимания не уделяет, уповая, видимо, на то, что с этим справится и кондитер. А как изменялись бы, улучшились современные торты, если бы институт поработал над созданием новых полуфабрикатов для их оформления, новых по вкусу, ярких, радостных по цветовой гамме! Возьмем хотя бы такие всем нам знакомые кондитерские полуфабрикаты, как желе и цукаты. Вкусовые качества их (при условии дальнейшего совершенствования) вполне смогут конкурировать с жирными и сладкими кремами. Ведь в них можно добиться сохранения аромата и вкуса фруктов! А вкусовое разнообразие фруктов бесконечно. Неис-

черпаемы и декоративные достоинства этих материалов. Их прозрачные, насыщенные цвета подсказывают новые темы...

Нам видится детский торт «Аквариум», где сквозь прозрачный слой желе дети увидят таинственно мерцающих в глубине кремовых и шоколадных рыб. Или новогодний торт «Елочные украшения», где стекловидная многоцветная поверхность желе и цукатов позволят создать единство между стоящим на столе тортом и висящими на елке украшениями. В торте «Уральские самоцветы» или «Каменный цветок» яркие цукаты соберутся в гнезда драгоценных камней, а в торте «Витраж» прозрачные разноцветные желе, разлитые по углублениям основы, образуют яркий, преломляющий свет рисунок. Нам видится, наконец, торт «Северное сияние»...

* * *

Помимо материала, на форму предмета влияет технологический процесс. Но, как мы уже сказали выше, способ изготовления, в особенности оформления тортов, за прошедшие сто лет остался почти без изменений. Сюда не проникла механизация и тем более автоматизация, столь характерные для всех видов нашей промышленности. И это, несомненно, является одной из немаловажных причин неизменности облика кондитерских изделий.

Лишь совсем недавно кафедра спецоборудования заочного пищевого института во главе с доцентом С. Луниным

занялась вопросом механизации отделки тортов. Для этой цели был создан опытный экземпляр машины. Прямо скажем, машина оказалась неудачной. На восьми ее постах сопла трубок, к которым подведен крем под давлением, повторяли движения рук кондитера-оформителя. Что может дать такая машина? Схематическое подражание традиционному тарту.

Каким же путем должна идти механизация этого тонкого и сложного процесса? Нам кажется, что специалистам следует пристальнее присмотреться к механизмам по обработке пластических масс и других термопластических материалов, которые по своим физическим качествам ближе всего к продуктам отделки тортов. Шоколадные нити, тонкостенные разноцветные карамельные шары

(выдуваемые на машинах, подобных стеклодувным), впрыскивание кремов и мочек под давлением прямо в толщу бисквитной лепешки (без разрезания ее, как это делается сейчас) и т. д., а также сотни других приемов, которые нам сейчас даже не мыслятся, вместе с применением новых ярких, обладающих высокими вкусовыми качествами материалов, преобразуют облик тортов и пирожных. Кондитерские изделия будут улучшены по вкусу, а с точки зрения внешнего оформления встанут в один ряд с другими уже получившими должное развитие отраслями художественной промышленности.

Распространению «сладкой безвкусицы» будет положен конец.

Гертруда Львовна ЧЕПЕЛЕВЕЦКАЯ



14 марта 1963 г. после тяжелой болезни умерла Гертруда Львовна Чепелевецкая — выдающийся исследователь народного декоративного искусства Средней Азии и Кавказа, руководитель отдела Советского Востока в Музее искусства народов Востока.

Гертруда Львовна получила образование на историко-филологическом факультете I Московского государственного университета, который закончила в 1927 г. Круг научных интересов, четко определившийся уже в студенческие годы, побудил ее сразу же по завершении учебы поехать в Среднюю Азию. До 1933 г. Гертруда Львовна работала в Ташкенте, в Среднеазиатском музее истории, а с 1933 по 1936 г. — в Самаркандском музее. В этот период она начала систематическое изучение народных среднеазиатских вышивок и тканей, чему Гертруда Львовна посвятила свои наиболее значительные труды и чем она никогда не переставала заниматься.

С 1938 г. и до конца своей жизни Г. Л. Чепелевецкая работала в Музее восточных культур (ныне Музей искусства народов Востока). Лишь в годы Великой Отечественной войны, следуя своему патриотическому долгу, она добровольно рассталась с любимым делом и пошла работать на военный завод.

