

МЕБЕЛЬ • ПРИБОРЫ • ДИСКУССИИ • ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ • СТАНКИ • ИГРУШКИ • МАШИНЫ • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ОДНОЕ ИСКУССТВО • ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ • ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • МЕБЕЛЬ • Ц
НКИ • ИГРУШКИ • КЕРАМИКА • ПЛАСТМАССА • СТЕКЛО • САДЫ И ПАРКИ • ИНСТРУМЕНТЫ • ОДЕЖДА • ТКАНИ • М
ОДЕТЫ • ПУГОВИЦЫ • ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ • ДЕРЕВО И МЕТАЛЛ • АВТОМОБИЛЬ • СТАНКИ • БУСЫ • МОДА • КОРАБЛЬ • ИН
НИКА • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ • СОЦИОЛОГИЯ БЫТА • ОНИКА • ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА • ИСКУССТВО И ТЕХНИКА • Т
ИЛЬНИКИ • ПАМЯТНИКИ • ПОСУДА • ИНТЕРЬЕР • РЕКЛАМА • ПРОМГРАФИКА • АВТОМОБИЛЬ • ВЫВЕСКИ • ПРИБОРЫ • ДИСКУСС
ИСКУССТВО И ТОРГОВЛЯ • КРАСОТА И ПОЛЬЗА • ПРОТИВ БЕЗ
ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР • ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ • ГОРОДС
ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ • В ПОМОЩЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОМУ
НИКА • ДЕРЕВО • МЕТАЛЛ • ХРОНИКА • КОСТЮМ • ХРО
РУБЕЖОМ • НАРОДНОЕ ИСКУССТВО • МАШИНЫ • ТКАНИ • СКУЛЬПТУРА • ФО
ЫСЛЫ • ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР • ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ • ЛАБОРАТОРИЯ ХУДОЖНИКА • ВЫС
ЛЬ • КЕРАМИКА • СТЕКЛО • ПОСУДА • МАШИНЫ • ТКАНИ • ОДЕЖДА • МОДЫ • КОСТЮМ • ЖИЛОЙ ИНТЕ
ТКАНИ • ИНСТРУМЕНТЫ • МОНОМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО • ТРИБУНА ХУДОЖНИКА • ЗА РУБЕЖОМ
ДИСКУССИИ • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ • ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР • ИСКУССТВО • ТКАНИ • СТАНКИ • ПЛАССА • ТКАНИ • СТАНКИ
ЫШЛЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР • ОБЩЕСТВЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

1963

12

20.11.1963
ЦЕНТРАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
ИМ. Г. П. ДАВЫДОВА
УЛ. Д. 24
6 НЕУ

ПЛАСТМАССА • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • САМОЛЕТЫ • ПУГОВИЦЫ • ЭКСПОЗИЦИЯ • ВЫСТАВКИ • АВТОМОБИЛЬ • СТЕКЛО • АВТОМОБИЛЬ • СТАНКИ • ПУГОВИЦЫ • ДЕРЕВО • КЕРАМИКА • ТКАНИ • САМОЛЕТ • КОРАБЛЬ • ПРИБОРЫ • ИСКУССТВО • ТОРГОВЛЯ • ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • МОНОМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО • МОДА

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

- Воспитывать многогранных художников . . . 1
Я. Лукин, С. Соломонов, Н. Шиллер,
Н. Сысоева. О чем говорят дипломы . . . 2

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

- В. Блохин. Цех, художник и архитектор . . . 19

К ИТОГАМ ДИСКУССИИ

- Может ли машина быть произведением искусства? . . . 22

ДИСКУССИЯ О МОДЕ И СТИЛЕ

- С. Беляева-Экземплярская. Психология и эстетика модного костюма . . . 26
К 60-летию Б. В. Иорданского . . . 29
Н. Воронов. Керамика Е. А. Малеиной. . . 31

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

- Ю. Лащук. Орнаменты украинских гончаров 33
В. Ершова. Северный русский сувенир . . . 36
С. Хмельницкий. Вернуть право на творчество . . . 39
И. Работнова. Почему не покупают вышитые изделия? . . . 40

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

- С. Червонная. Литовская народная скульптура. 42

ЗА РУБЕЖОМ

- В. Логинов. О технике французских монументалистов 43

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА 45

- Список статей, опубликованных в журнале
в 1963 году 48

ВОСПИТЫВАТЬ МНОГОГРАННЫХ ХУДОЖНИКОВ

7с.03
Д.28

Читальный зал

Проблема художественно-промышленного образования — едва ли не самая острая проблема современного этапа художественной культуры. До последнего времени художников для работы в промышленности готовилось очень мало, уровень и направление их подготовки не соответствовали требованиям современного массового производства, специалисты по художественному конструированию не выпускались вовсе.

Нельзя отрицать известных успехов художественно-промышленных училищ Москвы и Ленинграда, львовского, эстонского и других институтов, которые в последнее время теснее связали свою работу с жизнью, с производством, значительно изменили профиль подготовки молодых художников. Но усилиями только этих учебных заведений невозможно решить всей проблемы.

Чтобы удовлетворить потребности нашего народного хозяйства в высококвалифицированных художественных кадрах, необходимо существенно перестроить систему высшего и среднего художественного образования в стране. По каким основным направлениям должна идти эта перестройка? Прежде всего необходимо резко увеличить количество выпускаемых специалистов с художественно-промышленным образованием. Для этого наряду с расширением работы имеющихся художественно-промышленных училищ нужно создать новые учебные заведения в крупнейших промышленных центрах страны.

Не менее важно повысить уровень подготовки художников для промышленности, выпускать молодежь с глубокими теоретическими и практическими знаниями.

Следует ясно определить основные категории художественных специальностей исходя из потребностей народного хозяйства и культуры, чтобы не упускать ни одну из них и не увлекаться одним в ущерб другому. Нам представляется, что их может быть три: декоративно-прикладное искусство, художественное конструирование и монументально-декоративное искусство.

Сейчас художественное начало проникает во все области жизни и производства, поэтому человек с высшим художественным образованием не должен быть узким специалистом — только широкий круг творческих интересов и возможностей сделает его ценным работником социалистического производства.

Нелегкая проблема станет при составлении новых учебных программ: как воспитать в стенах вуза широко эрудированного, многогранного специалиста при теперешнем разнообразии отраслей декоративно-прикладного искусства?

Думается, что для этого молодежи нужно дать прежде всего высокую художественную подготовку, развивать у студентов живописно-пластическое мышление, улучшить

систему преподавания композиции и рисунка, систематически ставить перед студентами специальные задания по декоративной композиции с решением задач пространства, цвета, формы, фактуры. Иначе говоря, не отрывать декоративно-прикладное творчество от общих проблем и путей развития других видов искусства — живописи, скульптуры и архитектуры. В круг преподавания гуманитарных наук не могут не войти история и теория искусства, а также социология.

С другой стороны, студенты художественно-промышленных вузов должны получить глубокое знание технологии и организации современного промышленного производства. Художник с высшим образованием не может ограничиваться только навыками работы на данном предприятии и владеть технологией данного материала и производства. Кроме этого, он должен ориентироваться в общих вопросах организационной структуры социалистического производства, его планировании, экономике, на что, к сожалению, до сих пор вообще не обращается внимания.

Но все старания преподавателей, все самые лучшие учебные программы не помогут, если молодой человек, претендующий на звание художника, не будет обладать природным творческим даром, если у него не будет таланта. Об этом часто забывают и при приеме в художественно-промышленные вузы и в процессе учебы, стараясь возместить отсутствие дарования школярскими штудиями. Главное, нужно создать в вузе условия для развития творческих индивидуальностей, самостоятельного художественного мышления молодежи, творческого отношения к своему труду.

При всех сугубо практических навыках и утилитарном подходе, реальном учете производственных требований и условий специалист декоративно-прикладного искусства и художественного конструирования должен быть художником, только тогда он выполнит свою роль в общей системе народного хозяйства страны. Нельзя сейчас в спешке становиться на путь выпуска «под маркой» художник-конструктор слабо подготовленных инженеров, умеющих немного рисовать. Такие кадры не смогут поднять эстетический уровень всей нашей промышленности. Высшие художественно-промышленные училища должны направить свои силы на формирование творчески самостоятельных и высококультурных специалистов, которые смогут нести художественное начало во все области советского производства.

Редакция намерена в 1964 году всесторонне обсудить на своих страницах вопросы перестройки художественно-промышленного образования. А сегодня в порядке подготовки к этому большому разговору мы предлагаем читателям рассказ о наиболее интересных дипломных работах 1963 года.

О ЧЕМ ГОВОРЯТ

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ВЫСШЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ ИМ. В. И. МУХИНОЙ

Профессор Я. ЛУКИН,

● ШКОЛА И ЖИЗНЬ

В 1963 году в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной состоялся второй выпуск молодых художников, окончивших отделение интерьера. Это отделение, по существу, синтезирует, объединяет опыт всех других специальностей. В результате совместной работы создается атмосфера творческого содружества, единства художественной направленности всего коллектива ленинградской школы декоративного искусства.

Сейчас становится все более очевидным, что художники декоративно-прикладного искусства — это «правофланговые» в ряду специалистов, занятых в современной архитектурно-строительной практике.

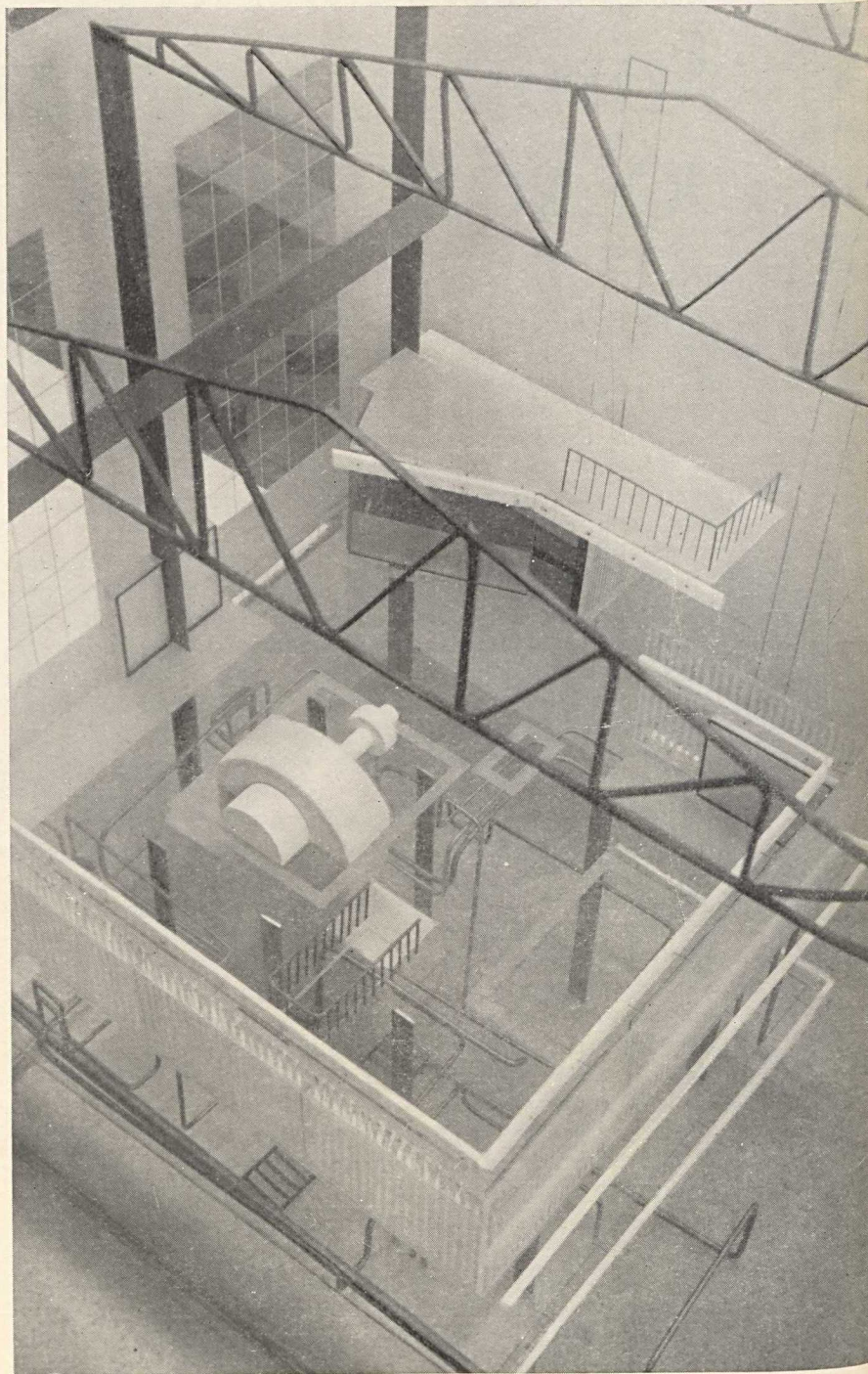
Художник интерьера развивает художественные идеи, заложенные в архитектурном сооружении, в пропорциональном решении пространства, раскрытии и связи отдельных помещений, в окраске, освещении, использовании отделочных материалов и т. д.

Застройка новых районов типовыми жилыми домами вызывает необходимость различного колористического решения зданий, включения монументально-декоративного искусства, озеленения территории вокруг зданий и использования других художественных средств. Особое значение приобретает сейчас решение первых этажей зданий, занятых магазинами, кафе, столовыми, рекламными витринами, а также весь огромный арсенал архитектуры малых форм, которые создают художественную среду вокруг зданий.

Все это требует привлечения новых и новых художественных сил. Поэтому деятельность отделения «Отделка и оборудование интерьера» нашего училища быстро расширяется.

В дипломные работы 1963 года были включены задания по проектированию ряда новых объектов, взятых из реальной архитектурно-строительной практики. Выполнение конкретных заданий является не только хорошей школой для молодых специалистов, но и дает возможность часть проектов воплощать в жизнь. Другие дипломные работы, являющиеся экспериментальными, заслуживают дальнейшей проверки и завершения.

Тематика дипломных работ в этом году была очень широкой: интерьеры типового детского сада, отделка и оборудование помещений двухэтажного здания торгового центра с продуктовым магазином и рестораном, проекты реконструкции существующих крупных торговых зданий «Пассаж» и «Дом ленинградской торговли», проектирование интерьеров строящейся в Ленинграде гостиницы и театра имени Ленсовета и другие.



Кроме этих традиционных заданий, были выполнены две новые темы: проектирование интерьера промышленных объектов — нового корпуса завода «КИНАП» в Ленинграде и испытательного стенда ЛМЗ им. XXII съезда КПСС, а также декоративное решение существующего жилого района в Ленинграде. Эти две группы новых дипломных заданий кажутся нам наиболее интересными и актуальными.

● ЖИЛОЙ КВАРТАЛ

Современный жилой квартал перестал быть изолированным пространством, окруженным со всех сторон стенами домов. Появилось развитое, пространственное пост-

ДИПЛОМЫ

ДИПЛОМЫ

ЛВХПУ

им. В. И. МУХИНОЙ.

роение района, в которое включаются, кроме жилых домов, детских садов и школ парки, площадки для игр и отдыха, благоустроенные дворовые участки. Изменился и силуэт застройки, кроме секционных жилых домов вошли в композицию 12-этажные, так называемые «точечные» дома. Появилась новая возможность создания комплексного решения больших территорий жилого района, подчиненных единой архитектурно-художественной композиции.

Для дипломного проектирования был взят район жилищного строительства, расположенный по северной сто-

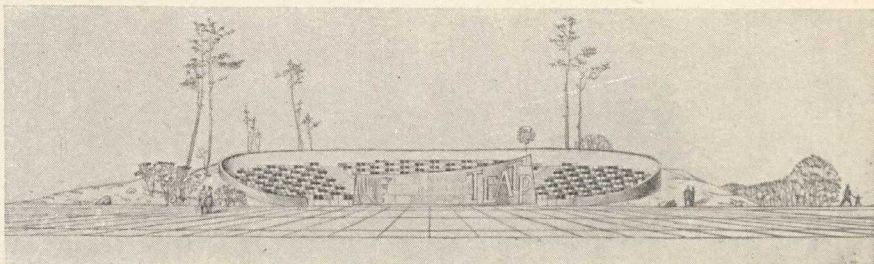
роне проспекта имени Н. И. Смирнова в Ленинграде, состоящий из нескольких кварталов.

Проект застройки кварталов разработан в мастерской института «ЛЕНПРОЕКТ», автор планировки архитектор Н. Назарьин. Кварталы застроены в основном секционными 5-ти этажными домами и небольшим количеством «точечных» 12-этажных жилых домов. Секционные дома выполнены в разных материалах: кирпичные блоки, панели, кладка из силикатного кирпича.

Е. Бабляк. Интерьер испытательного стенда малых турбин ЛМЗ имени XXII съезда КПСС. Макет.

←

Л. Шехман. Проект благоустройства жилого квартала (фрагмент макета) и летний театр в жилом квартале.



Дипломникам было дано задание создать своеобразный проект «интерьера» жилого квартала. В их задачу входило художественное решение квартала — сада; придание отдельным районам или кварталам застройки своеобразной художественной характеристики не только в окраске зданий, но и в композиции зеленых посадок в сочетании с малыми формами архитектуры и монументальным искусством; создание микрорельефа территории.

Проекты благоустройства и оборудования квартала на проспекте им. Н. И. Смирнова выполняли пять дипломников, в каждом проекте была своя направленность поисков, свои композиционные и творческие находки.

В проекте Л. Шехман главное внимание обращено на решение центральной парковой зоны квартала. Автор решительно изменяет рельеф территории, насыпая несколько холмов сложного очертания, между которыми создает большой пруд и площадку для танцев на открытом воздухе. Холмы насыпаны из грунта, вынутого из котлована пруда. На склоне одного из холмов размещается открытая сценическая площадка летнего театра, которая ограждена декоративной стеной с росписью. Легкий мостик соединяет танцевальную площадку с другим берегом пруда. В композиции центра парка широко использовано сочетание больших открытых площадей, засеянных травой, с регулярными посадками кустарника и отдельных деревьев.

В настоящее время при строительстве жилых домов излишки грунта или вывозятся, или равномерно выравниваются по всей площадке между зданиями. А жаль: их умелое использование даст возможность создать вокруг зданий микрорельеф, который принесет в застройку городских кварталов ощущение загородной территории — живописность пейзажа, мягкость в трассировке дорожек и т. д.

Создание холмистого рельефа в жилой зоне дало возможность автору сделать частично заглубленные в грунт

гаражи, а верхнюю площадку над ними превратить в террасу с открытым летним кафе.

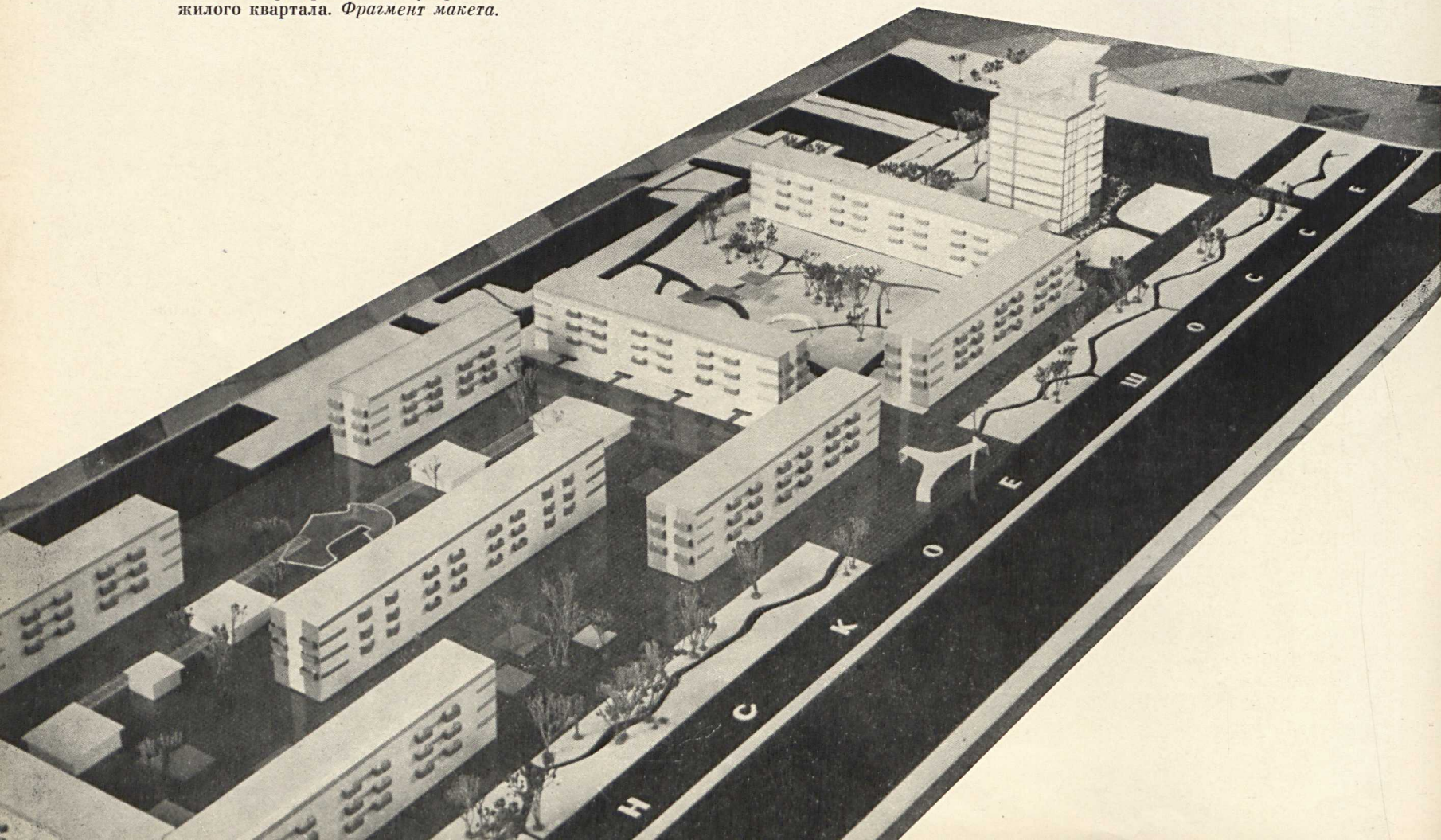
Л. Шехман ищет и своеобразное колористическое решение застройки жилого района. Фасады домов, обращенные на проспект им. Н. И. Смирнова, окрашены в цветную шахматную клетку, а в зданиях, расположенных в глубине квартала, чередуются интенсивно окрашенные торцы с гладкими плоскостями светлых стен из кирпича. Ряд зданий окрашен горизонтальными полосами в два цвета — синий и белый. 12-этажные дома, обращенные в сторону железной дороги, окрашены в три цвета — белый, желтый и черный — вертикальными трехцветными объемами.

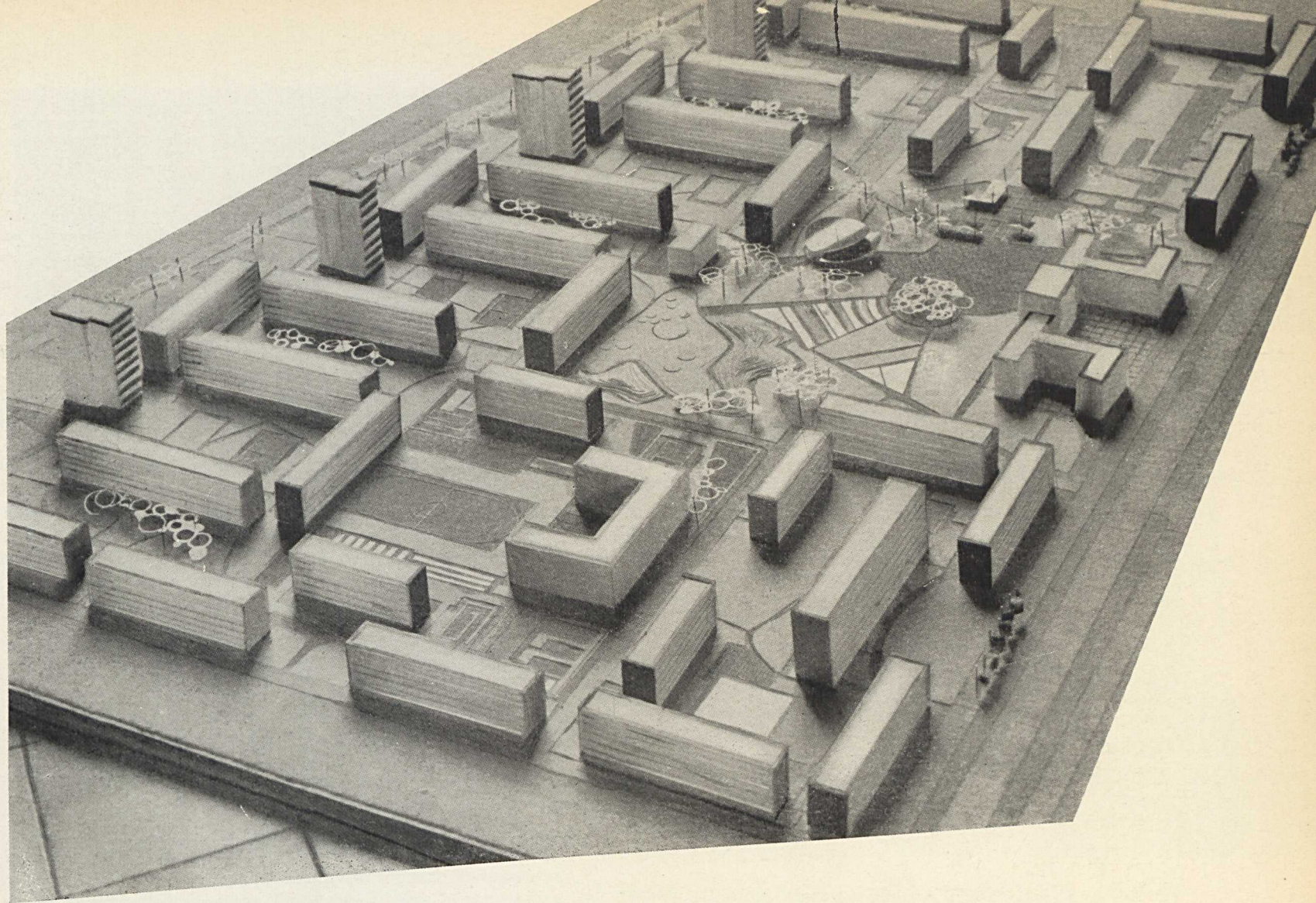
Нельзя не заметить, что стремление автора к чрезмерному многообразию приемов окраски в отдельных местах приводит к пестроте, к излишнему зрительному усложнению архитектурных членений.

В проекте Г. Геллер заложены иные принципы колористического решения квартала и создания комплекса сооружений малых архитектурных форм для обслуживания населения. В части квартала, непосредственно прилегающей к главной магистрали, автор создает парадный двор, покрытый бетонными плитами, с устройством зеленых цветников, посадок высоких деревьев и кустарников на живописно расположенных прямоугольных площадках.

В глубинной части мощеного двора, находящейся за центральным жилым корпусом, расположены одноэтажные павильоны, связанные между собой открытыми перголами,

Г. Геллер. Проект благоустройства жилого квартала. Фрагмент макета.





Л. Лютикова. Проект благоустройства жилого квартала. Макет.

оббитыми вьющимися растениями. Там же сделан декоративный бассейн. В одноэтажных павильонах устроены кафе с большой открытой площадкой, предназначенной для летнего времени, павильоны для хлебо-булочных товаров, галантереи, книжные и газетные киоски.

Конструктивное решение всех применяемых в квартале малых сооружений — единое, основанное на сборной системе грибовидных конструкций, состоящих из железобетонной стойки, металлических консолей и плоской железобетонной сборной плиты. Эта система дает возможность хорошо решать как зимние павильоны с остеклением по контуру, так и отдельно расположенные открытые летние навесы при детских учреждениях и площадках отдыха. Применение универсальной системы конструкций для павильонов снижает их стоимость и в то же время придает некое архитектурно-художественное единство всему кварталу.

Предложенная автором окраска зданий делает его решение более цельным и звучным.

Особую выразительность цветовому решению квартала придают разноцветные бетонные плиты двора, цветное покрытие дорожек и специально подобранные травяные смеси газонов, посевы цветов большими плоскостями и подбор пород деревьев и кустарников, изменяющих окраску по временам года.

В дипломном проекте Л. Лютиковой много внимания уделено созданию отдельных сооружений для квартала.

Ею запроектирован круглый одноэтажный павильон-кафе-терий для парковой зоны, который может быть использован круглый год и как концертный зал и как танцевальная площадка.

Второй объект — навес с декоративной стенкой и детским плескательным бассейном и отдельно стоящая рекламная стойка с витринами для улицы.

По-новому подходит автор к колористическому решению жилого крупнопанельного дома: он предлагает окрасить в ярко-красный цвет контуры стеной панели, а также балконные решетки и оконные переплеты, что создаст красивое сочетание с белым или светло-серым фоном стен. Контур плиты может быть окрашен как поверхностным нанесением цвета, так и закладкой в формы цветных керамических или стеклянных плиток. Этот прием таит в себе много художественных возможностей по цветовому решению крупнопанельных зданий.

Дипломник В. Новиков представил к защите проекты разнообразных сооружений малых форм: павильоны, декоративные вазы, стелу с монументальной росписью, расположенные в парковой среде различные устройства для детских площадок. Детально разрабатывая квартальный парк с прудами, искусственно созданным рельефом и посадкой деревьев и кустарников, автор находит ряд своеобразных приемов декоративного решения жилого участка.

Среди предложений молодых художников много инте-

ресного и нового, хотя не все их проекты до конца продуманы и завершены. Главное, что они стоят на верном пути создания максимальных удобств для населения города, сохраняя при этом возможность общения горожан с живой природой, с произведениями монументально-декоративного искусства.

● ПРОМЫШЛЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР

В предыдущие годы проектирование промышленного интерьера не включалось в тематику дипломных работ Училища. Но все возрастающие требования на специалистов, способных к художественному, в первую очередь колористическому, решению заводских помещений привело к тому, что в 1962/63 учебном году было дано два дипломных задания по интерьерам промышленных сооружений. Перед студентами была поставлена задача комплексного решения интерьера.

Цвет стены, пола, потолка, окраска оборудования и вспомогательных устройств, освещение помещений естественным и искусственным светом, устройство вентиляции и борьба с вредными шумами — все эти и многие другие вопросы не могли не привлечь внимания художника, занятого промышленным интерьером.

При проектировании интерьера испытательного стенда малых турбин ЛМЗ им. XXII съезда КПСС дипломнику Е. Бабляк пришлось преодолеть большие трудности. В огромном пространстве главного пролета тепловой электростанции затерялась маленькая площадка, где осущест-

вляется экспериментальная работа на испытательном стенде. Дипломник нашел единственно правильное решение: ничего лишнего, никаких декораций, предельная ясность и четкость композиционного приема.

Автор разместил панели и пульт управления сплошной линией по периметру стенда и таким образом как бы выделил пространство площадки испытательного стенда из объема зала. У торцевой стены площадки запроектирована стеклянная кабина для персонала с рабочим столом и шкафом.

Основной прием решения интерьера построен на контрастном сочетании белых, сверкающих стенок панелей и пультов, расчлененных тонкими вертикальными раскладками с горизонтальной, криволинейной полоской отражателя в верхней части, за которой спрятаны лампы дневного света. Хорошо продумана автором и окраска помещения, сочетающая в себе декоративное начало с соблюдением технических условий.

Минимальными средствами дипломнику удалось создать своеобразный и запоминающийся интерьер стенда-лаборатории, при этом он добился улучшения условий труда на данном участке.

ДИПЛОМЫ

ЛВХПУ

им. В. И. МУХИНОЙ

Л. Мухина. Вход в вестибюль завода «КИНАП». Проект.

