

Д ЕКРАТИВНОЕ ИСКУСТВО СССР

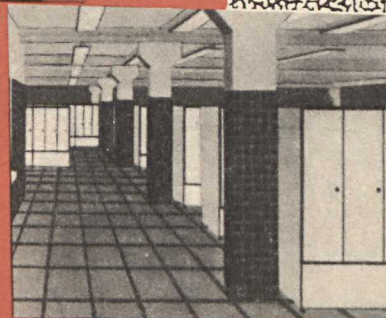
ВОКЗАЛЫ И ГОРОД

ВЫСТАВКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА РСФСР В ЛЕНИНГРАДЕ



ВТОРАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА В РИГЕ

О ПРОМЫШЛЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ



ЧЕКАНКА И КЕРАМИКА ГРУЗИИ

Центральная
Публикация
им. Н. А. Н.

1964.2

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Химия и художник 1

ВЫСТАВКА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА РСФСР

Б. Смирнов. Главное в стекле — прозрач-
ность 2
Н. Акимов. Мои мысли не новы, но... . . . 2
Н. Криммер. Где искать своеобразие . . . 4
И. Чиждова. Тканям не повезло 4
Э. Главова. Берегите цвет и орнамент . . 6
Л. Крамаренко. Скучная пластмасса . . . 6
Л. Жадова. Красиво и практично 7
Н. Воронов. Об основных ошибках 8

ВТОРАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА В РИГЕ

В. Шуст. В основе — сценарий 9
В. Зедайн. От вазы до телефона 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

А. Соломченко. Простыми приемами. . . 14
И. Алпатова. О композиции текстильного
рисунка 15

«ДИ» ИНФОРМИРУЕТ 20

ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ

Тбилиси, Москва, Киев, Львов 20, 21

ДИСКУССИЯ

С. Хан-Магомедов. Национальный декор
и современное строительство 22

НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ 24

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ 24

Л. Ремпель. К дискуссии «О судьбе нацио-
нального стиля в Средней Азии» 26

РЕЦЕНЗИЯ

Г. Бочаров. О керамике Узбекистана . . 28

Н. Коломиец, Н. Гаркуша. Новые рабо-
ты украинских монументалистов 29

Н. Банковский. Дымковские узоры на
ткани 30

В. Бродский. Грузинские мелодии 31

Г. Голубев. Вокзал и город 35

ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

О промышленном интерьере. Первое всесоюз-
ное совещание

Г. Шемякин. Основные вопросы 41

В. Блохин. Совещание рекомендует . . . 42

На выставке 43

ЗА РУБЕЖОМ

Б. Келлер. Марсель Брейер—дизайнер . . 45

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

ХИМИЯ И ХУДОЖНИК

В семью известных в течение столетий материалов приходят новые и еще неизученные продукты химии: простые, дешевые и практичные пластические материалы, искусственная пряжа, новые необычные красители. Уже несколько лет из них делают самые разнообразные вещи: предметы техники и быта, ткани, одежду и многое другое. Производственники приняли «пополнение» довольно охотно, художники — настороженно. И это не удивительно: привычка к проверенным, изученным, «классическим» материалам, таким, как дерево, металл, стекло, фарфор, кость, шерсть, хлопок, брала верх, а полимерам было поручено играть роль заменителей. И художники и промышленность дали путевку недодуманным вещам: стала выпускаться огромным тиражом посуда «под граненый хрусталь», появились ядовитой расцветки вазочки, тарелочки, безделушки. Жизнь имитации оказалась короткой, покупатель не принял ее. Пластмассы хорошо вошли в те области техники и промышленного искусства, где они выполняют собственные функции, не подражая особенностям, свойственным природе иных материалов. Сейчас после решения декабрьского Пленума ЦК КПСС предстоит гигантский скачок химической индустрии, открыта «зеленая улица» новым материалам и производству из них в миллионных тиражах самой разнообразной продукции.

Химия ставит перед художником ряд вопросов, которые нельзя обойти молчанием. Мы остановимся пока на трех.

1. Пластические материалы заменяют в промышленности сотни тысяч тонн металла. Если форма технических изделий из привычного материала была явно несовершенной и в эстетическом отношении, то новый материал и новая технология, безусловно, потребуют и новой скульптурной формы более высокого класса. Не говоря уже о том, что при проектировании таких изделий должны быть заранее решены вопросы цвета и фактуры, т. к. их окрашивание не в массе будет явлением редким. Естественно, что всем этим нужно овладеть не только технически, но и творчески. А это поставит в сложные условия наши проектные организации и нашу промышленность, если мы упустим время. Поэтому, может быть, есть смысл организовать сеть специальных экспериментальных мастерских или лабораторий при художественно-конструкторских бюро, в учебных заведениях и на предприятиях. Впрочем, сейчас трудно предсказать организационные формы этой перестройки. Ясно только одно: большую химию нужно встретить не кустарно, а во всеоружии не только технического, но и художественного мастерства.

2. Еще сложнее дело обстоит с художественным освоением новых материалов в бытовых вещах. Правда, многое уже сделано. Есть красивые предметы быта, в которых с успехом применяются пластики, но это ничтожно мало, если представить себе масштаб выпуска продукции в ближайшие несколько лет. Здесь, нам кажется, роль конструктора-художника многократно возрастает. И уже не только техника будет диктовать художнику его пластические решения, но и художник должен продиктовать нашей науке и технике характер нужного ему материала. Это на нем лежит обязанность вместе с технологом создать самую разнообразную палитру художника промышленности: структуры, цвета и другие, заранее заданные свойства материалов. И здесь неотвратимо встает все тот же вопрос: подготовка технически и эстетически грамотных талантливых мастеров. Академия художеств СССР начала солидную работу по перестройке ряда высших художественных училищ и институтов в плане увеличения подготовки художников для промышленности. И это хорошо. Но в лучшем случае первый выпуск специалистов состоится через 5—6 лет. А за это время в самой химии произойдут большие события. Явные ножницы здесь налицо. И это не может не тревожить. Не говоря уже о том, что сам процесс перестройки высших художественных учебных заведений не везде проходит гладко, их нужно еще вооружить мастерскими и лабораториями специального профиля.

3. Химия и ткани. В этой области у нас больше успехов. Художники энергично осваивают новые типы пряжи, изучают их эстетические возможности, новые способы изготовления тканей и т. д. Но и здесь многое придется перестраивать в творческом отношении. Конечно, весь тот опыт, который накопили наши художники, работая с шерстью, шелком, вискозой, может пригодиться. Однако этим ограничиваться нельзя. Одни комбинации естественных и искусственных материалов создают неожиданные творческие возможности, которые потребуют новых знаний и нового опыта.

В общем, развитие химии и для декоративного искусства открывает эру новых достижений, позволяет проявить все богатства вкуса и фантазии для создания простых и красивых вещей.

Читальный зал

ОБСУЖДАЕМ ВЫСТАВКУ

ГЛАВНОЕ В СТЕКЛЕ — ПРОЗРАЧНОСТЬ

Общее мнение, что раздел стекла на выставке наиболее интересен. В чем же именно состоят достижения художников? Чтобы создать высокое произведение искусства из стекла, художник должен добиться органической связи прозрачности материала с формой предмета. Это удалось многим авторам. Поэтому даже острые, необычные формы, если они выполнены с тонким чувством материала, всеми принимаются.

На выставке преобладает бесцветное стекло и хрусталь, цветного и малопрозрачного — меньше. Это подтверждает мою мысль о хорошей увлеченности художников прозрачностью материала. Вызывает большое удивление, что стекло наше начинает обретать «свое лицо», становится все больше непохожим ни на чешское, ни на польское или финское. Нам не свойственно искать новизны только ради нее самой. Логичность формы предмета, ее практическая целесообразность всегда в центре внимания художника.

Следя за работой художников стекла в течение нескольких лет, можно наблюдать, как каждый из них развивает свою «тему», новая вещь является для автора не случайностью, а результатом упорных исканий, совершенствования найденного. Такую творческую индивидуальность мы видим в лице молодого ленинградского художника А. Остроумова, который работает над интересным сочетанием простых геометрических форм. Очень тонко и по-своему чувствует стекло Г. Антонова. Большое мастерство в решении формы проявляет С. Бескинская.

Много споров до сих пор вызывает обработка хрусталя. Я считаю, что хрусталь должен быть с гранью, должен играть своим специфическим блеском, только художники обязаны находить новые рисунки граней. На выставке мы видим хороший пример — цилиндрическая ваза Е. Рогова со своеобразным рисунком алмазной грани, неожиданным, свежим и красивым.

В подвешенном стекле есть красивые цветовые решения, например, в исключительно изящных вазах А. Маевой.

МОИ МЫСЛИ НЕ НОВЫ, НО...

Есть принципиальная разница в восприятии шедевров «чистого» искусства и искусства прикладного. Человек, который видит в музее картину Рембрандта и хочет унести ее домой, — варвар. Но художественные вещи, сделанные для быта, рассчитаны на то, чтобы иметь их дома. Для этого и созданы ткани, стекло, керамика.

Республиканская выставка декоративно-прикладного искусства в Ленинграде содержит сотни предметов, возбуждающих желание унести их домой. Посетители, как всегда, задают традиционный вопрос: где можно приобрести эти красивые вещи? Но, очевидно, организаторы этой выставки даже не рассчитывают в ближайшее время начать их производство.