Обширные, воистину энциклопедические знания Г. Л. Чепелевецкой были результатом ее страстной любви к декоративно-прикладному искусству народов Средней Азии и Кавказа. Ее знают во всех среднеазиатских республиках как ученого с исключительной эрудицией, друга народных мастеров, неутомимого исследователя и собирателя произведений народного декоративного искусства. Круг ее научных и художественных интересов был чрезвычайно широк. Кроме монументального труда «Сузани Узбекистана», над которым Гертруда Львовна неутомимо работала в течение многих лет, ею создана монография об известном советском художнике Бенькове, подготовлен к печати альбом «Киргизская народная вышивка XIX—XX вв.», написано большое количество статей

для Большой Советской Энциклопедии и Энциклопедии искусств, посвященных декоративно-прикладному искусству народов советского и зарубежного Востока. Несколько работ Гертруды Львовны посвящено разработке новых приемов музейной экспозиции произведений декоративного и прикладного искусства. Ею было подготовлено к изданию капитальное историко-искусствоведческое исследование о средневековой керамике Афрасиаба.

Сравнительная немногочисленность трудов, опубликованных Г. Л. Чепелевецкой при жизни, объясняется ее исключительной научной добросовестностью, предельно высокой требовательностью к себе. Ее научное наследие характерно широким охватом художественных проблем, глубиной и тонкостью анализа; оно стоит на уровне лучших достижений советской искусствоведческой науки.

Научная и художественная деятельность Г. Л. Чепелевецкой неразрывно связана с Музеем восточных культур. Научная, художественная, общественная жизнь музея была и личной жизнью Гертруды Львовны.

Она была человеком исключительной скромности и огромного мужества. Уже тяжело больная, зная, что дни ее сочтены, Гертруда Львовна не только не бросила научной работы, но с еще большим напряжением отдалась ей. До последних дней жизни Гертруда Львовна жила интересами своих соратников и друзей, трогательно заботилась о них, радовалась их успехам.

Гертруда Львовна Чепелевецкая ушла из жизни в расцвете творческих сил. На конец февраля была назначена защита ее кандидатской диссертации, лишь незадолго до смерти вышел в свет ее самый значительный труд «Сузани Узбекистана». Многие ее творческие замыслы остались незавершенными. Но и то, что она успела сделать за свою прекрасную, целиком отданную любимому делу жизнь, останется крупнейшим вкладом в дело изучения декоративно-прикладного искусства народов Советского Востока.



Жилой квартал Цюриха — Летциграбена. Архитектор А. Штайнер. На переднем плане один из восьмиэтажных домов галерейного типа. Автор стремился наилучшим образом связать застройку с прилегающим парком. Весь комплекс строений эффектно расцвечен веселыми и разнообразными красками, подчеркивающими членения зданий. Основной интенсивный красный тон перекликается с яркими цветочными куртинами и группами цветов, высаженных в расставленные вдоль дорожек парка вазы. Светлые полосы стен находят поддержку в цвете парковых скамеек.

АРХИТЕКТУРА И ЦВЕТ

(О книге Конрада Гатца и Вильгельма Валленфанга
«Окраска зданий»)

О. ШВИДКОВСКИЙ

Чем больше новых жилых районов и крупных градостроительных комплексов появляется в наших городах, тем очевиднее становится все возрастающее значение цвета в формировании архитектурно-художественного облика современных населенных пунктов. В массовом индустриальном строительстве по типовым проектам цвет берет на себя очень важные архитектурные функции: расчленяет крупные и однообразно застроенные массивы, подчеркивает конструктивную сущность и архитектуру здания, делает более доходчивой и ясной его композицию. Не случайным поэтому является использование разнообразных цветовых окрасок в больших градостроительных комплексах, а также в отдельных сооружениях и их элементах.

Эволюция наших представлений о целесообразном и оправданном колорите очень наглядно выступает там, где соседствуют здания разных эпох и творческих направлений. Достаточно сопоставить колорит древних русских городов с белокаменными церквями и палатами, двухцветный классицизм Ленинграда и интенсивные цветовые сочетания крупнопанельных и крупноблочных зданий Юго-Западного района Москвы, чтобы стали очевидными как традиционная полихромия русского зодчества, так и существенные отличия в принципах использования цвета в прошлом и в настоящем.

Проблема цвета в современной архитектуре весьма остро стоит не только в нашей советской практике, но и за рубежом. Автору этих строк довелось видеть, например, на протяжении нескольких лет все этапы сооружения нового крупного жилого района Праги — Малешце. По общему градостроительному замыслу, по композиции взаимосвязанных пространств и размещению зданий этот район обещал быть одним из наиболее интересных в послевоенном пражском строительстве. Однако в законченном состоянии архитектурный облик этого нового жилого массива разочаровывает и главным образом из-за неудачной окраски зданий. Анемичные, однообразные грязно-розоватые тона, в которые окрашены все без исключения здания, не только ничего не добавляют к их архитектурному облику, но, хуже того, зрительно скрадывают, нивелируют то разнообразие застройки, которое было заложено в планировке.