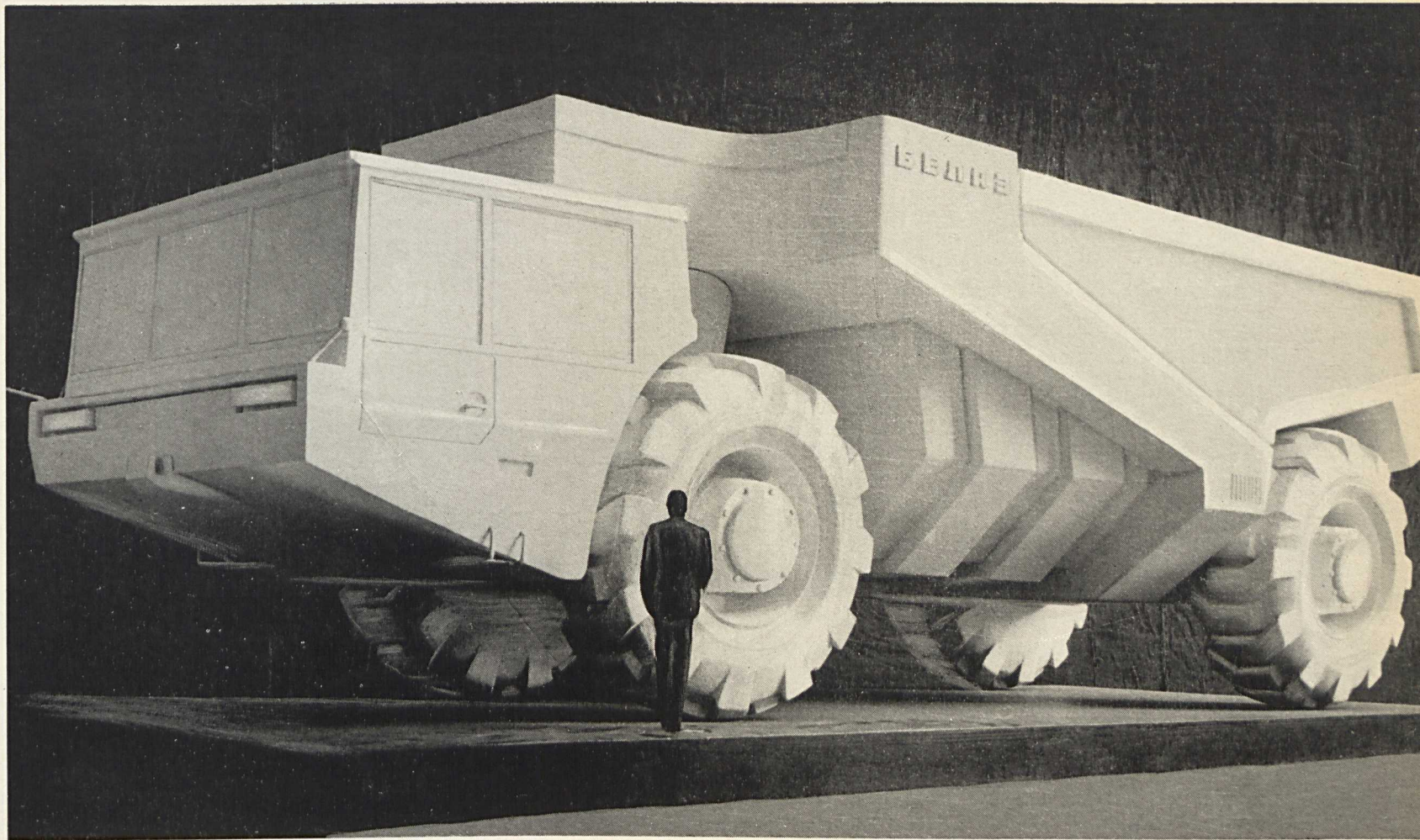


В дипломе Л. Мухиной — интерьер нового корпуса завода «КИНАП» в Ленинграде — разработана отделка помещений заводской библиотеки и столовой. Дипломница выбрала для этих помещений два колористических строя, две палитры цветов и материалов. Помещение столовой выполнено в сине-белом колорите, с тонкими нюансами оттенков серого, синего и светло-фиолетового. Мягкое созвучие этих тонов дало возможность получить очень интересное цветовое решение. Помещение буфета выделено перегородкой, облицованной светлыми деревянными рейками. В центре зала между колоннами установлена металлическая решетка, состоящая из колец, в которые вмонтированы разноцветные стеклянные линзы, образующие своеобразный витраж.

Внутренняя отделка помещений библиотеки решена в бело-зеленой гамме, что создает ощущение зрительного спокойствия и большой декоративности. Применение дерева, декоративных тканей и частично полированного алюминия для деталей усиливает общую выразительность помещения, предназначенного для углубленной работы сотрудников завода, в том числе и конструкторского бюро.

Количество дипломных заданий по разработке промышленного интерьера в следующем учебном году увеличивается, расширяется и сам круг заданий.

В 1964 году ЛВХПУ им. В. И. Мухиной совместно с СХКБ и художественно-технической секцией технологического Совета Ленсовнархоза будет проведена конференция по вопросам промышленного интерьера. Задача конференции — обобщение имеющегося в Ленинграде опыта проектирования промышленных сооружений как в целях улучшения подготовки художников промышленного искусства в Училище, так и для практического использования накопленного опыта по промышленному интерьеру.



Е. Мухорляв. Самосвал грузоподъемностью в 100 тонн. Перспективная модель для з-да «Белаз». Макет.

ДИПЛОМЫ

ЛВХПУ

им. В. И. МУХИНОЙ

С. СОЛОМОНОВ

Дипломный проект — это не только результат творческой работы студента, но и итог деятельности всего профессорско-преподавательского состава вуза. В нем отражается то, как ведется в вузе воспитание и обучение молодых специалистов, как связан учебный процесс с жизненной практикой.

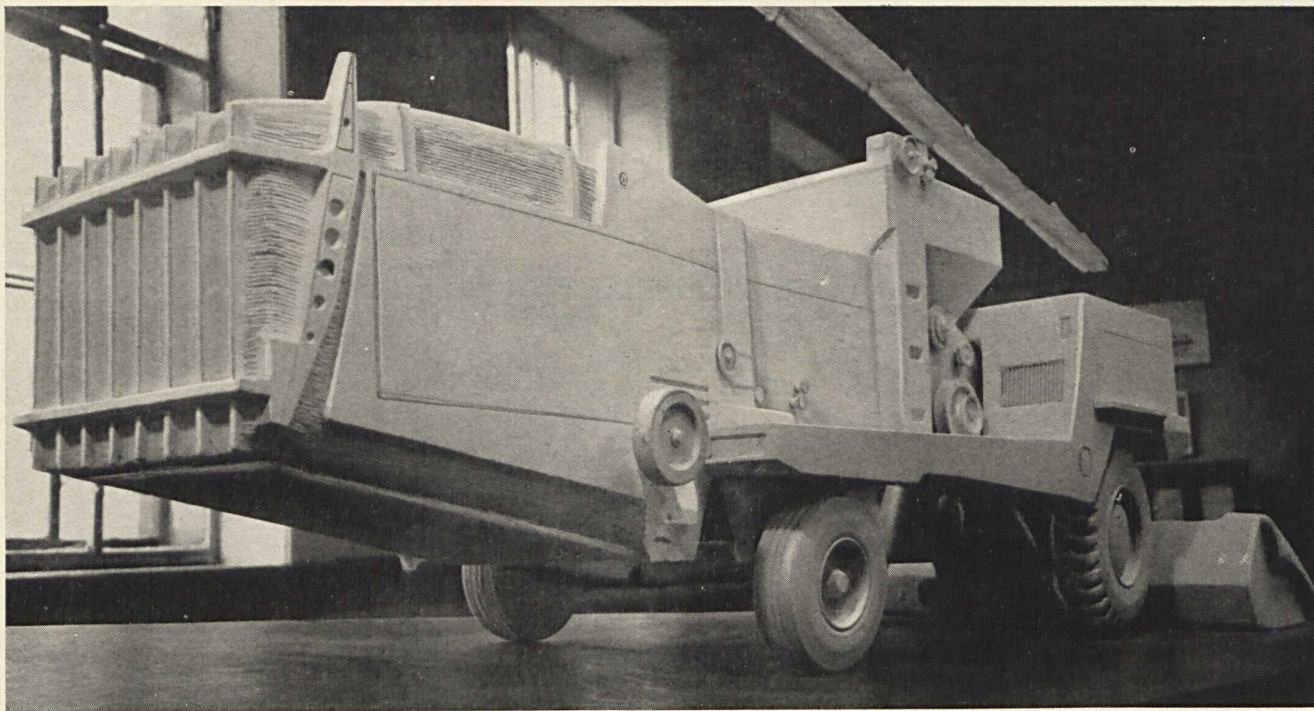
Анализ дипломных работ выпускников ЛВХПУ имени В. И. Мухиной по кафедре промышленного искусства (осуществленных под руководством заведующего кафедрой профессора И. Вакса и и. о. профессора Л. Катонина при консультации ряда ведущих конструкторов) показывает, что коллектив преподавателей успешно выполняет поставленную перед ним задачу — подготовку художников, которые могут быть использованы в различных областях народного хозяйства.

Подбор тем для дипломов этого года говорит о широте

профиля молодых специалистов. Разносторонняя художественная и техническая подготовка в стенах вуза позволила дипломникам представить к защите такие проекты, как автобус с репортажной телевизионной установкой, комбайн, сварочная машина, многотонный самосвал и точнейший спектральный прибор.

Работая в промышленности, художник столкнется с самыми разнообразными техническими задачами, он должен уметь понять конструктивный замысел машины, учесть технологию производства и хорошо знать условия эксплуатации данного механизма. Выпускники училища показали себя способными ответить на эти требования.

Чрезвычайно важно, чтобы тематика дипломных работ была связана с конкретными условиями производства, иначе невозможно будет судить о степени подготовленности выпускника и о его профессиональном уровне.



С. Волков. Универсальное самоходное шасси с навесным зерноуборочным комбайном. Макет. Таганрогский з-д.

Все дипломные проекты этого года конкретны, актуальны и многие из них теснейшим образом связаны как раз с тем производством, на котором выпускники будут трудиться в дальнейшем. Так, последнее студенческое задание П. Лима — репортажная телевизионная автомобильная установка — практически стало его первой профессиональной работой на предприятии, с которым будет связана его дальнейшая творческая деятельность. Это безусловно повышает чувство ответственности дипломника и требует от него по-настоящему серьезной и квалифицированной разработки темы. Телевизионную камеру Лим сделал строгой, простой по форме, технологичной для производства и рациональной в эксплуатации. Удачно решена композиция автобуса с удобным устройством рабочего места оператора.

Хорошо, что дипломнику удалось отойти от привычного силуэта автобуса и придать ему своеобразный вид машины специального назначения. После защиты диплома П. Лим назначен заместителем главного конструктора предприятия.

Следует отметить, что ни одну из выполненных работ нельзя назвать проектом внешнего оформления изделия. Дипломники не пытались украсить и «причесать» готовую конструкцию. Продумывая общую компоновку изделия, они решали ее таким образом, чтобы конструкция была связана с внешней формой, функционально оправданной и технологичной.

Программой КПСС, принятой XXII съездом партии, предусматривается в 5—6 раз повысить производительность труда в сельском хозяйстве, чему в немалой степени должно способствовать внедрение машин с высокими технико-экономическими показателями.

Поэтому Училищем было уделено большое внимание

разработке новых сельскохозяйственных машин. Из шести выпускников двое — С. Волков и Н. Косенков — работали над комбайном. Всю преддипломную практику студенты проходили на Таганрогском заводе самоходных комбайнов в конструкторском бюро, возглавляемом Х. Изаконом. И тому и другому художнику удалось внести целый ряд предложений, улучшающих условия работы комбайнера и внешний вид агрегата. Обоим дипломникам было предложено принять за основу существующее самоходное шасси СШ-7 с той разницей, что Косенкову необходимо было решить его с силосоуборочным комбайном, а Волкову с навесным зерноуборочным комбайном НК-4. Предпочтение следует отдать работе Волкова.

Стремясь создать машину, обладающую высокими техническими данными и красивым внешним видом, Волков критически подошел к существующей конструкции и предложил новое рациональное размещение рабочих органов комбайна и навеску его на самоходное шасси, а также свою схему и конструкцию самого шасси. Все это привело к более интересному художественному решению комбайна.

Косенков внес значительно меньше принципиальных конструктивных изменений, в результате чего менее интересным оказался и чисто художественный результат его работы. Этот пример наглядно показывает, что художественные достоинства изделия промышленности нельзя рассматривать в отрыве от технических данных, ибо совершенно невозможно точно провести границу между работой художника и работой конструктора.

Образцом удачного комплексного художественно-технического решения может служить также система охлаждения электродов машины для контактно-точечной сварки, над которой работал дипломник В. Козырев. Его темой

была серия машин типа МТПР и МТР, разработанных в 1957—1958 годах ВНИИ электросварочного оборудования и выпускаемых в настоящее время промышленностью.

В существующих образцах электроды, как известно, имеют водяное охлаждение, а подача воды осуществляется по подвешенным резиновым шлангам. Студент предложил подавать воду для охлаждения электродов и электродержателей по металлическим спиралеобразным трубкам, накрученным на электродержатели. Прямые участки этих трубок удачно расположены и закреплены в канавках хоботов машины. Замена резиновых шлангов трубками не только улучшает внешний вид машины, но одновременно значительно расширяет область их применения, так как создает возможность сварки деталей коробчатого сечения.

Нельзя не остановиться на проекте самосвала грузоподъемностью 100 тонн. Эта работа, выполненная дипломником Е. Мухорляном как перспективная разработка машины выпуска 1970 года для завода «Белаз», интересна и чрезвычайно актуальна для нашей страны.

В настоящее время заводы не выпускают таких самосвалов, поэтому компоновка и поиски образа машины потребовали большой творческой работы художника. Изменение конструкции двигателя, замена его электрическим дизелем позволили отказаться от традиционных форм и

ДИПЛОМЫ

ЛВХПУ

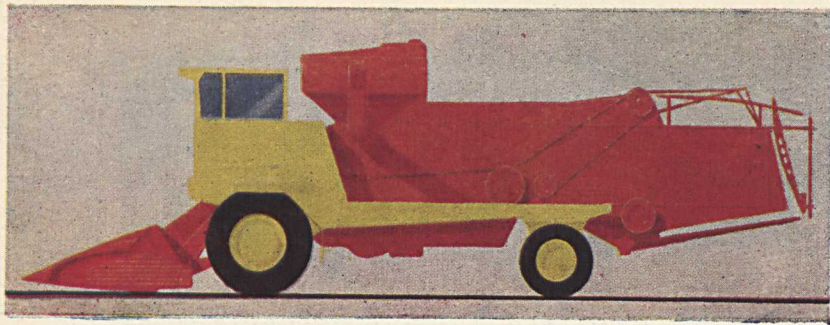
им. В. И. МУХИНОЙ

найти новое интересное художественно-конструкторское решение, которое может быть принято за основу для дальнейшей инженерной разработки. Конечно, трудно предполагать, что в будущем с усовершенствованием конструкции такой машины внешний вид ее останется неизменным. Жизнь будет вносить коррективы как в эту работу, так и во все остальные проекты дипломников, выполненные для промышленности. Работа Мухорляна интересна тем, что она свидетельствует об умении студентов училища заглядывать вперед и учитывать не только технические возможности сегодняшнего дня, но и предвидеть те тенденции в развитии техники, которые определяют архитектуру промышленных изделий.

Отмеченные нами положительные качества работ выпускников ЛВХПУ имени В. И. Мухиной позволяют с уверенностью сказать, что училище дало в этом году действительно хорошее пополнение нашей промышленности. Жаль только, что пополнение это очень малочисленно.

П. Л и м. Автомобильная репортажная телевизионная установка.





ДИПЛОМЫ

ЛВХПУ

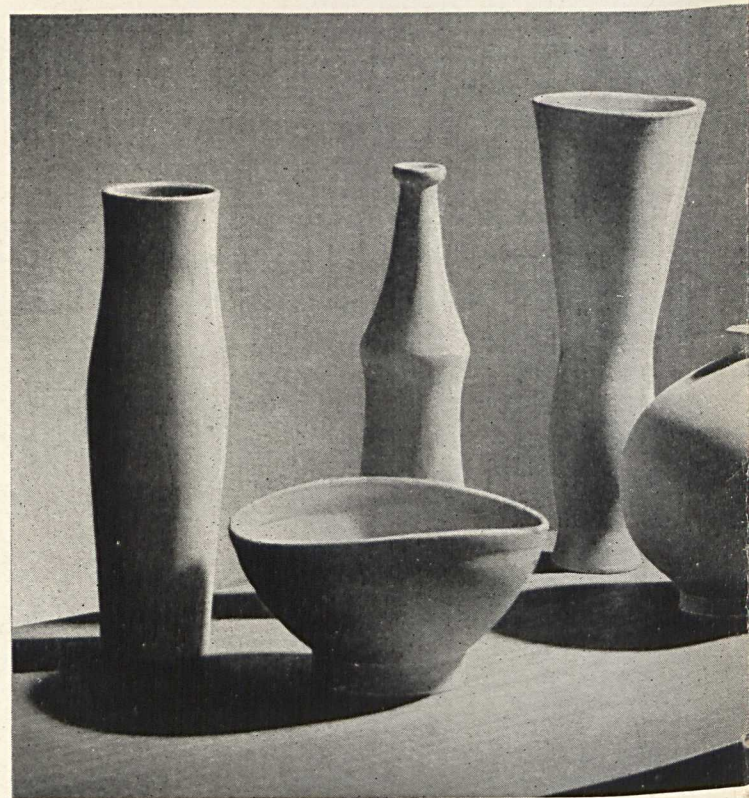
им. В. И. МУХИНОЙ

Н. Косенков. Универсальное самоходное шасси с силосоуборочным комбайном. Проект.



В. Ершова. Хозяйственная посуда. Фаянс, дерево.

Л. Янценс. Панно для Дома культуры в Ленинграде. Керамика.

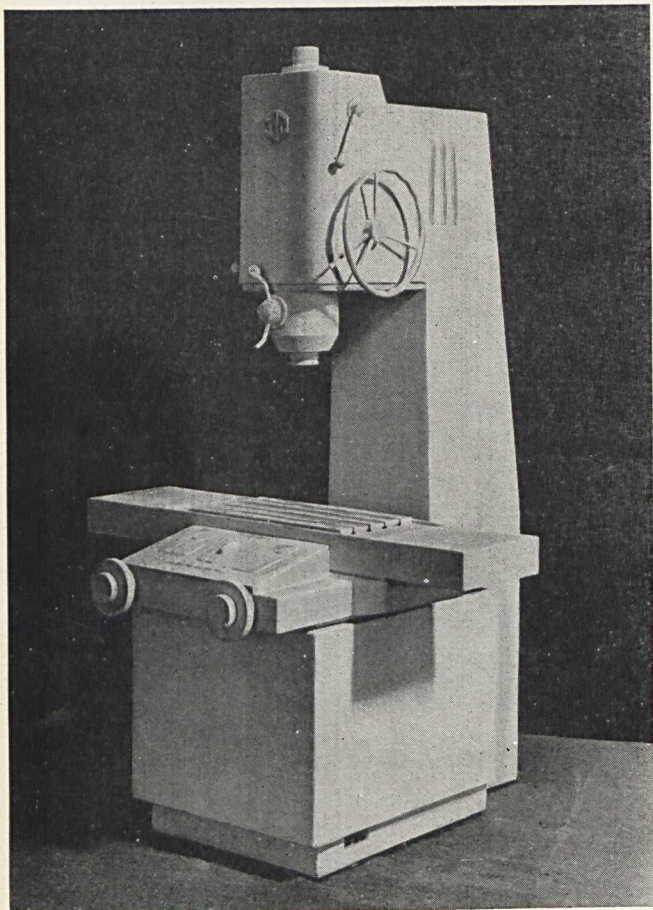


Н. Подлесов. Декоративная керамика для интерьера кафе. Терракота.

ДИПЛОМЫ

МВХПУ

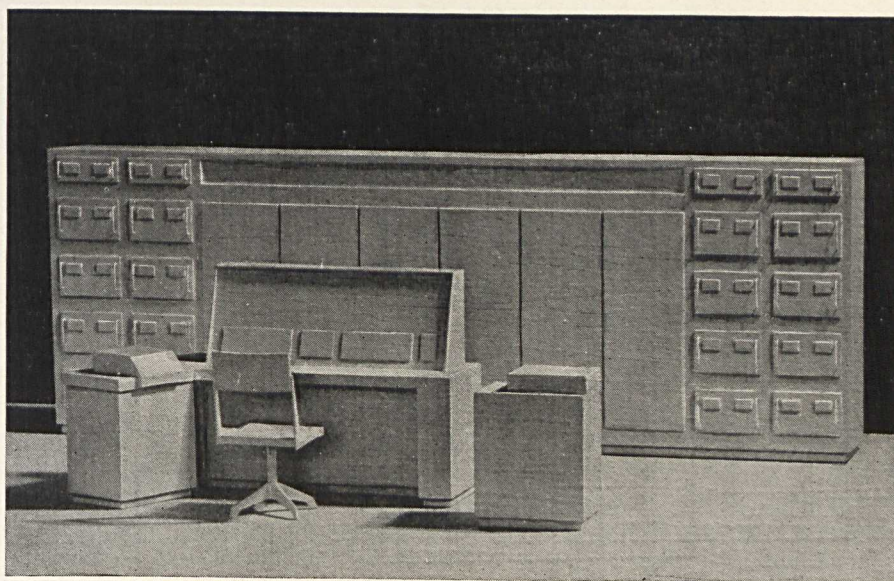
(б. СТРОГАНОВСКОЕ)



И. Степанов. Координатно-расточный станок. *Модель.*

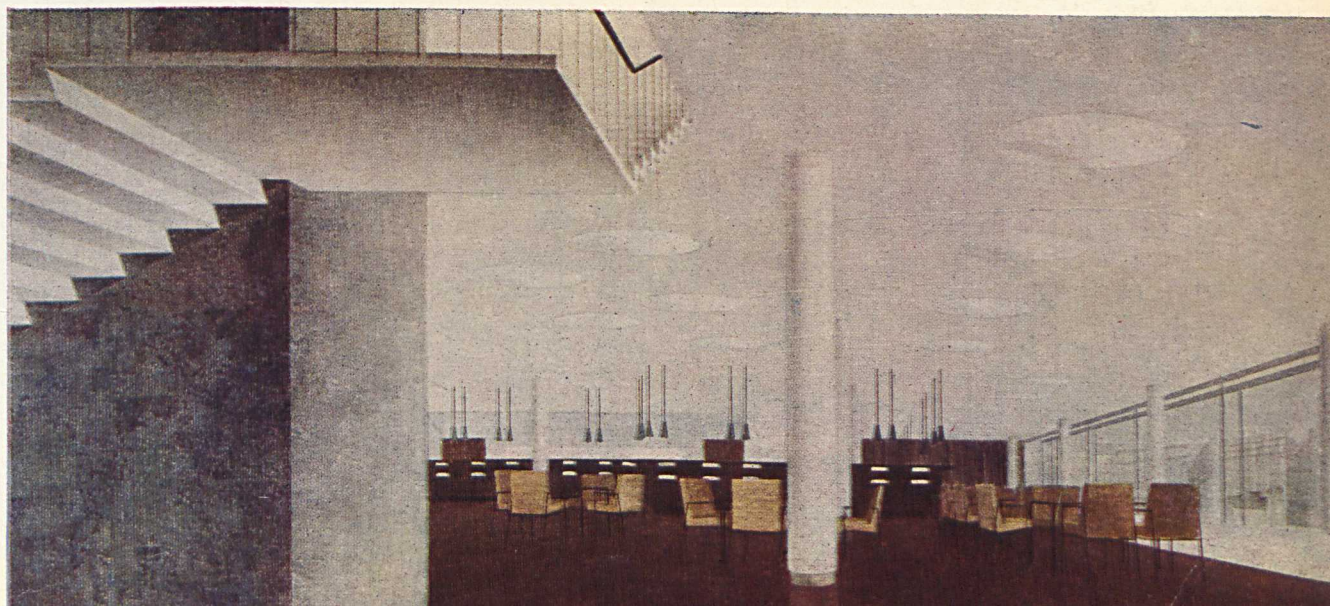


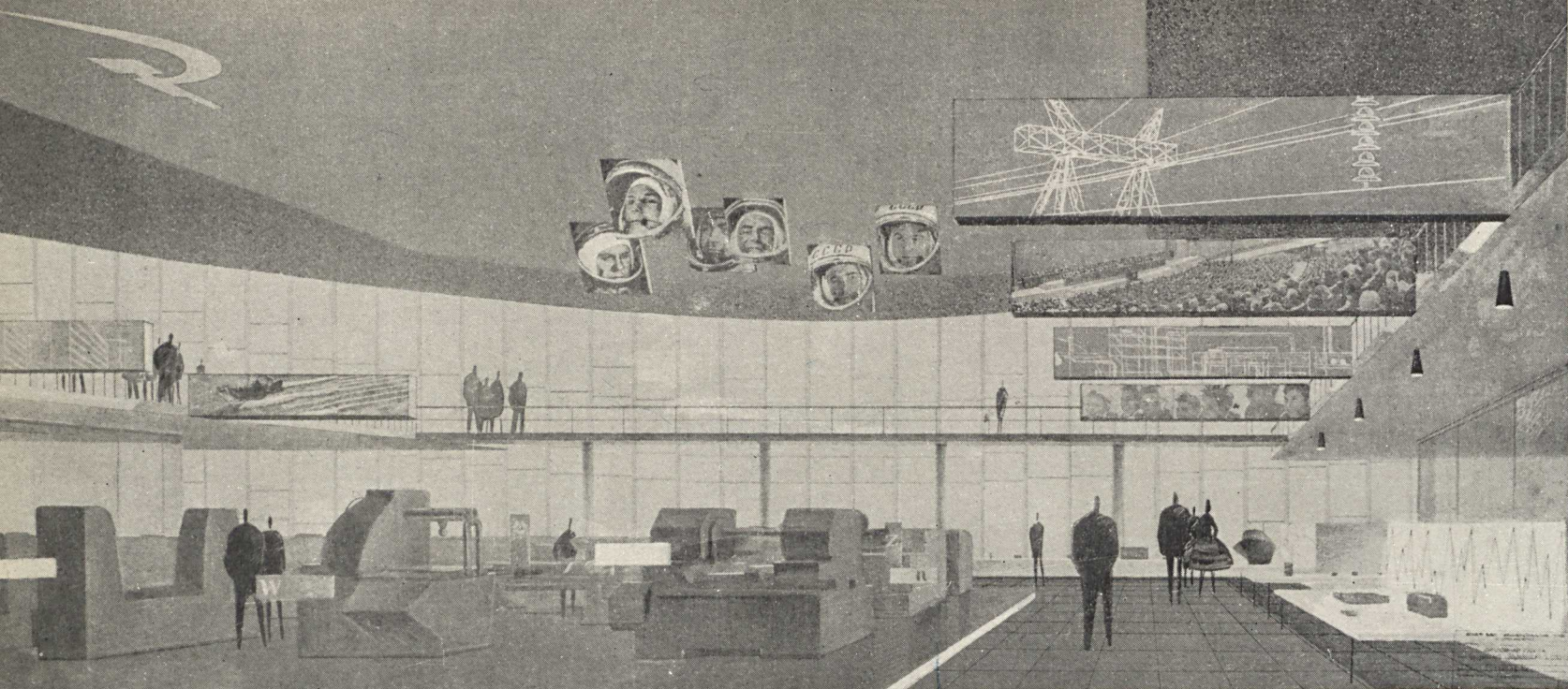
А. Фролов. Панно для здания Ярославского вокзала. *Эскиз. Фрагмент.*



В. Маднев. Счетнорешающее устройство. *Макет.*

Г. Беляева. Проект интерьера молодежного кафе-ресторана. Главный зал.





Э. Стеркина. Проект экспозиции Советского павильона на Познанской ярмарке.

МОСКОВСКОЕ ВЫСШЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ (Б. СТРОГАНОВСКОЕ).

Н. ШИЛЛЕР

Достоинства и недостатки учебного заведения особенно ясно выступают во время защиты дипломов. Что же показала защита дипломов 1963 года Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского)?

Среди лучших проектов по художественному конструированию следует назвать диплом В. Мацнева «Внешний вид счетнорешающего устройства» и И. Степанова «Внешний вид координатно-расточного станка». Главным достоинством этих работ является то, что в процессе решения внешней формы механизмов авторы (студенты отделения металла) приходят к некоторым конструктивным изменениям, оправдывающим себя с инженерной точки зрения.

Так, Мацнев предлагает в счетнорешающем устройстве вынести на разные щиты сигналы основной и вспомогательной информации, соединить mnemonicкую и клавиатурную системы, изменить ряд компоновок, связанных с улучшением обозреваемости схем. Вместе с простым и ясным абрисом, который сумел найти автор, это повышает эксплуатационные качества счетнорешающей машины.

Степанов, конструируя станок, предложил компоновать пульт задания координат на станине, монтировать электрооборудование в полостях станка, использовать неподвижную конструкцию головки вместо подвижной.

Таким образом, эти две работы показывают, что в области художественного конструирования отделение металла Училища стоит на плодотворном пути. Менее благоприятное впечатление оставляют дипломы, разрабатывающие другие темы.

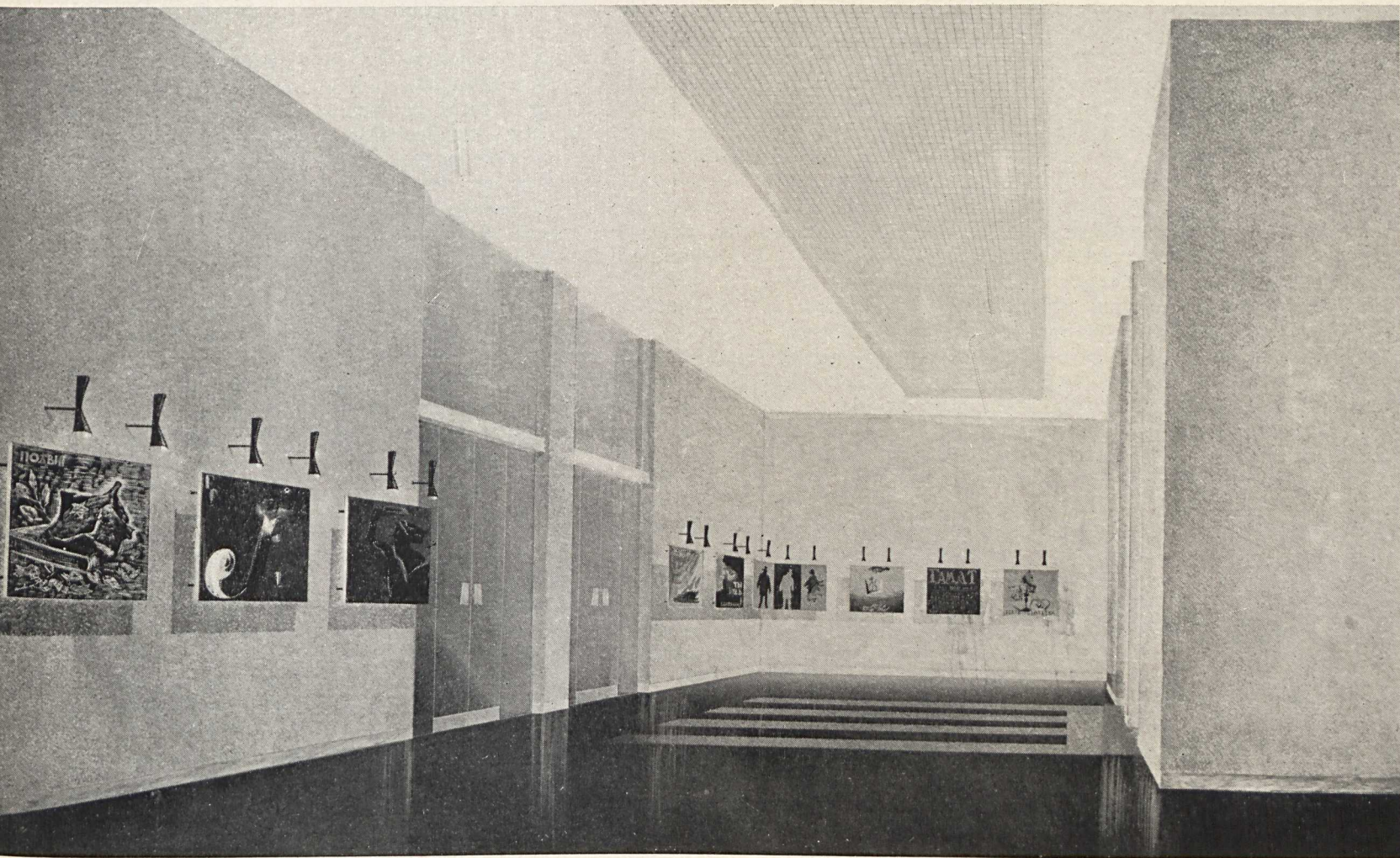
В проекте «Оборудование пассажирского салон-вагона электропоезда межобластного сообщения» дипломник А. Куманьков дал, на наш взгляд, инженерно интересное, но художественно малоубедительное решение. Неудачны

архитектурные пропорции интерьера вагона, угловатые, сухие по рисунку сиденья. Страдает рядом существенных недостатков и работа дипломника В. Бабкина «Оформление декоративной стены в помещении бара в новом здании аэровокзала в Шереметьеве». Главный из них — плохая прорисовка фигур, выполненных из ковального полосового металла.

Нам думается, что неудачи некоторых дипломных проектов отделения металла, так же как и других отделений, следует искать в устаревшей организационной структуре факультета промышленных искусств. Действительно, этот факультет подразделяется на отделения, сами названия которых («металл», «дерево», «керамика», «стекло», «пластмассы») говорят о том, что в основу специализации положены не виды промышленного прикладного искусства, а материал, из которого создается предмет. Из-за этого на одном отделении оказываются столь несопоставимые по темам дипломы, как внешний вид станка и оформление стены в баре. А отделение металла вынуждено нести ответственность и за работы, оказавшиеся на «боковых линиях» его профиля, что, несомненно, не стимулирует, а тормозит работу.

Вместе с тем, если бы профилирование отделений было проведено по проблемам или видам прикладного искусства, каждая из тем нашла бы в учебном процессе свое закономерное место.