Знакомясь с подобными выставками последних лет, невольно думаешь: до каких пор мы будем любоваться новыми изделиями, которые нельзя приобрести, потому что их не выпускают заводы? Большинство же вещей, предлагаемых нашими магазинами, не возбуждают желания их купить. Творческая мысль идет вперед, а товары для быта, за редким исключением, остаются прежними. И с каждым годом, к сожалению, этот разрыв увеличивается.

Вот один из примеров. Не так давно я возглавлял

Большая выставка декоративно-прикладного искусства РСФСР, открытая в Ленинграде, оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, она показала творческий рост многих художников декоративного искусства, в особенности авторов произведений из стекла, текстильных изделий, модельеров, ювелиров. Но в то же время на выставке выявилось, что декоративное искусство до сих пор понимается очень ограниченно и не охватывает многих сторон нашего быта и, главное, что массовое производство по-прежнему намного отстает от выставочных образцов. Поскольку выставка вызвала противоречивые оценки, редакция решила провести ее обсуждение на страницах журнала.

Произведения Г. Макаренко — кувшин и кружки с петухом, с рыбкой — интересны правильным и необычным осмыслением старого приема народного стекла — декорирования лепными элементами.

Отрадно, что получило признание дымчатое стекло. В частности, хорошо смотрится на выставке набор предметов посуды художницы А. Степановой с простыми плавными формами.

Среди технических новшеств, входящих в арсенал художественных средств, следует обратить внимание на произведение В. Шевченко — вазу «Цветок» с росписью эмалью. Этот прием, истари использовавшийся в стекле, был забыт и сейчас возрожден молодым художником. Новая технология, дающая рельефный рисунок, разработана автором.

По-новому и очень удачно решает сульфидное стекло Л. Юрген в приборе для кваса «Полосатый». Новыми на этой выставке являются изделия, обработанные плоской шайбой, дающей большие гладкие грани. Этим способом выполнен прибор Х. Пыльд «Кабинетный». Благодаря умелому пользованию техническим приемом, Х. Пыльд добивается большого художественного эффекта. Ее кувшин и ваза обладают строгой, несколько холодной красотой, а простой граненый стакан рядом с новым кувшином сам воспринимается по-новому. Он стал изящным и строгим. Прямоугольные ножки рюмок и бокалов в приборе Ю. Мунтяна тоже интересны и своеобразны. Многих художников хотелось бы еще назвать, но место не позволяет.

В заключение надо еще раз подчеркнуть большой творческий рост художников стекла, все разнообразие становятся их работы, постепенно определяются индивидуальные почерки художников и одновременно выявляется творческое лицо отдельных коллективов.

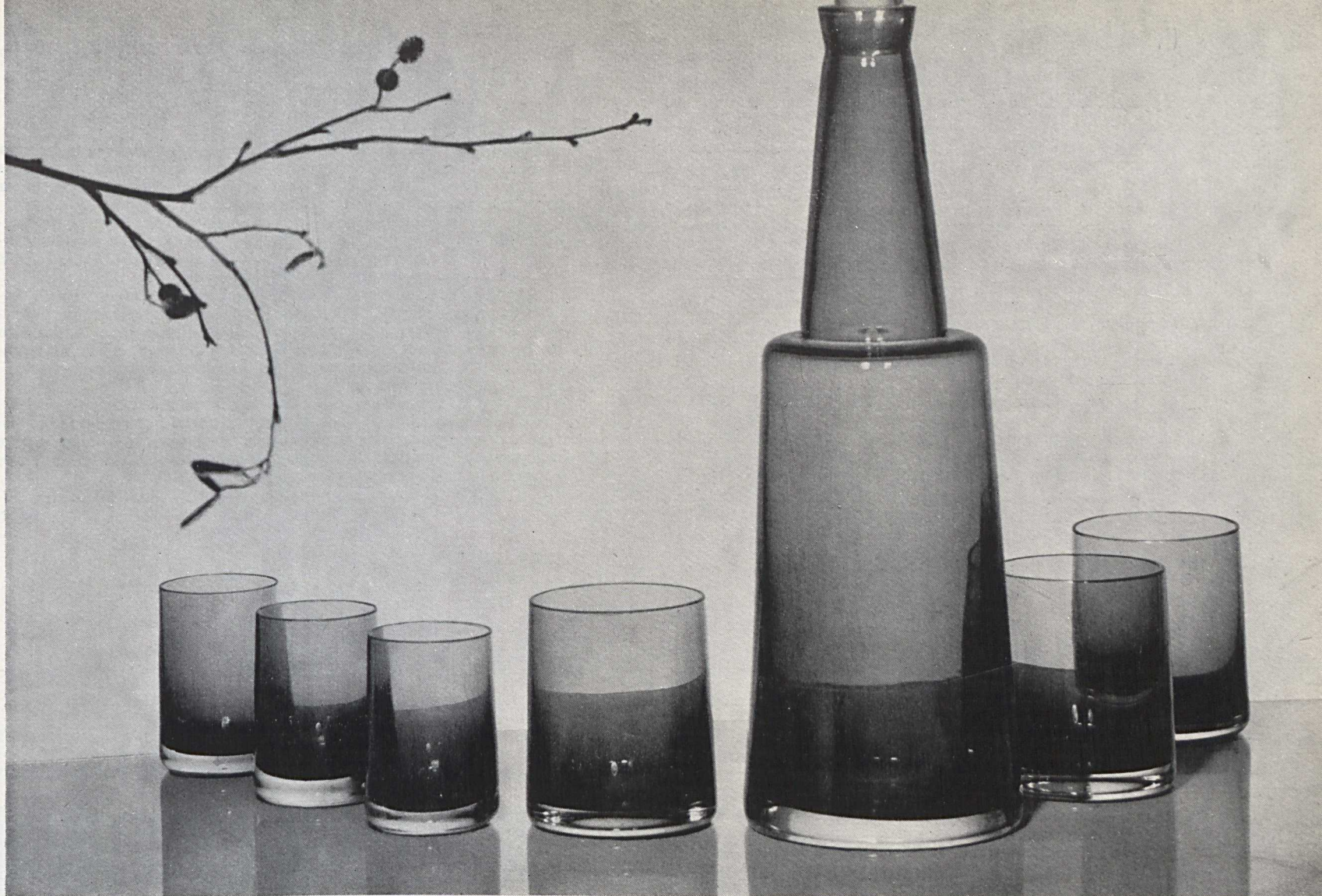
Б. СМЕРНОВ,
художник

комиссию по обследованию Ленинградского завода художественного стекла. В музее завода мы увидели десятки первоклассных произведений, которые никогда не были в производстве. Они сделаны в *одном* экземпляре. На выставке в Русском музее тоже много интересных изделий из стекла художников этого завода. Но нет никаких очевидных данных, что они в новом году попадут в магазины!

Другой пример. В отделе пластмасс ГУМа среди изделий многолетней давности я увидел новый красивый чайник для поливки цветов. Но это был *единственный предмет*, привлечший мое внимание. Только *один*. В то время как на выставках мы видели десятки новых бытовых предметов из пластических масс.

Кампания за внедрение прикладного искусства в быт будет неэффективна до тех пор, пока авторитетное вмешательство планирующих организаций не преодолеет многие барьеры, стоящие на пути нового образца. Мысли мои не новы. Однако подлинным новатором будет тот, кто сумеет эти мысли, разделяемые огромным количеством людей, провести в жизнь.

Н. АКИМОВ,
народный артист СССР.



С. Бескинская. Прибор для вина
«Таллин». Стекло.



Х. Пылъд. Набор посуды «Каби-
нетный». Хрусталь.

Е. Рогов. Прибор для молока.
Стекло.



Фото В. Почаева.

ГДЕ ИСКАТЬ СВОЕОБРАЗИЕ

Наша республиканская выставка готовилась долго, она — итог работы художников почти за три последних года.

На выставке преобладают простые «умные», нужные людям изделия, технологичные для массового производства и недорогие. Общая демократическая направленность — основное положительное качество выставки. Значительная часть выставленных экспонатов могла бы пойти хоть завтра в производство, будь на то воля наших хозяйственных органов.

Большие изменения, свойственные живому росту нашего декоративно-прикладного искусства, проходили не гладко. Еще несколько лет назад в произведениях из керамики, фарфора, стекла встречалось немало элементов случайных, подражательных, внешне модных.

Сейчас эти явления молодости нашего искусства проходят, что ясно проявилось на выставке. Мы все больше овладеваем основами современного декоративно-прикладного искусства, добиваемся утилитарности и массовости вещей, их соответствия требованиям производства.

А самое главное, мы видим на выставке рождение и утверждение самобытного национального образного начала.

Наряду с этим на выставке обнаружилась кое-где неверная тенденция пассивного увлечения «русскими мотивами», прямое перенесение орнамента из произведений народного искусства на современные промышленные изделия.

Мы все стремимся, чтобы наше искусство было самобытным, но это не значит, что нужно ограничиваться использованием национальных традиций. Ведь мы создаем СОВЕТСКОЕ русское декоративно-прикладное искусство.

Важнейшей его чертой является эмоционально-образный характер произведений. А образное начало в прикладном искусстве может строиться и на творческом претворении народного мастерства и на чисто геометрических формах, и на ассоциациях с природными явлениями, и на использовании изобразительных и орнаментальных мотивов.

И еще одно качество отличает прикладное искусство Российской Федерации — его жизнеутверждающий характер. Он чувствуется и в фарфоре, и в стекле, и в текстиле, и в любом материале. Это лейтмотив выставки, это ее важное положительное качество.