Фасады некоторых домов, построенных в прошлом году в московских Черемушках, были окрашены в разные цвета: продольные — в теплый желтый, торцовые — в небесно-голубой. В результате здания потеряли свою объемность — голубая краска, сливаясь с цветом неба, скрадывает материальность стены (особенно если на здание смотреть с большого расстояния) и воспринимается лишь одна продольная, как бы сделанная из тон-

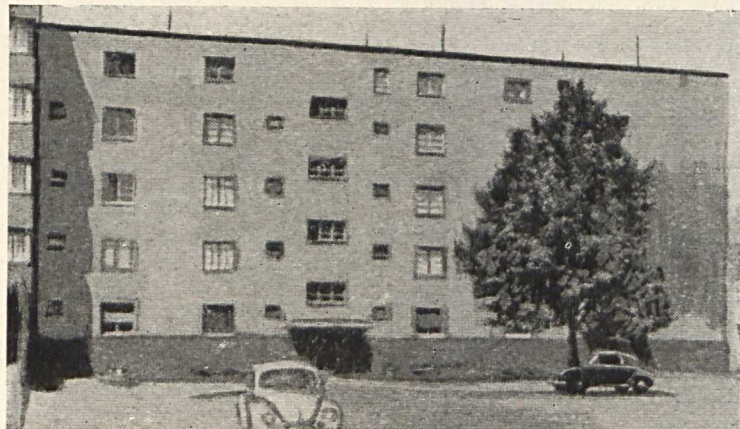
Дом гостиничного типа в Кельне. Архитектор Х. Нойберт. Фасад здания оштукатурен и окрашен дисперсными красителями.

В его архитектурном облике цвет способствует выявлению структуры и конструктивной сущности постройки. Основные выступающие фасадные плоскости, на которых особенно интенсивно оседает пыль и копоть, окрашены в темные тона. Цветовые акценты сведены к минимуму и неназойливы, однако они эффектно дополняют общее впечатление и оживляют облик дома.



Пятиэтажный жилой корпус в Кельне до обновления отделки. Мрачный фасад здания производит унылое впечатление. Особенно тяжеловесной кажется правая часть дома, лишенная окон.

Тот же корпус после новой окраски фасадов. Наглядный пример широких возможностей использования цвета для зрительного расчленения чрезмерно тяжелых, протяженных и однообразных массивов. Декоративное панно облегчило угол дома и завершило композицию фасада. Архитектор Х. Нойберт.



кой фанеры стенка. А сколько можно привести примеров неоправданной пестроты окраски, грубых цветовых сочетаний, неприятных колористических контрастов! Добиваясь полноценного архитектурного облика новой городской застройки, необходимо углубленно разрабатывать проблему цвета в современной архитектуре, опираясь на большой, хотя и слабо изученный творческий опыт в этой области, широко привлекая последние научные данные эстетического и технического характера, используя богатую палитру новых красителей.

Именно в этом плане для каждого архитектора и художника интересна книга Конрада Гатца и Вильгельма Валленфанга «Окраска зданий», перевод которой только что вышел в Праге на чешском и русском языках одновременно*.

По замыслу, книга Гатца и Валленфанга представляет собой справочник по цветным покрытиям и штукатуркам в современной архитектуре. Однако по содержащемуся в ней материалу она далеко выходит за ограниченные рамки своего прямого назначения. В книге помещено более двухсот двадцати цветных и около ста черно-белых иллюстраций, выполненных на превосходном полиграфическом уровне. По существу авторы собрали почти все заслуживающие внимания примеры использования цвета в архитектуре Западной Европы. Иллюстративному материалу предшествует небольшая вводная теоретическая статья «Основные принципы». В разделе «От старых к новым принципам полихромии в архитектуре» в конспективной форме прослеживается развитие и смена приемов окраски зданий, связанная с изменением художественного мировоззрения общества и преобразованием самой архитектуры. «Сейчас склонны судить об облике старых зданий, — приводят авторы слова Г. Флесса, — по тому состоянию, в котором они находятся сегодня, спустя столетия после их постройки. Но их нужно представить себе такими, какими они были созданы, и какими их хотела видеть, и видела породившая их эпоха». Подчеркивая связи принципов окраски зданий с конкретной эпохой, конкретной средой, климатическими и функциональными условиями, авторы справедливо отмечают, что и в наши дни вопрос об использовании цвета в архитектуре нельзя рассматривать изолированно от творческих позиций современного зодчества.