Много интересных работ представило и отделение дерева. Правильным следует признать, что дипломники не ограничиваются разработкой «гарнитуров» на все случаи жизни, а создают мебель и предметы внутреннего оборудования для конкретных интерьеров. Так, И. Владычек и В. Романов спроектировали меблировку и оборудование книжного магазина «Дружба» на ул. Горького в Москве. Они совместно разработали планировку интерьеров мага-



ДИПЛОМЫ

МВХПУ

(6. СТРОГАНОВСКОЕ)

И. Комаров. Фойе широкоэкранного кинотеатра «Родина» в Москве. Проект.

зина, а затем каждый из них выполнил в материале часть предметов обстановки.

Владычку особенно удалось передвижные прилавки торговых залов. Романову — подвесные витрины. Благодаря функциональным достоинствам этих предметов магазин превратился одновременно в выставку, торговая точка — в культурное учреждение.

Дипломники М. Темиргалиев и А. Щавелин спроектировали мебель и оборудование вестибюля новой гостиницы, строящейся на ул. Горького. Особенно оригинальным получился разработанный Щавелиным административный центр, состоящий из ряда столов бюро обслуживания.

Много интересного предложено дипломниками отделения дерева. Но если всмотреться в работу всего отделения в целом, возникает ряд закономерных вопросов. Во-первых, почему большая часть дипломов на отделении дерева посвящена планировке и отделке интерьера (вопросу, которым в стенах училища призвано заниматься отделение «ОЗ» — внутренней отделки здания)?

Во-вторых, почему на отделении дерева столь низка культура дерева? (Мы имеем в виду, в частности, низкое качество выполненного дипломником Холодковым трехсекционного шкафа, малый объем работ в материале, представленных дипломниками Потаповым, Суровкиным и т. д.).

Не находятся ли наши «во-первых» и «во-вторых» в тесной связи? Не связано ли недостаточно высокое качество работ в материале, их малый объем с чрезмерно большим объемом планировочных работ? Не сказывается ли и здесь нечеткость учебной программы?

На отделении керамики обратил на себя внимание дипломный проект В. Торопыгина — «Столовый сервиз для массового производства». Дипломник делает попытку сломать устоявшиеся формы столового сервиза. Он удачно уменьшает количество предметов, объединяя посуду для соли и специй в один комплект, заменяет глубокую тарелку модернизированной миской.

Последняя замена, помимо возрождения добрых традиций, целесообразна еще и потому, что все большее распространение получают в быту круглые ложки, очень удобные для пользования именно в сочетании с миской. Логично, очевидно, было бы проектировать сервиз со столовыми приборами — ложками, ножами, вилками, объединенными своими формами в один художественно-функциональный комплекс. Помехой тут опять является привычка студентов мыслить в одном материале. А ведь трудно в наш век разного применения старых и новых материалов придумать что-либо более сковывающее, чем эта привычка.

Действительно, сегодня посуда — не только керамика, мебель — не только дерево, станки — не только ме-

талл. Анализ дипломов приводит к выводу: необходима реорганизация структуры промышленного факультета Училища.

Собственно говоря, эта реорганизация в стенах Училища уже началась. Недавно вступило в жизнь новое отделение — внутренней отделки зданий. И хотя оно формально входит в факультет монументально-декоративного искусства, мы считаем возможным говорить о нем в данной статье, посвященной в основном проблемам факультета промышленного искусства: слишком велики его связи с отделениями обоих факультетов.

Это отделение (как говорит само его название) профилировано не по принципу используемого материала, а по виду прикладного искусства. Решение одной проблематики сплачивает учащихся и преподавателей в единый целенаправленный коллектив. Большинство дипломных проектов отделения «ОЗ» очень хорошего качества.

Во время защиты одобрение вызвал дипломный проект Г. Барышниковой «Отделка и оборудование интерьеров дома творчества на озере Сенеже». Особенно удался автору интерьер рабочей гостиной второго этажа. Некоторая утонченность созданного Барышниковой архитектурного

образа оправдана и соответствует функциональному назначению интерьера.

Всем понравилась и работа Г. Беляевой «Проект отделки и оборудования интерьера молодежного кафе-ресторана в Москве». Покорили мягкость, лиричность архитектурного образа. Сдержанность

цветовой гаммы не приводит к ослаблению эмоциональности. В каждом цветовом сочетании ощущается глубоко затаенное, но горячее дыхание: коричневый и черный, желтый и голубино-сизый...

А сколько энергии, буйной страсти в решении экспозиции Советского павильона на ярмарке в Познани, выполненной дипломником Ю. Шалаевым! Зритель будто попадает в водоворот мыслей и образов, выплеснутых ему на встречу щедрым даром художника. И за эту щедрость хочется простить дипломнику отсутствие сдержанности и некоторую «шумливость».

Менее темпераментно, но зато по-деловому прозвучала эта же тема в дипломе Э. Стеркиной.

Но и отличные работы наряду с благодарностью педагогическому коллективу Училища могут вызывать кое-какие критические мысли.

Идет защита диплома студентом И. Комаровым «Отделка и оборудование интерьеров широкоэкранного кинотеатра «Родина» в Москве». Радует не только высокий профессионализм, но и присутствующая в каждом элементе диплома самостоятельность, художественная индивидуальность автора. Пользуясь острейшими контрастами в форме и цвете, Комаров тем не менее создает спокойный и мужественный образ интерьера. Таково фойе кинотеатра, белое с черной стеной за музыкальной эстрадой; таков кассовый зал, с гладких белых стен которого выступают на зрителя яркие планшеты кинорекламы, а белые дорожки на черном зеркальном полу ведут вас от одной двери к другой...

На вопрос, как будет оформлена стена за оркестровой эстрадой, автор (несмотря на то, что он представил на одном из планшетов хороший проект оформления этой стены) ответил, что им лишь намечен характер ее исполнения, а окончательную разработку он предпочитает пере-

дать специалисту по монументально-декоративной живописи.

То же повторилось и при обсуждении формы кресел в фойе проектируемого Комаровым кинотеатра. Рискую тем, что ему будет снижен балл, дипломник, своими ответами давал понять, что пора уже покончить с практикой «делай все сам». Как мы помним, недостатки подобной «самостоятельности» (а вернее изолированности в работе отделений) вызвали ухудшение качества дипломных проектов на отделении дерева, отрицательно сказались они и на работах других отделений.

Собственно, сближение между отделениями началось уже стихийно. Дипломница Р. Гвоздева сообщила, что делать фрагмент gobelena для одного из оформляемых ею интерьеров ей помогали студентки текстильного отделения. Не в этом ли сотрудничестве причина того, что и gobelen и интерьер, ими оформленный, оказались весьма интересными? И кто знает, может быть, за многими удачами скрывается плодотворное, но стихийное сотрудничество между студентами различных отделений? А почему бы не узаконить его, не сделать краеугольным камнем учебного процесса? Тогда бы дипломный проект создавался коллективом студентов, каждый из которых в соответствии со своей будущей профессией отвечал бы за один из его элементов. Можно себе представить, сколько идей, сколько полезных творческих споров возникло бы в этой работе, как повысилось бы ее качество. Студенты получили бы практический навык работы в коллективе, навык создания ансамбля, столь необходимый для дальнейшей самостоятельной деятельности.

Важным достижением Училища последних лет является тесная связь учебного процесса с производством. Студенты проходят серьезный курс производственной практики, выполняют дипломные проекты по конкретным заданиям производственных организаций, работают в содружестве, а часто в составе производственных коллективов. Это хорошо. Однако именно в этом, в общем, положительном процессе последнее время стали наблюдаться неверные тенденции.

Перед нами работа В. Савлова «Проект отделки и оборудования интерьеров дома обуви в г. Горьком». При самом доброжелательном отношении к студенту нельзя было не заметить серьезных погрешностей в художественной стороне проекта. Но администрация отделения и руководитель диплома представили работу как первоклассную, аргументируя тем, что Савлов уже давно самостоятельно работает в одной из проектных организаций г. Горького, что им уже оформлено в г. Горьком несколько интерьеров, что руководство организации, где работает Савлов, дает его деятельности высокую оценку и т. д. Аналогичное представление сделала администрация к дипломным проектам А. Немкова («Проект отделки интерьеров основных помещений тепловой электростанции») и М. Золотарева («Проект отделки интерьеров основных помещений атомной электростанции»).

Чрезмерно большое значение придавалось отсутствию возражений на дипломный проект со стороны производственных организаций и во время защиты дипломов на других отделениях. На наш взгляд, это факт скорее настораживающий, нежели успокаивающий. Наблюдающееся у некоторых дипломников подлаживание под заказы предприятий не может не беспокоить администрацию Училища, потому что оно идет в ущерб творческой работе студентов. Нам кажется, что известное трение между молодыми специалистами и имеющим уже значительный груз традиций производством отражает закономерность борьбы между старым и новым. Свежий глаз, неизрасходованные силы молодежи должны нести новое в производство.

ДИПЛОМЫ

МВХПУ

(б. СТРОГАНОВСКОЕ)

МОСКОВСКОЕ СРЕДНЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОМЫШЛЕННОЕ УЧИЛИЩЕ ИМ. М. И. КАЛИНИНА

Н. СЫСОЕВА

В этом году Художественно-промышленное училище им. М. И. Калинина (Москва) окончили 49 молодых специалистов по вышивке, ткачеству, ковроткачеству, росписи по дереву и лакам. Выпускники будут работать на различных художественных производствах Российской Федерации.

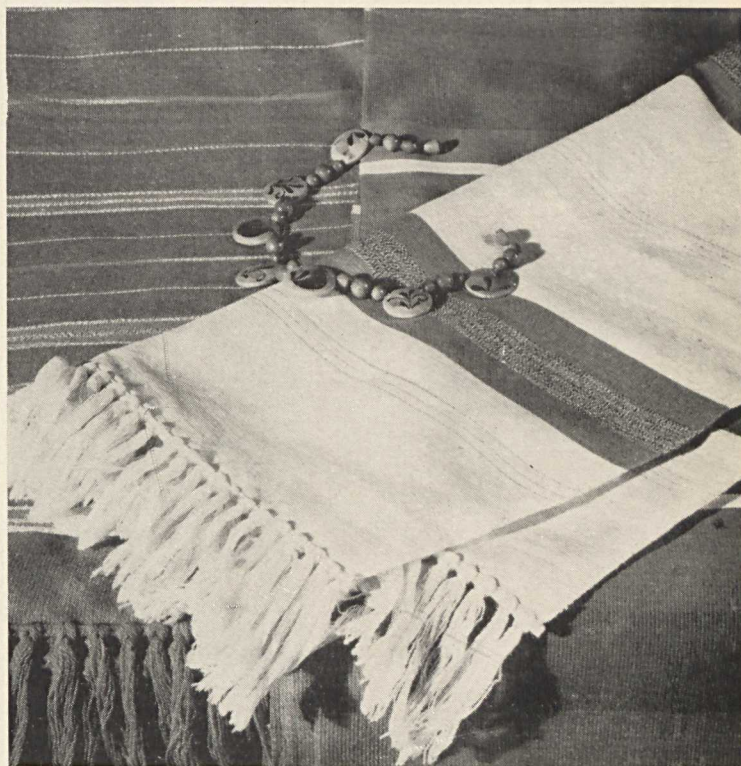
Дипломные проекты выпускников лучше всего позволяют судить о том, как справилось училище с задачами воспитания молодых специалистов. Они, несомненно, являются критерием для оценки не только работы учащихся и преподавателей, но и методики преподавания, ее направленности, словом, всего сложного процесса подготовки специалистов средним художественным учебным заведением, где основное внимание уделяется изучению и развитию традиций нашего национального искусства.

Перед дипломниками была, на мой взгляд, правильно поставлена основная задача — создание новых, современных изделий для ансамбля костюма и интерьера, связанных с традициями народного искусства и художественных промыслов.

Значительную часть своих дипломов выпускники Калининского училища посвятили текстильным изделиям (модели одежды, подушки, занавеси, плательные и декоративные ткани, ковры), изделиям из дерева, папье-маше, и др. материалов. Среди моделей одежды следует отметить лыжный костюм Л. Разори, платье-костюм А. Чернышевой, молодежный костюм А. Капиной. Эти модели современны по покрою, красивы и хорошо сгармонированы в цвете. Их декоративное украшение — вышитый узор — увязано с ансамблем костюма, делает его оригинальным.

Интересен по замыслу костюм А. Чернышевой. Он выполнен в серебристо-коричневых тонах, элегантен по покрою и отделке вышивкой, которая дает возможность расширить цветовую гамму костюма и связать в единое целое отдельные детали комплекта. Автор предусмотрела также цветовые вариации: к серо-золотистой юбке предлагаются две блузки — серо-золотистая и коричневая. Ансамбль удачно дополнен деревянными бусами, также разработанными выпускницей.

Дипломники вышивального отделения показали серьезную подготовку по моделированию одежды, несмотря на то, что на прохождение этого курса учащимся отводят всего 150 часов. Но, к сожалению, эти хорошие модели одежды, в которых довольно удачно намечается соединение современного модного покроя платья с вышивкой, исполненной по мотивам народного орнамента, остались



М. Беликова. Шарфы-палантины. Шерсть, капрон. Руководитель Н. Телегин.

в музее училища и не были переданы на швейные и вышивальные фабрики.

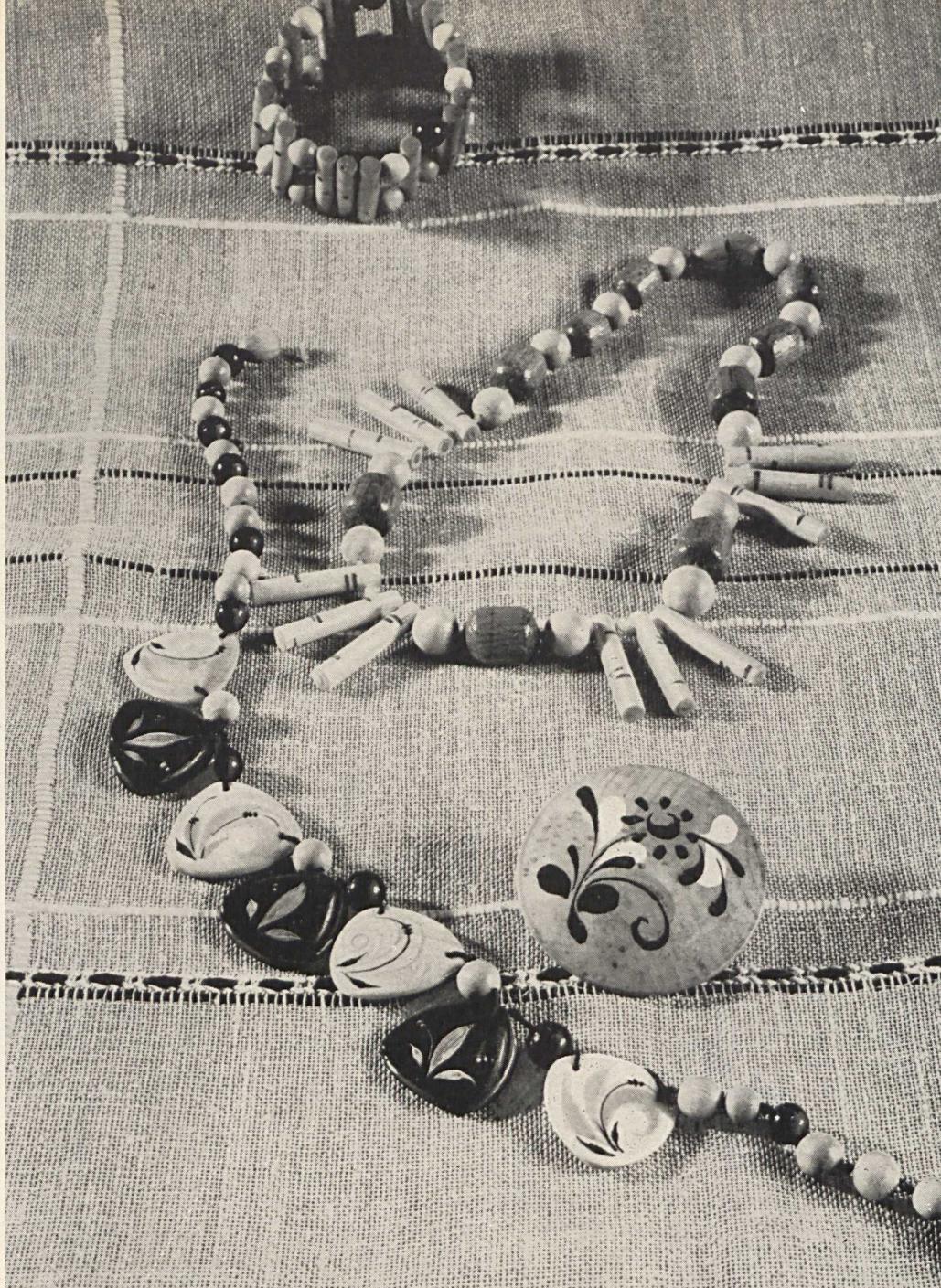
Дипломы ткацкого отделения более тесно связаны с производством и быстрее, чем другие, получают путевку в жизнь. Например, М. Беликова в качестве дипломной работы представила тканые шарфы-палантины. Они не только красивы по цветовой гамме (серо-красной, серебристо-зеленой, сиреневой), но и интересны по своей структуре. Применение капроновых и шерстяных нитей позволило художнице создать различные фактуры материала, то плотные, пушистые матовые, то прозрачные и блестящие. Это придает ее изделиям изящество и нарядность. Шарфы уже приняты в производство на Каунасской ткацкой фабрике. В настоящее время они демонстрируются на Республиканской выставке декоративно-прикладного искусства в Ленинграде.

Обращает на себя внимание декоративная ткань для портьеры с изображениями оленей, предложенная В. Королевым. Мотивы животных решены условно и обобщенно. Используя приемы народного ткачества, дипломник создает двухстороннюю ткань: с одной стороны — красную с белым узором, с другой — полосатую с красным узором. Ткань также принята к выпуску на Каунасской ткацкой фабрике, где В. Королев проходил преддипломную практику. Это свидетельствует о несомненном успехе молодого художника.

Работы дипломников В. Володина (занавес и скатерть) и Ю. Чупрова (плед-покрывало) предназначены для жилого интерьера. Чтобы найти масштаб рисунка, наиболее интересную композицию узора, художники предварительно сделали макет квартиры с мебелью. Это позволило им «связать» текстильные изделия с остальным убранством квартиры. Дипломные проекты, выполненные художниками непосредственно на фабриках Воронежской и Ивановской областей, были одобрены специалистами и включены в ассортимент выпускаемых изделий.

Дипломники коврового отделения должны были создать образцы цветочного русского современного ковра и ковра

ДИПЛОМЫ
КАЛИНИНСКОГО
УЧИЛИЩА



К. Михайлова. Бусы, браслет, брошки. *Дерево. Роспись.*
Руководитель Т. Тихонова.

А. Каплина. Юбка с блузкой. *Сукно, шерсть. Вышивка шерстью.*
Руководитель Л. Лебедева.

Н. Михайлова. Бусы деревянные с росписью.
Руководитель Т. Тихонова.



с национальным орнаментом для жилого интерьера. Однако их работы говорят о том, что они не справились с заданием. Поиски художественного облика ковров велись в отрыве от ансамбля вещей современного жилища.

Ковер «Маки» дипломника В. Русалева (руководитель З. Бекирова) с рваными, раздрыганными цветочными мотивами, невыразительный по композиции и цвету, а также ковер Н. Сининкина (руководитель Н. Телегин) с вялым рисунком цветов, выполненный в блеклых красках, скорее напоминают дореволюционные образцы, чем ковры для современных квартир.

Интересный по замыслу цветочный махровый ковер Т. Сенькиной (руководитель З. Бекирова), к сожалению, при выполнении в материале не получился. Этот ковер очень мал (50×80 см), вследствие чего его рисунок теряет свою монументальность и значительность, которая наметилась в проекте. Кроме того, небольшой масштаб вещи требует иной трактовки самого узора; и если в ковре крупного размера большие цветочные плоскости узора без детальной разделки их были оправданны, то в маленьком требовался иной подход к разработке цветочных форм.

Неудачи выпускников коврового отделения наводят на мысль о том, что будущие художники недостаточно глубоко и творчески изучают традиции ковроделия русского и других народов РСФСР. А знание локальных особен-

ностей ковров Курска, Тюмени и других областей позволило бы учащимся выбирать для своих произведений те художественные приемы и принципы, которые более всего созвучны нашему времени и отвечают требованиям современного ковра. Пока же традиции понимаются выпускниками очень поверхностно. В коврах отсутствует главное — крепость композиции и узорность орнамента, сочность цвета и ясность колорита, что особенно характерно для лучших образцов народного ковроделия. Необходимость перестройки работы на этом отделении и привлечение новых, молодых специалистов — очевидны.

Выпускники училища выполнили довольно значительное количество изделий с росписью по дереву и папье-маше.

Хорошее впечатление оставляют бытовые изделия дипломницы Н. Талицких (наборы для ягод и окрошки), украшенные орнаментами северорусских народных росписей и Хохломы. Формы предметов, входящих в наборы, близки к народным токарным изделиям. Поиски нового ассортимента, несомненно, надо приветствовать, особенно если они ведутся в плане наших традиционных промыслов (таких, как Хохлома и др.). Но возникает вопрос, насколько оправданно узкофункциональное назначение этих изделий, не целесообразнее ли создавать вещи более широкого применения, а также сувениры, памятные подарки и т. п.

Набор деревянных украшений к женскому костюму показала Н. Михайлова. Ее бусы, ожерелья, кулоны и броши с мотивами народных росписей, так же как и узоры вышивок, о которых уже говорилось, придают современному костюму оригинальный характер.

Сложнее обстоит дело с созданием комплектов мебели с росписью (дипломник И. Игнатьев) и игровой площадки



А. Чернышева.
Молодежный ансамбль.
Вышивка шерстью.
Бусы соломенные.
Руководитель
М. Ботунова.



Н. Талицких.
Хохломский набор.
Руководитель Т. Тихонова.

Т. Бабичева. Салфетка.
Редина, счетное шитье.
Руководитель Л. Лебедева.

для детского сада (дипломник Ю. Рассинский). Руководитель этих дипломных работ Т. Тихонова. То, что перед выпускниками среднего художественного училища ставится проблема решения комплекса предметов, расширяется сфера их творческих поисков, очевидно, правильно. Но они должны быть соответственно подготовлены к этому всем процессом обучения. В противном же случае давать им задание проектировать современные конструкции мебели, украшенной к тому же декоративной росписью, представляется очень спорным. Очевидно, методика работы в этом направлении еще недостаточно продумана.

Выпускники отделения лаковой живописи сделали попытку предложить новый ассортимент изделий с миниатюрной росписью: настольные экраны, настенные панно, туалетные наборы. Однако выполнение самой живописной миниатюры, трактовка сюжета, создание определенного эмоционального художественного образа не удовлетворяют. Композиции перегружены случайными деталями, изображения измельчены («Огни стройки» В. Борисова) и не всегда убедительны по рисунку («Пусть всегда будет солнце» Д. Кука). Ряд миниатюр тяготеет к иллюстративности («Весна и осень» А. Чернова): это скорее этюды с натуры, чем произведения миниатюрной лаковой живописи (руководитель дипломных работ Т. Тихонова).

Здесь опять перед дипломниками поставлены слишком сложные задачи. Вопросы же, связанные с поисками выразительных декоративных приемов, позволяющих создать эмоциональные художественные произведения, упущены. В училище по-прежнему еще учат станковой живописи, а не миниатюре, имеющей свою специфику, свои художественные задачи, свои приемы исполнения и колористические особенности.

Место лаковой миниатюры в убранстве современной квартиры до сих пор не найдено. Вместо поисков различных сочетаний миниатюрной вещи с ансамблем вещей жилого интерьера мы часто видим стремление «подогнать» лаковые изделия к современному интерьеру по принципу их нивелировки, их «незаметности». По этому пути и пошли в своих дипломных работах живописцы-миниатюристы, в основном создавшие почти монохромные вещи (золото и серебро на черном фоне). Даже там, где, казалось бы, сама тема («Огни стройки») располагает к большей кра-

сочности, сверканию цветов, в палитре художника оказалась лишь одна серая краска.

Дипломные работы выпускников свидетельствуют о том, что училище им. М. И. Калинина еще недостаточно активно перестраивает свою работу в свете современных задач декоративно-прикладного искусства. Несмотря на некоторые успехи (в области решения костюма, отдельных ткацких работ, украшений и т. п.), все еще сильно увлечение студентов «деланием» вещей, мало связанных с ансамблем, с интерьером. Здесь еще не изжиты понимание традиций как некоей догмы, прямолинейность использования народных орнаментов без усвоения основных принципов определенного вида искусства, без творческого подхода к наследию.

Общий курс учебных заведений, готовящих кадры для художественной промышленности, на тесную связь с производством должен в специальном художественно-промышленном училище быть одним из важных звеньев учебного процесса. Но эта связь, как показали дипломные работы последнего года, в училище еще недостаточно налажена. Учащиеся проходят преддипломную практику на том предприятии, где будут выполнять свой дипломный проект. Фабрики охотно берутся сделать один экземпляр вещи для защиты проекта. Но не всегда бывает так, что даже очень интересная вещь, решающая прогрессивные художественные и технологические задачи, остается в ассортименте изделий предприятия, хотя отзывы о ней работников той же фабрики могут быть самыми положительными.

Это, с одной стороны, очевидно, зависит от руководителей фабрик, которые не желают причинять себе лишних хлопот, неизбежных при внедрении и освоении нового, с другой стороны, не все дипломные работы учащихся имеют точный адрес и учитывают возможности и особенности определенного производства.

Несколько слов о порядке комплектования специальных художественных училищ. Вызывает недоумение принятый в этом году принцип приема по общему баллу, который складывается из суммы оценок аттестата школы и вступительных экзаменов. Нет гарантии, что в училище по конкурсу пройдут самые способные. Необходимо для специальных учебных заведений принять метод отбора по художественным способностям. Это так же естественно, как отбор в вокальные школы по голосовым данным, а в музыкальные — по слуху.

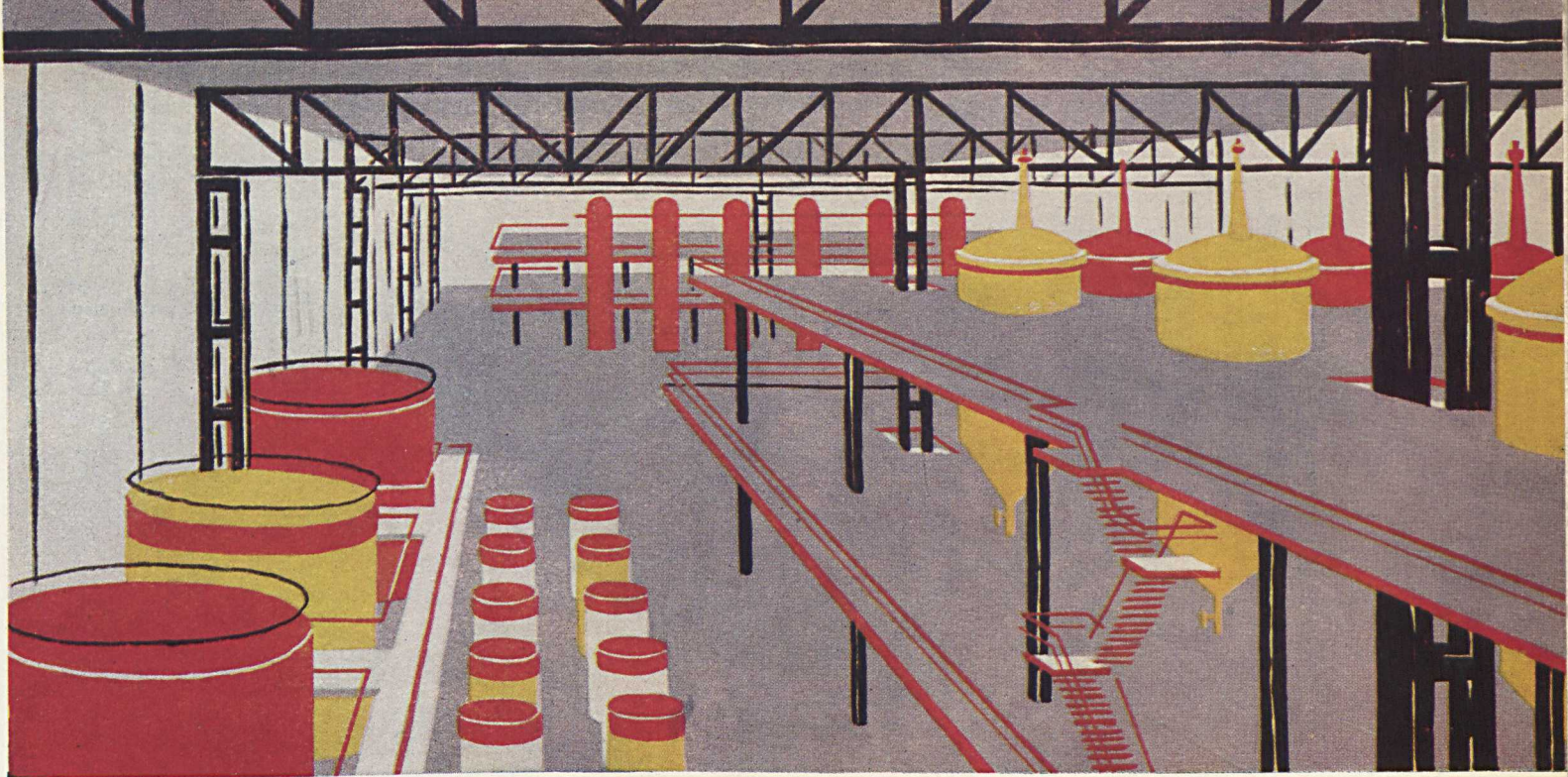
Училище сможет готовить хороших специалистов только в том случае, если постановка учебного процесса будет отвечать современным задачам.



В. Бочкарева. Портьера вышитая. *Редина.*

М. Соколова. Подушка вышитая. *Шерсть.*
Руководитель Л. Лебедева.

В. Королев. Ткань портьерная.
Руководитель Н. Телегин.



ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

Экспериментальный проект здания павильонного типа для химической промышленности; интерьер производственного помещения (ЦНИИПромзданий).

ЦЕХ, ХУДОЖНИК И АРХИТЕКТОР

В. БЛОХИН

В последнее время много пишут о том, что производственный интерьер может и должен решаться, как производство промышленного искусства. Следовало бы, очевидно, не меньше писать и о том, почему хороших интерьеров в массовом промышленном строительстве пока мало. На наш взгляд, это объясняется тремя причинами.

Во-первых, недостаточным вниманием к архитектурно-художественному решению цехов со стороны проектных организаций и, главное, утверждающих проекты органов. Показательно, что действующая «Инструкция по разработке проектов и смет для промышленного строительства» даже не требует, чтобы при утверждении проектов предприятий (в том числе и типовых) были представлены какие-либо графические материалы по интерьерам производственных помещений.

Во-вторых, пониженными требованиями к качеству отделки цехов. Создавая видимость удешевления строительства, плохое качество отделки не только мешает осуществить в натуре полноценный архитектурный проект, но и приводит в конце концов к огромным расходам на модернизацию и ремонт помещений.