Э. КРИММЕР,
художник

ТКАНЯМ НЕ ПОВЕЗЛО

В последнее время внимание многих художников, работающих над декоративными тканями для интерьера, было направлено на создание ансамблей: занавесей, портьер, покрывал, скатертей, наволочек для диванных подушек.

Эта большая работа по созданию комплекса декоративных тканей, к сожалению, осталась за бортом выставки декоративно-прикладного искусства РСФСР. Она не получила никакого отражения в экспозиции. То тут, то там — в совершенно разных залах — встречаются разрозненные изделия, видимо, некогда единых ансамблей, созданных московскими художниками В. Арманд, А. Забелиной, Н. Кирсановой, Г. Орловой, В. Лотониной, И. Кулаковой, Л. Райцер и другими. Многие ткани красивы по рисунку и фактуре, но их назначение неясно из-за отсутствия макетов интерьеров.

Ткань, как декоративное пятно, хороша в витрине магазина, но не на выставке, где подводятся итоги работы художников и намечаются пути развития этой отрасли декоративного искусства и промышленности.

Одна потеря ведет за собой другую. На выставке осталось неясным назначение не только декоративных тканей, экспонированных не по смысловому принципу, но и плательных. Собственно, непонятно, какие ткани отнесены организаторами выставки к декоративным, а какие к плательным. Висят они рядом, декорируя стену или стенд, и подобраны только по цвету — красное с серым, желтое с синим и в других сочетаниях.

Многие художники, как показала выставка, решают сейчас плательные ткани в декоративном плане, широко используя орнаменты народных вышивок, росписей, образы народной

керамики, вятской и загорской игрушки, сюжеты росписи по дереву. Использование мотивов народного творчества положительное явление. Но, на мой взгляд, иногда этим злоупотребляют и слишком перегружают ткань орнаментом и даже цветом, забывая, что поверхность дерева, к примеру, требует другой росписи, нежели поверхность ткани.

Однако плательная ткань может доказать свое право на существование, получив воплощение в одежде. Многие известные художники по тканям — С. Заславская, А. Андреева, Н. Жовтис и другие — уже много лет работают с художниками-модельерами Т. Файдель, Т. Кузнецовой, Н. Голиковой, А. Левашовой, А. Донской над проблемами современного костюма и совместно создают ансамбли одежды. Причем модельеры не подбирают ткани из имеющихся, а заранее задумывают с художниками их рисунок и фактуру для определенного костюма. Для выставки было приготовлено довольно много таких тканей. Но в экспозицию в основном они не попали.

Поэтому из поля зрения посетителей выставки ушли значительные проблемы современного искусства тканей — создание декоративных ансамблей для интерьера и совместная работа художников и модельеров над созданием костюма.

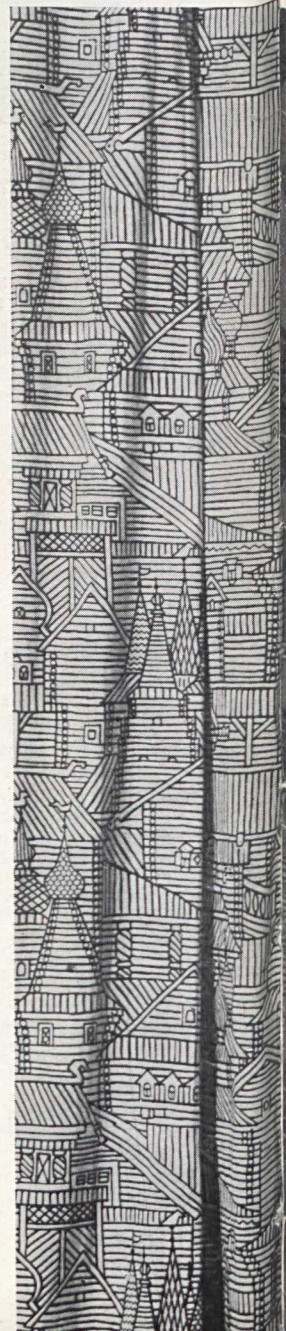
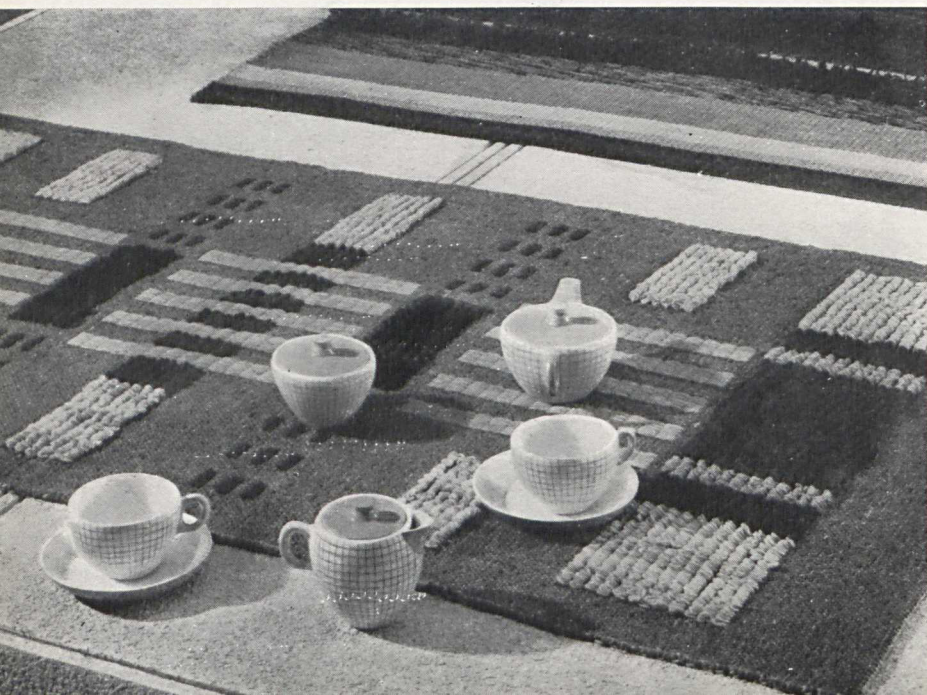
На выставке недостаточно показана также работа художников текстиля для массового производства. Ленинградские художники, например, показали текстиль, расписанный ручным способом или сделанный на фабрике художественной росписи тканей небольшими тиражами. Для всех этих тканей характерна эскизная манера рисунка. Они скорее напоминают наброски тушью, кистью или пером для книги, чем роспись текстиля, требующего четкости, ритмической ясности и определенности рисунка. Это делает их неподходящими для внедрения в массовое производство.

Почему-то работы художников ленинградской текстильной фабрики им. Веры Слуцкой, текстильной фабрики города Череповца и других производств не были представлены в экспозиции Российской Федерации.

Таким образом, ткани, показанные на выставке, дают далеко не полное представление о состоянии этой области декоративно-прикладного искусства.

И. ЧИЖОВА,
искусствовед

Б. Двоенко. Сервиз. Керамика.
В. Арманд. Ковер. Шерсть.



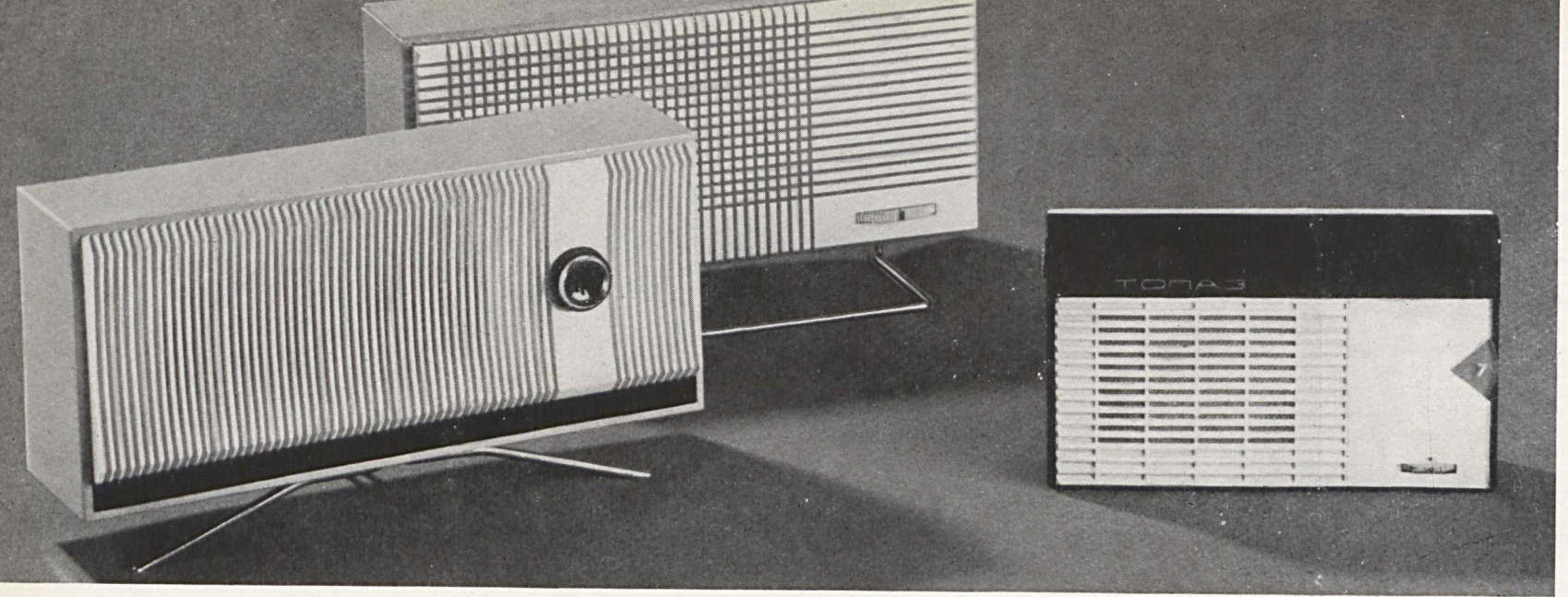


Н. Абрамова, Е. Шумяцкая,
В. Лотонина. Декоративные
ткани. Хлопчатобумажное полотно.