Останавливаясь на традициях в использовании цвета, Гатц и Валленфанг критикуют давно наметившуюся тенденцию пренебрежения местными традициями. Многие архитекторы больше предпочитают опираться на международные достижения в архитектурной окраске зданий, чем заниматься поисками традиционных форм и красок, изучением местных народных обычаев в этой области. Подобное положение приводит, как считают авторы (и с этим нельзя не согласиться), к тому, что архитекторы часто подпадают под влияние изменчивой моды. С каждым днем расширяется палитра разнообразных средств, которыми могут пользоваться архитектор и художник для выявления формы и цвета здания, но пропорционально этому возрастает и нерешительность проектировщиков, подверженность их случайным модным течениям. Все это в какой-то мере относится и к нашей архитектурной практике, где самостоятельные творческие искания цветовой гармонии, принципов композиции и архитектоники цвета иногда подменяются подражанием модным образцам даже без должного их анализа и осмысливания. Поэтому заслуживает внимания высказанная в книге «Окраска зданий» мысль о том, что в буржуазных условиях за внешне прогрессивным лозунгом «краски в оформлении города» зачастую скрываются экономические интересы предпринимателей, стремящихся увеличить потребление красителей. Одновременно авторы почти совершенно замалчивают такой важнейший общеизвестный факт, характеризующий применение цвета в архитектуре капиталистического Запада, как рекламные интересы различных строительных фирм и заказчиков, ставшие едва ли не основным стимулом распространения полихромии в самых крайних формах. Уже одно это обстоятельство говорит о необходимости критического отношения к бытующим на Западе решениям.

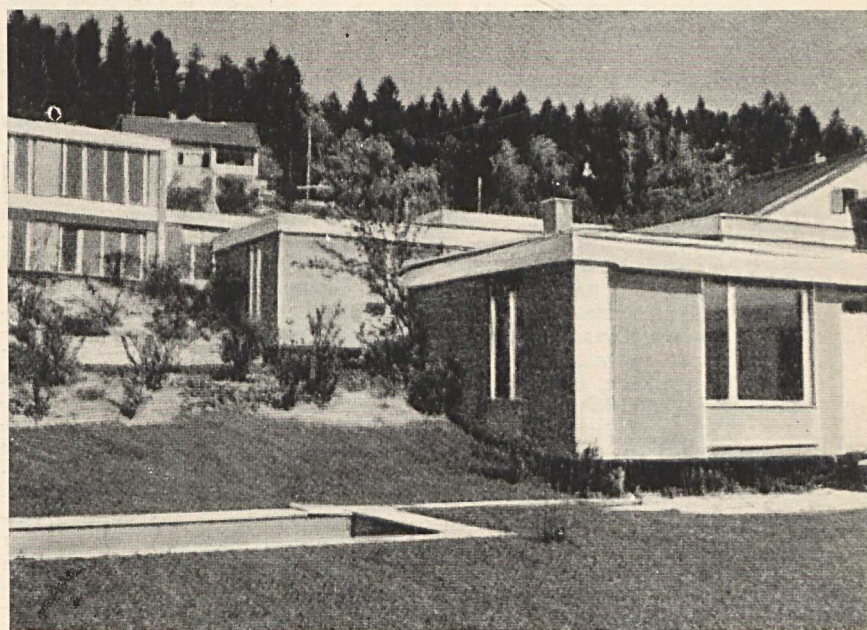
В то же время, как убедительно показывают приведенные в книге материалы, опыт лучших архитекторов Италии, Швеции, Франции, Швейцарии и других стран содержит в себе много интересных находок, целесообразных и оправданных решений, которые мы обязаны знать и с которыми должны считаться в своей творческой практике. Для нас важны прежде всего те принципы окраски зданий, которые опираются на знание физических и оптических свойств различных цветовых сочетаний, основываются на изучении психологии восприятия цвета, учете освещенности и местных климатических условий, функциональной целесообразности и т. п. Некоторые из этих принципов заслуживают широкой популяризации и применения.

Весьма существенным, например, является принцип выявления цветом конструктивной системы и различных материалов сооружения. Дифференцированная окраска подчеркивает структуру здания, может выделять цветом каждое изменение поверх-

ности (углубление или выступ), что помогает раскрыть пространственную организацию постройки или функцию отдельных частей комплекса. Одновременно с ритмом цветовых сочетаний используются также контрасты в фактуре различных поверхностей (кирпич, стекло, цветная штукатурка с насечкой или гладкая, окрашенный эмалями металл, лакированное дерево и т. п.).

Дома, расположенные в задымленной атмосфере промышленных районов, целесообразно окрашивать в темные тона. При этом обрамления окон и оконные рамы, которые можно вымыть, красятся в белый цвет, оживляющий композицию, придающий зданиям опрятный и элегантный вид. В других случаях поверхности, особенно подверженные загрязнению, облицовываются цветными керамическими плитками, а все другие элементы дома окрашиваются. Те дома, которые строятся за городом, среди зелени, окрашивают в светлые тона.