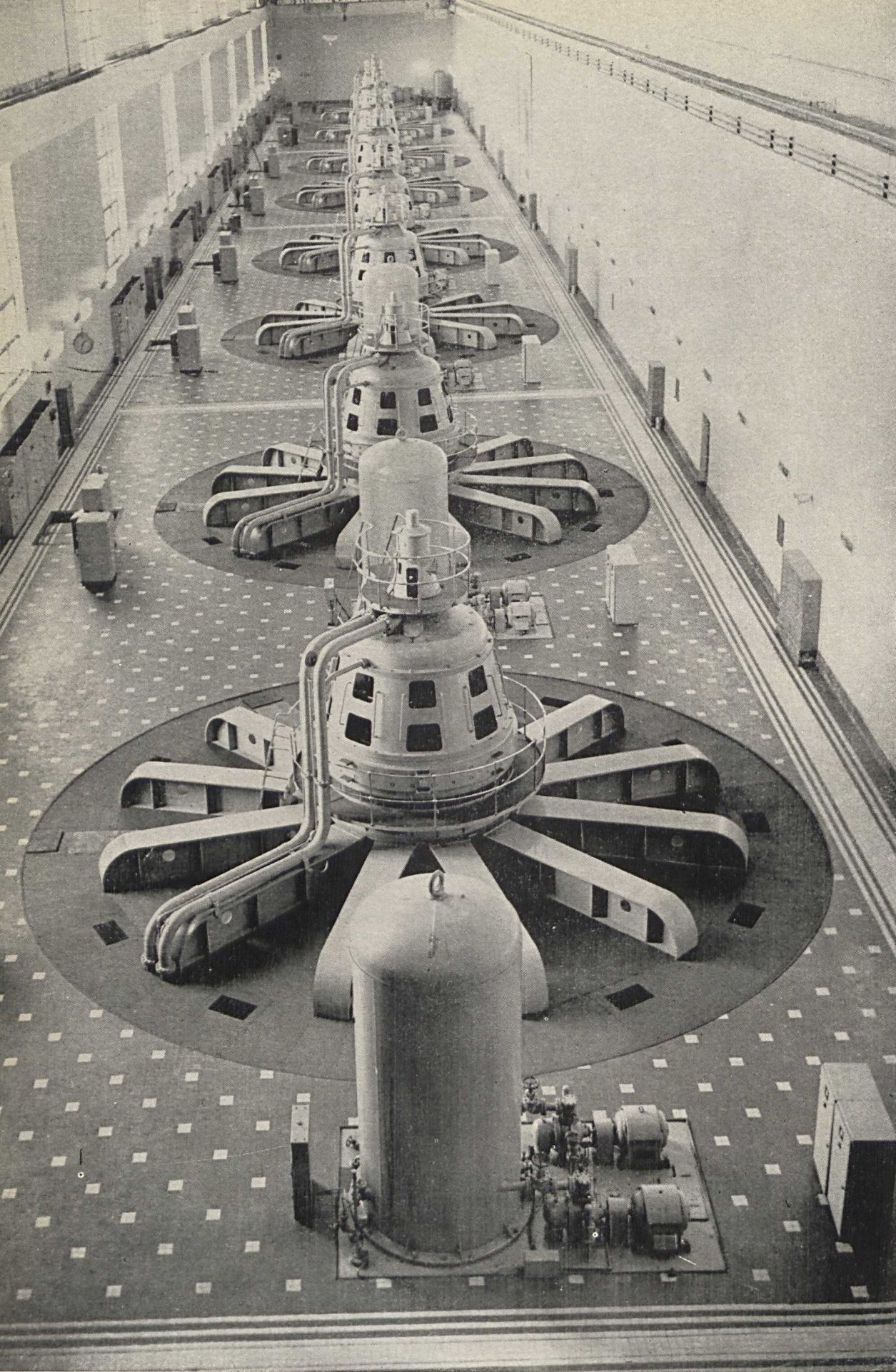
Наконец, в третьих — плохим внешним видом многих станков, машин и другого технологического оборудования. Уродливый станок сводит на нет все попытки архитектора красиво решить промышленный интерьер.

Но если мы предположим, что эти три существенные причины в ближайшее время будут устранены, если проектные организации будут успешно решать проблемы выразительного художественного облика производственных интерьеров, планирующие органы будут выделять необходимые ассигнования на их отделку, а художники-конструкторы позаботятся о том, чтобы вид всего технологического оборудования был по-настоящему красив, — даже в этом случае создавать полноценные в художественном отношении промышленные интерьеры нам будет трудно, пока мы не решим еще одной проблемы.

Речь идет о работе архитектора и художника-конструктора. В настоящее время поиски идут параллельно. Архитектор ищет наиболее рациональное объемно-пространственное и конструктивное решение цеха, систему освещения, вентиляции, цветовой отделки помещения и т. д. А художник-конструктор стремится создать рациональный станок, отвечающий требованиям технического прогресса, удобный для работы, современный по формам, изящно и красиво отделанный. Но над интерьером, как единым ансамблем, по сути дела, не работает никто. Огромные возможности, тающиеся в синтезе техники и архитектуры, остаются неиспользованными.

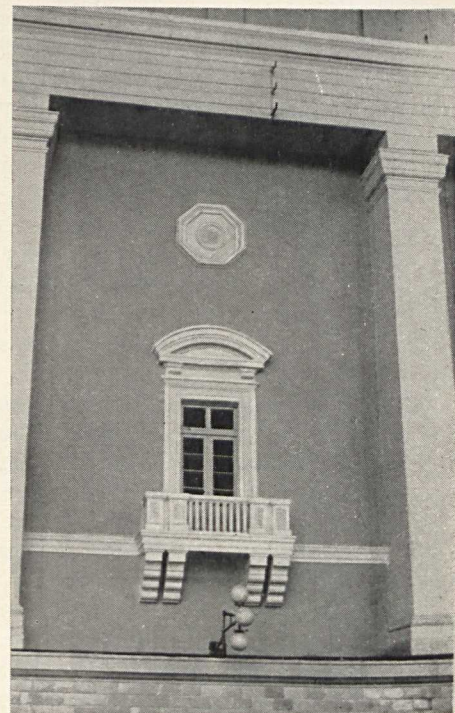
Недавно построили главный производственный корпус Днепропетровского шинного завода. Архитектурное решение здания следовало бы признать довольно удачным. Технические задачи на заводе решены очень хорошо. В цехах, светло, просторно, чисто, но... некрасиво. Некрасиво из-за монотонной окраски технически совершенного оборудования. Интересно задуманный интерьер потерял свою выразительность.

На первый взгляд может показаться, что серийное изготовление производственного оборудования противоречит принципам формирования промышленного интерьера как единого художественного ансамбля. Но это неверно. Ведь и в жилищно-гражданском строительстве мебель, телевизоры, приемники, осветительная арматура и другое оборудование выпускаются серийно, однако ни у кого, кажется, не возникает сомнения, что квартиру, оборудованную серийно выпускаемыми изделиями, можно подчинить единому художественному замыслу. В промышленном строительстве, конечно, все намного сложнее. Оборудование не выбирается произвольно, а технологическая планировка цеха диктует свои условия. И все же было бы неверным считать, что это может служить препятствием для организации промышленного интерьера как единого художественно-архитектурного ансамбля. Особенно если художник,



Иркутская гидроэлектростанция. Интерьер машинного зала. (Гидропроект).

Рыбинская гидроэлектростанция. Фрагмент интерьера машинного зала. 1950



работающий над станком, и архитектор, проектирующий производственный интерьер, перестанут смотреть на свою часть работы как на законченное целое и начнут координировать свои поиски.

Основой такого синтеза должно стать прежде всего художественно-стилистическое единство интерьера, отсутствие стиливых контрастов между архитектурными формами здания и обликом цехового оборудования. В жилом или общественном интерьере такой контраст может быть оправ-

дан. Сочетание современной архитектуры с архаичными формами старинной вазы, павловской мебели или бронзовых ампирных часов даже дает определенный художественный эффект. Оправданно такое сочетание может быть хотя бы потому, что было бы просто непрактично отказываться от утилитарно пригодных бытовых предметов на том лишь основании, что при своей художественной полноценности они не отвечают новейшим эстетическим представлениям.

В промышленном интерьере этого не может быть потому, что техническая неполноценность средств труда наступает быстрее «художественного старения». Устаревшая техника постоянно заменяется новой, более совершенной, отвечающей требованиям технического прогресса и возможностям современного производства. В художественном отношении она, таким образом, постоянно обновляется.

Поэтому в производственном интерьере не может быть оправдана никакая ретроспективность в художественной трактовке любого элемента архитектуры. Сегодня даже неловко об этом писать, настолько все очевидно. Но еще в 1950 году Государственная премия (кстати сказать, пока единственная за архитектурное решение промышленных сооружений) была присуждена архитекторам, спроектировавшим здания верхневолжских ГЭС в ложноклассических формах. В интерьерах этих гидроэлектростанций наличники, розетки, карнизы и другие лепные архитектурные детали (в машинном зале Рыбинской ГЭС классические ордерные формы приданы даже подкрановым колоннам и балкам) вступали в такое художественное противоречие с оборудованием, созданным по последнему слову техники, что, конечно, ни о каком единстве не могло быть речи.

Сейчас подобная практика «пользования напрокат» классическими архитектурными формами отошла в прошлое. Архитекторы стремятся решать интерьеры производственных предприятий в том же современном художественно-стилистическом «ключе», что и художники, проектирующие промышленное оборудование. Но ведь художественно-стилистическое единство — это только основа синтеза архитектуры и техники в производственном интерьере. Добиться настоящего синтеза (мы в этом убеждены) можно только тогда, когда архитектурно-строительное проектирование цехов и художественное конструирование оборудования ведутся в тесной взаимосвязи.

Практика показала, что внедрение новых видов технологического оборудования почти всегда открывает перед архитекторами новые возможности для рациональных объемно-планировочных решений производственных интерьеров, а осуществление прогрессивных архитектурных идей нередко заставляет технологов и конструкторов искать новые пути к улучшению и модернизации существующего оборудования.

Например, для предприятий химической промышленности вместо небольших многоэтажных производственных корпусов, применявшихся до последнего времени, ЦНИИПромзданий были предложены здания павильонного типа с крупной сеткой колонн, большепролетными конструкциями покрытия и сплошным боковым остеклением. Оборудование разместили не на междуетажных капитальных перекрытиях (как раньше), а на сборно-разборных этажерках. Появилось единое внутреннее пространство, освобожденное от лишних перекрытий, стен и перегородок. Это обеспечило дополнительные условия для модернизации и перестройки технологических процессов. Стало возможным применять более крупное оборудование. Потом оказалось, что укрупнение и блокировка технологического оборудования позволяют сократить число встроенных этажерок, так как на многие большие аппараты, имеющие собственные фундаменты, стали навешивать более мелкие.

Все это коренным образом изменило характер интерьера. Вместо низких полутемных этажей с провисающим сквозь покрытия оборудованием появились высокие, просторные, полные света и воздуха залы, а в них — мощные металлические емкости и аппараты, окрашенные в яркие звучные тона.

А вот пример обратного влияния. Иногда применение нового типа оборудования позволяет коренным образом изменить архитектурно-строительное решение здания и

пространственную композицию интерьера. На предприятиях машиностроительной, металлообрабатывающей и других видов промышленности для перемещения тяжелых деталей применяют мостовые краны. Эти краны требуют сооружения тяжелых подкрановых эстакад с частым шагом массивных железобетонных опор, которые загромождают внутреннее пространство цехов и мешают полностью использовать площадь наружных стен для естественного освещения. Если же заменить мостовые краны козловыми, которые перемещаются по подкрановым путям, расположенным в плоскости пола, картина резко изменится. Исчезнут громоздкие подкрановые конструкции, и производственные здания можно будет решать в виде легких сооружений типа ангара, с просторными и хорошо освещенными рабочими помещениями.

Наверное, этих примеров достаточно, чтобы пояснить мысль о том, что полноценный в художественном и техническом отношении производственный интерьер может быть создан именно на основе синтеза техники и архитектуры, то есть — практически — совместной работой архитектора, технолога и художника-конструктора (надо, кстати, оговориться, что в этой статье мы под словами «художник-конструктор» понимаем только художника, участвующего в проектировании промышленного оборудования). Но хочется привести еще один пример, показывающий, как решение технических задач в отрыве от архитектурных, вернее, слепое следование архитектуры на поводу у технологии, приводит к односторонним результатам.

Развитие ряда новых производств (точное приборостроение, радиоэлектроника, изготовление искусственного волокна), технология которых требует постоянного микроклимата в цехах, вызвало к жизни так называемые герметические промышленные здания. Рабочие помещения здесь герметизированы и обеспечены кондиционированным воздухом. Поэтому они обычно проектируются без естественного освещения. Так построены здания текстильной фабрики в Новых Черемушках в Москве; комплекс производства в городе-спутнике Крюкове и некоторые другие промышленные объекты, разработанные институтом Промстройпроект. В этих зданиях удачно решены многие технические задачи, обеспечена искусственная климатизация, рабочие места здесь хорошо освещены искусственным «дневным» светом, современны и выразительны интерьеры. Однако люди, работающие на этих предприятиях, лишены связи с окружающей природой.

А если сконструировать оборудование, позволяющее выполнять производственные операции, под прозрачной герметичной оболочкой, внутри которой была бы обеспечена требуемая чистота, температура и влажность воздушной среды, то отпала бы нужда в искусственной климатизации всего помещения. Это позволило бы глухие стены заменить прозрачными витражами, а в кровле устроить светопрозрачные колпаки или панели. Внутреннее пространство цехов раскрылось бы к природе, люди не были бы отрезаны от зелени и солнечного света.

Пока мы еще не имеем, к сожалению, ни достаточных знаний, ни практического опыта для решения задач синтеза техники и архитектуры в производственных интерьерах. Более того, неизвестно даже, кто должен заниматься общими проблемами архитектурно-художественного решения цехов. ЦНИИПромзданий? Но он не имеет специального отдела интерьера. Институт технической эстетики? Очевидно, да: больше никому. Но надо еще раз напомнить, что как бы хорошо не были в конце концов разработаны теоретические основы синтеза в производственном интерьере, создавать красивые цеха должны архитекторы и художники-конструкторы, работающие вместе. Для организации такой совместной работы надо решить ряд довольно сложных организационных вопросов.

К ИТОГАМ ДИСКУССИИ

МОЖЕТ ЛИ МАШИНА БЫТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА?

Почти три года назад публикацией статьи И. Маца «Может ли машина быть произведением искусства? (о границах видов художественных предметов)» наш журнал начал обсуждение актуальных вопросов теории художественного конструирования. Дискуссия развернулась очень широко, было опубликовано 14 статей советских и зарубежных авторов*.

За это сравнительно короткое время значение художественного конструирования в нашей жизни необычайно возросло. Создание Всесоюзного института технической эстетики и Специальных художественно-конструкторских бюро при совнархозах говорит о важности и теоретических изысканий в этой области. Выявилась прямая связь поднятых в нашей дискуссии, казалось бы, отвлеченных вопросов с практической работой художника-конструктора, с его ролью на производстве и среди собратьев по искусству.

Все это способствовало, конечно, уточнению и углублению взглядов участников нашего обмена мнениями и должно было отразиться на итогах дискуссии. Поэтому редакция, прежде чем подвести такие итоги, сочла необходимым встретиться с участниками дискуссии, чтобы еще раз обсудить ее значение и существо поднятых в ней вопросов.

Такой разговор состоялся у нас в редакции в октябре этого года. Вот что говорили его участники:

А. ГОРПЕНКО

Я думаю, что дискуссия была полезной, она позволила ее участникам осмыслить широкий круг вопросов, связанных с промышленной эстетикой, выявить противоречия в существующих точках зрения, заставила искать новые, более точные определения. Пока еще не удалось прийти к единому мнению, но оно в значительной степени подготовлено ходом обсуждения. Многие недоразумения возникают из-за неточности формулировок. Попытки убеждать одним лишь эмоциональным тоном без основательных логических доводов в теоретических спорах не приносят успеха. Необходимо продолжить дискуссию на более высоком теоретическом уровне. В связи с этим хотелось бы высказать следующие пожелания:

Во-первых, было бы полезно выяснить, в чем состоит различие между эстетической и художественной деятельностью. Сфера эстетической деятельности является более широкой, чем сфера художественного творчества. Она включает в себя многие отрасли материального производства, далекие от искусства. Никто не отрицает наличия единого начала во всех проявлениях эстетической деятельности, того, что красота техники заключает в себе известное социальное содержание. Но дает ли установление единого начала основание для отождествления родственных явлений? Может ли исследователь ограничиться констатацией известных общих сторон или же он обязан принимать во внимание также конкретную меру предмета, то соотношение, в котором эти стороны находятся? Не изменяется ли самая сущность явления от различия меры?

Кроме того, следовало бы разобраться, в чем состоят основные тенденции современной эстетической практики. *Идет ли*

дело к устранению существенных и несущественных различий между искусством и другими отраслями материального производства, к созданию единого универсального рода эстетической деятельности, которая будет представлять собой нечто среднее между художественным и техническим творчеством, — к тому самому единству, к которому призывает В. Тасалов. Или же, напротив, тенденцией нашего времени является все большая дифференциация производства, стремление подходить к оформлению каждого предмета с соответствующей мерой, соотносясь с его практической и социальной сущностью. По-видимому, происходит как раз последнее. Богатство духовных потребностей современного человека выражается в многообразии отношений подходов к оценке предметов материального творчества, в способности различать тонкие градации в смысловом значении каждой вещи.

В связи с этим хотелось бы напомнить известное замечание К. Маркса, которым он завершает свою мысль о социалистическом преобразовании общества: «... Мы видели, какое значение имеет при социализме *богатство* человеческих потребностей, а следовательно, и какой-нибудь *новый вид производства*, и какой-нибудь *новый предмет* производства: новое проявление *человеческой сущностной силы* и новое обогащение *человеческого существа*».

Б. ШРАГИН

Хотя с начала дискуссии об эстетическом значении машины прошло не так уж много времени, это начало относится к этапу наших поисков, ставшему уже достоянием истории. Эстетическая мысль развивалась у нас в последнее десятилетие чрезвычайно бурно. И отдельные годы тут равноценны иногда целым этапам. Проблематика данной дискуссии была в свое время для нашего искусствоведения и эстетики совершенно новой. Или, вернее сказать, она оказалась настолько прочно забытой в 30-е, 40-е и 50-е годы, что выглядела новой. Само выдвижение ее было тогда чрезвычайно важно, и журнал, начав дискуссию, сделал это важное дело. В сущности, именно благодаря дискуссии была сконцентрирована мысль на проблемах технической эстетики, были выявлены наши возможности для ее разработки. Это важный факт истории, и из него нужно извлечь соответствующие выводы.

Если мы сегодня посмотрим, как вопросы ставились тогда, в начале дискуссии, то легко убедиться, что в них была еще некоторая нечеткость. Вопрос «Может ли машина быть произведением искусства?», который редакция вынесла в заглавие статьи И. Маца, — это ведь парадокс, нацеливающий на дискуссию, заостряющий ее, но одновременно и несколько сбивающий с толку. Прямой, однозначный ответ на него невозможен. Вероятно, следовало бы ответить на этот вопрос отрицательно, если «произведение искусства» понимать так, как это принято, как это стало привычным. Конечно же, машина не может представ-

* И. Маца. Может ли машина быть произведением искусства? — 1961, № 3.

А. Горпенко. Искусство и техника. — 1961, № 4.

Б. Шрагин. Против привычных представлений. — 1961, № 5.

К. Кантор. Где же граница прикладного искусства? — 1961, № 6.

С. Темерин. Художник и промышленность. — 1961, № 7.
Гр. Рессин. О художественном освоении орудий труда. — 1961, № 11.

М. Кливар. О красоте и художественности в технике. — 1961, № 12.

Ю. Герчук. Машина как произведение промышленного искусства, 1962, № 2.

Е. Лазарев. Формы и формулы. — 1962, № 3.

А. Горпенко. Стоит ли об этом спорить? — 1962, № 6.

В. Тасалов. К новому художественному единству. — 1962, № 10.

Р. Хегнер. Техническая эстетика — вклад в социалистическую культуру. — 1963, № 2.

Э. Йон. Формообразование в технике. — 1963, № 2.

Эд. Вальдман. Красота техники. — 1963, № 4.

лять собой нечто аналогичное «Сикстинской мадонне» или «Войне и миру». Само художественное качество вещи приобретает здесь иной, новый характер.

Парадоксальность постановки темы дискуссии вытекала из того, по моему мнению, что не была проведена достаточно четкая историческая дифференциация. «Произведение искусства», как и всякая другая эстетическая категория, должно, вероятно, исторически изменяться. И нужно понять закон этого изменения. Если традиционное представление о произведении искусства к машине неприменимо, а в то же время жизнь настойчиво выдвигает перед нами задачу сделать именно эстетического, именно художественного освоения машины, то не следует ли ради решения этой задачи критически пересмотреть наши исходные эстетические представления? Опыт должен научить нас тому, что и эту проблему нужно ставить на историческую основу. Иначе наши споры не выйдут за рамки столкновения различных более или менее субъективных мнений. Проблемы технической эстетики настолько сами по себе — знамение истории, что здесь без исторического подхода сделать ничего нельзя.

Важное новшество, которое несет с собой техническая эстетика, состоит в том, что речь здесь, по-видимому, идет не столько о машине, об отдельной машине, как художественном шедевре, а о гармонии между техникой и искусством, художественной культурой вообще. Не машина, а весь мир техники в целом — как он относится к духовному миру человека? Так, думается, должен теперь ставиться вопрос.

В сегодняшних рассуждениях о красоте машины, о технической эстетике мы все время проходим мимо вопроса, не менее важного, чем вопрос о том, может ли машина быть произведением искусства: как машина может соотноситься с художественным творчеством? Может ли она быть орудием, инструментом творчества, можно ли при ее применении *создавать* произведения искусства? Насколько она сама способствует развитию творческих дарований рабочих, людей, использующих ее? Ведь машина в корне отличается от всякого традиционно понимаемого произведения искусства именно тем, что ее не просто созерцают. Даже от художественных предметов быта она отличается тем, что исключает пассивное наслаждение сделанным для человека рукой, сердцем и умом художника. При помощи машины *действуют, работают*. И характер этой работы отнюдь не безразличен для технической эстетики.

Если труд рабочего механичен и лишен творческого характера, если он коренным образом отличается и в принципе не может не отличаться от труда инженера, конструктора, дизайнера, то эстетические качества самой красивой машины сомнительны. Это пусть даже красивые, пусть даже гармоничные, но... цепи. Противоречие между техникой и эстетикой, как оно сегодня выступает перед нашей теорией, — не только в том, что машина отличается от произведения искусства, но и в том, что техника сегодня предполагает пока что одностороннее развитие человека.

Вопрос, который поставил здесь А. Горпенко, — о разделении труда и объединении профессий — действительно дискуссионный и важный вопрос. Его изучают и наши философы, и экономисты. Должны здесь сказать свое слово также эстетики, искусствоведы. Речь идет о том, пойдет ли разделение труда дальше или оно будет полностью снято. Техника и ее развитие связаны с разделением труда, а разделение труда ущемляет, ограничивает применение творческих возможностей каждого человека. Но есть и другая тенденция, связанная в особенности с автоматизацией, расширяющая применение знаний, опыта, способностей, квалификации рабочих. Возможно, в будущем будет техническая разница между машинами, а в требованиях к рабочему, к его квалификации и профессиональным навыкам разница будет не так велика. Если эта тенденция возьмет верх, техника не будет больше требовать от работающего человека односторонности.

Хочется особенно подчеркнуть, что отношение техники не только к ее творцу-дизайнеру, но и к человеку, который на ней работает, очень важно. Именно этот вопрос проведет линию водораздела между технической эстетикой, как она сложилась в капиталистических странах, и тем, как она должна сложиться у нас. Техническая эстетика в эпоху строительства коммунистического общества не может пройти мимо того, как применение машин и технический прогресс отражаются на творческих способностях трудящихся.

В. ТАСАЛОВ

Мне кажется, что Б. Шрагин верно определил достоинства нашей дискуссии. Мы еще в начале разговора. Лет через пять мы посмотрим на эти статьи с улыбкой. Читая зарубежные книги, видишь, что культура разработки этой темы там пока выше, хотя сами решения бывают и неправильными. И все же эта дискуссия была уникальным явлением в нашей художественной жизни последних лет. Ее основная заслуга в том, что она привлекла внимание к социальной стороне этого вопроса.

Выход к широкой социальной его постановке был намечен во многих статьях.

В интересной книге Мамфорда «Искусство и техника» основная идея: противопоставление искусства, творящего символы, прекрасную видимость, — технической необходимости. В этой позиции — ограниченность западных антитехницистов. Социальный пафос большинства участников дискуссии, при всей его односторонности, был ее достоинством.

Но решение вопроса зависит от правильного нахождения функций эстетического освоения техники. В статьях же К. Кантора, М. Кливара, Ю. Герчука все сводилось к отвлеченной патетике «труда по законам красоты». Недостаток почти всех рассуждений об искусстве и технике — однозначность, и потому схематизм аргументации. Брался один тезис и превращался в орудие. Пафос раскрепощения труда освободил сторонников этой точки зрения от рассмотрения противоположного взгляда.

Вступая в область эстетического освоения действительности, мы имеем дело с эстетически преобразованным предметом. К сожалению, это освободило писавших от конкретного рассмотрения такого предмета. Вот почему важно то, что сделал Р. Повилейко в статье «Классификация машин и художник»*, даже независимо от того, как он это сделал. Нельзя рассуждать, отвлекаясь от разницы между транзистором и автомобилем.

Теперь об очеловечении труда. С ремесленной техникой из технического предмета исчезает и человеческий момент. Господствует тенденция освобождения от собственно человеческого содержания в научных построениях и в технических структурах — тенденция объективизации. Имеющееся сейчас в художественном конструировании стремление придать каждому станку или точили очертания, сходные со стильной мебелью, кажется мне неправильным. Это нарушение смысла, очеловечение сверх непосредственной функции предмета, и мне такой станок кажется некрасивым.

Не нужно валить все в одну кучу и пытаться все вывести из одного тезиса. Нужно рассмотреть проблему с нескольких сторон:

1. Социологическая сторона вопроса, о которой говорило большинство участников дискуссии.

2. Принципиальное различие между современным способом производства и ремесленным. Их надо проанализировать с точки зрения выражения в них человеческого фактора.

3. Функциональная сторона техники. Необходим анализ совокупности технических предметов по их характерным качествам (он был намечен в упоминавшейся статье Р. Повилейко).

4. Наконец, нельзя решить эту проблему, не разбирая особенностей строения технической и художественной формы. Между ними есть сходство, но есть и глубокие, принципиальные различия.

Я убежден, что любой принципиальный подход к проблеме требует рассмотрения всех этих четырех сторон.

Е. РОЗЕНБЛЮМ

Начало дискуссии в журнале предшествовало началу художественного конструирования в нашей стране. Она совпала по времени с трудным для многих художников периодом перехода на новую тему, периодом некоторого изменения специальности.

У нас в Специальном художественно-конструкторском бюро Мосгорсовнархоза, которое возникло в конце 1962 года, работают около 220 таких художников. Среди них скульпторы — члены союза, участники крупнейших художественных выставок; художники-прикладники, окончившие Строгановское училище и тоже имеющие достаточный опыт; текстильщики (у нас они работают большей частью как колористы) и архитекторы.

У каждого из нас был период освоения своего нового жизненного пути. И дискуссия нам в этом чрезвычайно помогла. Ни один из работающих в Бюро художников, а также и инженеров, которых у нас около тридцати, не пропустил ни одной статьи в этой дискуссии.

Пусть эти статьи покажутся через несколько лет наивными, так же как и наши сегодняшние проекты. Существенно одно — временное рождение у нас теории и практики художественного конструирования.

Б. Шрагин говорил здесь об эволюции понятия произведения искусства. Вот мы все еще год назад создавали произведения искусства, ни у кого не вызывающие сомнений. Что же, мы перестали их теперь создавать? Изменился ли процесс нашего творчества? Я в этом году выполнил три работы: проект вертикально-фрезерного станка, проект цветового решения производственного интерьера и театральную декорацию. Есть ли между ними принципиальная разница? На этот вопрос ответить очень трудно.

Может ли машина быть совместным произведением инженера и художника? Несомненно. И само заглавие дискуссии помогло многим художникам совершить этот шаг к новой профессии. Я присутствовал при приеме первой группы художников-конструкторов в творческий союз. И этому тоже помогла дис-

* «Декоративное искусство СССР», 1963, № 9.

куссия и то, что происходило вокруг нее. Ведь принимали художников-конструкторов в основном станковисты. И они рассматривали станки как произведения искусства. Рассматривали наивно, но важным было само признание права художника работать в этой области, оставаясь художником.

Мы чрезвычайно заинтересованы в продолжении начатого разговора. Но не этой дискуссии, которая уже перестала представлять интерес. Основным сейчас стал вопрос о технической и художественной форме. Вопрос о соотношении техники с человеком усложняется. Он решается проще для инструмента, сложнее — для станка, чрезвычайно сложно — в приборе. А дальше перед нами встали счетнорешающие машины. Самым сложным оказывается это отношение там, где непосредственная связь человека с механизмом отсутствует.

Сейчас интересными стали те вопросы, о которых говорил В. Тасалов — о преодолении противоречий в решении художественно-технических задач. Нас интересует вопрос о стиле — не просто с точки зрения его формирования, а с точки зрения влияния художника на технический прогресс. Эстетические требования к форме, связанные с уровнем развития техники, с ее сутью, влияют на развитие самой техники. Стиль — одно из средств технического прогресса. Я видел одну из зарубежных книг по истории автомобиля, автор которой делит эту историю на три этапа — изобретателей, конструкторов и стилистов. А это книга чисто инженерная, разбирающая вопрос о том, что движет технический прогресс автомобилестроения.

Нас волнуют и вопросы социальные в применении к той сложной экономической задаче, которая стоит перед художниками-конструкторами. Они работают, в частности, и над предметами, идущими на экспорт. И здесь мы вынуждены соревноваться с западным дизайнером. Отказаться от этого мы не можем. Это сложная проблема. Можем ли мы внести и в эти предметы нашу идеологию или это слишком наивно?

И еще проблема комплекса. Она ясна для нас, когда речь идет о бытовом интерьере, но в производственном — не ясна. У нас есть стремление завершить каждую вещь, каждый узел, как произведение искусства. Мы еще не научились, создавая элемент, видеть целое. Ни стол, ни стул, ни лампа в отдельности не должны быть произведениями искусства. Как же мне, художнику, делать лампу? Нам забраковали одну из созданных нами ламп, как не удовлетворяющую вкуса потребителя, но те же люди, когда мы показали им интерьер с этой лампой, сказали, что она их вполне устраивает. Как же научить их видеть прелесть незавершенного?

И. МАЦА

Дискуссию надо оценивать положительно. Многие недоговорено? Не все проблемы решены? Да. Но хорошо уже и то, что этот разговор снова начал после большого перерыва. Мне симпатичен ваш журнал, потому что он близок к жизни и охотно ставит такие вопросы. Но та проблематика и та постановка вопроса, которая меня интересовала — о границах видов художественных предметов, — не получила в дискуссии развития. Она развивалась только в статье Р. Повилейко.

Нужно еще и еще повторять, что эстетическое и художественное — не одно и то же. С этого все начинается. Вопрос о художественной промышленности возник и решался исторически. В средние века и в эпоху Возрождения никто не думал о том, создает ли он предмет «технический» или «художественный». Художники были ремесленниками. Не случайно многие из художников Возрождения учились у золотых дел мастеров. Противопоставление промышленности художественной и не художественной возникло вместе с капиталистическим разделением труда. Но развитие искусства и изменение соотношения его видов продолжается и термин «художественная промышленность» на определенном, далеком еще этапе развития умрет. Идем ли мы к универсальности или дифференциации? Я думаю, что так ставить вопрос не стоит. Дифференциация, конечно, пойдет дальше. Но это будет другая дифференциация — на универсальной эстетической основе художественного труда при коммунизме. Иное, чем при капитализме, соотношение будет между уникальными и стандартными вещами. Стандарт и уникальность перестают быть врагами.

Но я думаю, что не стоит гадать, как будет дальше. Как нам разобраться в том, что есть сейчас?

Один и тот же предмет и в литературе и в разговорах часто относят и к декоративному, и к прикладному искусству, и к художественной промышленности, и к техническому искусству. Но ведь эти термины должны означать разные виды искусства. Мы уже знаем, к чему приводит пренебрежение спецификой разных видов искусства, стремление «подтянуть» картину к роману или рассказу, а чайный сервиз к картине. Нужно уважать специфику и не требовать от картины — литературности, а от чашки — скульптурности.

В своей статье я наметил такую классификацию: предметы для производства — одна категория, для быта — другая, для украшения — третья. Сейчас я хочу уточнить. *Сущность автомобиля (или самолета, электровоза, станка) — социальная,*

функциональная, техническая, конструктивная сущность, никак не может быть пристегнута к искусству, тоже имеющему свою, хотя и развивающуюся, изменяющуюся природу и сущность.

Никакой художник не может решать вопросы технологии машиностроения или технической рационализации. А. Луначарский сказал однажды художникам 20-х годов: «Хорошо было бы, если бы эти товарищи, пытающиеся обучать инженеров, сначала поучились бы у этих инженеров».

То, что в технических предметах имеет отношение к художественным принципам искусства, к эстетическому восприятию, это их внешний вид, их форма: характер объема, материал, его обработка, фактура, цвет, пропорциональность, симметрия или асимметрия в компоновке, зрительно воспринимаемая ритмика. Все это задачи эстетические, и их конкретное решение возможно только в пределах той или иной художественной, стилистической системы. Но решение этих задач не относится к функциональному содержанию, к двигателю, питанию и т. п. Оно не затрагивает сущности машины, хотя и связано с ней.

Другое дело, когда речь идет о предметах быта — о мебели, посуде, осветительной арматуре. Эти предметы вместе со своим практическим назначением имеют еще одну важную функцию. Они создают среду для человека, служат и для эстетического оформления пространства, для украшения среды.

Машины, автомобили, самолеты не предназначены для украшения машинного зала, улицы, неба, хотя и они могут эстетически восприниматься в своей среде. Бытовые же предметы предназначены для этого. Это существенная часть их функционального содержания.

И поэтому автомобиль, самолет и пр. — даже самые красивые — являются не произведениями искусства, а красивыми техническими предметами, а ваза, ткань, мебель входят (или могут входить) в искусство.

Как от тех, так и от других принципиально отличаются предметы, которые имеют только одно назначение — сделать красивыми объемы или плоскости, сами по себе не обладающие красотой. Это декоративное искусство, имеющее право на существование в той мере, в какой оно остается открыто, «честно» декоративным, не превращаясь в нерациональное, неразумное и эстетически пошлое украшательство.