С. Богданова. Сервиз «Селе-
новые розы». Фарфор (автор
формы В. Семенов).



А. Маева.
Декоративные вазы
«Акварель».
Стекло.



В. Васильев. Громкоговорители «Весна» и приемник «Топаз».

БЕРЕГИТЕ ЦВЕТ И ОРНАМЕНТ

Я впервые вижу такой широкий показ прикладного искусства. По-моему, выставка интересная, мне здесь многое понравилось. Очень хорошо сделана экспозиция, без всяких фокусов, все внимание — на вещи.

С художественными предметами часто возникает контакт, они притягивают, их хочется иметь у себя. Так часто было со мной на выставке. Но, признаться, многие вещи оставили меня равнодушной.

Мне понравилась одежда, хороши радиоприемники, привлекли произведения из стекла Л. Юрген. Очень интересна роспись фарфора.

У нас в Чехословакии фарфор расписывают стилизованно и бледно. Мы долго «очищали» свой фарфор от орнамента, работали только над формой, над ее утилитарным значением. Теперь мы изголодались по цвету, орнаменту и очень их ценим. Именно этими качествами привлек меня русский фарфор. Больше всего понравились росписи А. Воробьевского и В. Горюхонина, основанные на народных мотивах. Моя самая любимая вещь на выставке — чайник-сувенир с русским орнаментом (автор А. Воробьевский).

Хотелось бы, чтобы советские художники сохранили эти хорошие качества. Но я заметила, что, например, лаковая миниатюра, идущая от древней русской живописи, теряет свой цвет.

Предметы прикладного искусства должны быть дешевыми, а на выставке все очень дорогое и много изделий ручного труда. Конечно, художники могут экспериментировать, это необходимо, но основное внимание они должны направить на массовое производство. Например, нужно больше делать прессованного стекла. Я видела здесь набор столовой посуды художницы И. Невской. Он явно должен быть выполнен из прессованного стекла, а его сделали вручную. У нас основное внимание направлено на прессованное стекло, оно быстро идет вперед. Его покупают все, потому что оно дешево и красиво. И через это массовое стекло мы прививаем людям вкус и любовь к современному прикладному искусству.

На выставке очень плохая фарфоровая скульптура, много ее и у вас в магазинах. В связи с этим я хочу рассказать, как мы боролись с плохой скульптурой. Есть у нас такое предприятие «Духовский порцелан», которое выпускало пошлые, слащавые статуэтки — разных красавиц, собачек. И их охотно покупали. Тогда мы все — работники журналов, радио, телевидения — начали объяснять народу, какие это плохие вещи, безвкусные, нехудожественные, разъяснять, что это мешанство. И постепенно люди поняли, им стало даже стыдно иметь у себя такие фигурки и их перестали покупать. «Духовский порцелан» вынужден был сняться с производства эту скульптуру. Так что, если взяться всем дружно и ополчиться на безвкусицу, то ее можно победить. Этот совет я передаю своим советским коллегам.

Здена ГЛАВОВА,
редактор журнала «Домов», ЧССР

СКУЧНАЯ ПЛАСТМАССА

Отдел синтетических материалов привлекал всех на выставке. Но если одежда и ткани, в общем, оправдывали ожидания зрителей, то витрины с бытовыми изделиями из пластмассы разочаровывали. Они выглядели более чем скромно как по количеству вещей, так и по художественному облику экспонатов. Изделий из пластмассы на выставке мало, они случайны и никак не могут ответить за всю промышленность Российской республики.

И все же то, что сделано художниками, заслуживает внимательного разбора. Прежде всего, каково практическое назначение посуды из пластмассы, как она будет жить в быту?

Наиболее правильное решение, на наш взгляд, дают художники Б. Смирнов и А. Яковлев. Смирнов предлагает набор посуды для автотуристов из меламина. Вещь хорошо продумана с практической стороны. Набор включает разнообразные предметы посуды — чашки, кувшины, тарелки-подносыки разных размеров с высоким бортом, которые с успехом можно использовать при приеме пищи в дороге. Посуда компактно собирается в один объем, изделия плотно входят друг в друга.

Художнику удалось найти и своеобразную форму посуды, прямоугольную, но с мягкими скругленными очертаниями, необычные высокие борта и, наконец, сливающиеся с основным объемом ручки.

Набор посуды Б. Смирнова имеет совершенно новый и при этом «пластмассовый» вид, но благодаря хорошо продуманному утилитарному назначению он вполне убедителен даже для «непосвященного» зрителя.

Специфический вид и назначение пластмассовой посуды ищет А. Яковлев. Его комплект состоит из прямоугольной миски и ложки, плотно уставленных на подставке-подносе. Смущает только название «Прибор для компота». При чем здесь компот? Такая посуда скорее могла бы служить для питания в самолете, в поезде или буфете вокзала и автостанции, где люди торопятся, едят на ходу, иногда стоя или при качке. Тогда подобное сочетание предметов будет оправданно. И внешний вид изделия подчеркнуто сухой, откровенно утилитарный, нечто вроде бу-мажных стаканчиков.

Эта вещь правильно намечает дальнейшие пути развития пластмассы. Она должна шире идти в общественный быт, в столовые самообслуживания, на транспорт. И художники обязаны смелее и целеустремленнее работать над специальным ассортиментом таких вещей и над их современным видом, а не маскировать их под десертную посуду.

Только при этом всегда ли пластмассовая посуда будет такой холодной, аскетичной, прозрачно-анемичной по цвету? Может, это лишь временная слабость нашей промышленности и технологии? Во всяком случае, художники не должны подчеркивать эти качества, ими ограничиваться. Зарубежный опыт дает нам примеры вещей пластичных, достаточно толстостенных, матовых, приятных мягких цветов.

Если иметь в виду пластмассовые изделия, которые будут обслуживать нас дома, то следует обратить внимание на об-

разцы С. Шиловой и Ю. Слувиса с их плавными очертаниями, смягченным цветом и большей традиционностью форм. Использование двухслойной пластмассы придало вещам большую толщину и весомость. Некоторые говорят — похоже на керамику. Какое-то сходство, разумеется, есть, но сходство еще не имитация и не подражание. По цвету, уплощенности, декоративным деталям эти вещи вполне «синтетические».

Есть на выставке еще одна группа вещей — декоративные изделия из пластмассы. В основном это произведения художников Сочинской мастерской. Вряд ли это направление можно считать перспективным. В первую очередь пластмассовые изделия должны служить утилитарным целям и в меньшей степени быть украшением. Но главная беда подобных вещей в самом их характере — какой-то нарочитости форм, резкости цветовых сочетаний и общей манерности. Этого-то уже во всех случаях нужно избегать.

Ошибочность подхода к декоративным свойствам пластмассы наглядно видна при сопоставлении двух моделей радиоприемников В. Васильева и Ю. Слувиса. Приемники Васильева прямые, четкие, изящные в своей строгости, со своеобразным

геометрическим рисунком акустической решетки. Приемники Слувиса, напротив, манерно изогнуты, аморфны по форме, грубы, хотя и претендуют на «модность».

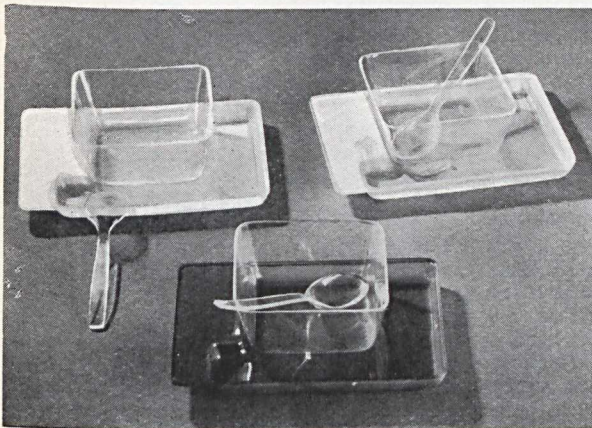
Слаба скульптура из пластмассы, сухая и вялая. Думается, что не стоит увлекаться ею, ведь пластмасса пока не в состоянии дать пластичной моделировки формы, которой только и может жить скульптура.

Насколько лучше выглядят игрушки Л. Сморгона из целлулоида, они гораздо более «скульптурны», чем, скажем, черные оленята П. Карякина, и, главное, очень органичны в своем материале, к тому же весьма практичны в использовании.

И среди бытовых вещей хотелось бы видеть больше предметов утилитарных, целесообразных, предназначенных для простых хозяйственных потребностей, например для оборудования кухни, ванной и т. п.

Сотни необходимых в хозяйстве мелочей можно выполнить из пластмассы, если только подойти к ней серьезно и поделовому. Пока художниками сделано очень мало.