При окраске наружных поверхностей зданий особенно важно учитывать взаимосвязь, существующую между цветами и оттенками, которые использованы для оформления экстерьера и интерьера. Многие эффектные, на первый взгляд яркие цвета при окраске выступающих частей зданий (ризолиты, балконы и их ограждения) бросают во внутренние помещения неприятные рефлексы, нарушающие гармонию жилых помещений.



Поселок в Аарау (Швейцария). Архитекторы Рихтер и Бахманн. Дифференциация объемов и размещение уступами домов, расположенных на крутом склоне холма, подчеркнута цветом при общей гамме серых тонов. Горизонтальные линии белых поясов и темные доколи акцентируют протяженность застройки и перепады рельефа. Яркими разноцветными пятнами выделены двери. Окраска выполнена дисперсными красителями по известковой штукатурке. Она гармонирует со светлой зеленью газона и в то же время контрастно выделяется на фоне расположенного позади жилого массива хвойного леса.

В системе покраски крупных градостроительных комплексов в большинстве случаев следует по-разному красить жилые и общественные здания, выделяя последние более интенсивными цветами по контрасту со спокойным колоритом жилых домов. Важно учитывать большую градацию в изменении цвета, воспринимаемого с различного удаления. Разнообразно окрашивая жилой район, всегда целесообразно объединить его каким-то связующим цветовым элементом (например, окрасив в белый цвет окна всех зданий или другие повторяющиеся детали). В тех случаях, когда создается новый крупный район города или жилой массив, очень важно не идти по пути импровизации в выборе расцветки зданий, а создавать специальный проект окраски, который был бы обязательным для всех участников строительства и устраивал бы произвол и случайность в этом деле.

Обращая внимание на исключительно большую и ответственную роль цвета в современной архитектуре, Гатц и Валленфанг в то же время не встают на позиции фетишизации цветового решения, что было бы, конечно, грубой ошибкой. Они справедливо отмечают, что цвет следует рассматривать как средство усиления зрительного эффекта, а не как простое дополнение архитектуры. Органически свойственный всем творениям природы и

* Конрад Гатц и Вильгельм О. Валленфанг. «Окраска зданий», Государственное издательство технической литературы, Прага, 1963. Перевод с немецкого книги, изданной в Мюнхене издательством Георг Д. В. Кальвей (1961 год).

Начальная школа в Кельне. Архитектор К. Хелль. Стена лестничной клетки, карнизы, опорные элементы, пояса на уровне междуетажных перекрытий и навес над входом выполнены из офактуренного бетона. Глухая торцовая стена облицована красным фасадным кирпичом, хорошо гармонирующим с белыми и серыми бетонными поверхностями. В помещениях использованы однотонные яркие занавески разного цвета, просвечивающие сквозь оконные стекла и вносящие разнообразие в цветовое оформление школы.

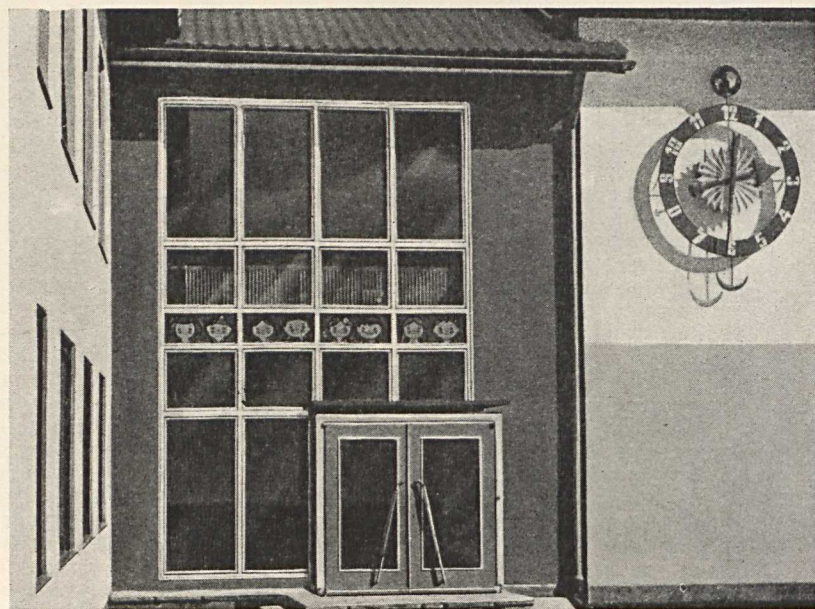
сооружениям, созданным руками человека, цвет, по словам авторов, является «языком форм в звуках спектра». Именно в силу этого обстоятельства цвет способен приобрести особое значение в архитектурной композиции и оказать благотворное влияние на облик новых городов лишь в том случае, если раскраска зданий будет отвечать архитектонике сооружений и их градостроительной соподчиненности.