Что касается вопроса об «образе» и образности предметов художественной промышленности и эстетически проработанных предметов техники, то я думаю, что говорить об образе здесь неверно. Образность — одна из ведущих черт специфики литературы и изобразительного искусства. Перенесение ее на текстиль или кушину только запутывает проблему. Образ может иметь не отдельный предмет, а интерьер в целом, как эстетически организованная и идейно-эстетически выразительная целостность.

Наконец, можно ли использовать труд художника при создании вещей, не являющихся произведениями искусства? Я думаю, что ничего страшного и обидного в этом нет. Художник может чувствовать себя удовлетворенным работой, создавая прекрасную вещь. Это ничуть не унижает его достоинство, а скорее поднимает его на новую ступень.

К. КАНТОР. Иван Львович! Вы говорили, что деление искусства на художественную промышленность и «чистое» искусство — дело историческое и что со временем сами эти термины отомрут. И в то же время вы стремитесь внести порядок, создать классификацию видов творчества, существующих сейчас, пока этот разрыв еще есть и с ним надо считаться.

И. МАЦА. Да, правильно.

К. КАНТОР. А ведь предложенную вами классификацию поняли как прогноз на будущее. С этой точки зрения вас и критиковали. Вы же, оказывается, берете явления современной художественной культуры, сознательно абстрагируясь от тенденций их развития. Но вправе ли мы «останавливать мгновение»? Ведь это самый ненадежный вид абстракции — абстракция от движения.

И. МАЦА. Мы должны теоретически разобраться в теперешнем состоянии дела. Я уверен, что это состояние сохранится еще надолго. Мы обязаны распутать ту терминологическую путаницу, которая существует теперь в этой области.

К. КАНТОР. Но важно все же ставить вопрос с точки зрения тенденций развития, мерить время масштабами историческими, а не масштабами нашей жизни.

И. МАЦА. И в будущем искусство не поглотит технику, а техника — искусство.

К. КАНТОР. Смысл исторического процесса в этой области, медленного и трудного, состоит все же в том, что противоречие между художественной и нехудожественной промышленностью будет преодолено.

И. МАЦА. Все предметы будут разумно насыщены эстетическими качествами, но это не значит, что все они могут быть названы искусством.

Э. ВАЛЬДМАН

До сих пор мы делили прикладное искусство либо по функциям предметов, либо по материалу. Это деление логическое. Возникает новое деление — историческое. Деление на кустарное и промышленное искусство. Может существовать и чисто эстетическое деление, которое предлагает И. Маца. Дело не в количестве рубрик — их может быть больше и меньше. Важно разделить предметы, имеющие утилитарное значение, и предметы чисто декоративные.

Предметам чисто функциональным товарищи отказывают в праве называться художественными произведениями. Но я не верю в то, что вещь, сделанная человеком, может не быть очеловечена. Даже в частях автомобиля, скрытых от водителя, есть художественное начало. Ведь инженер тоже человек. Поэтому *вся предметная среда есть среда эстетическая, художественная в широком смысле этого слова. Нет никаких оснований что-либо исключать из нее. Другое дело, что внутри этой эстетической среды нужно найти необходимые градации.*

Опасно сводить сущность художественного конструирования к категориям «образ», «отражение действительности» и т. д. Правильно говорить лишь об образе среды в целом, о предметной среде, навязывающей определенное социальное поведение, определенный «образ жизни», то есть формирующей саму действительность. Нужно отказаться от механического перенесения сюда категорий, выработанных на анализе «высших», идеологических форм искусства.

Конечно, если бы категория прекрасного была бы здесь неприменима, нам незачем было бы сегодня собираться. Но говорить приходится не о драматическом, комическом и т. д., а в другом плане — об изящном, элегантном, благородном.

К. КАНТОР

О пользе дискуссии я могу судить по себе. Сейчас бы я не написал так свою статью; кое-что мне уже кажется в ней неверным или неточным. Я принимаю упрек В. Тасалова. Действительно, нам не хватало широты подхода к проблеме. Но вот с чем я не могу согласиться. Он говорил, что мы пользовались лишь одним аргументом — пафосом раскрепощенного труда, а это-де свидетельство односторонности. Я же по-прежнему не нахожу другого аргумента более продуктивного, всестороннего, чем этот. Дело, видимо, не в том, что аргумент этот узок, а лишь в том, что он проведен непоследовательно, не раскрыт во всем богатстве его содержания.

Должен признать, что в результате дискуссии и сегодняшнего обсуждения мне стала понятнее точка зрения И. Маца и ближе его стремление разобраться в многообразии видов художественного творчества в промышленности. И все же сохраняет все свое значение вопрос: можно ли, правильно ли строить классификацию видов художественного производства, отвлекаясь от тех изменений, которые совершаются в художественной культуре? Разве не происходящее сейчас расширение сферы художественной деятельности, включение в нее техники сделало действительно необходимой эту классификацию? Можно ли думать, что сегодняшнее многообразие видов творчества в промышленности всегда было присуще ей, но просто не было замечено, осознано? Или это многообразие — продукт исторического развития, результат возникновения каких-то новых форм художественного творчества? Два с половиной года тому назад, когда только начиналась наша дискуссия, многие из нас, и я в том числе, решали эти вопросы довольно примитивно — расширение сферы художественного творчества в промышленности мы отождествили с расширением сферы прикладного искусства, которое, таким образом, выступало как категория над-историческая. Такое решение, по существу, исключало возможность какой бы то ни было классификации.

И вместо того, чтобы попытаться выработать новые понятия для новых фактов, не укладывающихся в существующее понятие прикладного искусства, кое-кто из нас либо произвольно истолковал эти новые факты, либо столь же произвольно перетолковал понятие прикладного искусства. Это было следствием робости мысли, вполне понятной при встрече с новым явлением. А прикладное искусство было и остается вполне определенным, исторически обусловленным видом художественного творчества, у него существуют вполне определенные границы, не совпадающие с границами художественного творчества в промышленности вообще. Создавались и создаются вещи, которые, будучи утилитарными, в то же время являются художественно-образным отражением действительности. Этими вещами могут быть и бытовые и технические предметы (ассортиментной границы у прикладного искусства действительно нет). Это и есть произведения *прикладного искусства*. Но создаются и другие утилитарные продукты, каждый из которых, не обладая художественным содержанием, тем не менее входит в некое предметное целое, выступающее как художественно значимое произведение промышленности. Ими также могут быть и бытовые вещи, и машины. К прикладному искусству их отнести уже

никак нельзя. Они — произведения иного вида художественного творчества, который мы, за неимением пока более точного термина, называем *промышленным искусством*. Над созданием произведений такого именно рода работают сегодня коллективы художников в специальных художественно-конструкторских бюро. Нам еще предстоит обстоятельно разобраться в различиях между прикладным и промышленным искусством. Сегодня можно и следует лишь в самом общем виде указать на них: первое есть результат приложения «чистого» искусства к сфере промышленности. Второе выражает тенденцию к преодолению противоречий между материально-практической и художественной деятельностью. А так как этот процесс еще далек от завершения, — еще сохраняются предпосылки для существования рядом с промышленным и прикладным искусством.

В основе классификации, которую предлагает И. Маца, лежит разделение утилитарных продуктов на художественные и красивые, на предметы быта, в создании которых могут быть решены художественные задачи, и предметы техники, которые могут быть только красивыми. Но, как показывает практика, и метод художественного конструирования, и метод прикладного искусства одинаково приложимы и к станкам, и к вазам. Другое дело, целесообразно ли создавать отдельный станок как произведение *прикладного искусства*. Именно общественной целесообразностью определяется то, что прикладное искусство сложилось как искусство бытовой вещи. Художественное конструирование (промышленное искусство) впервые заявило о себе в области нетрадиционных предметов быта, затем перешло и прочно закрепилось в машиностроении. Машиностроение оказалось той областью промышленности, которая менее всего была затронута прикладным искусством. Сюда, как в свободную или «ничейную» территорию, и устремилось первоначально художественное конструирование. Но из этого факта не следует делать вывод, что промышленное искусство имеет отношение только к технике. Такое ограничение противоречит его социальной природе. И не случайно в последнее время художественное конструирование все более втягивает в свою орбиту все традиционные предметы быта. Видимо, классификацию следует проводить не по ассортименту, а по исторически определенному типу художественной деятельности. Нельзя также сказать, что произведение прикладного искусства художественно, а промышленного «только красиво». Промышленное искусство — полноценный вид художественного творчества, хотя и отличный от прикладного искусства.

И если с этой позиции попытаться ответить на парадоксально заостренный вопрос дискуссии «Может ли машина быть произведением искусства?», то следует сказать так: отдельная машина может быть (бывала и бывает) произведением *прикладного искусства*, но это нецелесообразно с общественной точки зрения. Далее, отдельная машина не может быть произведением *промышленного искусства*, потому что в этом искусстве отдельный предмет теряет самодовлеющее значение. Вместе с тем машина не только может, но и должна быть органическим элементом того большого и сложного социального комплекса, который выступает как произведение *промышленного искусства*.

Нужно сказать, что не только отдельный станок, но и промышленный интерьер, если его рассматривать только как *предметный комплекс*, не может считаться произведением *промышленного искусства*. В последнем имеют значение взаимоотношения не только между вещами, но и между людьми.

Ю. ГЕРЧУК

Мне тоже кажется, что дискуссия была полезной. Сегодняшний разговор показывает, что многое мы в ней уже переросли, многое кажется сейчас схематичным. Но эти схемы давали дальнейшей работе правильную основу. Я в основном и сейчас остался на тех же позициях, с которых писал статью, и все новые мысли, которые возникают в связи с последовавшими за ней статьями и по поводу сегодняшнего спора, эту позицию не отменяют, а расширяют и дополняют.

Конечно, в постановке вопроса «Может ли машина быть произведением искусства?» была некоторая наивность. Мы считали, что точно знаем, что такое произведение искусства, и нужно только примерить новый предмет — машину — к готовой мерке. Но дело оказалось сложнее, и сам интерес наш к эстетическим качествам новых для искусства вещей заставляет пересматривать смысл и объем самих понятий «искусство» и «произведение искусства».

Встает вопрос, нужно ли создавать новые понятия для того, чтобы определить сущность этой новой формы художественного творчества или уточнять и расширять значение классических терминов. Я думаю, что понятие образа остается и в этой новой области. Это важнейшее понятие, и, в сущности, признание или непризнание образности в созданиях промышленного художника равнозначно признанию или непризнанию художественности этих произведений.

(Окончание на 45 стр.)

ПСИХОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА МОДНОГО КОСТЮМА

С. БЕЛЯЕВА-ЭКЗЕМПЛЯРСКАЯ

Вряд ли многие явления порождают столь противоположные суждения, как мода. Объясняется это тем, что мода — явление очень сложное, и в зависимости от того, какая сторона ее берется в качестве основания суждения, изменяются и точки зрения и характер оценок. К тому же последние часто весьма эмоциональны — модой восхищаются или возмущаются, что еще более затрудняет согласование противоречивых утверждений. А целостного изучения, объединяющего исследования со всех логически правомочных точек зрения, пока еще нет.

Моду изучают разные науки: психология — общая и социальная, эстетика, социология, общая история, теория и история искусств, этнография, прикладная психология, гигиена, теоретическая экономика и другие. Модой во все времена интересовались политики, педагоги и моралисты.

Вместе с тем мода представляет практически важную проблему и для экономики и для промышленности. Последняя вынуждена считаться с модой и очень бы хотела участвовать в регулировании ее. Модные предметы пользуются спросом и дают прибыль. Немодное обесценивается и «ущенивается»: хорошо известно, какие убытки несет государство из-за того, что наша швейная промышленность инертна и ее продукция затоваривается, так как не соответствует современному общественному вкусу. В то же время, популяризируя какое-нибудь ценное нововведение, мода может быть полезной.

Для решения вопросов моды наибольшее значение имеет социально-психологическое исследование*. Мода возникает при взаимодействии людей, и она прежде всего явление общественное.

Упрочившееся ходовое определение моды следующее: мода — это постоянно меняющееся направление общественного вкуса, которое проявляется сильнее всего в костюме, а также в некоторых видах художественной промышленности. Здесь подчеркнуты два момента — временной (переменчивость) и социальный (общественность, массовость). С социально-психологической точки зрения факторами, управляющими модой и делающими ее массовой, является: внушение, подражание (включая и слепое, неразумное подражание), принуждение со стороны общественного мнения («так принято») и со стороны промышленности, когда она начинает выпускать только модную продукцию, большое эмоциональное возбуждение, вызываемое модой.

ЭВОЛЮЦИЯ МОДЫ

И данные истории и анализ современной моды позволяют обнаружить в самых общих чертах определенный повторяющийся социальный процесс в эволюции моды.

Дело начинается с изобретения некоторых образцов будущей моды. В настоящее время этим занимаются модные журналы, модельеры, знаменитые фирмы художественного шитья. Но этого еще недостаточно для возникновения «моды»: надо, чтоб кто-то «пустил в ход» данные образцы и сделал их привлекательными для широких кругов.

В буржуазном обществе есть некоторая группа признанных законодателей моды, обладающих вкусом или авторитетом. Они отбирают новые виды костюма, иногда и сами изобретают их и «вводят в моду».

В прежнее время лидерами в области моды были знать, королевские дворы, высшие классы общества. Так, в XIX веке законодательницей женских мод была французская королева Евгения. В области мужских мод тон задавал английский королевский дом. Наряду с этим были и некоронованные законодатели мод. Например, англичанина Георга Брумеля (1778—1840) прозвали «королем моды» за то, что он обладал большим вкусом, умел хорошо одеваться и «вводить моды». Ему приписывается особая заслуга в культивировании эстетической категории «элегантности». В настоящее время лидерами являются

* В настоящее время у нас особо подчеркивается важность развития советской социальной психологии. Это нашло свое отражение и в постановлении совещания по философским вопросам высшей нервной деятельности и психологии, проходившего в мае 1962 года.

люди другого рода. На первом месте стоят, по-видимому, «кино-звезды» (на Западе — сейчас — Брижит Бардо, Элизабет Тейлор: недавно шумно рекламировались костюмы и аксессуары, которые зрители только еще увидят на Тейлор в фильме «Клеопатра»). Играют роль лидеров в области моды и знаменитости театра, других искусств, спорта и т. д. В капиталистических странах такими знаменитостями могут оказаться также представители большого капитала. При этом обычно предполагается, что вводящий моду имеет высокоразвитый вкус или пользуется советами больших знатоков.

На следующем этапе некоторые группы людей начинают подражать костюмам законодателей моды. Сначала подражают робко, а затем все смелее, все больше: новая мода утверждается.

Достигнув широчайшего распространения, ставши массовой, мода перестает нравиться, гибнет по тем или иным причинам, и процесс повторяется сначала.

Надо отметить, что психологические факторы, регулирующие течение моды, различны на разных стадиях ее развития.

Изобретатели образцов намечаемой моды выполняют известную творческую работу, создавая нечто новое. Условие их успеха — в способности угадать тенденции будущей моды и направление общественного мнения. В капиталистических государствах основным стимулом является стремление к прибыли, а отнюдь не желание воспитывать общественный вкус, что наблюдается в социалистических странах.

Законодатели мод могут обладать изысканным художественным вкусом и умением отбирать эстетически ценное. В некоторых случаях они способны сыграть положительную роль в развитии эстетической культуры. Вместе с тем здесь проявляется и желание выделиться и стремление любоваться собой: в новом костюме человек чувствует себя эстетической ценностью. По-настоящему, что в этом случае выбор определяется и тем, что облюбованный костюм особенно подходит именно данному человеку. А это может повести к тому, что распространится мода, которая мало идет кому-нибудь другому.

Мода может считаться установившейся, когда подавляющее большинство следует за ней. Здесь главную роль играет подражание, а не критический отбор.

Лица, не имеющие собственного вкуса, подражают признанным авторитетам в надежде самим казаться более эстетичными. Они стремятся выделиться своим модным видом: некоторые счастливы, если на улице на них все обращают внимание.

Мотивы подражания могут не иметь ничего общего с эстетическими соображениями. Например: придворные короля надели высокие воротники, так как их король был вынужден носить такой воротник, чтобы скрыть свою обезображенную золотухой шею. При этом вряд ли кто-нибудь из придворных думал, что это красиво или ему идет: руководствовались лишь желанием угодить своему повелителю. Имеет значение и то эмоциональное возбуждение, которое производит все новое.

Когда мода получает массовое распространение, главную роль играет подчинение принятому, стремление быть «как все», «не хуже других», не выделяться своим обидно «старомодным видом». Здесь уже выбора совсем нет: «раз модно, значит нужно». Когда же и массовое производство начинает тянуться за модой, принудительность ее достигает высшей степени: нельзя купить что-нибудь немодное, хотя бы и очень нужное по каким-нибудь основаниям. Первоначальный протест против новшества, казавшегося странным, смягчается, «глаз привыкает» — и модное принимается чуть ли не всеми.

ОБЩЕСТВЕННОЕ МНЕНИЕ О МОДЕ

Как раз этот этап эволюции моды вызывает наибольшие нарекания. Прежде всего возмущает принудительность моды, нетерпимость общественного мнения к «немодному», назойливое навязывание рекламой модных предметов. С другой стороны, вызывает нарекания внутренняя противоречивость моды, невозможность достичь ее действительной массовости. Наконец, не могут примириться с невозможностью сохранить определенную моду и с неизбежностью гибели всякой моды.

По поводу бессмысленной принудительности моды недавно горячо выступил М. Рыльский в «Литературной газете». В статье «Музы и моды» он пишет: «Я вот сам покорно ношу узконосые ботинки, похожие на те, которые носили наши деды, а должен был бы носить... широконосые, если бы так продиктовала всемогущая мода. А почему, собственно говоря, должен был бы? А черт его знает!» По мнению Рыльского, мода нелогична, даже антилогична, и «куда приходит мода, там умирает искусство».

Наблюдателей поражает нетерпимость следящих за модой. Люди скорее простят нарушение логики и красоты, чем неподчинение моде. Вышедший из моды костюм, например, длинная юбка, на улице вызывает насмешку и пренебрежительные взгляды, а к человеку, у которого короткие брюки или юбка открывают деформированные ноги, относятся совершенно спокойно.

Внутреннее противодействие вызывает и навязчивое рекламирование, при помощи которого заинтересованные лица внедряют моду. Массовым внушением занимаются журналы, кино, телевидение, торгующие организации. У американцев есть особый термин *balluhoo* для обозначения крикливой и грубой рекламы, распространенной у них и обычно вводящей в заблуждение.

Отмечают и положительную сторону современной моды — ее демократичность. Каждый сейчас может модно одеться, независимо от места, занимаемого в обществе, и для этого не нужно ни дорогих тканей, ни драгоценностей: нужна только модная видимость — форма и цвет костюма. Каждый может стать внешне более привлекательным благодаря модному виду.

Однако это не совсем точно. Модный костюм предъявляет свои требования к внешности, фигуре человека. И для значительного числа людей, вследствие их природных данных, оказывается невозможным выглядеть модно одетыми. Зрительное впечатление от формы — «узкой», «широкой», «высокой» — определяется ее пропорциями. И если, допустим, модно, чтоб максимальная ширина прилегающего платья составляла только одну пятую роста человека, то как достичь этого при фигуре с отношением ширины к росту — 3:7? Отсюда «проблема» полных женщин, в то время как модны юношески стройные, узкие силуэты. Или, когда модны покатые плечи и длинная шея, что делать людям, у которых шея короткая или прямые плечи? Некоторую помощь здесь может оказать прикладная психология*. Но всегда остается группа людей, которая будет особенно приветствовать наступление новой моды, не предъявляющей им неисполнимых требований.

Потребность в замене установившейся моды чем-то новым обусловлена и тем, что первоначально заинтересовавшая модель от множества повторений не только надоедает, но и деформируется и теряет свою привлекательность.

Имеется еще одно основание — психологическое и логическое — вытеснения, казалось бы, упрочившейся моды. Последовательно развиваясь в определенном направлении, мода доходит до абсурда и упраздняет сама себя. Здесь действует физиологическая и психологическая закономерность, называемая в области ощущений адаптацией. Дело в том, что сильные воздействия притупляют нашу чувствительность. Если человек надушится духами, то через небольшой промежуток времени он адаптируется к запаху и перестает его ощущать. «Какие нестойкие духи», подумает он и надушится сильнее и... снова адаптируется. После нескольких повторений этого процесса благоухание будет нестерпимым для свежего восприятия, а сам человек будет казаться себе все еще недостаточно надушенным.

Нечто подобное по результатам мы имеем и в сложном процессе восприятия моды. Так, например, когда требовался удлиненный обшлаг рукава, то это удлинение все увеличивалось и дошло рукава до того, что они перестали быть рукавами и сделались мешками (или полосами материала), достигающими пола и даже волочащимися по нему.

В наше время юбки и брюки должны казаться короткими. «Короткий» — значит короче некоторой принятой за стандарт нормы длины. Когда-то стандартными были длинные платья, и юбка, открывавшая шиколотку, казалась неприлично короткой. Теперь стандарт поднялся до колен — это среднее. Чтоб казаться короткими, и юбки и брюки должны быть еще урезаны снизу. Но с брюками этого сделать уже невозможно, так как они перестают восприниматься, как брюки. Рыльский пишет: «Недавно... видел я в Кракове возле... замка Вавеля солидного мужчину, который шел осматривать замок в обычном пиджаке... или простой куртке, но без штанов или в каком-то лишь намеке на штаны». Понятно, что дальше укорачивать уже нечего. Какое-то изменение моды здесь неизбежно.

Все приведенные соображения говорят о том, что мода, в первых, отличается тягостной принудительностью, и возникает предположение, что художественная радость и эстетический вкус здесь, собственно, ни при чем. Во-вторых, мода как таковая не может обойтись без частых изменений. А они отличаются капризностью и через некоторое время кажутся нелепыми и вызывают смех.

* См., например, наше «Моделирование одежды по законам зрительного восприятия», М., Гизлегпром, 1934.

Следует ли из всего сказанного сделать вывод, что в моде нет ничего эстетического и лучше бы обойтись без нее?

Начнем с принудительности и тираничности моды. Утверждение, будто мода только навязывается обществу в целом, и оно при этом лишь пассивно подчиняется, опровергается такими, например, фактами.

Не все, что предлагают дома моделей и модельеры, делается модным. Ряд образов не пользуется успехом. Уж как бы сейчас хотелось шляпникам, чтоб большинство женщин круглый год носили шляпы, и денег на рекламу не жалеют, а их все равно не носят. Общественный вкус сам отбирает, что ему подходит.

Не все, что санкционируется и вводится законодателями мод, принимается обществом.

Старания внедрить какую-нибудь моду прежде, чем общественное мнение подготовлено к ней, терпят неудачу. Сейчас женщины часто носят брюки. В прежнее время (в XIX в.) в Европе не раз имели место попытки ввести для женщин «дуалистическое одевание», как деликатно выражались феминистки, энергично ратовавшие за это начинание. Но тогда они успеха не имели.

Таким образом, роль общественного мнения в создании моды несомненна; к сожалению, она мало изучена.

Теперь поговорим о том, является ли факт переменчивости моды доказательством ее антиэстетичности? Прежде всего нужно отметить, что противоположным моде понятием является традиционность, а не стиль или какая-либо другая эстетическая категория: традиционное, так же как и модное, может быть и стильным и бесстильным, равно как эстетичным и не эстетичным. Традиционная одежда имеет устойчивые формы, передающиеся иногда из поколения в поколение, она может быть связана с определенной национальностью, географической областью, социальным положением людей, их профессией.

Традиционный костюм тесно связан со многими сторонами общественной жизни: обычаями, правами, поведением определенной группы людей. Социальное значение такого костюма очень велико, и столкновения, возникающие при попытках изменить его, могут привести к очень серьезным последствиям (например, жестоким преследованиям женщин, снимающих чадру). Модная одежда в этом отношении явно более прогрессивна.

При решении вопроса о художественной стороне моды полезно напомнить о существовании классификации стилей одежды, даваемой теорией костюма и имеющей эстетическое значение. Стилей этих много, и группировка их перекрещивается с классификацией костюма по историческим эпохам.

Чтобы охватить все имеющиеся виды костюмов, приходится давать несколько классификаций их с разными основаниями делений.

Одними из таких оснований являются физиолого-анатомические и возрастные особенности человека, для которого предназначается одежда. Тут мы имеем стили: инфантильный, мальчишеский, девический, юношеский, мужественный, женственный, «материнский» (стиль «матроны») и т. д. При этом стиль костюма характеризуется не тем, что его фактически носят, например, люди определенного возраста, а тем, что он хорошо соответствует особенностям этого возраста. Во все эпохи детей во что-нибудь да одевали, но собственно детский стиль костюма (наиболее гармонирующий со строением тела и жизнедеятельностью ребенка) появился только в самом начале XIX века. До этого времени детские платья представляли уменьшенную копию костюма взрослых, и дети в нем казались карликами, как это видно на картинах более ранних эпох. Костюмом мужественного типа можно назвать лишь такой, в котором выражены основные черты мужского характера и поведения. Поэтому костюм, какой носят мужчины, может оказаться вовсе не мужественного стиля. Таким, например, был мужской костюм рококо с его кружевами, оборками, пудрой, косой на голове. В наше время блузы, в каких мужчины появляются даже на улице и в учреждениях, имеют инфантильно-женственный характер, будучи неотличимы по покрою и цвету от женской кофты или напоминающая младенческую распашонку.

Вторая классификация строится по роду деятельности, занятию и социальному положению человека. Сюда относятся костюмы: рабочий, профессиональный, официальный, парадный, спортивный, маскирующий и др. Некоторые костюмы этого рода информируют людей, с кем они имеют дело (милиционер, военный, железнодорожник; за рубежом — академическое, судейское, клерикальное облачение). Такая одежда обязывает к известному поведению («честь мундира») и сильно влияет на самочувствие.

В-третьих, костюмы различаются по своему эмоциональному характеру. Стиль одежды может быть строгий, пуританский, деловой, важный, величавый, солидный, агрессивный, вызывающий, легкомысленный, роскошный, стиль «бездельника», изысканный и т. д.

Во всех названных стилях общим моментом является отно-

шение костюма к индивидуальным особенностям, ко всей личности человека, который носит его, и этим отношением определяется художественная ценность одежды. Поэтому высшее выражение эстетического совершенства костюма видят в личном стиле его. С этим связана и особая эстетическая категория «элегантности», противопоставляемая «шику» и только «модному». В теории костюма так называют гармоническое слияние свойств личности и внешнего вида. Модное можно купить, личный стиль, элегантность — нельзя. Говорят, что если следовать механически за всеми капризами моды, можно добиться того, что называется шиком. Но элегантность возникает только тогда, когда человек сумеет приспособить лучшее из модного к своим личным особенностям.

Модный костюм бывает наиболее эстетичным, когда в нем гармонично сливаются наилучшие свойства личности человека и ценные черты современности. И именно модный костюм дает большие возможности выявить личный стиль, нежели традиционная одежда.

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА

Костюм является элементом культуры и до известной степени отражает ее особенности. Мы попробуем пояснить это на одежде настоящего времени.

Характерные черты современной эпохи — головокружительная быстрота развития науки и техники и стремительный темп социальных преобразований. Жизнь сейчас предъявляет большие требования к энергии и активности человека, как духовной, так и физической.

В нашей стране придается большое значение сочетанию физической и умственной работы. Тем самым повышается значение выразительных возможностей физического движения, происходит культивирование движений — рабочих, спортивных, художественных (в балете, художественной гимнастике). Сейчас мы хотим видеть движения во всем их своеобразии. Костюм должен не скрывать их, не мешать им, а выявлять их. Красиво и модно платье, которое позволяет видеть движения. Отсюда минимальность современного костюма.

Противоположным стилю минимального костюма является стиль полной праздности, безделья, выражающийся в одежде. В такой одежде невозможно что-либо делать, двигаться, это стиль величайшей непрактичности, сформировавшийся в феодальном обществе. Таков был поздний испанский туалет — громоздкий, неподатливый, обремененный излишествами, в нем можно только красоваться и позировать, но нельзя ни работать, ни свободно двигаться. Косность такого костюма, делающая невозможной какую-либо индивидуализацию, резко контрастирует с особенностями современной одежды.

Минимальность теперешнего костюма, его лаконичность проявляются в укорачивании юбки, в узких платьях с разрезами,

больших декольте, платьях без рукавов и даже без плеч, мужских и женских шортах и т. д. Эта минимальность дает свободу движениям и одновременно придает повышенную выразительность самой одежде.

Однако, отдавая должное достоинствам современного костюма, мы не должны упускать из виду, что преувеличение его «минимальности» ведет к эстетическому убожеству, неряшливости и даже непристойности. Это особенно сильно проявляется за рубежом.

В современной одежде проявляется еще одно свойство: она производит возбуждающее действие смелостью, подчас резкостью цветов и их сочетаний, динамичностью и неожиданностью основных линий и рисунка тканей. В покрое преобладают диагональ, асимметрия, в текстиле используются рисунки, дающие иллюзорное впечатление движения. В этом отражается активность, напряжение, беспокойство нашей жизни — все противоположное апатии и бесстрастию.

Но в моде наших дней замечается и другая тенденция — вычурность, усложненность, приближение к стилю «ничегонеделания»: огромные, раздутые в ширину юбки, очень высокие каблук-шпильки, чрезмерные украшения и т. д. Мы видим это на эстраде, на концертах, в так называемых праздничных платьях, а иногда и в будничной обстановке.

В капиталистических странах дается одно объяснение стремлению и к такому нарядному костюму, и к тому, какой мы назвали «минимальным». Оно не совпадает с тем истолкованием, которое было дано нами, и чаще всего отличается пессимистичностью. Причину возникновения обоих видов костюма там видят в мучительной торопливости, какой требует современная жизнь, в усталости от проникающей всюду технизации, во все растущей нервозности. Люди находят некоторое отвлечение, отдых либо в небрежном, неряшливом платье, либо в крикливой помпезности туалета.

Различие приведенных нами толкований объясняется разницей условий жизни и общественного самосознания в социалистическом и капиталистическом мире.

* * *

Мы наметили только некоторые положения, относящиеся к вопросу о моде и костюме. Наша точка зрения была социально-психологической и отчасти эстетической.

Однако надо подчеркнуть, что сколько-нибудь полное исследование проблем моды требует комплексного изучения. К нему желательно привлечь представителей других специальностей: художников, работников швейного дела, гигиенистов, антропологов и др.

Только при комплексном изучении с различных точек зрения, при четкости постановки проблемы и получении сопоставимых результатов можно надеяться найти пути регулирования процессов распространения моды в нашей стране. Это позволит закрепить эстетически ценное и поднять уровень общественного художественного вкуса.

ВЫСТАВКА ПЛАТКОВ

В Загорском Гос. Историко-художественном музее-заповеднике летом была открыта выставка изделий московской фабрики «Художественная роспись тканей», № 9. Отраднo, что представленные на ней платки с росписью из штапеля, шерсти, атласа, крепдешина, шифона, капрона, эксдельсиора — это массовая продукция фабрики, создаваемая по утвержденным образцам последних четырех лет различной техникой, главным образом фотопечатью, а также холодной батиковой росписью и вытравкой.

Среди сувенирных платков большое место занимала целая серия с тематическими рисунками. Это в первую очередь композиции, посвященные Москве. Здесь «Старая Москва» А. Забелиной, оригинальная по композиции работа Л. Поддубовской, очень красивый по своему теплomu золотистому колориту платок Г. Вавиловой.

Отдельную группу «русских сувениров» образуют композиции, показывающие яркие и любимые народом образы народного искусства. Так, в целом ряде работ использован мотив русской матерщины, большое число композиций связано с яркой дымковской игрушкой,

она образует эффектную декоративную кайму в работе сестер В. и Е. Максимовых, составляет своеобразную красочную карусель в оригинальном рисунке М. Старосельской. В композициях платков нашли отражение также расписные городецкие игрушки, в целом ряде рисунков воспроизведены деревянные предметы крестьянской утвари. Например, в очень красивой работе В. Моргани золотисто-коричневые по цвету мотивы — городецкие донца — эффектно выделяются на белом фоне атласа; иную трактовку получают эти предметы в интенсивно-желтом платке Л. Сосновской; интересны по рисунку композиции В. Зависской с мотивами пряничных досок и прялок, а также платок Н. Абрамовой.

Много своеобразных рисунков создано по мотивам русской народной вышивки. Здесь в первую очередь надо отметить работы Н. Вахмистровой, неиссякаемого на выдумку мастера, стремящегося выйти за рамки избитой и приевшейся стандартной схемы в платках. С большим искусством она использует изобразительные мотивы рязанской, архангельской и калининской вышивки.

Главная цель всех этих поисков художников состоит в том, чтобы сделать платок практичным, удобным, доступным по цене и обязательно красивым. Поэтому их изделия такие различные — один платок состоит из крупных разных по узору и цвету квадратов или заполнен ритмично повторяющимися элементами, другой имеет узорные продольные полосы или строится по диагонали; рисунок имеет то свободное, то сложное асимметричное построение. В последнее время художники стремятся создать такой рисунок, который при ношении платка давал бы четыре разных по узору угла.

Но не все одинаково удачно в этих новых работах. В некоторых сам по себе оригинально задуманный рисунок эффектен только в развернутом виде, а при ношении его прелесть теряется, так как видны отдельные его части. Не всегда узор соответствует материалу. В легких тканях мелкий, детально разработанный узор не выразителен, а при интенсивном цвете он теряется. Не всегда найдены пропорции рисунка к размерам платка.