Л. КРАМАРЕНКО,
искусствовед.



А. Яковлев. Набор посуды. Пластмасса.



Ю. Слувис. Прибор для завтрака. Пластмасса.



Б. Смирнов. Набор посуды для автотуристов. Меламин.

КРАСИВО И ПРАКТИЧНО

На выставке самое большое впечатление на меня произвела одежда. Наши художники и раньше создавали хорошие модели и ансамбли платьев и костюмов. Но это были, как правило, праздничные или вечерние туалеты из дорогих материалов, часто сложные по покрою и выполнению. Массовых же костюмов, отличавшихся высоким художественным качеством, было мало.

Конечно, праздничные платья, одежда индивидуального заказа и малотиражного производства используются в нашем быту. Но роль таких костюмов предстанет довольно ограниченной, если подумать о том, что повседневность и праздник, труд и отдых в нашем обществе все более тесно переплетаются, что ритм и образ жизни у нас такой, что люди часто специально не переодеваются перед тем, как пойти с работы в театр, клуб, на выставку, в кафе.

Поэтому принципиально важна работа наших модельеров над сближением одежды индивидуализированного и массового пошива, хорошие результаты которой мы впервые увидели на Ленинградской выставке.

В экспозиции представлены самые разнообразные типы одежды — повседневная, спортивная, праздничная, спецодежда, но все они объединяются подлинным демократизмом стиля, красотой простоты. Здесь нет нарочитого следования моде и тем более вычурности.

Очень хорошо, что на выставке широко были представлены мужские и женские пуловеры, кофточки, жакеты и куртки из шерсти и синтетического трикотажа — удобная современная одежда спортивного характера.

Конечно, есть в экспозиции одежды и недостатки. К ним относится малое количество типов и образцов детской одежды, необходимость в которой ощущается очень остро.

В заключение, говоря об одежде, не могу не прибегнуть к трафаретной фразе: «Пусть скорее все эти вещи появятся в продаже!» Эти слова сплошь заполняют книги отзывов на последних выставках декоративно-прикладного искусства и придают горький привкус высокой оценке художественных качеств экспонатов.

Но как раз показанная в Ленинграде одежда внушает в этом смысле большие надежды. Сама ее красивая стандарт-

ность как бы просится в производство. Отдельные образцы уже продаются в магазинах, например стеганое капроновое пальто «Москвичка», в которое оделись жительницы наших городов.

Мне в первый раз приходится писать о прекрасной массовой вещи, которая появилась в продаже, а значит и в быту, раньше, чем на выставке.

Я очень люблю наш фарфор и стекло. И потому не могу не поделиться тревогой, возникшей при осмотре этих отделов выставки. И общий характер, и ассортимент значительной части экспонированной здесь фарфоровой и стеклянной посуды не только замкнуты рамками семьи, индивидуального быта, но и сам-то этот быт отражают извращенно. Большое количество узкодифференцированных фарфоровых сервизов и стеклянных наборов для завтрака, десерта, молока, ягод, компота и даже специально для морса негде и нерационально хранить в современной квартире. Да и невозможно себе представить, чтобы семья могла пользоваться всеми видами этой посуды.

Наша жизнь сочетает в себе индивидуальный и общественный быт, при этом роль последнего все возрастает: расширяется сеть общественного питания, строительство зон отдыха, увеличивается число интернатов и других детских учреждений. А наша художественная промышленность серьезно отстает от запросов жизни, от развития архитектуры. До сих пор в новые общественные интерьеры, над выразительностью которых так упорно работают архитекторы и художники-декораторы, идет самая низкосортная, устаревшая фарфоровая посуда с синей или золотой каемочкой (в зависимости от ранга учреждения) и самое шаблонное грубое стекло.

Создание высокохудожественной фарфоровой и стеклянной посуды массового характера стало сейчас одной из актуальнейших проблем. Почему бы не начать показывать на выставках авторские образцы посуды типового назначения для молодежных кафе, санаториев, туристских баз. Заводам следовало бы кроме малотиражных серий дорогой посуды производить сервизы с конкретным адресом: посуда для гостиницы «Юность», для пансионата «Пицунда», для Московского аэропорта и т. д.

Задача эта, конечно, нелегкая и для производства и для художников. Но пора приступать к работе.

Л. ЖАДОВА, искусствовед.



М. Полонская. Спортивная одежда.
Н. Анучкина. Свитер. Трикотаж с искусственным волокном.

ОБ ОСНОВНЫХ ОШИБКАХ

Мне выставка не понравилась. Возникает ощущение, что мы не идем вперед, а стоим на месте и даже иногда пятимся назад. А ведь многие прежние выставки, особенно такие, как «Искусство в быт», «Советская Россия», «20 лет Советской Прибалтики», несомненно являлись этапами нелегкого, но последовательного движения к лучшему.

Материал выставки довольно явственно распадается на три недостаточно связанные между собой части: а) народное искусство, б) фарфор, ткани и пластмасса, в) рабочая одежда, стекло, ювелирные изделия, ковры. Представляется, что современным требованиям в какой-то мере отвечает лишь эта последняя группа.

Перенасыщен экспонатами зал народного искусства. И это, пожалуй, единственный серьезный упрек, который можно сделать экспозиционерам. Он изобилует яркими утомительно-пестрыми предметами, поставленными тесно, без акцентов.

Некоторые поиски более лапидарных и выразительных решений, основанных на тщательном изучении традиций, ведутся в ряде художественных промыслов, в частности в росписи по дереву (Хохлома, Городец, Подмосковье), в мелкой пластике из дерева, кости и камня. Роспись по дереву действительно становится лаконичнее и в то же время более сильной, смелой, органичнее связанной с формой. Однако форма предметов почти не меняется — это все те же ковшики, бочонки, скобканы, шкатулки. И поэтому вещи в целом становятся противоречивыми, выдуманными, нецелесообразными.

Еще большее сомнение вызывают попытки перенести чисто внешние изобразительные приемы и декоративные мотивы этого искусства на промышленные изделия. На выставке много тканей и изделий из фарфора, украшенных рисунками традиционных матрешек, жар-птиц, вятских игрушек и орнаментами XVII века. Очевидно, помещая рядом с реальной дымковской барыней ткани с изображением той же барыни и сервизы по тем же мотивам, устроители выставки хотели показать преемственность традиций. Благое намерение! Но в действительности они продемонстрировали не использование традиций, а полное их непонимание.

По существу проблема здесь стоит шире, чем просто использование в современных вещах народных мотивов. Дело в том, что народные мастера, за немногими исключениями, никогда буквально не изображали на своих изделиях видимый мир. Они украшали вещи, орнаментировали, обогащали различными декоративными, нередко фантастическими мотивами. Большинство же вещей, показанных на выставке, несет на себе изображение каких-то реальных или условно-традиционных сюжетов. Стало быть, материал — фарфор, фаянс, текстиль — использован как некий фон, то есть воскрешаются отнюдь не традиции народного искусства, а наихудшие приемы фабрично-заводского капиталистического искусства XIX века.

И вот в этой оторванной от материала и функции внешней изобразительности — основной недостаток большинства вещей, отобранных на выставку. А ведь еще недавно наше декоративное искусство под влиянием партийной критики украшательства в архитектуре начало было постепенно освобождаться от этой ненужной изобразительности. Однако борьба с абстракционизмом и формализмом в станковом искусстве была наивно понята и прямолинейно перенесена некоторыми руководителями промышленности и союзов художников в прикладное искусство, что привело к шараханью вспять.

Тем не менее, бывая в мастерских и на советах, убеждаешься, что понемногу вырабатывается верное, прогрессивное направление нашего искусства. Поввысилась культура формы, сильнее и ярче зазвучал материал, тактичнее и спокойнее стал

декор. Вещи в целом становятся проще и в то же время выразительнее и содержательнее, но не благодаря внешнему сюжетно-декоративному украшению, а потому, что в них проявляется забота художника о человеке, внимание к его нуждам, желание принести людям красоту, удобство и уют.

Но вот попадаешь на очередную выставку и видишь иную картину. Из присланных экспонатов более половины не доходят до стендов. Комиссии, в которые не входят специалисты декоративно-прикладного искусства, присваивают себе право становиться над советами и выставками, диктовать свое понимание задач и целей этого искусства. При этом это понимание прямо перенесено из области изобразительных искусств, без учета специфики разных видов творчества. С другой стороны, промышленность, опираясь не на идейно-стилистические требования времени, а на устаревшие преискурнты с их многочисленной градацией украшения предметов, также всячески препятствует внедрению простых, демократичных, современных форм.

Такие методы работы приводят к тому, что правильное понимание художниками задач борьбы против украшательства, выдвинутых партией, берется под сомнение. Под предлогом защиты от опасности формализма их толкают на старый путь омешивания вещей, привнесения в предметный мир чуждой нам мелкобуржуазной идеологии.

Но вернемся к выставке. Вслед за фарфором экспонирована пластмасса. Этот отдел вызывает просто недоумение. Выставка была открыта менее чем за месяц до декабрьского Пленума ЦК КПСС, когда внимание всей страны было приковано к проблемам химии. «Ударный фронт!» — эти слова не сходили с газетных полос, на которых выступали ведущие ученые и организаторы промышленности, рассказывая о возможностях и перспективах развития химической индустрии. А чем же порадовала нас выставка? Несколькими действительно интересными образцами синтетических тканей и одежды из них, а в основном — весьма скромным количеством совершенно случайных изделий, главным образом «безделушечного» характера — куколки, скульптурки, пепельницы, вазочки, сервизики... И это — ударный фронт? Пластмассовый олешек, десертный сервиз и пара канистр? Вот это и есть «широкое внедрение синтетических материалов в быт»?