Совершенно очевидно, что проблема использования цвета в современной архитектуре неразрывно связана с проблемой качества окраски зданий. К сожалению, слишком часто приходится сталкиваться с тем, что новое, интересно и хорошо окрашенное здание уже через каких-нибудь полгода-год теряет свой яркий наряд, и вместо чистых цветов на его фасадах появляются блеклые тона и грязные пятна, известковые и солевые налеты, происходит шелушение краски и т. п. Поэтому очень ценным для нашей практики является большой технологический раздел в книге Гатца и Валленфанга. В нем содержатся указания о составе и качестве наружных штукатурок, приводятся требования к конструкциям, предназначенным для покраски, правила применения самых разнообразных красителей — известковых, гидравлических, силикатных, шламовых, синтетических, масляных дисперсных эмульсий, латексных и т. п. Даются ценные советы по повторной окраске старых поверхностей, применению различных методов защиты от проникновения влаги, по окраске различных материалов — дерева, бетона, металла.

В специальном разделе, написанном Франтишком Фидлером, в книге приведены дополнения, характеризующие опыт применения цвета в современной архитектуре Чехословакии. Этих материалов, естественно, нет в немецком оригинале книги, что делает чешско-русское издание более ценным. Из приемов отделки зданий, применяемых чехословацкими специалистами, особенно интересен способ металлизации алюминия или другими металлами, осуществляемый с помощью огневого распылительного пистолета. При металлизации, например бетона, расплавленный металл тончайшим слоем проникает в его поры и создает на поверхности хорошо скрепленную пористую пленку. Этот способ оказался очень экономичным и эффективным, так как он сочетает декоративные свойства облицовки металлом с сохранением фактуры металлируемого материала, а также придает поверхности превосходные физические качества и химическую стойкость.

Многие из рекомендуемых в книге технических средств отделки и окраски зданий практически не применяются в нашем строительстве, так же как отсутствуют у нас и многие качественные красители. Можно надеяться, что появление книги Гатца и Валленфанга будет способствовать расширению ассортимента фасадных красок и отделочных материалов, улучшению технологии их применения. Можно с уверенностью утверждать, что все это вопросы большой народнохозяйственной важности, так как совершенно очевидно, что доброкачественная отделка зданий не только способна резко улучшить облик наших новостроек, но и принести огромную экономию в связи с тем, что увеличение единовременных затрат окупится длительностью службы окрашенных поверхностей.

Не менее важен и вопрос разработки художественных приемов окраски зданий, многогранной композиции цвета, которые призваны сделать наши города радостными, привлекательными, ясными. Советская архитектура должна быть полихромной, иметь свои современные колористические ансамбли не хуже тех, которые создавали наши предки в Загорске или Московском Кремле, в русских деревнях или украинских селах.



Начальная школа в Сонтхофене. Архитектор В. Молитор. Крылья здания и его отдельные части выделены окраской в разные цвета. Главный вход акцентирован наиболее интенсивным цветом и оформлен росписью. На глухой стене размещены декоративные часы.

НАРОДНАЯ КЕРАМИКА ПОЛЬШИ

В. САВИЦКАЯ

Среди других видов народного искусства, до сегодняшнего дня сохранившихся в Польше, керамика относится к числу наиболее интересных. Искусство польских гончаров насчитывает не одну сотню лет. Археологические раскопки свидетельствуют о древней родословной этого ремесла. Народное гончарство на протяжении веков пользовалось у жителей польских деревень и сел огромным спросом, сократившимся лишь в начале XX столетия, когда гончарная посуда стала постепенно вытесняться посудой фабричного производства: фаянсовой, фарфоровой и эмалированной. Работавшие некогда на территории Польши гончарные мастерские сегодня уже почти не встречаются на западных землях, а в центральных и южных областях страны они, вероятно, исчезнут, так как нынешнее поколение гончаров уже не имеет учеников. Лишь в восточных районах страны гончарное ремесло занимает еще довольно прочные позиции.

Польская народная керамика не поражает зрителя эффектными поливами, ошеломляющей изысканностью форм, богатством украшений. Она скромна, зато по-земному человечна. Поистине неисчислимы бесконечные вариации ее форм и орнаментальных мотивов, позволяющие безошибочно определить их принадлежность к определенной этнической группе.

В основном продукцию деревенских мастеров составляет посуда. Безупречная целесообразность и совершенная красота ее форм свидетельствует о творческом труде многих поколений гончаров, о веках экспериментов и усовершенствований, предшествовавших их созданию. В большинстве своем формы посуды очень древнего происхождения: они восходят к эпохе раннего средневековья. Очень популярны в польской деревне большие горшки без ручек. Они сохранили старую традиционную яйцевидность, некогда обусловленную древним способом варки пищи на открытом огне.