Л. КАЛЫКОВА

К 60-ЛЕТИЮ Б. В. ИОРДАНСКОГО

ПОЗДРАВЛЯЕМ Бориса Вячеславовича Иорданского с 60-летним юбилеем. Желаем доброго здоровья и творческих успехов.

*Редколлегия и редакция журнала
«Декоративное искусство СССР»*

Монументальные работы Бориса Вячеславовича Иорданского широко известны. Они обрели свою жизнь на стенах театров, гостиниц, дворцов культуры. Некоторые архитектурные сооружения немислимы без них.

Одна из его значительных работ — композиция в зрительном зале театра в Улан-Уде, выполненная вместе с Г. Рублевым. На плафоне изображен народный праздник в Бурятской АССР. На переднем плане, у балюстрады, идущей по краям плафона, мы видим портретные фигуры мастеров искусств и знатных людей республики.

В мастерской художника сохранились многочисленные эскизы этой работы. По ним можно проследить сложный путь формирования замысла от наброска, рисунка с натуры, через эскиз, выполненный в масле с учетом ракурса плафонной росписи, и до законченной композиции.

Перед нами развернулась целая галерея образов деятелей Бурятской автономной республики в национальных и театральных костюмах. Многие из них являются известными певцами и музыкантами, знатными людьми республики. Так, плафон, помимо чисто декоративной роли в интерьере зала, приобрел еще и мемориальный характер. В этом сооружении художники выполняли не только живописные работы, но и выступили как авторы решений интерьера театра, в котором стремились следовать традициям национального искусства. Для этого они внимательно изучили наследие бурятского народа, особенно орнаменты, сохранившиеся в изделиях прикладного искусства. Сейчас перегруженные композиции стенописи нам представляются устаревшими, однако мастерство этих работ, умение авторов компоновать фигуры в сложных ракурсах отрицать невозможно.

Интерес Бориса Вячеславовича Иорданского к плафонной живописи не случаен. «Ведь иллюзия пространства — чудо живописи. Это «чудо» увлекало меня бесконечно», — говорит художник. Такие мастера, как Тинторетто и Тьеполо, всегда волновали его воображение.

Но в искусстве, как и в жизни, происходит постоянный процесс движения и обновления. Одно устаревает, другое нарождается. На смену помпезной украшательской архитектуре пришли простые, удобные сооружения, которые требуют нового синтеза. Так началось формирование более строгого и выразительного стиля советской монументальной живописи, не украшающей архитектуру, а наполняющей ее большими человеческими эмоциями. Процесс обновления происходит и в творчестве художника.

Переоцениваются ценности, меняются пристрастия. Увлечение сложными, иллюзорно-пространственными композициями сменяется восхищением перед строгой ритмичностью декоративных шпалер древнерусской стенописи. Художник поясняет сам:

— Понимание древнерусской живописи пришло много позднее. И вместе с ним зародилось стремление к большей декоративности и красочности.

Эти тенденции отчетливо наблюдаются в работах последних лет. Иорданского перестали интересовать и анатомирование натуры и скрупулезное воспроизведение увиденного, работает ли он над архитектурной панорамой или декоративным панно.

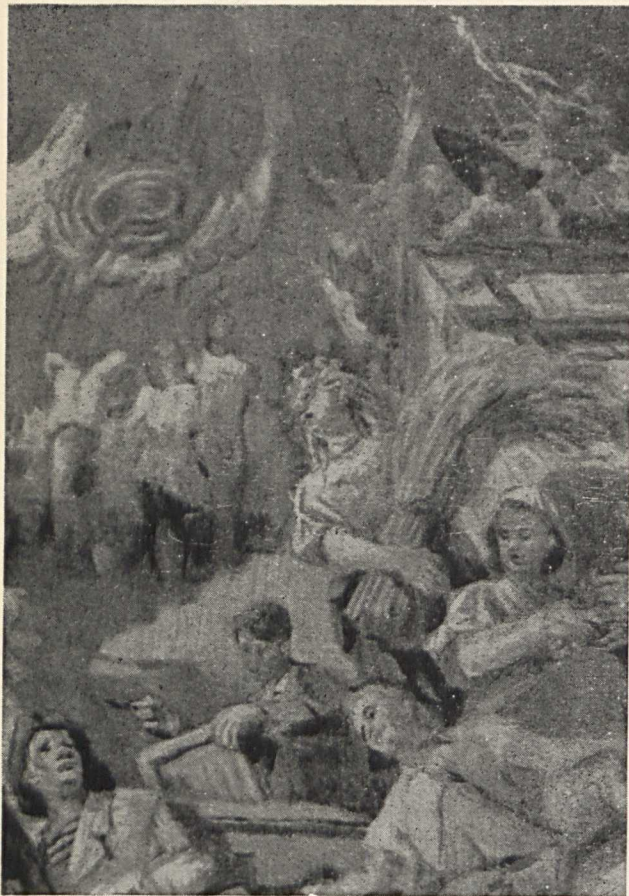
Интересны работы художника, привезенные из поездок по Италии и Франции. «Флоренция», «Рим», «Венеция». Все этюды полны свежести, непосредственности впечатления и наблюдательности. Но художник, привыкший работать в архитектуре, не останавливается на этом. Работа над этюдами продолжалась и в московской мастерской, она шла по пути обобщения формы, кристаллизации решения, подчинения второстепенного главному. Так этюд становится подсобным материалом для дальнейшей разработки темы.

В мастерской Иорданского есть два произведения последних лет, позволяющие предположить, что в творческой биографии художника наступил новый этап. Это картина «В семнадцать лет» и эскиз «Голова юноши». Тяготение к декоративным формам живописи, к большому обобщению и монументализации образа отчетливо проявилось в темперной работе «Голова юноши». Характерно, что даже станковые картины художник чаще всего пишет темперой. И это естественно — клеевая краска с ее ровно и жидко ложающимся слоем более всего отвечает плоскостности композиции, а сила цвета — задачам декоративности.

В данном случае сила цвета красного фона и четкая графичность силуэта головы и отдельных черт лица взаимно дополняют друг друга, образуя стройное целое. Выбор интенсивного фона как бы подсказывает художнику более декоративную трактовку содержания. Борис Вячеславович поясняет:

— Иногда я нарочно усиливаю фон, пишу на цветном холсте — это увеличивает декоративную звучность картины.

Композиция этой вещи строится очень необычно. Здесь нет и намека на перегрузку или излишества. Все лаконично и четко. Художник как бы сильно кадрирует изображение, предель-



Плакаты в гостинице «Украина» в Москве.
Эскиз. Фрагмент. 1956.

«Голова юноши». Темпера. Эскиз. 1963



но приближая объектив, выхватывая и фиксируя главное. Такой прием монументализирует образ, придает ему значительность и обобщающую силу.

«Голова юноши» — новое в работе Иорданского, новое не только по времени исполнения, но и по отношению к живописно-образной задаче.

Борис Вячеславович Иорданский является профессором Московского Высшего художественно-промышленного училища. Он увлеченно работает с молодежью. Не навязывая своего творческого метода, не опекая мелочно, назойливо, Иорданский учит студентов основам мастерства, стремится привить им любовь и уважение к великому на-

следию прошлого, помогает глубже понять те сложные жизненные процессы, которые происходят вокруг.

Свое 60-летие художник встречает новыми творческими поисками. В этом ценность его дарования.

С. БАЗАЗЬЯНЦ

НОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ МОЛОДЫХ НАККОШЕЙ

Оборудование и убранство интерьера сельского клуба, проектирование новых образцов мебели, оформление книг — таковы темы дипломных работ наковшей — молодых художников, окончивших в этом году отделение прикладного искусства Ташкентского художественного училища.

Из новых образцов мебели, разработанных в мастерских училища, заслуживает внимания четырехгранный журнальный столик, выполненный А. Нугмановым. Черная полированная крышка его искусно расписана традиционным национальным орнаментом в золотистой гамме. Такого цветового сочетания не знало ранее орнаментальное узбекское искусство.

Одобрение специалистов получил овальный столик, который спроектировал и расписал Н. Сабиров. Сдержанная

коричневато-золотистая гамма росписи хорошо сочетается с цветом орехового дерева. Государственная экзаменационная комиссия рекомендовала это изделие для производства.

Оригинальные проекты росписи стен и потолка сельского клуба показали молодые художники Т. Бахрамов и К. Шамуслимов.

Основным узором в росписи плафона клуба Т. Бахрамов сделал классический «герих», состоящий из больших и малых звездчатых фигур. В стрельчатых розетках росписи стен он применил узор «мадахиль». Общая нежная гамма росписи, напоминающая пастельную живопись, тщательно выполненный рисунок орнаментального узора — все это делает роспись значительным произведением декоративного искусства.

По-иному и своеобразно решил ту

же тему К. Шамуслимов. Его композиция росписи строится на трех крупных медальонах, состоящих из геометрического и растительного орнамента. На стене он изобразил крупные розетки в виде стилизованных букетов, часто встречающихся в композициях самаркандских народных мастеров.

Среди новых дипломов — оформление книги В. Машковой «Ковроделие народов Средней Азии», сделанное В. Саяновым. Он хорошо решил суперобложку и переплет, используя орнаментальные узоры коврового искусства народов Средней Азии.

Некоторые изделия выпускников училища дополнили раздел современного прикладного искусства в Ташкентском музее народного искусства Узбекистана.

О. А.

КЕРАМИКА Е. МАЛЕИНОЙ

Н. ВОРОНОВ

Евгения Алексеевна Малеина начала заниматься керамикой довольно поздно, когда она уже была вполне сложившимся и достаточно известным живописцем. Это случилось в 1958 году. За прошедшие пять лет Евгения Алексеевна прошла путь от скромного ученика, стоявшего за спиной работниц и художников на Патылихе или в Гжели и внимательно следившего за тем, как создаются керамические изделия, до мастера со своим индивидуальным почерком, участника ряда московских и международных выставок.

И вот эти два обстоятельства — то, что Малеина не проходила никаких систематических курсов обучения керамическому делу и что к керамике обратился человек с уже сложившимися взглядами, пристрастиями и мнениями об искусстве, обратился художник по натуре, — привели к удивительному и необычному результату. Прежде всего видишь, что керамика Малеиной — это не профессиональная керамика. Она сделана часто как будто с нарушением всех привычных правил, явно не экономно, не оптимально; где-то она слишком толста и тяжела, где-то грубовата, там ее «повело» в сушке, здесь образовалась трещина, залитая потом глазурью... Наверное, всего этого можно было бы избежать. Но как ни странно, привлекает к себе керамика Малеиной именно этой своей «рукотворностью», «неученостью», «эскизностью», в которых проявляется высокий вкус художника, своеобразное понимание пластических свойств материала, тонкое чувство пропорций, цвета.

Основное впечатление от керамики Малеиной — это ощущение непосредственного прикосновения руки художника. Обычно ясный отпечаток ручного труда мы наблюдаем в древних примитивах. Позже для человека стало особенно важным достигнуть впечатления законченности, заглаженности, точности. Сейчас наблюдается как бы возвращение к более свободной форме и технике обработки изделий. В том же плане работает и Малеина, но только без нарочитой архаизации.

В вещах художницы нет ничего искусственного. Они всегда естественны, как создания природы. Заметим кстати, что природные явления далеко не всегда просты, они часто сложны и нередко обладают даже разными «излишествами» с точки зрения чисто утилитарной. Но при всем том природа естественна даже в своем расточительстве. И вот подобная же органичность и естественность присуща керамическим работам Малеиной, в особенности ее вазочкам и чашкам.

Иногда керамика Малеиной словно овеяна духом «язычества». Художница вдруг врезает в керамику кусочек смальты, и получается какой-то глазастый сосуд, противоречащий всем особенностям технологии стекла и керамики, словно сделанный рукой непосредственного и любознательного ребенка, сосуд, напоминающий не то древнего божка, не то какое-то особое, неведомой породы домашнее существо.

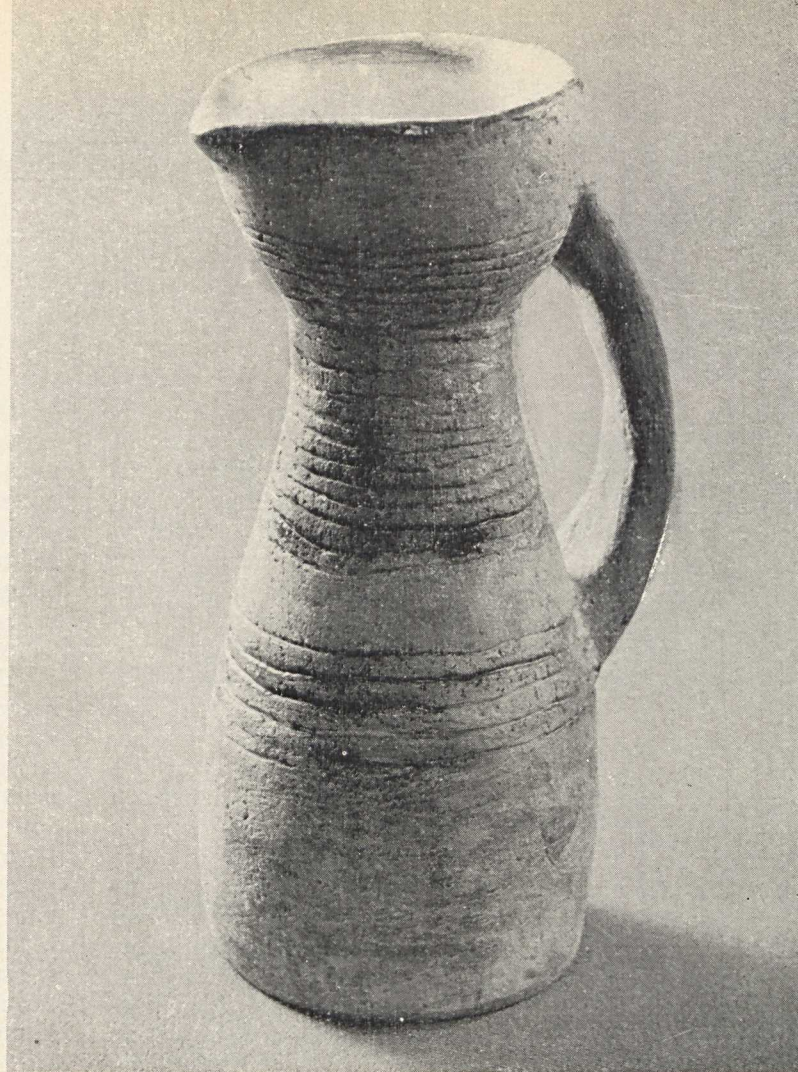
Формы этих вещей часто развиваются не по конструк-

Е. Малеина. Декоративная керамика.





Е. Маленна. Кофейник
и молочник. Керамика.



Е. Маленна. Кувшин.
Керамика.

тивной логике, а по логике красоты. В них есть какая-то прихотливость, подчас, казалось бы, ненужная деталь или изгиб. Но сделано это так органично и так оправданно со стороны художественной, что понимаешь — без этого «лишнего» изгиба вещь не была бы искусством.

Большинство работ Маленной — по преимуществу декоративные произведения. Вместе с тем у нее немало утилитарных изделий. Ее соусник, конфетница или чаша для фруктов не только выполняют утилитарные функции, но и предназначаются для создания художественного контраста с фарфоровыми гладкими и выверенными тарелками, чашками, блюдами, металлическими ложками и вилками, белоснежными скатертями и салфетками. Декоративное начало является преобладающим в творчестве Маленной, и это отличает ее от многих художников-профессионалов прикладного искусства.

Некоторые считают, что Маленна работает просто в русле модной сейчас «примитивизации». На наш взгляд, это не так. Всякая стилизация — это подавление оригинального художнического видения мира. Работы же Евгении Алексеевны ярко индивидуальны, они выражают именно ее чувство цвета, формы, ее понимание назначения и смысла вещи. Часто встречающийся у художницы прием — использование контраста между грубоватым, вылепленным от руки керамическим телом сосуда и необычайно нежным, легким, детски непосредственным декором. На массивном, часто зернистом черепке зритель видит мягкие, «акварельные» покрытия светло-серого, голубоватого, серо-зеленого, розово-желтого и других цветов, нанесенные глазурью, ангобом или солями. Причем этот контраст

найден так удачно, что предмет воспринимается целостно, как единая, сразу созданная вещь.

Вот эта рукотворность, лепная техника, переключка с какими-то древними орнаментами, использование форм, близких иногда различным природным формам (тыквы, яблока, человеческого тела) или формам народных русских, болгарских, киргизских сосудов, придают керамике Маленной большую человечность и народность. Причем это подлинно сегодняшняя народность, основанная на использовании как современных технических и художественных средств, так и ручного труда.

Может быть, это покажется недостаточно обоснованным, но, по-моему, в характере творчества Маленной лежит прообраз будущего развития народного искусства в коммунистическом обществе. Именно тогда, при сокращенном рабочем дне и освобождении от массы мелких бытовых забот, каждый человек сможет отдавать свой досуг искусству. И если он изберет сферу декоративно-прикладного искусства, то, очевидно, для себя и своих близких будет создавать вещи очень индивидуальные и декоративные. Вещи, выражающие его вкус, его понимание красоты, и, конечно, с ясным отпечатком руки мастера, его труда.

Отпечаток ручного труда на изделиях — и сейчас у Маленной, и у будущих самодеятельных художников — явление вполне естественное при изготовлении не образцов для массового производства, а единичных вещей, вещей, раскрывающих авторское отношение к материалу, к форме, к искусству и в конечном счете к жизни. Эти произведения есть прежде всего выражение общественного и личного художественного кредо автора.



Рис. 1. Стенка горшка (фрагмент). Оттискивание. XVI—XVII вв. Переяслав, Киевская обл. Фонды музея в Переяславе.

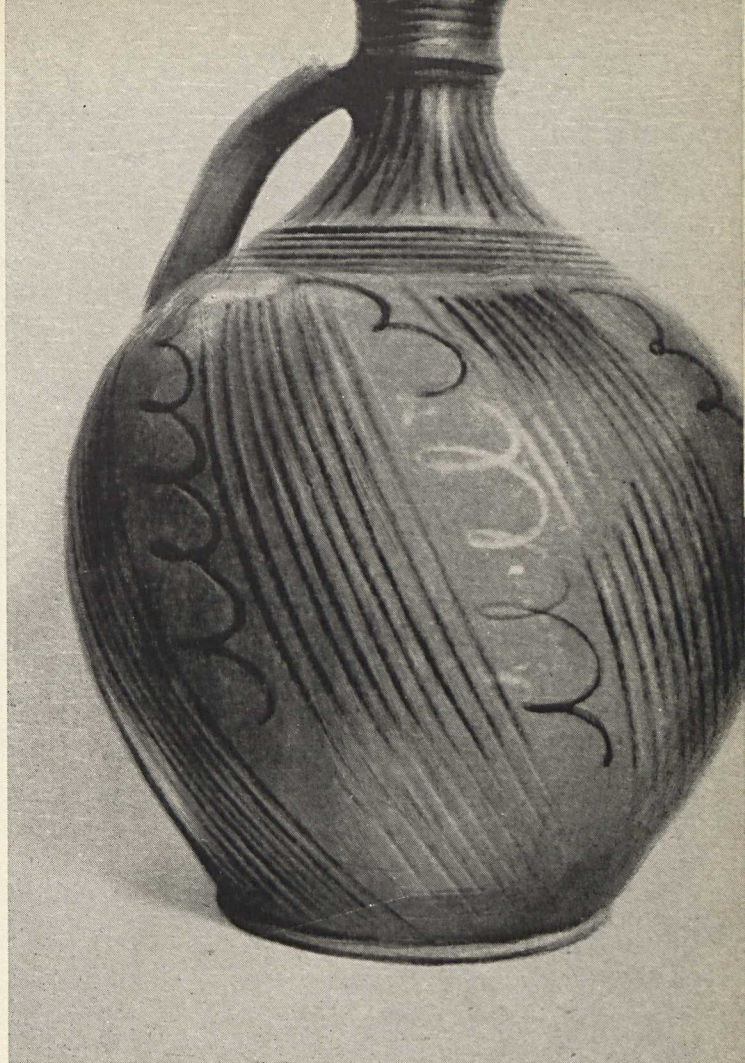


Рис. 2. «Тыква». Лощение. 1948. с. Залисцы, Вишневский район, Тернопольская обл. Фонды музея в Кременце.

ОРНАМЕНТЫ УКРАИНСКИХ ГОНЧАРОВ

(XIV — начало XX в.)

Ю. ЛАЩУК

Украинская земля богата залежами ценных глин. Это обусловило самое широкое распространение гончарного дела в различных областях Украины. Например к концу XIX века гончарным промыслом занимались ремесленники более чем в 500 населенных пунктах, изделия имели разные орнаменты, а сложные подглазурные росписи известны в 80 центрах!

Размещение орнамента всегда было определено формой керамического предмета, которая в свою очередь зависела от его бытового назначения и технологии производства. Многие системы орнамента — это замечательные школы декоративной росписи, порожденные художественным гением мастеров, сумевших простейшими средствами создать подлинно реалистические, непревзойденные по красоте и выразительности творения.

В украшениях бытовой керамики XIV — первой половины XVI века, которая, как и в более раннее время, была преимущественно серой (обжигалась в восстановительном огне), ведущее место заняло «карбование» — украшение венчиков предметов вмятинами и загибами пальцами или палочкой. Эти рельефные украшения обычно дополняли известные и в домонгольский период ритье (гравирование) и выдавленные ногтем волнообразные и дугообразные узоры. Поскольку в XIV—XV веках всю посуду делали

на быстроходном гончарном круге, позволявшем создавать тонкостенные предметы более высокого качества, рельефные украшения становятся изысканнее, чем в период Киевской Руси. Из композиции исчезают почти все вертикальные элементы, полоса орнамента делается уже. К существовавшим способам украшения изделий присоединяются новые: в XV веке оттискивание, в XVI — лощение, которые постепенно вытесняют рельефное карбование.

При оттискивании орнамент выдавливался на стенках сырого, только что вытянутого на круге горшка (кувшина), тыквы (кубышки), кухли (чашки), чарки (рюмки) узким валиком либо колесиком, имеющим нарезные узоры (рис. 1). Кроме того, мастера применяли еще «килочок» — штамп в виде небольшой палочки, на торце которой были вырезаны звездочки, квадраты, кружочки. Эти оттиски украшали края мисок, полумисок (блюда, тарелки), иногда стенки горшков.

При лощении («гладження»), как и ныне, узор наносили твердым камнем на стенки подсушенного предмета. Таким путем на матовом фоне возникали блестящие полосы геометрических орнаментов. Стенки сосудов и мисок гончары покрывали тонкими большими сетками, спиралями, зигзагами, столбиками (рис. 2). Расцвет этих техник на Украине приходится на эпоху Возрождения, но в неко-



Рис. 3. Горшок-«плоскун», украшенный «смушками» и «пальчиками». Описка. Около 1890 г. Опошня, Полтавская обл. Гос. музей этнографии народов СССР, Ленинград.

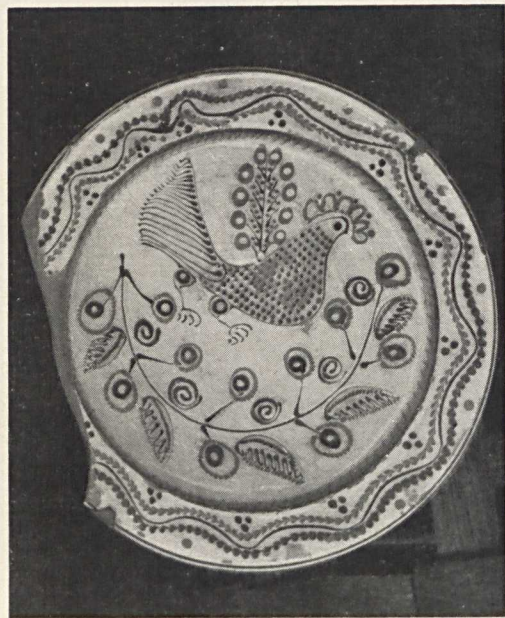


Рис. 4. Р. Червоняк. Полумиска. Затеки. 1929. Смотрич, Хмельницкая обл. Киевский музей украинского искусства.



Рис. 5. М. Марченко. Глечик. Затеки. 1938. Кременец. Собрание автора.

Рис. 8. Глечик. Рожкование. Около 1930 г. с. Бар, Винницкая обл. Фонды музея в Виннице.

Рис. 9. Я. Гарасименко. Глечик. Рожкование. Около 1930 г. с. Бубновка, Гайсинский район, Винницкая обл. Фонды музея в Виннице.

Рис. 6. Миска. Затеки. Около 1930 г.
Опошня, Полтавская обл. Фонды му-
зея в Днепропетровске.

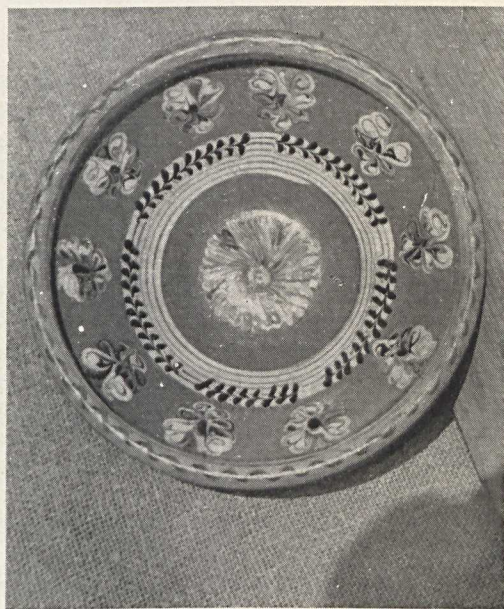


Рис. 7. Миска. Рожкование. Около
1910 г. с. Дыбынцы, Богуславский
район, Киевская обл. Государствен-
ный Русский музей, Ленинград.

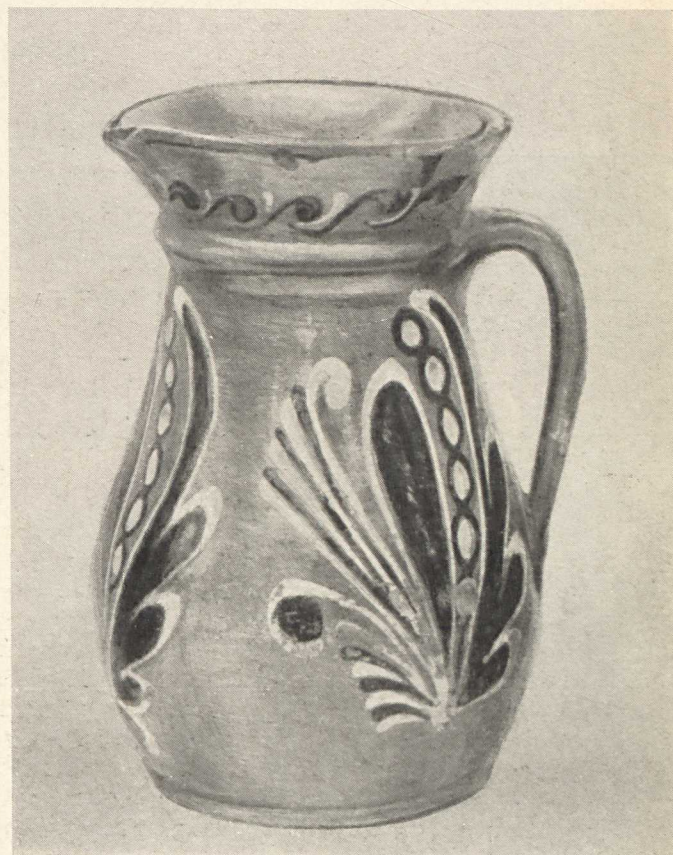
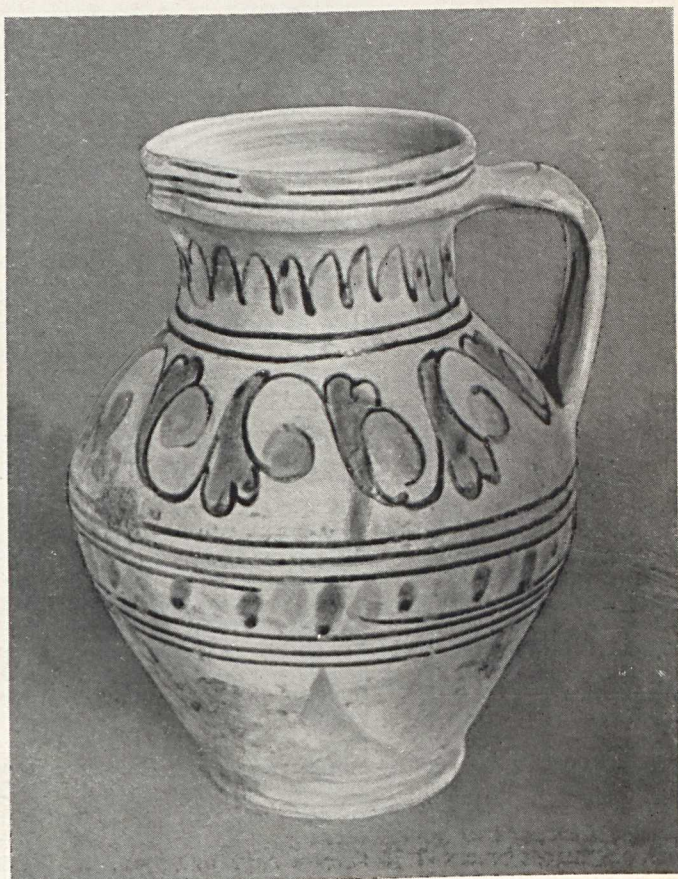


Рис. 10. Миска. Рожкование. Около 1950 г. с. Майдан-Бобрин, Хмельницкий район, Винницкая обл. Львовский музей этнографии.



Рис. 11. М. Галас. «Корчаги». Уриз. 1962, с. Вильхивка, Виноградский район, Закарпатская обл. Собственность автора.

Рис. 12. О. Бахметюк. Ритье. Миска. Около 1870 г., г. Косов. Львовский исторический музей.



торых центрах на севере и западе республики оттискивание сохранилось до конца XIX века, а лощение дожило до наших дней.

Свинцовая глазурь, появившаяся на Украине в конце XV века, начала постепенно теснить серые гончарные изделия и связанные с ними способы рельефных и гравированных украшений. Вместо них повсеместно появляются цветные росписи «опиской» — коричневой глиной, окрашенной окисями железа. Кроме описки гончары использовали и другие цвета: охру и белую «побилку». Раствор краски наносили при помощи куриного перышка и кисточки. Ими же рисовали «смужки», «кривули» — прямые и волнистые линии, черточки, запятые, точки, дуги и др. Сочетая эти элементы, мастера создавали неисчислимое количество композиций, различных во всех областях Украины и в отдельных гончарных селах.

В XVI—XVII веках мастера Надднепрянщины (Корсуна, Белой Церкви, Киева), пользуясь тремя минеральными красками, а иногда и мазками зеленой поливы, воссоздавали на стенках полумисок, на кухликах и чарках орна-

менты книжной графики того времени с характерными завитками, листочками, цветками, обводя их узким контуром.

Самые изысканные безглазурные росписи бытовой посуды были сделаны в XVIII—XIX веках в Опошне на Полтавщине. Верх сосудов украшала полоса геометрического орнамента, тонкая по чувству ритма и колориту (рис. 3).

Современные мастера села Адамовки на Подолии, которых в начале нашего века прославил Я. Бацуца, также оригинально объединяют в своих произведениях геометрические и растительные узоры. Их крупные коричневато-фиолетовые мазки свободно расположены на красноватых стенках горшков, подсвечников, мисок, подвазонников. Росписи опиской известны почти во всех гончарных центрах Украины.

Используя декоративные возможности свинцовой поливы, гончары первоначально сплошь покрывали лицевую сторону посуды зеленой, а иногда желтой глазурью. Так, например, широко бытовавшие на Украине в XVI—XVIII веках большие полумиски и миски были украшены гла-

Письмо в редакцию

СЕВЕРНЫЙ РУССКИЙ СУВЕНИР

Пути народного творчества уходят в далекое прошлое, но они же ведут и в будущее. Всякий раз, решая творческие задачи, художники современного искусства обращаются к народному творчеству. Но все ли мы о нем знаем? Все ли делаем для того, чтобы оно продолжало жить? В этой связи хотелось бы напомнить о почти забытом, но необычайно привлекательном древнерусском искусстве — о росписи по бересте.

Те скромные материалы, которыми располагают наши музеи, очень заинтересовали меня и моих товарищей по работе в студенческом научном обществе Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой. Захотелось полнее узнать об истории этого старинного промысла, о его судьбе в наши дни. Кафедра керамики помогла мне, Ольге Нератовой и Ирине Гудимовой организовать поездку на Северную Двину — родину берестяных изделий.

В городе Красноборске — древнем торговом центре, стоящем на реке Северная Двина, — мы встретили любителя-краеведа Павла Григорьевича Зашихина. Свою жизнь он посвятил изучению истории русского Севера. Это человек удивительной, энциклопедической

образованности, несмотря на то, что он имеет лишь начальное образование. Его перу принадлежит большое количество печатных работ, так или иначе связанных с северным краем.