Все большее распространение у нас получают общественные, коммунистические формы быта. А какие предметы показаны на выставке? Есть ли здесь посуда для столовых и кафе, мебель и ткани для общественных интерьеров, игрушки для детских садов? Нет, все это индивидуальные сервизы, семейные статуэтки и сугубо личные пепельницы. Кажется, только художник А. Яковлев выполнил образцы посуды для транспорта — тарелку-лоток, не «ездящую» по подносу во время качки судна или крена самолета и не дребезжащую от стука колес при использовании в вагонах-ресторанах. Не маловато ли для республиканской выставки 1963 года?

В заключение о том, что не опечалило, а искренне порадовало. Выше уже говорилось о том, что порадовало стекло, часть ювелирных изделий, некоторые образцы майолики. Но прежде всего — это рабочая и так называемая повседневная (то есть не парадная) одежда. Здесь все просто, элегантно, удобно. В такой одежде приятно и легко работать всюду — на стройке, на заводе, в учреждении. Она не претенциозна, не униженно-профессиональна. Наоборот, она подчеркивает внутреннее достоинство человека. Более того, она воспитывает, заставляет быть подтянутым, собранным, аккуратным.

Для нас не новость, что молодая крановщица или фрезеровщик окончили среднюю школу и заочно учатся в институте, техникуме. Это стало привычным, будничным. Но как отразить эти важнейшие изменения в такой, казалось бы, прозрачной вещи, как рабочая одежда? Посмотрите на комплект «Бетон», созданный художниками-модельерами Т. Кузнецовой и Т. Файделем, и вы увидите, что это возможно. Этот комплект, как и несколько других подобных же образцов, представляются мне большой и принципиальной победой советских художников-модельеров. Здесь мы имеем дело с подлинным, а не мнимым новаторством. Изменение формы и всего облика одежды отражает своими специфическими средствами социальные изменения в обществе. Вот это и есть дорога истинного новаторства в нашем искусстве.

И особенно ободовало то, что когда после выставки зайдешь в ленинградский универсам ДЛТ, то видишь там некоторые образцы одежды уже в продаже! Только это, пожалуй, несколько скрасило общее грустное впечатление от выставки...

Н. ВОРОНОВ, искусствовед

В ОСНОВЕ — СЦЕНАРИЙ

В. ШУСТ

Рассказывая о Второй республиканской выставке прикладного искусства в Риге, следует прежде всего отметить ее сценарий.

Сценарий дал направленность выставке, определил круг экспонатов, раскрыл внутреннее содержание выставки и предусмотрел организационную работу по ее устройству.

Должен ли сценарист выставки заниматься организационно-проектными вопросами? В кино различают литературный и режиссерский сценарий. В сценарии выставок, по-видимому, целесообразно объединить литературную и режиссерскую часть. Так и сделал автор сценария рижской выставки — М. Карлинь.

Немалым залогом ее успешной организации явилась помощь Министерства культуры республики. И можно лишь пожалеть, что руководство совнархоза Латвийской ССР отстранилось от участия в этом важном деле.

Ведь многие участники этой выставки связаны своей творческой работой с Союзом художников, с Министерством культуры, а практическую деятель-

ность осуществляют на предприятиях совнархоза. Нет надобности доказывать, как необходимо взаимопонимание руководителей Министерства культуры и Совета народного хозяйства республики при решении таких важных проблем, как годовой отчет художников. Надо заметить, что выставка имела необычный для республики характер. Рядом с традиционными изделиями из кожи, керамики, металла, тканями были выставлены работы художников-конструкторов: радиоприемники, телефонные аппараты, модели микроавтобуса, моторной лодки и т. д. И именно поэтому художники, работающие на предприятиях и для предприятий совнархоза, были вправе требовать и материальной и организаторской помощи со стороны совнархоза при создании такой выставки.

Но обратимся к экспозиции.

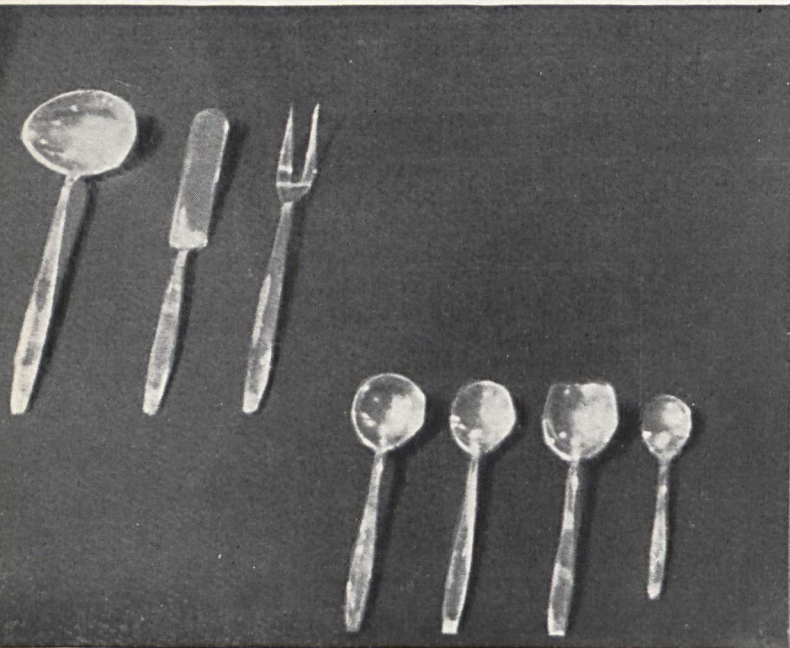
Большое внимание при ее проектировании было уделено принципу стандартизации. По всей выставке проходил один объемно-конструктивный принцип: расположенные на одинаковых расстояниях вертикальные и горизонтальные прямые создавали вообра-

Общий вид экспозиции.



М. Панков. Кофейный сервиз. Фарфор. Рижский фарфоровый завод.

Б. Артманис, И. Керра. Столовые приборы. Мельхиор. Рижское проектно-технологическое художественное бюро.

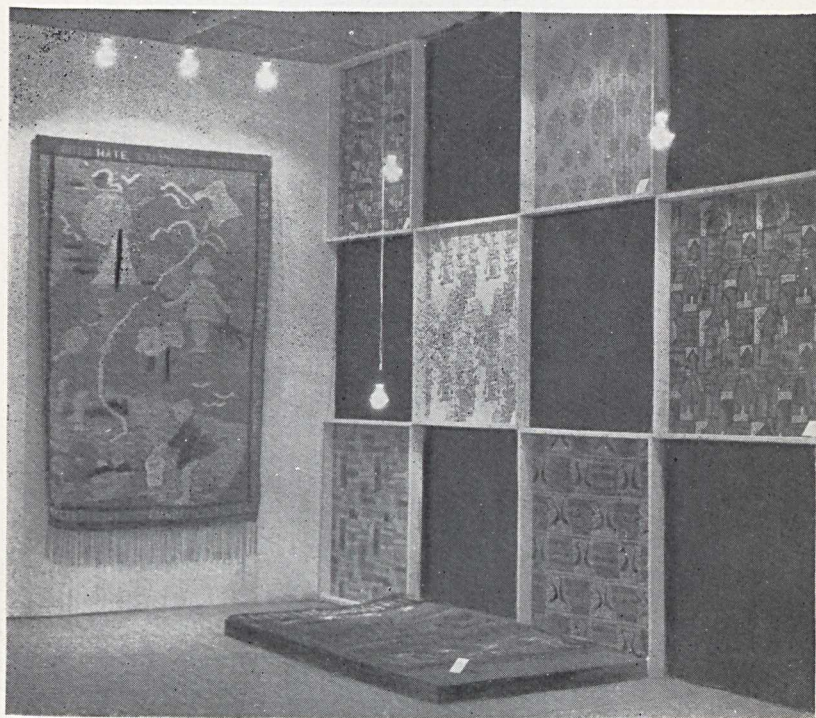


Л. Лукшо. Декоративная и садово-парковая керамика. Шамот.