Особым видом посуды, характерным для всей славянской керамики, являются так называемые двойки или тройки — два или три горшка, соединенные друг с другом полоской глины и ручкой.

Очень распространены небольшие миски для еды, чаще всего сильно суживающиеся к донцу, прямые или чуть припухлые стенки которых заканчиваются отгибающимся наружу довольно большим утолщением. Ту же форму имеют и макитры (большие миски для растирания мака), и миски типа дуршлагов с дырками на дне, в которых просеивается зерно или мак.

Необычайно разнообразны по своим формам кувшины. Для переноски жидкостей употребляются специальные кувшины типа фляг, имеющие чаще всего узкое горло и всегда — сильно сжатое тулово. Особым совершенством отличаются кувшины восточных и юго-восточных областей Польши, привлекающие мягкостью силуэта с плавными переходами тулова в горло и строгим благородством пропорций. У этих кувшинов невысокое горло, диаметр которого приблизительно равен донцу, и округлое тулово, постепенно сужающееся книзу.

В польском гончарстве наиболее интересна неглазурованная черная керамика, изделия из которой носят название «седые».

Черная керамика в прошлом выделялась на территории всей Польши. Ныне производством ее заняты в основном только гончарные мастерские восточных и юго-восточных воеводств республики (Келецкого, Жешовского, Любельского и Белостокского).

Способ производства черной керамики прост. На матовой пористой поверхности необожженного сосуда отполированным кремнем, костью или медным слитком прочерчивают блестящие линии геометрического орнамента. Затем изделия обжигают с малым доступом воздуха. Находящиеся в глине железистые соединения, в обычных условиях придающие черепку красноватый оттенок, в данном случае восстанавливаются в виде окиси. После обжига сосуд, в зависимости от процентного содержания железа в глине, приобретает более или менее темный оттенок. Сверкание металлического блеска орнамента на бархатистой поверхности черепка делает черную керамику необыкновенно декоративной, что и способствует все более растущей ее популярности.

Наиболее интересны образцы черной керамики из мастерской Казимира Роговского (село Бяла Подласка, Люблинское воеводство). Мягкого серого цвета, украшенные классическим по своей простоте и законченности орнаментом, они выполнены в технике неглубокого контррельефа. Орнаментальная композиция проста и четка. Тулово сосуда делится по вертикали и горизонтали на поля, заполняемые простейшими геометрически-



Кувшин с ангобной росписью (Келецкое воеводство).

Мазурский изразец. 1794 г.



Расписная глиняная игрушка. Автор — Станислав Кемпа (дер. Медыня Глоговска, уезд Ланцут).





Расписная глазурованная миска. Автор — Юзеф Новороць.
(дер. Лонжек Ордынацки, Люблинское воеводство).

ми мотивами: прямыми или волнистыми линиями, штриховкой и т. д.

Другой вид неглазурованной керамики, широко распространенный в Польше, — это керамика, расписанная ангобами по красному черепку. Роспись производится кистью или рожком, либо сразу на сыром сосуде, либо на подсушенном. Она делается всегда до обжига, во время которого ангобы приобретают определенную окраску. Иногда ангобная роспись сочетается с контррельефом. В таких случаях сосуд целиком покрывают ангобом, по которому затем процарапывают орнамент. Наиболее красивой керамикой, расписанной ангобом, чаще всего белым и коричневым, славится село Денкув под Кельцами (Юго-Восточная Польша). Денкувская керамика успешно соперничает с гончарными изделиями из Болимува под Лодзью (Центральная Польша), расписанными цветными ангобами по белому фону.

Деревенские жители более всего ценят керамику с подглазурной росписью ангобами.

Именно расписная глазурованная керамика стала вытеснять в свое время все прочие виды гончарных изделий на польских землях. Сейчас гончары чаще всего применяют бесцветную глазурь, делающую естественный цвет черепка более глубоким. Иногда она приобретает светло-зеленый цвет с желтоватыми пятнами.

В наши дни наибольшим успехом пользуются гончарные изделия из Болимува и Хмельно (Поморье). Болимувская керамика известна росписями птиц, выполненными по белому ангобу, а керамика Хмельно — богатством орнаментальных композиций, в которых с неисчерпаемой фантазией варьируется небольшое число растительных мотивов. Однако, несмотря на высокие декоративные качества изделий этих мастерских, они не могут соперничать с безыскусной свежестью изделий гончарных мастерских Жешувского воеводства (села Лонжек Ордынацки и Домастава). Они не связаны так тесно с городским потребителем, как Болимув и Хмельно, а потому более естественны и логичны по своему решению. Богатство фантазии, живописная свобода мазка, тонкое чувство пропорций и объемов в сочетании с ясностью назначения — вот что делает эту керамику столь привлекательной.