От него мы узнали, что Красноборск славился раньше своими ярмарками. Шесть раз в год приезжали сюда купцы из многих губерний. Из Великого Устюга везли изделия с чернью по серебру, с «морозом» по жести. Из Новгорода — иконы, из Вологды и Ельца — кружева, из Вятки — игрушки. Местные умельцы привозили тканые шерстяные кушаки, лапти, кузовки, туески и другие изделия из бересты.

Береста использовалась всесторонне. Из нее делали мячи для детей, изготавливали маски, кушаки, солонки, ножи, плели лапти, на ней писали письма. Но вершиной «берестяного творчества» были бураки, или туеса. Это были вещи, брызжащие весельем. Плавная яркая роспись на туесках вносила радость в каждый дом. Образцы этих росписей мы видели в небольшом краеведческом музее, организованном П. Зашихиным. Но живы ли еще старые мастера бересты, работают ли они сейчас, он не знал.

По его рекомендации мы направились по реке Уфтюге, где еще несколько лет тому назад делали туески. В трех деревнях (расположенных так близко друг от друга, что можно счи-



Мастер Д. Новинский. Туесок с росписью.



зурью двух цветов: края зеленые, а дно — желто-золотистое, или наоборот.

Но поскольку гончары никогда не использовали чистой белой глины, черепок изделий всегда был немножечко окрашен в желтый или розовый и цвет глазури неприятно искажался. Поэтому уже в конце XVI века столовую посуду начали обливать раствором белой глины — «побилкой», а позже красной — «червинкой». Этот прием получил в народе название «обливание», а краситель — «обливка»¹. Облитый предмет мастера расписывали цветными глинами, сушили, обжигали, глазуровали и обжигали вторично. Эту группу изделий принято называть «народной майоликой». В отличие от фарфора и фаянса, где почти все росписи делали от руки, в украшении народной майолики

¹ Заметим, что распространенный в искусствоведческой литературе термин «ангоб», «ангобирование», по заявлению академика А. И. Билецкого, чужой и достаточно случаен в языках славянских народов. Поэтому, на мой взгляд, вместо ангоб следует говорить — обливка, вместо ангобировать — обливать.

большую роль играют технические эффекты (затеки глазури, цветных глин), остроумно применяемые народными художниками.

Первые росписи по белой обливке были сделаны свободными мазками зеленой, иногда фиолетовой (марганец) глазурью на изразцах, подсвечниках, тарелках, кувшинах и других изделиях в XVII—XVIII веках. Но эти приемы весьма ограничивали творческие возможности мастеров. Поэтому их место заняли росписи цветными глинами. Украинская народная майолика знает несколько способов подглазурной росписи, а именно: затеки или заливание, рожкование, ритье и «уриз».

Отличительной чертой техники затеков, известных уже в конце XV века, является роспись цветными глинами по сырой обливке. Полосы, черточки, малые и большие капли, положенные специальным инструментом (рожкой) на поверхность полужидкой обливки, проникают в нее, раздвигают ее. После этого их немедленно начинают растягивать, размазывать, создавая своеобразный орнамент — «фляндровку».

тать их за одну): в Черной Горке, Ново-Андреевке и в Якушевке мы встретили трех мастеров преклонного возраста: Дмитрия Матвеевича Новинского, Василия Васильевича Трапезникова и Михаила Даниловича Вишнякова. На туесах В. Трапезникова часто встречаются забавные звери, птицы, грибы, колосья, надписи. Это тонкий, поэтичный мастер, его сюжетные рисунки чрезвычайно напевны. Они взяты им как бы из того сказочного мира, которым так богата народная поэзия. Сейчас мастер почти не работает. Иногда росписью занимается его дочь Галя.

Роспись М. Вишнякова, пожалуй, можно назвать «классической». Она незамысловата. Ветка с одной стороны туеска и птица — с другой. Большая часть бересты остается не закрытой красками — это сохраняет ее природную обаятельную красоту. Хотя роспись М. Вишнякова уступает росписи В. Трапезникова по поэтичности и певучести, но сами его туески технически выполнены великолепно.

Д. Новинский занимался росписью туесков «сызмальства». Туески его радостны и веселы. Красный фон, заключенный между синими полосами, горит. И на этом «пылающем» фоне гибкая, изящная, стелющаяся ветка. Это даже не ветка, а скорее травка.

Все три мастера состояли на домниками в Котласской «Артели кустарного

производства», организованной в 1918 году. (Кроме туесков артель изготовляла корзины, кожаные сапоги, одежду). После того как в 1945 году артель распалась, мастера не бросили своего любимого дела.

Сейчас каждому мастеру уже за 70 лет. «Секреты» росписи только в их руках. К сожалению, они уже расписывают не порошковыми красками, а масляными. Роспись теряет свой художественный облик. «Берестяное творчество» гибнет. Гибнет фантазия, остроумие, мастерство, затейливость — все, что было создано поколениями народных творцов.

Раньше в туесках хранили крупу, соль, муку, мед. Девушки держали в них ленты и другие незатейливые украшения. В больших туесках солили капусту, грибы, огурцы, мочили яблоки. Прохожий просил вынести туес воды. Но сегодня этот распространенный в жизни народа предмет стал лишь страницей истории прикладного искусства. Пожалуй, можно сказать, что кончилась «утилитарная» жизнь туеска. Современные бытовые предметы, выполненные из современных материалов, заменяют с успехом туесок. Но разве вятская скульптурка играет в нашем быту роль игрушки? Если существует вырезание по бересте, то почему погибает более древнее и прекрасное творчество?

Туесок — замечательный северный

сувенир. В этом качестве, я уверена, он мог бы продолжить свою жизнь в нашем современном жилище. Архангельское отделение Союза художников РСФСР, художественная общественность области должны помочь возрождению «берестяного творчества».

В. ЕРШОВА, художник.

Ленинград.

Мастер В. Трапезников. Туески. Туесок с домиком расписывала его дочь Галя.



Среди многих центров флядрованных росписей (их на Украине более 50) своей самобытностью выделяются несколько очагов.

Росписи цветными глинами по белому фону характерны для мастеров Бережан, Подгаец, Копычинцев (Тернопольская область), Коломыи, Галича (Ивано-Франковская обл.), частично Паланочки и Головкивки (Черкасская обл.). Миски, тыквы, глеки здесь украшают орнаментами, поражающими красотой и смелостью решений.

Особенно славятся своими мисками изысканного художественного вкуса мастера города Смотрич (Хмельницкая обл.). По белому фону приемами флядрования гончары выводят на мисках замысловато стилизованные изображения петухов, голубя, рыб, цветов, завитков и разных видов «керамической» фауны и флоры. Они выполнены красной, коричневой и зеленой глинами. Иногда вместо зеленой глины после первого обжига мастера применяют только широкие мазки зеленой глазури, которая мягкими пятнами дополняет волшебную симфонию росписей, созданных Р. Червоняком, М. Небесным, К. Билоским (рис. 4).

Не менее распространены флядрованные росписи по кирпично-красному фону червинки — белой, коричневой и зеленой глинами. Возникнув в XVIII веке, они бурно расцвели в XIX. Мастера Бубновки, Жарденовки, Киблыча, Рахнов, Лесного (Винницкая обл.), Кременца (Тернопольская обл.), Опошни и Постав-Муки (Полтавская обл.) украшали миски, тарелки, глечики, тыквы, барыла не только горизонтальными полосами, но и вертикальными, а также отдельными пучками орнамента — «хмелик», «овесец», «курячи лапки», «пальчики» и др. Сочный темно-красный фон придает особую нарядность этим произведениям (рис. 5,6).

Своеобразным и эффектным видом техники затеков является роспись «под мрамор», образуемая произвольными затеками жидких цветных глин, покрывающих сосуд, а также встряхиванием его.

В XVII веке выделяются рожкованные росписи, производимые рожком по сырому, либо немного подсушенной обливке. Рожкованные росписи в отличие от флядрованных делают без расчета на затеки. В них господствуют растительные узоры, но встречаются также изображения птиц,

зверей и упрощенные фигурные композиции. Геометрические орнаменты в этих росписях использованы мало. Особенностью рожкованных росписей является выведение контура рисунка коричневой краской по белому фону либо белой по красному фону. Образовавшиеся плоскости затем заполняют цветными глинами традиционного колорита: по белому фону красной и зеленой, по красному — коричневой и зеленой.

Самые значительные рожкованные росписи создали мастера села Дыбынцы на Киевщине. На изразцах и белых мисках XVIII — XIX веков мы видим казаков, чумаков, всадников, музыкантов, казака с девушкой, цыгана с медведем, птичью пару и другие сцены в окружении «флоры», пышно разросшейся по фантазии гончаров. Большие барочные цветы, ветки, листья и завитки создают неповторимые асимметричные композиции (рис. 7).

Своеобразной простотой и жизнерадостностью, красочностью отличаются орнаменты мастеров села Бара. На тыквах, глечиках, барилах они помещают крупные арки, лепестки, цветы, выведенные оранжевой, зеленой и коричневой глинами по белому фону. Растительные полосы замыкают четкие, смело выведенные смуги, кривули (рис. 8). На мисках и тарелках часто встречаем изящную птичку среди цветов.

Близки к описанным сюжетам росписи изразцов и полумисок из города Ични на Черниговщине и Коломыи. Не менее прекрасны своеобразные системы растительных композиций, созданные замечательными мастерами Бубновки, Майдана-Бобрика (Винницкая обл.), Василькова (Киевская обл.), Гнильца (Черкасская обл.) (рис. 9, 10).

Техника ритья (гравирования), то есть рисование шилом по беленому сырому предмету с последующей подглазурной росписью коричневой глиной, зеленой и желтой глазуриями, позволила создать утонченные орнаментальные и выразительные сюжетные композиции. Из рук мастеров XIX века — О. Бахметюка, П. Баранюка, Д. Зинтюка, П. Кошака и их последователей И. Табахариюка, Г. Цвиляка и других современных мастеров Косова и Пистыня — вышли подлинные шедевры народной керамики. На их произведениях изображены сцены из быта карпатских горцев, местечковые будни, солдатская быль, а также сюжеты народных росписей и лубков, переданные в плоскостной двухплановой перспективе. Таким же способом изображены петухи, львы, олени и разнообразные цветочные композиции, выступающие либо дополнением к фигурным сценам, либо как самостоятельные мотивы, украшающие кафли, миски, глечики, тыквы, подсвечники (рис. 12, 13).

Кроме Косова, своеобразные гравированные росписи создавали мастера сел: Сокаля (Львовская обл.), Товстого (Тернопольская обл.), Бара (Винницкая обл.).

Самой молодой является техника уриза (вырезывание), сочетающая сграффито с рожкованными росписями. Возникла она в начале XX века в селе Вильхивке (Закарпатская обл.) и ныне развивается в творчестве мастеров М. Галаса, В. Газдика, И. Ребрика. Покрыв две трети сосуда темно-коричневой обливкой, мастер срезает карманным ножиком верхний слой, делает наметку росписи, обнажая стенки сосуда, которые после обжига дают розовые полосы. Вырезанные украшения сразу же дополняют росписью зеленой и белой глинами. Потом предмет глазуруют, сушат и обжигают. Таким путем на стенках узкогорлых «корчаг» и «пивников», кувшинов-«довжанок» и горшков появляются стройные широкие полосы, сочетающие геометрические и стилизованные растительные элементы, цвета которых ярко выделяются на темном, почти черном фоне (рис. 11).

Перечисленные орнаментальные системы и приемы украшений — лишь самые яркие явления из наследия украинской народной керамики. Это классическое наследие должно стать достоянием всех художников нашего декоративного искусства.

Рис. 13. М. Тымчук. Миска. Ритье. Около 1938 г. с. Пистынь, Косовский район, Ивано-Франковская обл. Фонды Львовского Музея украинского искусства.



ВЕРНУТЬ ПРАВО НА ТВОРЧЕСТВО

С. ХМЕЛЬНИЦКИЙ



Мастер Бободжан Мавлянов за работой.

Я познакомился с художественной керамикой небольшого таджикского города Канибадама в прошлом году отнюдь не в музейных условиях. В доме, где я остановился, ели суп из великолепных расписных чаш. Их живописное убранство отлично подчеркивало изящество формы, оно было нарядно и гармонично и вместе с тем начисто лишено вычурности, обычно свойственной «выставочным» изделиям народного художественного ремесла. Тотчас после обеда я побежал на базар и купил — по 40 копеек за штуку! — пять таких чаш. Купил бы больше, да побоялся, что не довезу. К сожалению, времени у меня было мало, и я не смог тогда познакомиться с местными керамистами и пригласиться к их работе. Когда же в нынешнем году это знакомство состоялось — оказалось, что в жизни канибадамских керамистов произошли очень печальные изменения. Коротко говоря, им запретили работать...

Как это могло случиться?

Канибадам лежит в стороне от обычных туристских маршрутов, и, может быть, поэтому его народная художественная керамика известна значительно меньше, чем, скажем, керамика Ташкента, Самарканда или Хивы. А между тем Канибадам издавна был центром производства быто-

вой посуды, и изделия его мастеров — по-таджикски «кулолгаров» — пользуются и сейчас большой популярностью у окрестного населения.

Еще не так давно канибадамские кулолгары полностью населяли одну из улиц города — Фабричную. Теперь их стало меньше: старинному кустарному производству трудно соревноваться с фарфоровыми заводами, чья продукция — далеко не всегда более художественная — заполняет магазины даже самых отдаленных селений Таджикистана. И все-таки едва ли не в каждом доме этих селений, не говоря уже о самом Канибадаме, можно увидеть удивительно нарядную, яркую, какую-то по-особому праздничную посуду местных мастеров. Ее здесь любят, ей верны. Она очень соответствует жизнерадостности и мягкости характера жителей Канибадама — города, давшего республике немало музыкантов, певцов и актеров.

Конечно, изделия канибадамских кулолгаров несут черты общего, исторически сложившегося стиля народного искусства Средней Азии. Вместе с тем любой таджик сразу же отличит посуду, сделанную в Канибадаме, от всякой другой. И это в общем нетрудно: канибадамские мастера выработали свой собственный, своеобразный, отличный от других стиль. Они, например, избегают наносить роспись на сплошной зеленый или красновато-коричневый фон, как это делают мастера в Душанбе и Ура-Тюбе, и совершенно не пользуются обычной в других местах желтой краской. Колорит канибадамской посуды складывается из сочетания зеленых, синих и фиолетово-коричневых узоров на белом поле ангоба. Коса — глубокая миска, заменяющая в Таджикистане суповую тарелку, — покрывается снаружи густым узором, чаще всего состоящим из спиральных завитков в окружении растительных побегов. Орнаментальная насыщенность внешней поверхности контрастирует с внутренней: здесь белизну фона лишь подчеркивает венчающий цветной бордюр и несколько (чаще всего — три) орнаментальных «пятен», симметрично окружающих центр. Эта традиционная, редко нарушаемая схема не мешает мастерам проявлять при украшении каждой отдельной вещи безграничную фантазию, демонстрировать творческую индивидуальность.

Нужно сказать, что малая известность канибадамских керамистов в профессиональных художественных кругах сыграла для них в известной мере положительную роль. С ними не произошло того, что случилось со многими на-

родными среднеазиатскими живописцами и резчиками. Они до сих пор, к счастью, не создают вещей, специально предназначенных для выставок и музеев. Вся их продукция (при ее несомненно высоких художественных достоинствах) имеет сугубо утилитарный, бытовой характер, и именно это обстоятельство делает ее, на мой взгляд, по-настоящему красивой, народной и современной, — одним словом, живой. Блюда, чаши и кувшины канибадамских кулолгаров не красуются под стеклом музейных или домашних витрин, — из них попросту едят и пьют, они входят органической и необходимой деталью в быт людей. И меняются вместе с бытом.

Сейчас в Канибадаме осталось не более десяти керамистов — все опытные мастера, потомственные кулолгары, отцы и деды которых занимались тем же ремеслом. Большинство из них до недавнего времени были объединены в цехе гончаров при Канибадамском быткомбинате. Посуда, выходившая из их мастерских, пользовалась (как пользуется и сейчас) большим и постоянным спросом. К семейным праздникам, которые нередки в таджикском быту, сразу покупались десятки чаш, тарелок и блюд: прекрасная эта посуда одним своим видом создает хорошее настроение за праздничным столом, к тому же она дешева и прочна. Маленький ларек на базаре, торговавший изделиями цеха гончаров, никогда не страдал от затоваривания.

Но неожиданно в начале этого года директор быткомбината издал приказ, решивший судьбу местной художественной керамики. Вот текст этого приказа с сохранением стиля и орфографии.

Приказ № 12 по Канибадамскому быткомбинату от 12 февраля 1963 г.

Согласно приказа Главного Управления бытового обслуживания при Совете Министров ТаджССР от 17 сентября 1962 г. за № 2... переобразован бытового обслуживания населения.

В дальнейшем быткомбинат будет заниматься исключительно только бытовым обслуживанием населения, а поэтому необходимо ликвидировать цех гончарников и работы переплетчицы, на основании вышеизложенного приказываю:

1. С 1 марта будет закрыт гончарный цех и переплетных изделий, а поэтому предупредить нижеследующих товарищей, что будут с 1 марта 1963 г. освобождены от работы.

1) По гончарному цеху: Мавлянов Бобо, Баротов Якуб, Азимов Рахмат, Джураев Азим, Расулов.

2) По переплету тов. Леднева А.

Директор быткомбината Исламов А.

Так энергичным росчерком пера тов. Исламова А. было ликвидировано керамическое искусство Канибадама, существовавшее не одну сотню лет. То есть ликвидировано оно, конечно, не было: канибадамские мастера любят свое искусство и ни за что не откажутся от него. Но теперь они поставлены в нелепые условия. Против их воли они превращены в частников. Своим настоящим делом им придется заниматься вечерами, после работы на различных предприятиях, не имеющих отношения к искусству керамики. Например, Бободжан Мавлянов, первоклассный мастер, чьим именем начинается скорбный список приказа, трудится теперь на консервном заводе. Ларек на базаре, конечно, закрыт. Заказчики (а их по-прежнему много) приходят к мастерам вечером, таясь, точно воры. Кулолгаров, которые неожиданно для себя оказались — в буквальном смысле слова! — «вне закона», атакуют деятели финорганов. Они требуют разрушить мастерские, уничтожить печи и гончарные круги. Их требования с каждым месяцем становятся все настойчивей.

Так в административном порядке невежественные чиновники пытаются уничтожить прекрасное, живое, нужное людям искусство. Ясно, что этим попыткам необходимо положить конец, и как можно скорее. Канибадамским мастерам нужно не только вернуть их законное право на творчество, — их искусство заслуживает и популяризации, и реальной поддержки.

ПОЧЕМУ НЕ ПОКУПАЮТ ВЫШИТЫЕ ИЗДЕЛИЯ?

В сентябре этого года состоялось республиканское совещание-семинар работников строчевышивальных и кружевных предприятий, созданное Главным управлением бытового обслуживания населения при Совете Министров РСФСР.

Подобный производственный семинар проходил в 1959 году. Показанные на нем изделия, подготовленные к Всероссийскому смотру-выставке народных художественных промыслов 1960 года, резко контрастировали с вещами массового ассортимента — блузками, подзорами, накомодниками, думками, крайне устаревшими по формам, небрежно выполненными, часто чрезмерно украшенными аляповатой, претенциозной вышивкой. Подавляющее большинство этих изделий просмотревшая комиссия рекомендовала снять с производства. Но торгующие организации неизменно давали на них заказы.

С тех пор прошло четыре года. И мы снова увидели продукцию вышивальных и кружевных фабрик РСФСР. Теперь уже против безвкусных, устаревших вещей с вышивкой горячо восстают представители торговли. Они приводят небезынтересные цифры: на базах и полках магазинов сейчас скопилось на 12 миллионов рублей вышитых изделий весьма низкого художественного качества.

Вышивальные фабрики не только выполняют, но и перевыполняют планы. Но пока это осуществляется ими в подавляющем большинстве случаев за счет изделий невысокого художественного качества. В результате такое выполнение и перевыполнение плана приносит убыток государству. Устаревшие, невыразительные изделия оседают в магазинах, на базах. Наступает затоваривание, а за ним — распродажа по убыточным ценам. К тому же гонка с выполнением плана сильно мешает работе над созданием нового ассортимента строчевышитых изделий.

На выставке в Главном Управлении было представлено большое количество блузок из дорогих шелковых тканей устаревших фасонов и отделки, дорогого столового и постельного белья с вышивкой ршелье или с натуралистическими розами и маками, выполненными так называемой «художественной гладью». Рабочая комиссия совещания полностью сняла с производства все образцы, показанные фабриками Белгорода, Курска, Казани, Уфы, Волгоградской области и многими другими; у ряда фабрик была отклонена почти половина образцов.

В основном эти безвкусные, устаревшие изделия составляют мелкие предприятия — вышивальные цехи при комбинатах бытового обслуживания, лишенные всякого художественного руководства. Участники совещания говорили о том, что настало время поставить вопрос о правомерности существования этих карликовых производств. Гораздо целесообразнее уделить больше внимания и ассигновать средства на развитие наиболее крупных, издавна сложившихся центров вышивального и кружевного производства. Тем более что на просмотре 1963 года многие из этих производств показали красивые вещи, отвечающие современным эстетическим требованиям и связанные с современной модой. Созданы они для повседневного потребления, а не для показа на выставках.

Например на Кировской фабрике имени 8 марта, на ростовской фабрике «Вышивальщик» и на ряде других предприятий вместо вышитых блузок из крепдешина, креп-жоржета, капрона разработаны новые модели женских и детских платьев из плотных тканей, главным образом из сурового полотна и льна с лавсаном. Вышитая и кружевная отделка удачно оживляет строгие линии таких платьев, придает им нарядный и праздничный вид. Не являясь прямым повторением народных узоров, вышивка и кружева сохраняют в новых моделях красоту и жизнерадостность, свойственные народному искусству.

Подчеркнуто народным характером отличались образцы женских и детских платьев известной Тарусской фабрики вышивальщиц (однако этому производству необходимо художник-модельер). На многих предприятиях появились модели мужских рубаш нового покроя, которые

должны заменить надоевшие «украинки» и «гуцулки». Вологодская фабрика показала красочные вышитые мужские галстуки, кружевную отделку к платьям; Елецкий комбинат продемонстрировал кружевные кофты из шерсти разных цветов.

Многие фабрики успешно выполняют решения партии и правительства об улучшении качества детских вещей. Разнообразные по фасону, удобные в носке, гигиеничные, недорогие костюмчики из полотна для мальчиков, украшенные скромной, но в то же время нарядной вышивкой, показали Арзамасская фабрика, Торжокская фабрика им. 8-марта и ряд других.

Поиски нового ведутся также в области создания изделий, связанных с убранством интерьера. Уходят в прошлое портьеры с ламбрекенами, мешающие проникновению света в комнату, салфетки, накомодники, подзоры, накидки с дырчатым орнаментом и изрезанными краями.

Получают распространение скатерти и салфетки из легкой редкой льняной ткани — «редины», на которой особенно хорошо выглядит яркая красочная вышивка народного характера. Правда, закоснелость прейскуранта, недоверие торгующих организаций к редине и ряд других причин долгое время мешали внедрению этих вещей в производство. Однако сейчас фабрики Ивановской области, освоив выполнение образцов скатертей и салфеток, сделанных с большим вкусом художниками НИИХП Л. Бегушиной и Н. Сапожниковой, заключили договоры на поставку этих вещей в крупнейшие магазины Москвы. Хорошие изделия из редины были представлены Саратовской фабрикой «Вышивка» и другими производствами.

Но хочется заметить, что хотя изделия из редины появились недавно, в ряде случаев их декор уже становится однообразным. Применение продержки цветной нитки без добавления к этому вышивки другими швами делает скатерти и салфетки из редины похожими на тканые. Специфика вышивки как искусства утрачивается.

Выгодно отличаются от подобных обезличенных изделий те работы, в которых художники по-новому используют традиции местной народной вышивки. Подлинными произведениями искусства являются изделия, созданные под руководством Е. Ефремовой — художницы лаборатории при конструкторском бюро Управления бытового обслуживания населения при Совете Министров Чувашской АССР. В ее вещах, сильных по цвету, безупречных по композиции, чувствуется глубокое понимание народного орнамента, в то же время они современны по своему художественному облику.

Традиции народного орнамента находят свое продолжение также в изделиях фабрики «Труженица» Марийской АССР, Никифоровской фабрики Тамбовской обл. К сожалению, такая область, как Рязанская, имеющая богатые художественные традиции в искусстве вышивки и кружевоплетении, показала лишь изделия, приготовленные специально к совещанию. Во многом в этом виновато руководство художественными промыслами Рязанской области (начальник Управления бытового обслуживания населения тов. Караваев), с глубоким безразличием относящееся к своим производствам.

В настоящее время 56 проц. изделий с вышивкой делается на машине. Опыт фабрики «Крестецкая строчка» и Тарусской фабрики вышивальщиц показывает, что механизация отдельных приемов вышивки позволяет не только полностью сохранить традиционные особенности таких швов, как цветная перевить и тончайшая крестецкая строчка, но и выпускать высококачественные и более дешевые изделия. Но в других местах те же самые машины используют для выполнения аляповатых разводов ришелье на столовом и постельном белье, для украшения блузок устаревших фасонов. Значит, дело не в машине, а в том, какой рисунок на ней выполнять, во вкусе художника, создающего ту или иную вещь, в умении мастера, способного воплотить замысел художника в материале.

Вышивальное производство может сейчас развиваться только при условии значительной механизации и правильной организации производственных процессов. Но наряду с машинной на некоторых предприятиях необходимо сохранить и ручную вышивку, так как не все швы можно выполнять на машине. Ручная вышивка особенно незаменима при исполнении сувенирных, подарочных изделий.

Большое беспокойство вызывает состояние кружевного промысла. Трудоемкость ручного плетения делает кружевные изделия очень дорогими, нерентабельными и ставит под угрозу дальнейшее существование этой ценной отрасли русского народного искусства. На просмотре, правда, были показаны кружевные отделки к платьям и салфеткам, выполненные новыми, более рациональными приемами по рисункам художников А. Кораблевой, М. Гусевой, Н. Симакиной на кружевных фабриках Вологды, Ельца, Советска Кировской области. Но в целом перспективы развития кружевного производства неясны.

На выставке в Главном управлении бытового обслуживания было много нового, современного, красивого. И участники совещания разъехались с надеждой, что руководство Управления перестроит работу предприятий, выпускающих кружевные и вышитые изделия. Для этого необходимо решить наконец те наиболее экономические и организационные вопросы, о которых неоднократно говорилось в нашей печати.

И. РАБОТНОВА



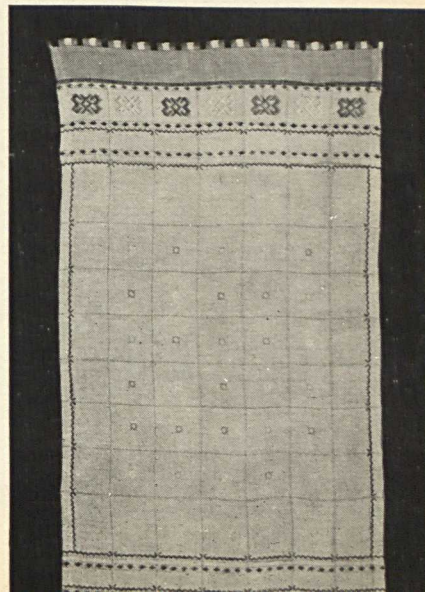
Блузка из флагтуха. Тарусская фабрика вышивальщиц. Калужская обл.



Передник полотняный. Фабрика им. Крупской. Пос. Мстера Владимирской обл.



Костюм для мальчика. Полотно, редина. Тарусская фабрика вышивальщиц. Калужская обл.



Дорожка из редины. Фабрика им. Крупской. Рязань.

ЛИТОВСКАЯ НАРОДНАЯ СКУЛЬПТУРА

(ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ)

Почти полтысячи иллюстраций литовской народной скульптуры вошли в альбом¹, подготовленный к изданию известным литовским ученым П. Галауне, который посвятил изучению народного искусства всю свою жизнь.

Это первая советская книга, открывающая богатейшую область народного творчества — скульптуру.

Один за другим предстают перед нами на больших тоновых и цветных таблицах альбома чудесные литовские «девукасы» (по древней традиции, к бешеному негодованию католических церковников, проповедующих христианское «единобожие», литовские крестьяне называли свои резные фигурки языческим именем «девукасы» — «божки»), бесконечно чуждые и клерикальной идеологии и всей господствовавшей в старой Литве культуре эксплуататорских классов.

Тысячи этих фигурок, исполненных анонимными крестьянскими мастерами, погибли от времени, сгорели в кострах, пылавших на литовской земле после кровавого подавления народного восстания 1863 года, когда по особому «высочайшему» указу царские чиновники уничтожали произведения народного искусства; исчезали в пожарах мировых войн, были разграблены фашистскими оккупантами. Но сокровищница народного творчества неисчерпаема. В новой книге представлена литовская народная скульптура, бережно хранимая в экспозиции и фондах Каунасского художественного музея им. М. К. Чюрлениса, в краеведческих музеях Биржая, Кедайняй, Кретинги, Шяуляя, Паневежиса, Рокишкиса, в частных коллекциях литовских советских художников и изучаемая советскими искусствоведами, историками, этнографами.

...Сеятель вышел на пашню. Босые ноги крестьянина (большие ступни — наивно и правдиво вырезаны они в куске старого дуба деревенским резчиком!) прочно стоят на родной земле — так трактована деревянная подставка скульптуры. Бережно прижимает сеятель к груди маленькое лукошко (только человек, знающий цену трудовому крестьянскому хлебу, мог найти этот достоверный жест), и в его ладони — крупные, чистые зерна, отобранные для сева.

Маленькая деревянная фигурка уже потрескалась, и скромные краски, которые мог купить на медные копейки полукрепостной крестьянский художник, — давно выгорели от солнца,

дождей, от морозов и стерлись во многих местах. Словно легкая седина, тронула скульптуру прозрачная зеленоватая пыль времени. Но в альбоме скульптура получила вторую жизнь.

Печально смотрит на литовскую землю пригорюнившийся «Рупинтойелис» («... ибо стало ему жаль людей», — рассказывает о нем старая литовская притча), вековая боль и тоска израненного сердца в его глазах, в склоненной к плечу голове, в скорбном выразительном жесте народного горя — подпирающей щеку руке. Протягивает людям хлеб на ладони своей большой крестьянской руки «Агота». Перебирает струны литовского канкиса юная и нарядная «Цицилия». Что общего у нее с христианской святой? Имя? Смутное воспоминание народного мастера о виденной в барочном костеле скульптуре? Внешняя иконография? — Может быть. Но душа этой скульптуры, ее содержание и форма, ее реализм и народность — все говорит об антицерковной, демократической традиции в литовском народном искусстве.

Склонившись над книгой, крестьянка учит девочку первым буквам азбуки. Не из этой ли традиционной композиции родилась в 1906 году «Литовская школа» П. Римши? Не была ли эта скромная «Анна» ответом народного художника на варварское полувекоевое запрещение царским правительством литовской письменности? На сказочном белом в розовых яблоках коне поднимается на битву отважный Юргис. И плачет горькими слезами склонившаяся над телом убитого сына мать, много-страдальная женщина литовской земли, чье большое сердце пронзено ножами (наивная, но столь выразительная аллегория!).

Вступительную статью о литовской народной скульптуре написал один из авторов книги — народный художник СССР Юозас Микенас. Это убежденное, страстное слово человека, который стал одним из первых открывателей чудесного мира литовской народной скульптуры. Четыре десятилетия тому назад, будучи еще студентом Каунасской художественной школы, он вместе с Р. Калпокасом отправился в первую научную экспедицию в Жемайтию за сбором и изучением рассеянной по деревням, по забытым придорожным часовенкам народной скульптуры. Это слово крупнейшего мастера, в чьем творчестве получили развитие лучшие черты литовской народной скульптуры. Этим новым в советском искусствознании словом открывается интереснейшая страница в изучении декоративного искусства народов СССР.

С. ЧЕРВОННАЯ



«Св. Агота». Дерево. Мастер «Св. Аготы», волость Камай. XIX в. Государственный художественный музей им. М. К. Чюрлениса. Каунас.



«Св. Юргис». Дерево. Мастер «Одноглазый». Около 1876 г. Государственный художественный музей им. М. К. Чюрлениса. Каунас.



Жан Амблар, Борис Таслицкий. Роспись на стенах школы в Сен-Дени. Сграффито с использованием синтетических эмалевых красок. Общий вид и фрагмент. 1963



О ТЕХНИКЕ ФРАНЦУЗСКИХ МОНУМЕНТАЛИСТОВ

В. ЛОГИНОВ

За последний год, во время научной стажировки в художественных вузах Парижа, мне довелось увидеть и узнать много интересного. Изучая технику современной монументальной живописи Франции, беседуя с художниками и технологами, я убеждался в том, что французские мастера очень успешно используют синтетические материалы, в частности синтетические смолы.