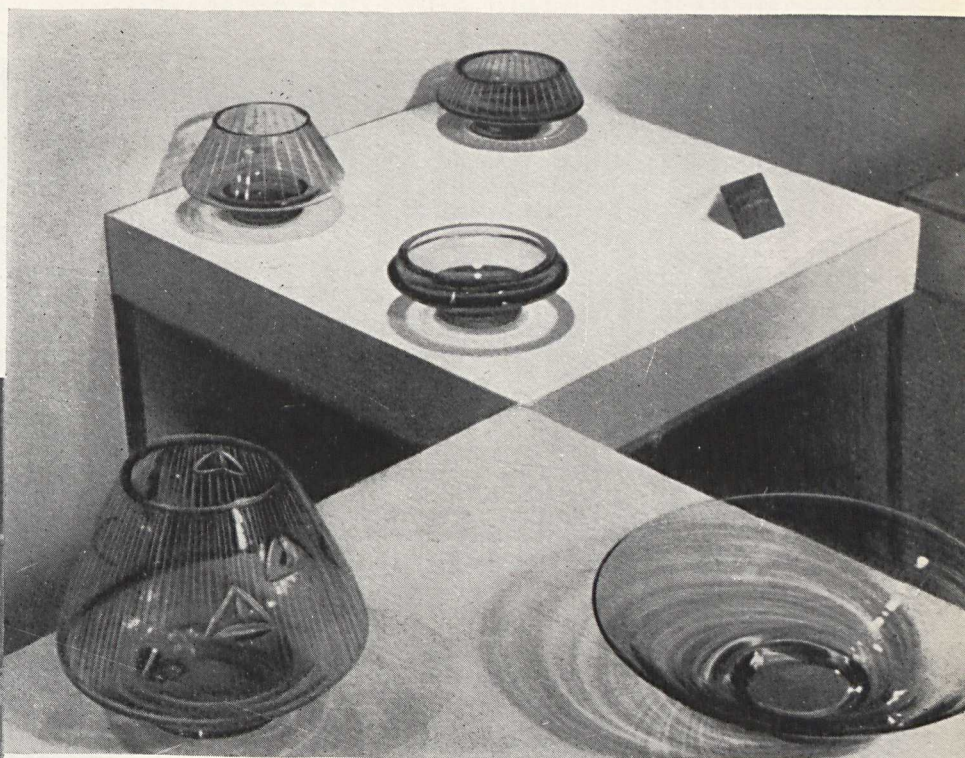


А. Ирбитис. Радиоприемник «Спидола». Радиозавод им. Попова.





Экспозиция тканей.



А. Залюкснис, И. Матвея.
Вазы. Стекло. Рижская стекольная
фабрика.

ОТ ВАЗЫ ДО ТЕЛЕФОНА

В. ЗЕДАЙН

жаемую сетку, как бы перенесенную в пространство, она и служила объединяющим каркасом всей экспозиции. Эту схему даже при весьма свободном расположении отдельных экспонатов посетитель ясно чувствовал, она придавала выставке порядок и целесообразность.

Выставочное оборудование (подвесные полки, витрины, подставки — кубы, квадраты) благодаря стандартным размерам можно было свободно трансформировать. Колористическое решение выставки заключалось в создании нейтральных ахроматических фонов (белое, серое, черное), которые дали возможность в полной мере выявить цветовые достоинства произведений. Удачно было организовано локальное освещение экспонатов при помощи зеркальных электроламп.

Все упомянутые элементы, ни один из которых не являлся самоцелью, а служил лишь для лучшего показа произведений прикладного искусства, и создали это удачное решение выставки.

Большую помощь оказали автору художники — участники выставки: Р. Хеймрат, С. Масляков и другие, а также дирекция и сотрудники музея, где она демонстрировалась.

По своей тематической и эстетической направленности Республиканская выставка в Риге была принципиально новой главным образом потому, что она отличалась экспозицией широкого охвата и единым показом самых различных видов прикладного искусства. Наряду с индивидуальными творческими работами мастеров-прикладников здесь были показаны предметы массового промышленного производства. Впервые в республике на этом смотре приняли участие художники-конструкторы, чей труд на многих предприятиях Риги определяет художественную выразительность сотен и миллионов предметов быта, труда и культуры.

Если начать с самого интересного, что было показано из области промышленного искусства, то нужно назвать новые образцы радиоприемников рижского радиозавода имени Попова. Высокая художественная культура и замечательные производственные традиции этого предприятия известны не только у нас, но и далеко за пределами нашей Родины. Эстетическая сторона продукции этого завода имеет немаловажное значение. На выставке были представлены новые модели радиоприемников, автором внешнего оформления которых является художник-конструктор А. Ирбитис. Эти модели очень разные по своему внешнему решению. Популярный в наше время походный радиоприемник «Спидола» отличается гар-

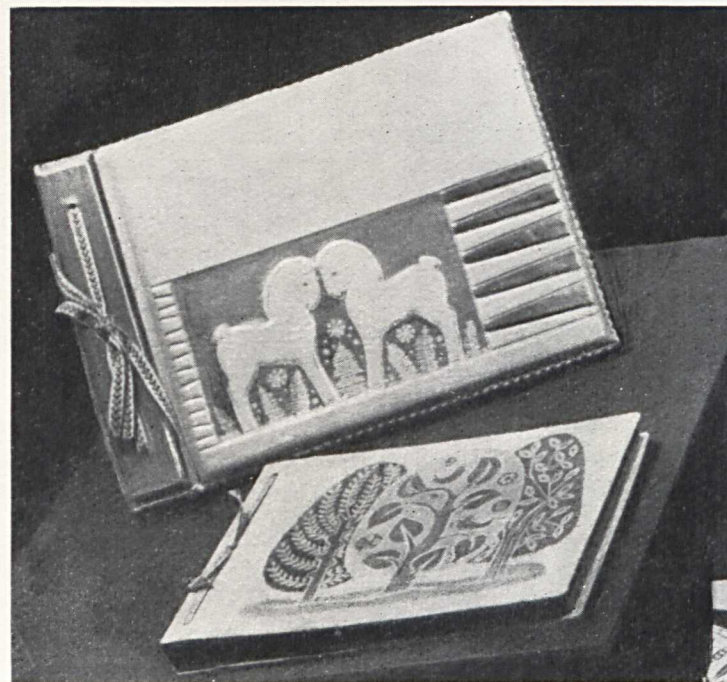


Экспозиция керамики.

моничностью форм и приятным сочетанием отделочных материалов, миниатюрный карманный аппарат «Селга», почти ажурный, стационарный радиоприемник «Ригонда» привлекает ясностью построения и хорошими пропорциями внешних деталей. А. Ирбитисом в соавторстве с художником-конструктором З. Баболия спроектированы также телефонные аппараты, выпускаемые рижским заводом ВЭФ.

Для латвийского художественного фарфора последних лет были характерны две крайности: на выставках появлялось множество предметов уникального характера, авторы которых иногда допускали излишнюю вычурность форм, и, наоборот, комплекты посуды, выпускавшиеся массовыми тиражами, были грубыми и примитивными. Выставка показывает, что наши фарфористы стали наконец больше обращаться к предметам, которые в первую очередь нужны в быту. Хорошие образцы фарфоровой посуды и декоративных предметов были представлены авторами З. Улсте, Л. Агаджанян, М. Панкок, Б. Карклин, И. Ванага, И. Приедкалн. Кофейный и молочный сервизы работы М. Панкок относятся к числу лучших, потому что здесь достигнута именно та пластичность форм, которая так удобна для массового производства; формам предметов хорошо соответствуют приятные тона глазури и четко найденная темная обводка.

Т. Круминя, Л. Орловска. Переплеты альбомов.
Тиснение по коже.



На уровне требований сегодняшнего дня находятся также лучшие изделия художественного стекла. Отрадно, что большинство этих изделий уже выпускается массовыми тиражами Рижской стекольной фабрикой и комбинатом «Максла». Среди новых показанных на выставке произведений вызвали интерес вазы овальной конусообразной формы, созданные А. Залюкснисом (ныне еще студентом Латвийской академии художеств), а также винный сервиз с легкой гравировкой художницы И. Матвея, разнообразные флаконы для духов художницы А. Гольдштейн. Молодой мастер А. Вилберг показал вазы для цветов с росписью. Он берет яркие тона — зеленый и красный и создает красивые переходы к оранжевым или светло-синим тонам, смело наносит рисунок и обводку темным цветом.

Латвийские мебельщики в этом году весьма успешно выступили на Всесоюзном конкурсе мебели для жилых и общественных зданий. Может быть, поэтому на выставке были представлены только немногие образцы мебели для типовых квартир (авторы Х. Талберг и Я. Сташко) и один комплект мебели для студенческих общежитий (автор А. Турк). Разнообразием рисунков отличались эскизы росписи тканей, представленные художницей текстильного комбината «Ригас Аудумс» И. Кнавина, так же как и декоративные ткани для интерьера и мебели по рисункам Э. Гринтале, Э. Илтнер, А. Рек, И. Залькалн, В. Апсене и других авторов. К сожалению, очень бедными и упрощенными выглядели стенды электрических светильников, образцы обоев и детских игрушек. Работа заводских художников этих специальностей могла бы быть показана значительно шире, если бы совет народного хозяйства Латвийской ССР не отнесся столь равнодушно и по-казенному к организации этой выставки.

В обширной экспозиции керамики главное место уделялось изделиям из каменной массы. Так, талантливые керамисты Л. Лукшо, А. Журина, С. Шмидкене и другие отказываются от орнаментального декора в керамических изделиях, стараясь за счет этого достичь как можно более богатой фактуры. Создавая крупные сосуды декоративного назначения, они в основном варьируют вертикальные «бутылочные» формы. Но некоторые мастера в своих поисках «необычного» пошли по неверному пути создания вычурных и нелогичных форм.

Общим недостатком латвийской керамики является однообразие внешних форм, фактуры и силуэтов, отсутствие индивидуальных авторских почерков. Модернизированный возврат к архаике, иногда ложное оригинальничанье превратились в штамп. Очевидно, мастерам нужно искать новые и разнообразные художественные качества, не забывая, в частности, о богатой сокровищнице национальной керамики.

На выставке последних лет мы все больше видим пушистые и мягкие ковры с длинным ворсом, исполненные в спокойной гамме цвета и тональных переходов. Много таких ковров было и в нашей экспозиции. Зрителям понравился ковер «Пусть всегда будет солнце» работы рижской мастерицы М. Мазулане и гобелен Р. Хеймрата «Садовница». Хорошо смотрелись на выставке настенные коврики, сделанные из камыша и соломки, красивые, дешевые и несложные в изготовлении.