Помимо росписи, сосуды украшаются либо графически — контррельефом и штампом, либо рельефом.

Значительное место в украшении гончарных изделий занимают изображения зверей и птиц. Особенно хороши предельно обобщенные, трогательно-забавные птицы на цветущих ветках, изображенные на гончарных изделиях из Болимува и Лонжека Ордынацкого. Изображение человека в украшении бытовой керамики почти не встречается.

Польским гончарам свойственно глубокое понимание функциональности изделия, которое определяет его украшение. Случаи коврового заполнения всей поверхности сосуда орнаментом сравнительно редки. В основном же декор теснейшим образом связывается с формой, так как горизонтально идущие орнаментальные пояса, располагаясь в наиболее конструктивно важных местах, тем самым подчеркивают и выявляют основу построения сосуда, его «костяк». Украшение изделий вертикально расположенными орнаментальными поясами встречается реже.

Колористическая гамма польской народной керамики небогата — в основном она исчерпывается тремя цветами: белым, зеленым и коричневым.

Имея в своем распоряжении очень ограниченную палитру ангобов и глазурей, польские гончары умеют извлекать из нее максимум выразительности при большом лаконизме. Этому помогает и огонь, так как различная температура обжига по-разному влияет на окраску керамики.

Помимо посуды, почти в каждой из гончарных мастерских лепят глиняные игрушки — всевозможные свистульки и игрушечную посуду, повторяющую все формы бытовой керамики. Прославилась своими игрушками деревня Илжа (Келецкое воеводство), выдумка и простоватая лукавинка которых давно покорила и взрослых, и маленьких покупателей. В последнее время некоторые гончары Илжи принялись лепить даже многофигурные композиции, изображающие жанровые сцены.

Производство расписных кафелей, известное в Польше с XVII в., — ныне полностью исчезло. В росписи кафелей предпочтение отдавалось жанровым сценам, изображенным в живописно-обобщенной манере, но не лишенным острой наблюдательности, а иногда и сатирической окраски.

Знакомство с польской народной керамикой, с ее историей и практикой интересно не только с познавательной точки зрения. Масса ассоциаций и аналогий, возникающих при сравнении ее с гончарством других славянских стран, дает веское и ценное свидетельство о давних традициях общности всей славянской керамики в целом. И было бы излишним снова доказывать, насколько важно освоение этих традиций для практики современных художников.

Умер Георгий Иванович Мотовилов — выдающийся советский скульптор и педагог, лауреат государственных премий.

Смерть всегда трагична, но когда умирает человек творивший, отдавший все духовные силы народу, — такая смерть трагична вдвойне.

Георгий Иванович художник-реалист. Его любовь к человеку, к его духовной и физической красоте ярко выражена в многочисленных барельефах — станции метро «Калужская» и «Электrozаводская», главный вход на ВДНХ (1939 г.) и, наконец, памятник писателю и драматургу Алексею Толстому — красноречивое свидетельство таланта и мастерства скульптора.

Последние годы своей жизни он отдал преподавательской деятельности в Высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском). Его труд и здесь не прошел бесследно.

Принципы верности жизни, принципы реалистического искусства продолжают жить в творчестве его учеников и последователей.

Редакционная коллегия и редакция журнала
«Декоративное искусство СССР».

С О Д Е Р Ж А Н И Е

- В. Рабинович. Содружество искусств. . . 1
С. Базазянц. Два эстонских мастера. . . 3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

- З. Дячун, В. Нодельман. Мебель из Львова. 8
Художник и торговля (Совещание в редакции). . . 9

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТЕЛЕВИЗОРОВ.

- Г. Островский. Львовский опыт. 11
А. Пилецкий. Находки и неудачи. 12
И. Бубнов. Самолет, красота, искусство. . . 15
И. Чиждова. Художник Э. Криммер. 20
В. Фаворский. Размышления об искусстве. 23
Г. Бочаров. У хивинских мастеров. 27

В ПОМОЩЬ ХУДОЖНИКУ-ОФОРМИТЕЛЮ

- К. Мистюк. Реклама в интерьере. 28

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- А. Чекалов. Пространство и пластика народного жилища. 32
М. Званцев. Русские печатные пряники. . . 36
Н. Шиллер. Сладкая безвкусица. 39

ЗА РУБЕЖОМ

- О. Швидковский. Архитектура и цвет. . . 43
В. Савицкая. Народная керамика Польши. 47

На обложке: доска для печатания «подарочного» пряника (см. статью «Русские печатные пряники», стр. 36).

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 05464. 9.VII 1963 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 9800. Зак. 687.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

19 н 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
4 1 12 Д ИСК

Индекс

70 240