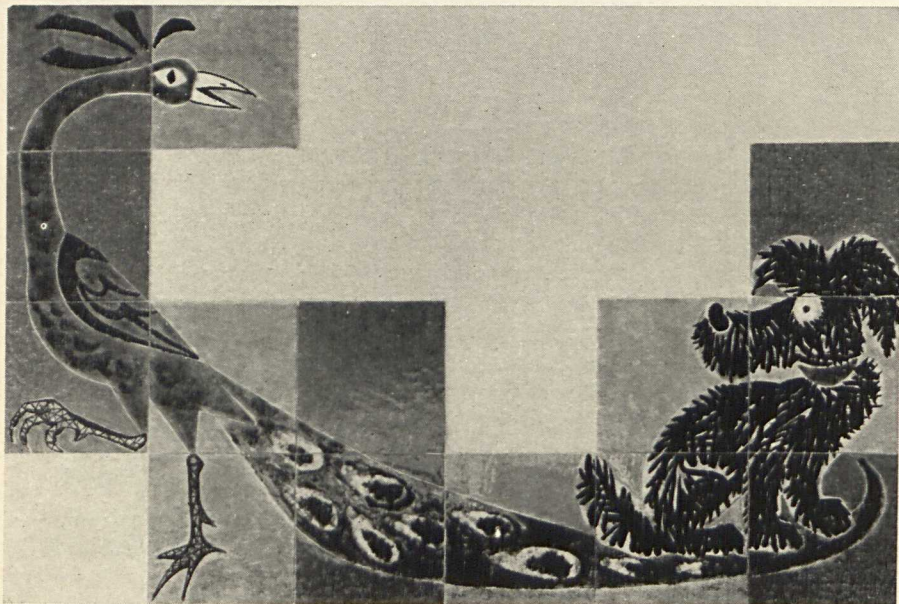
Пионерами освоения этой техники являются французские художники-коммунисты, создавшие по заказам демократических муниципалитетов росписи в пригородах Парижа и в других городах.

И в настоящее время именно они наиболее активно экспериментируют в технике живописи новыми материалами, создавая реалистические росписи. Так, Жан Амблар совместно с Борисом Таслицким в июле 1963 года завершил две большие экстерьерные росписи в технике сграффито с использованием синтетических эмалевых красок «глисерофталик». Эти сграффито выполнены в лоджиях новых зданий группы школ имени Поля Ланжевена в Шуази-ле-Руа, рабочем пригороде Парижа, около Иври. Общая площадь сграффито, сделанных светлым контуром на фоне серого бетона, составляет 260 м². Эти сграффито по-настоящему декоративны. В них успешно развиваются традиции



Жан Амблар. Роспись в детском саду в Курнёв (пригород Парижа). Сграффито с использованием синтетических эмалевых красок. 1962

Андрэ Фужерон. Керамические вставки в интерьере детского сада в Шапрон-Верт, Аркей (пригород Парижа). Общий вид и фрагмент. 1959



древних французских гобеленов, авиньонских и луарских фресок, так удачно использованных Жаном Амбларом в его известных фресках мэрри в Сен-Дени.

Эти же художники в 1962—1963 годах выполнили экстерьерные сграффито на стенах школ в пригородах Парижа Сен-Дени и Витри. Амблар также сделал росписи в клубе металлургов города Вузерион (1959). Технология этих росписей такова. По цементу режут глубокий контур, потом покрывают грунтом, который сохнет 48 часов, затем производится роспись синтетическими эмалевыми красками «глисерофталик» (в течение трех недель). Работают щетинными кистями. Наносить краски с помощью пистолета-краскопульта в этой технике стенописи нельзя, потому что на стенках шланга образуются наплывы.

Краски заводского приготовления представляют собой разновидность полихлорвинила. По внешнему виду поверхность такой стенописи напоминает керамику. Такая живопись не боится атмосферных явлений, ее можно мыть и протирать.

Во Франции эти краски широко применяются для экстерьерных росписей новых зданий, например в недавно построенных комплексах пригородов Парижа и город-спутников Сарсель, Марли-ле-Руа, Антони.

Марк Сен-Санс, профессор парижского Института декоративных искусств, автор известных фресок, написанных в сороковые годы в интерьерах театра Тулузы, в настоящее время много экспериментирует в технике стеной живописи с использованием растворимого каучука в соединении с пудрой пигментов. В качестве растворителей он берет уайт-спирит, петроль.

М. Сен-Санс работает также в технике винелита и алюминиевых красок, полученных катодным способом. В 1962 году им созданы росписи на стенах новой школы в Сен-Дени.

В технике алюминиевых красок М. Сен-Санс сделал декоративные росписи в Культурном центре северного парижского пригорода Сент-Уэн в 1962 году. Они представляют собой 24 квадрата, выступающих из стены, каждый размером 40×20 см.

В технике растворимого каучука Сен-Санс пользуется красками технолога Дарсона, работающего на предприятии фирмы, производящей синтетические красители. В качестве пигментов берутся окислы металлов.

В мастерских Института декоративного искусства и Школы прикладных искусств в Париже, где много экспериментируют в технике живописи синтетическими материалами, также широко используют «глисерофталик». Даже применяя технику энкастики заводского изготовления в тюбах, художники добавляют винелит и каучук для большей прочности стенописи.

Хочется также отметить последние стенописи, в которых использована традиционная техника. В рабочем пригороде Парижа Виль-Жюиф в вестибюле школьного здания Андре Фужерон в 1959 году сделал стенную живопись в технике яично-масляной эмульсионной темперы. В композиции даны разные сцены, решенные в едином ритме и взятые с одним горизонтом. Изображены игры детей на фоне сельского и городского пейзажа, цирковые представления и т. д.

Фужерон создал также настенные керамические композиции в экстерьере и интерьере группы школ в Шапрон-Верте, одном из районов города-спутника Парижа—Аркей. Интерьер большой столовой украшен двумя вытянутыми в длину фигурными композициями из керамических плиток. Они расположены на противоположных стенах и очень гармоничны по цвету. Силуэт фигур персонажей красновато-охристый, напоминает росписи греческих ваз. Фон белый, но сделанный лессировочно так, что просвечивает темная основа плиток. Цвет локальный и плотный. Размер каждой композиции 600×180 см. Для проработки конту-

К ИТОГАМ ДИСКУССИИ

МОЖЕТ ЛИ МАШИНА БЫТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ИСКУССТВА?

(Окончание. Начало на 22 стр.)

Я вовсе не стремлюсь попасть в число тех, кто навязывает литературность живописи или изобразительность прикладному искусству, но я думаю, что и в литературе образ не есть только отражение действительности, а есть прежде всего выражение нашего отношения к ней. И именно размышления об образности неизобразительных, в частности технических форм художественного творчества, помогают точнее понять сущность образа и в литературе и в живописи.

Да, машина, даже сделанная при участии художника, не укладывается полностью в привычное, традиционное представление о произведении искусства. Но из этого нужно, мне кажется, сделать не тот вывод, что где-то вне искусства существует еще какая-то нехудожественная форма эстетического творчества, а тот, что само это прежнее понимание искусства устарело, не помогает объяснить все сегодня известные нам формы художественной деятельности и должно поэтому расширяться и изменяться.

Я еще не могу расстаться со старой точкой зрения, сближающей прикладное искусство и художественное конструирование. Я не могу согласиться с К. Кантором, выдающим теперь в них два совершенно различных вида художественного творчества. Я думаю, что различия между ними совершенно другого порядка, чем, скажем, различия между прикладным и изобразительным искусством.

Там перед нами два вида искусства, различные по своей природе, по своему назначению и месту в жизни. Здесь различия не принципиального, а исторического характера. Это два этапа в развитии одного вида искусства, разделенные достаточно резко — как светская живопись, скажем, отделилась в свое время от иконописи, — но связанные исторической преемственностью. Этому не мешает то обстоятельство, что оба этапа могут отчасти накладываться друг на друга по времени.

Эти соображения важны для определения перспективы, для выяснения тенденций развития. Если подъем прикладного искусства на новый этап — художественного конструирования — означает, что прикладничество в старом смысле слова будет постепенно затухать и вытесняться из жизни, то влияние этого поворота на другие виды искусства не будет столь непосредственным и прямолинейным.

* * *

В разговоре принял участие также В. ОРЛОВ, говоривший о том, что, не согласившись вначале со статьей И. Маца, он пришел все же, следя за развитием дискуссии, к сходным выводам о необходимости разделять искусство и художественную деятельность в промышленности. Заочно участвовал в разговоре один из участников дискуссии — Е. ЛАЗАРЕВ, приславший в редакцию из Ленинграда свои тезисы.

По его мнению, в дискуссии не были достаточно полно рассмотрены философские и социальные основы техники и психология ее восприятия общественным человеком — субъектом трудового процесса. Возражая против оперирования в технической эстетике традиционными понятиями, «применимыми только к искусству», он призывал продолжить дискуссию в плане вскрытия и разработки специфических эстетических закономерностей техники.

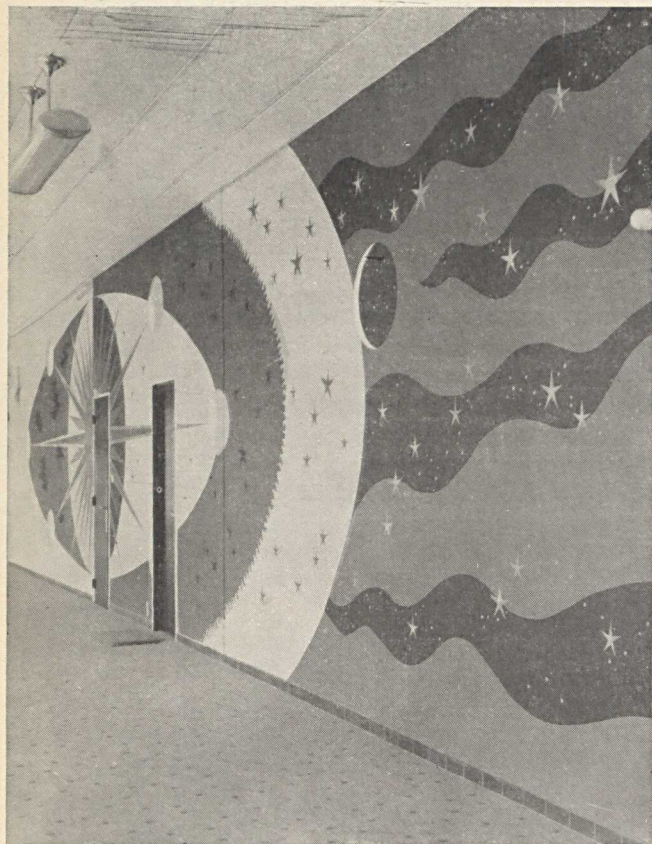
* * *

Итак, дискуссия окончена. Завершая ее, мы не думаем, однако, что она привела к созданию какой-то единой и для всех обязательной точки зрения на обсуждавшиеся вопросы, а потому и не считаем необходимым давать в заключение какие-либо окончательные выводы.

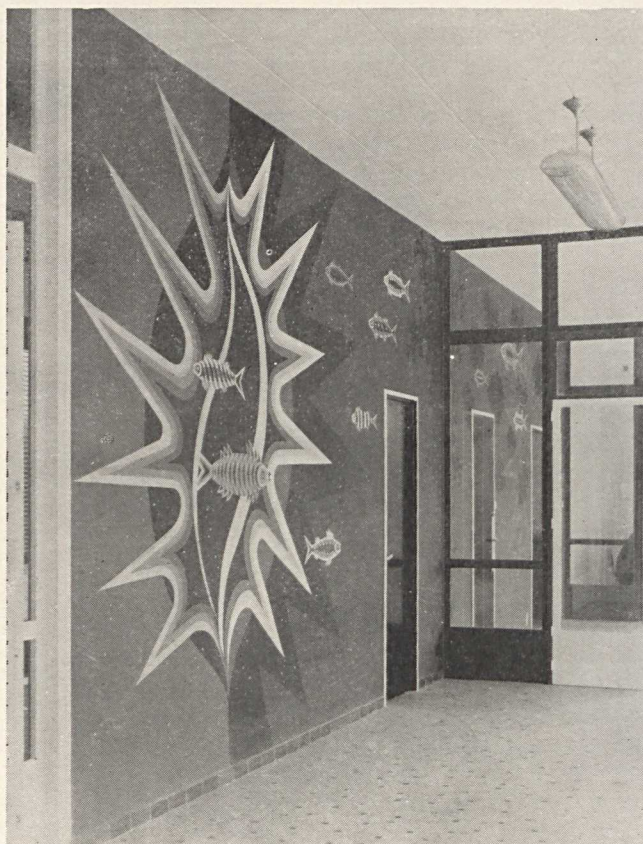
Но отсутствие категорических выводов не означает, что дискуссия была неудачной и не дала результатов. Прежде всего наряду с различием точек зрения выявилось и сходство взглядов по очень важным вопросам.

Положения о необходимости эстетического преобразования всей предметной среды, окружающей человека, о восстановлении стилистического единства этой среды путем привлечения художников к активной работе в промышленности, можно, видимо, уже считать общепризнанными. А ведь еще недавно это было совсем не так.

Очень важно и то, что, как показала встреча в редакции, дискуссия способствовала развитию и углублению взглядов ее участников, способствовала прогрессу в теоретической разработке проблем промышленной эстетики.



Жан Пикар Леду. Фрески в Политехническом институте Тулузы.



Андрэ Фужерон. Роспись столовой школы для девочек в Шапрон Верт, Аркей (пригород Парижа). Керамическое панно. 1959



ров Фужерон использовал коричнево-красноватый окисел железа, для живописи брал свинцовые пигменты. Плитки, из которых составлены композиции, квадратные, размером 10×10 см, обжигались в печи при 800°. Выполнены эти стенописи в 1959—1960 годах.

В экстерьере этого здания на двух порталах также сделаны два декоративных керамических панно. На красно-терракотовом фоне изображены светлым контуром яркие растения, птицы, кувшины.

Недалеко от этой школы, в том же комплексе, находится детский сад имени Ирен Жолио-Кюри. В большом игровом зале с огромными окнами на двух противоположных стенах помещены многочисленные керамические вставки, разные по форме и асимметричные. Они очень мажорны по колориту, построенному на ярких оранжевых, черных, индиговых тонах. Рисунок свободный. Композиции по своей трактовке напоминают детские рисунки. Керамические плитки плотно притерты друг к другу, немного выступают из стены.

Другие фрески и мозаики Фужерон сделал в 1960—1962 годах в северных пригородах Сент-Уэн и Стайнс. В школе для мальчиков им выполнена мозаика, а в школе для девочек — настенная керамическая композиция на круглой поверхности.

Последняя его работа — большая экстерьерная мозаика орнаментального характера в городе Сет недалеко от Марселя. Сет — винодельческий порт Южной Франции, где недавно построен учебный технический городок имени Ирен и Фредерика Жолио-Кюри. На северном фасаде одного из зданий этого комплекса Фужероном создана смальтовая мозаика, изображающая, как он говорил, солнечную радость. На южной стороне помещена мозаика из морской гальки (геральдика).

Стенописи Фужерона, созданные в последнее время, по цвету и мироощущению — антипод его прежним картинам, жестковатым по рисунку, мрачным по цветовому строю, таким, например, как «Смерть Улье». Художник повернулся к будущему, его живопись стала оптимистичнее, жизнерадостнее.

Другой видный художник-коммунист Жан Пикар Леду работает в технике фрески и особенно много — в технике гобелена. В 1960 году он сделал цикл настенных фресок декоративного характера, изображающих фауну и флору, в интерьере политехнического института Тулузы и в мэрии Сен-Назера и мозаики в школе одного демократического муниципалитета пригорода Парижа.

Для реалистических композиций этого художника характерен филигранный орнаментальный рисунок, будто он режет по стеклу — настолько точна и безошибочна композиция; характерна замысловатость и «музыкальность» композиции при очень простой тематике, а также сдержанность при собранности и декоративности цвета.

За последние годы разными художниками были созданы мозаики в экстерьере школы имени Поля Ланжевена в пригороде Парижа — Антони: настенные экстерьерные мозаики и десятки огромных керамических панно в здании нового университета в Марселе (мастерской мозаики в Эксе); многометровая мозаика на фасаде нового дома Радио в Страсбурге (автор Ж. Лурса); мозаики, гобелены, витражи в современном здании капеллы в Шамони, в Альпах (авторы Ж. Лурса и другие); мозаики из алюминия в новом здании на улице Версаля в Париже (автор Васарелли) и т. д. В городе Шартре существуют крупнейшие мозаичные и витражные мастерские Франции. Там создают эскизы и выполняют мозаики и витражи с использованием синтетических материалов для общественных зданий Франции, США, ФРГ. Все это свидетельствует о том, насколько широко в современном строительстве Франции применяются синтетические материалы.

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

ВЕНГРИЯ

Налаживаются международные связи специалистов стран СЭВ в области промышленной и торговой рекламы.

Последнее рабочее совещание представителей рекламных организаций социалистических стран состоялось летом этого года в Будапеште, где оно было созвано по инициативе венгерского экспортного рекламного агентства «Престо». В совещании участвовали также представители других агентств: «Арполь» (Варшава), «Интервербунг» (Берлин), «Рапид» (Прага), «Внешторгиздат» (Москва), а также работники организаций внешней торговли Болгарии и Румынии.

На совещании было принято решение разработать такие методы социалистической рекламы, которые учитывали бы национальные и экономические особенности страны, традиции и покупательную способность ее населения. Принята рекомендация о включении специалистов торговой рекламы в состав торговых представительств социалистических стран в экономически слаборазвитых странах.

Будет обращено внимание также на создание большого количества товарных знаков, знаков, обозначающих качество товара и его полезные свойства. Будет значительно увеличен объем и повышен художественный уровень материалов, рекламирующих продукцию промышленности социалистических стран.

Разговор о сотрудничестве стран социализма в области промышленной и торговой рекламы будет продолжен на следующем международном совещании, которое состоится весной 1964 года в Праге.

ПОЛЬША

В конце июня этого года в Варшаве было организовано Первое Всепольское совещание по проблемам цвета. Оно было созвано для того, чтобы упорядочить методы использования цвета в строительстве, промышленности, торговле, на транспорте и в других отраслях народного хозяйства. В совещании приняли участие специалисты из различных областей науки и техники, а также государственные и общественные деятели.

На пленарных заседаниях и в отдельных секциях было заслушано несколько десятков докладов, в которых сообщалось о современном состоянии науки о цвете. Обсуждались экономический, технический и психологический аспекты воздействия цвета на человека. Много внимания было уделено вопросу стандартизации выпускаемых производством красителей.

В заключение совещания было решено провести ряд научных работ, необходимых для решения теоретических и практических вопросов, связанных с рациональным использованием цвета.

Материалы совещания будут опубликованы в № 5 «Бюллетеня Совета по технической эстетике» (Варшава).

США

Американский Совет художественного ремесла (American Craftmen's Council) предполагает в июне 1964 года созвать в Нью-Йорке международную конференцию, участники которой должны обсудить современное состояние художественных ремесел во всех странах мира и создать международное общество художников-ремесленников.

СПИСОК СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В ЖУРНАЛЕ В 1963 ГОДУ

№ 1

За вечную молодость искусства.
Е. Шмигельская. Работы монументалистов России.
Л. Лебедева. Новые кафе на старых улицах.
И. Уварова. Гончарный круг и круг почета.
Н. Зиновьева, Л. Рабичев. О товарном знаке.
Б. Битехтин. На выставке и на производстве.
Эстетический поиск конструктора. О моде и стиле.
Б. Шрагин. Мода или стиль?
М. Мерцалова. Из истории моды.
Л. Комарова, А. Комаров. Краски на основе эпоксидных смол.
С. Базазьянц. Мозаика из картона. Творчески руководить художественными промыслами.
А. Абрамова. Нужны студии декоративного искусства.
К. Рождественский. Джио Понти.

№ 2

Продолжаем разговор о синтезе.
А. Рябушин. Жилище нового типа.
Э. Йон. Формообразование в технике.
Р. Хегнер. Техническая эстетика — вклад в социалистическую культуру.
В. Арямов. Творческая удача конструктора.
Д. Триггер. Новая мебель для цехов.
С. Иванова. Художник Мария Тоне.
Н. Буданова, Н. Шкаровская. Что показал конкурс.
И. Крапивина. Работы тобольских костерезов.
С. Махкамова. Узбекские ткани сегодня.
С. Червонная. Широкий диапазон творчества.
С. Колос. Учитывать специфику.
М. Черейская. Твори, выдумывай, пробуй!
Л. Никитина. Советы керамиста.
Б. Шрагин. Мода или стиль?

№ 3

З. Быков. О художественной подготовке конструкторов.
Е. Лазарев. Мощь и красота.
Н. Воронов. Тенденции верные и ошибочные.
А. Чекалов. Через моду формируется стиль.
Л. Каменский. Эстонский Кола Брюньон.
Н. Савельева. Сюжетные ковры.
С. Хмельницкий. Судьба национального стиля в Средней Азии.
Я. Орлов, Я. Шагалин. Количество без качества.
Л. Невлер. Тут все гораздо сложнее.
Е. Хохлова. На выставке украинских керамистов.

Еф. Борисов. Три интервью с комментариями.
А. Бурганов. Фонтаны и водоемы.
Ш. Бойко. Методы обучения художников-конструкторов.

№ 4

Г. Кушнеровская. На родине Ленина.
Л. Жадова. Пробуждать художников.
С. Базазьянц. Для выставки или для города?
В. Роскин, К. Рождественский. Молодость творчества.
Эд. Вальдман. Красота техники.
Я. Шнайдер. Проблемы и выводы.
Н. С. Два решения одной задачи.
И. Маца. Погоня за модой вредит искусству.
Н. Жуков, И. Ильинский,
Н. Дмитриева, Б. Успенский,
Л. Лиходеев, А. Эфрос, С. Кирсанов. Интервью по вопросам моды.
Л. Ефремова. Мода двух столиц.
М. Тихомирова. На ленинградской выставке.
В. Савицкая. Керамика местной промышленности.
Н. Шкаровская, М. Соколовская, А. Киселев, Н. Пасичная,
И. Дроздов. На лучший сувенир.

№ 5

Творить для народа, во имя коммунизма.
Второй Всесоюзный съезд советских художников — о декоративном искусстве.
Л. Малкин. Кибернетика и художник.
К. Макаров. О декоративности декоративной скульптуры.
Гр. Рессин. Рабочее место пилота.
Д. Айрапетов, Г. Силуанова. Ковры на синтетической подоснове.
Г. Саурова. Новое и старое в ковроделии.
В. Гаврилов. Резьба львовских мастеров.
Л. Генс. Магазины и кафе в рабочих поселках Эстонии.
М. Тарланов. Выставка в Баку.
А. Смирнов. Находки в Средней Азии.
В защиту народного искусства вышивки (по следам наших выступлений).
С. Шидловская. Наш организационный опыт.
Б. Бродский. В Бразилиа.

№ 6

Красоту в жизнь.
С. Червонная. Мемориальный ансамбль в Пирчюписе.
Н. Буданова. На выставке художников Подмосковья.

Эд. Вальдман. Стальной и стеклянный рабочий дворец.
С. Базазьянц. Дом технической книги.
Л. Казакова. Самое массовое.
О. Кубяк, С. Песочинский. Рабочее место сельского механизатора.
Как учитывать специфику.
К. Кантор. Оформление завода — подлинное творчество.
А. Драккин. Красота и целесообразность.
И. Рабан. Художественное конструирование в Чехословакии.
Н. Шкаровская. Увлекательная игрушка.
Л. Андреева. Праздничное стекло.
Е. Соловьева. Наша мода.
М. Волкова. Злая экономика.

№ 7

В. Рабинович. Содружество искусств.
С. Базазьянц. Два эстонских мастера.
З. Дячун, В. Нольдман. Мебель из Львова.
Л. К. Художник и торговля.
Г. Островский. Львовский опыт.
А. Пилецкий. Находки и неудачи.
И. Бубнов. Самолет, красота, искусство.
И. Чижова. Художник Э. Криммер.
В. Фаворский. Размышления об искусстве.
Г. Бочаров. У хивинских мастеров.
К. Мистюк. Реклама в интерьере.
А. Чекалов. Пространство и пластика народного жилища.
М. Званцев. Русские печатные пряники.
Н. Шиллер. Сладкая безвкусица.
О. Швидковский. Архитектура и цвет.
В. Савицкая. Народная керамика Польши.

№ 8

В. Шпак. О промышленных стандартах.
Ю. Долматовский. Мы хотим видеть их такими.
Н. Мельникова. О масштабности в интерьере.
С. Каменев. Новые требования к магазинам.
Б. Бродский. Новый быт и камуфляж мешанства.
Н. Воронов. Как мы одеваем детей.
А. Пилецкий. Недостатки новой мебели.
В. Фаворский. О выразительности художественной формы.
Д. Фахретдинова. Народное искусство Каракалпакии.
Н. Холостенко. Древнерусские витражи.

Н. Касаткина. Письмо из Заполярья.
Е. Ф. Борисов. По тревоге.
Г. Семенов. Мастер декоративного ткачества.
И. Травин. Конструирование телевизоров.
Ю. Лащук. Не пора ли остановить?

№ 9

Ответственность художника.
Е. Николаева. Во что играют дети.
Л. К. Энтузиасты из Хабаровска.
Б. Битехтин. Торговля и искусство.
Р. Повилейко. Классификация машин и художник.
М. Хиенинсон. На выставке
И. Фрих-Хара.
С. Килессо. Керамические панно в типовой застройке Киева.
А. Абрамова. Одна из первых.
М. Тихомирова. Осенний букет.
И. Бибилова. Второй выпуск.
Богородской игрушке — 300 лет.
И. Елатомцева. Керамика Белоруссии.
Ю. Герчук, Б. Одинцов. Череповецкий музей.
А. Иконников. Современной архитектуре — реалистическую скульптуру.
Г. Колчанова. Жемчужина румынской архитектуры.
Н. Савельева. Цвет в цехе.
М. Карклинь. Фанерная вышивка.
Е. Лохлова. Рога и копыта.
Г. Бочаров. Исследование о русском декоративном искусстве.

№ 10

Б. Нешумов, Т. Астрова, В. Шихеев. Мебель держит экзамен.
П. Кожин. Современность и традиции.
Л. Иванова, И. Константинова. Реконструкция Дома журналистов.
Дискуссия должна продолжаться!
А. Браверман. Мода глазами экономиста.
А. Стригалева. Буржуазная идеология и синтез искусств.
В. Фаворский. О «магическом реализме».
А. Горпенко. Художник и технический прогресс.
Б. Янич. Такие ли книги нам нужны?
К. Макаров. Содержательность и условность.
Н. Шкаровская. У прикладников Одессы.
Ю. Овсянников. Выставка шедевров.
А. Богданов. Живая глина.

№ 11

Л. Кейдан. Ради мира и жизни.
Ю. Герчук. Знамена революционной эпохи.
Специальное художественно-конструкторское бюро (Москва).
К. Кантор. Новая форма связи художника с промышленностью.
Что такое ИКСИД.
Ш. Бойко. На третьем конгрессе ИКСИД.
Н. Калужский. О терминологии художественного конструирования.

Н. Шкаровская. Музей янтара в Паланге.
А. Иконников. Орнамент в современной архитектуре.
Н. Воронов. Мухоморские традиции в стекле.
Э. Кильчевская. Вкус и фантазия.
Г. Бочаров. Русское гончарство.
Н. Сычев. Дерево в руках итальянских мастеров.

№ 12

Воспитывать многогранных художников.
Я. Лукин, С. Соломонов, Н. Шиллер, Н. Сысоева. О чем говорят дипломы.
В. Блохин. Цех, художник и архитектор.
К итогам дискуссии «Может ли машина быть произведением искусства?»
С. Беляева-Экземплярская. Психология и эстетика модного костюма.
К 60-летию Б. В. Иорданского.
Н. Воронов. Керамика Е. А. Малениной.
Ю. Лащук. Орнаменты украинских гончаров.
В. Ершова. Северный русский сувенир.
С. Хмельницкий. Вернуть право на творчество.
И. Работнова. Почему не покупают вышитые изделия?
С. Червонная. Литовская народная скульптура.
В. Логинов. О технике французских монументалистов.

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 10994. 9.XII 1963 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 92. Усл. п. л. 848. П. л. 6. Тир. 9050. Зак. 1272. Цена 1 руб. 20 коп.
Типография издательства «Советский художник». Москва, Мало-Московская, 21.

БЫСЛЫ • ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР • ПРОМЫШЛЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР • ОБЩЕСТВЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР • ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ • МАНИ
ОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ • ЛАБОРАТОРИЯ ХУДОЖНИКА • ВЫСТАВКИ • ТКАНИ • ОДЕЖДА • МОДЫ • КОСТЮМ • ЖИЛОЙ ИНТЕРЬЕР
ЛЬ • КЕРАМИКА • СТЕКЛО • ПОСУДА • ТКАНИ • СОЦИОЛОГИЯ БЫТА • ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ • ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕН
ЕНЕНИЕ • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ • ОЗЕЛЕНЕНИЕ • САДЫ И ПАРКИ • ФОНТАНЫ • МАЛЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОРМЫ • ГОРОДСКОЙ АНСА
НА • СТАНОК • ЦЕХ • САМОЛЕТ • ЭЛЕКТРОВАЗ • КОРАБЛЬ • ИНСТРУМЕНТЫ • ПРИБОРЫ • ПУЛЬТ УПРАВЛЕНИЯ • ХРОНИКА
МИКА • СТЕКЛО • ПЛАСТМАССА • ХРОНИКА • ИНФОРМАЦИЯ • ДЕРЕВО • МЕБЕЛЬ • МЕТАЛЛ • ТКАНИ • МОДА • С
ТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО • ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ И ТОРГОВЛЯ • ИСКУССТВО И ТЕХН
ИЦИИ И НОВАТОРСТВО • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТЬ ТРУДА • ЭСТЕТИКА • ЭКОНОМИКА • ВЫСТАВКИ
ОВОЕ ПРОИЗВОДСТВО • ИСКУССТВО И ТОРГОВЛЯ • ДИСКУССИИ • МОДА И СТИЛЬ • МОЖЕТ ЛИ МАШИНА БЫТЬ ПРОИЗВЕД
ССТВА • СИНТЕЗ • ИГРУШКИ • СТАНКИ • ОДЕЖДА • МАШИНЫ • ТКАНИ • СКУЛЬПТУРА • ИНТЕРЬЕР • МЕБ
ИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • ХРОНИКА • Х
СТЕКЛО • АВТОМОБИЛЬ • СТАНКИ • ПУГОВИЦЫ • СТЕКЛО • КЕРАМИКА • ТКАНИ • САМОЛЕТ • КОРАБЛЬ
ОРЫ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • МОНОМЕНТАЛЬНОЕ
ТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ • РЕКЛАМА • СТЕКЛО • МЕБЕЛЬ • ФОНТАНЫ • ОДЕЖДА • КОСТЮМ
ШЕНИЯ • АРХИТЕКТУРА МАЛЫХ ФОРМ • ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ • САДЫ И ПАРКИ • ТРАДИЦИИ И НОВАТОРС
РУМЕНТЫ • ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ • ТРИБУНА ХУДОЖНИКА • МОНОМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО • ТВОРЧЕСТВО
ЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ • ТРИБУНА ХУДОЖНИКА • МОНОМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО • ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ • ЗА РУБЕ
ЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО • ДИСКУССИИ • ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ • ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ • ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ДНОЕ ИСКУССТВО • ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ • ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА • МЕБЕЛЬ • ПЛ
КИ • ИГРУШКИ • КЕРАМИКА • ПЛАСТМАССА • СТЕКЛО • САДЫ И ПАРКИ • ИНСТРУМЕНТЫ • ОДЕЖДА • ТКАНИ • УКРАШЕНИЯ
ЛЕТЫ • ПУГОВИЦЫ • ЭКСПОЗИЦИЯ ВЫСТАВКИ • ДЕРЕВО И МЕТАЛЛ • АВТОМОБИЛЬ • СТАНКИ • БУСЫ • МОДА
ИКА • ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ • ХРОНИКА • ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА • ХРОНИКА • МАШИНА • ИН
ИЛЬНИКИ • ПАМЯТНИКИ • ПОСУДА • КОРАБЛЬ • РЕКЛАМА • ПРОМГРАФИКА • АВТОМОБИЛЬ • ВЫВЕСКИ • ПРИБОРЫ
УССТВО И ТОРГОВЛЯ • КРАСОТА И ПОЛЬЗА • ПРОТИВ БЕЗВКУСИЦЫ • ИСКУССТВО И ТЕХНИКА • РАЗМЫШЛЕНИЯ
ЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО • ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ • ГОРОДСКОЙ АНСАМБЛЬ • ОФОРМЛЕНИЕ ПРАЗДНИКОВ • РЕЦЕНЗИИ
ЕСТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ • В ПОМОЩЬ САМОДЕЯТЕЛЬНОМУ ХУДОЖНИКУ • АВТОМОБИЛЬ • ХРОНИКА • КЕРАМИКА
ЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО • ДИСКУССИИ • ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ • ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ • ТЕОРИЯ И И
ИГИ • НАРОДНОЕ ИСКУССТВО • ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ • ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ • ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

Индекс
70 240