Латвийским художникам-прикладникам и художникам-конструкторам хочется пожелать, чтобы укрепились и получили дальнейшее развитие именно лучшие традиции современного искусства, чтобы погоня за чисто внешней красотой форм не подменяла подлинно рационального решения предметов и в каждой вещи чувствовалась живая творческая мысль автора.

УПАКОВКА ДОЛЖНА БЫТЬ ОТЛИЧНОЙ

В конце 1963 года художественно-техническая секция Техничко-экономического совета Ленинградского совнархоза провела конференцию, на которой обсуждалось состояние и перспективы улучшения художественно-технического качества промышленной графики и упаковки.

На конференции были приглашены художники предприятий и организаций Ленсовнархоза, представители торгующих организаций, художники ЛОСХа и представители других заинтересованных организаций.

Для участников конференции была подготовлена обширная выставка, где было представлено три с половиной тысячи образцов упаковки товаров широкого потребления. Эти образцы дали представление о том, как обстоит дело с упаковкой и промграфикой на предприятиях Ленсовнархоза.

Достоинства каждого экспоната оценивались с точки зрения комплексности решения, то есть художественное и конструктивное решения рассматривались как единое целое.

Это привело к тому, что на первый план выдвинулись вопросы экономичности и целесообразности, культуры производства и печати, рационального использования упаковочных (особенно новых) материалов.

Анализ экспозиции выставки показал, что культура производства упаковки низка, что царящая в этом деле кустарщина и бесхозяйственность приносят большие убытки государству.

Поэтому предложение об организации единой, централизованной, комплексной производственной базы печати и упаковки при Ленсовнархозе было поддержано всеми участниками конференции.

Такое предприятие должно быть оснащено новейшими печатно-вырубными машинами, иметь высокую культуру производства. Должны быть централизованы все необходимые фонды материалов — бумаги, картона, новых полимерных материалов.

Все выступавшие на конференции говорили:

— Мы хотим всесторонне улучшить качество упаковки, мы должны мечтать...

Да, пока мечтать... о хороших, современных, просторных, удобных помещениях, где были бы учтены все мелочи производства, целесообразно все предусмотрено, где были бы нужные машины и материалы, правильно организован труд людей, где все было бы целенаправленно и разумно.

Если мы хотим иметь отличную упаковку, нужно немедленно приступить к коренным и целенаправленным изменениям как в системе организации этого дела, так и в отношении к нему со стороны руководителей предприятий.

Многие участники конференции подчеркнули особую ответственность художников промграфики перед советским покупателем. Упаковка — не только тара, сохраняющая товар. Она имеет разносторонние функции: агитационную, рекламную и воспитательную.

Немало было упреков в адрес руководителей предприятий. Некоторые из них ориентируются в своей деятельности только на то, «пошел» ли товар с прилавка. Пошел — значит хорош, значит понравился народу. Не разбираясь, почему «пошел», они настаивают на его дальнейшем выпуске.

Очень горькие слова услышали в свой адрес работники полиграфических предприятий и картонажных фабрик. Их упрекали в бесхозяйственности, в примитивности организации производства: ручной труд, кустарщина еще встречаются на этих предприятиях.

На конференции рассматривался вопрос о методе работы художника над созданием упаковки. В выступлениях отмечалось, что в подавляющем большинстве случаев художник работает над этикетками, не используя всех возможностей целесообразного конструктивного и художественного решения упаковки в целом. В дальнейшем работа художника над упаковкой должна осуществляться только комплексно.

Совершенно ясно, что дело, которым занимаются художники промграфики, — важное, ответственное. Но им приходится часто встречаться с косностью и пренебрежением к своему труду.

Участники конференции обратились к ВНИИТЭ с просьбой организовать аналогичное совещание с участием представителей всех совнархозов нашей страны.

Л. КУРЕНКОВ,
начальник отдела промграфики
и упаковки СХКБ Ленинградского совнархоза.



НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

И. и В. Грималюки. Изделия из дерева с выжиганием.
с. Ричка Ивано-Франковской обл.

ПРОСТЫМИ ПРИЕМАМИ

А. СОЛОМЧЕНКО

Среди разнообразных видов и жанров народного изобразительного творчества Прикарпатья, Закарпатья и Буковины искусство художественного выжигания по дереву относится к наиболее древним. Выжигание использовалось народными мастерами для украшения предметов быта, архитектурных деталей, сельскохозяйственных орудий.

Техника его очень проста: при помощи металлических инструментов — писаков-штампов — на чистую поверхность деревянного изделия наносят орнаментальный рисунок, например растительный или раппорт (часть) какого-либо геометрического орнамента. Каждый мастер имеет определенный набор писаков с образцами орнаментальных мотивов. Художественное выжигание выполняют исключительно вручную раскаленными в горне писаками-штампами. Постепенно накладывая их на поверхность изделия, мастер «рисует» определенные композиции.

Художественный эффект строится на гармонии контрастов естественной белой поверхности дерева и черного матового выжженного контурного рисунка.

Орнаментальные мотивы, выполненные способом выжигания, делают изделия по-особому сочными, свежими и, я бы сказал, лиричными.

Известные резчики по дереву Юрий, Василий и Николай Шкрибляки (с. Яворов), Василий Девдюк (г. Косов), В. Потяка (с. Криворивня), мастера сел Рички, Брустур, Саджавы, Рунгур удачно соединяли в своих изделиях выжигание с резьбой. Искусство выжигания получило широкое развитие также на территории Верховинского, Яблуновского, Долинского, Болеховского, Яремчанского и многих других районов Ивано-Франковской области, в Закарпатье (Ужгород), в Черновицкой и других областях.

Среди современных мастеров выжигания Прикарпатья широкой известностью пользуются братья Иван и Василий Грималюки из села Ричка Косовского района Ивано-Франковской области. Отец их Юрий Лукьянович был тоже известным мастером выжигания. Такие его работы, как кувалды, дийнички, масляйки, черпаки, барильца, гарчки, подвазонки, двойнята, тройнята (т. е. спаренные, строенные формы) и многие другие до сих пор очень популярны на Гуцульщине в быту крестьян.

Братья Грималюки значительно расширили применительно к современному быту ассортимент изделий с выжиганием. Разнообразней стали и их орнаментальные композиции.

В настоящее время традиционное искусство выжигания продолжают воспитанники Косовского училища прикладного искусства. Они создают совершенно новый ассортимент изделий, используют в работе электроинструменты.

И. Смолянец, хорошо освоив технику выжигания, удачно соединяет ее с росписью и резьбой по дереву. Его работы — женские украшения и сувениры — неоднократно были отмечены первыми премиями на республиканских художественных конкурсах в 1960—1963 годах. Он член Союза художников Украинской ССР.

Здесь же в Косове в должности инженера Косовской фабрики художественных изделий работает И. Савченко, также воспитанник местного училища прикладного искусства. Его творческие работы с резьбой, инкрустацией и выжиганием по дереву экспонированы в музеях Киева, Черновца, Ивано-Франковска, Коломы.

К сожалению, руководство Управления художественными промыслами Укрсовнархоза с поразительным холодком отнеслось к внедрению в производство новых образцов этого художника. Тем не менее И. Савченко настойчиво продолжает работать над новыми формами изделий из дерева и орнаментальными композициями. Его предметы домашнего обихода — фруктошницы, подносы, хлебницы, сахарницы, подцветочники красивы и удобны для пользования, они не перегружены декором.

В последнее время мастера Прикарпатья используют технику выжигания для декорировки мебели (например, выпускники Косовского училища прикладного искусства П. Гонтар, И. Сердюк, И. Луценко), для украшения архитектурных деталей, легкой павильонной архитектуры (например, деревянное здание павильона-ресторана в Яремче Ивано-Франковской области), а также деревянных бытовых изделий, детских игрушек, сувенирных изделий и т. д.

Выжигание теперь делают не только на мягких хвойных породах деревьев, но и на яворе, буке, груше. Эта техника все больше привлекает внимание современных мастеров, которые не без основания считают ее перспективной. Однако применение этой техники для изображений чисто станкового характера вызывает немало споров и активных возражений. Большинство мастеров считают, что выжигание должно быть использовано в декоративно-прикладном искусстве для орнаментальных изображений.

На отделениях художественной обработки дерева в средних и высших учебных заведениях следует ввести, на мой взгляд, изучение народного искусства выжигания по дереву. Это прежде всего касается училищ прикладного искусства Украины — Косовского, Вижицкого, Львовского, Ужгородского, а также Львовского института прикладного и декоративного искусства.



Русская набойка. Холст, масляная краска. XVI в.

О КОМПОЗИЦИИ ТЕКСТИЛЬНОГО РИСУНКА

И. АЛПАТОВА

КАКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ТАЯТ В СЕБЕ ТКАНИ, О ЧЕМ ГОВОРЯТ ТРАДИЦИИ РУССКОГО ТЕКСТИЛЯ И КАК ВЫГЛЯДИТ ТКАНЬ В ПЛАТЬЕ

Создавая рисунок для набивной ткани, художник свободен в использовании самых различных изобразительных форм и построении композиций, он располагает большими возможностями в передаче цвета, может работать пятном и линией, употреблять разные приемы и эффекты печати.

Но при всем этом художник не должен забывать о реальном назначении ткани — служить для одежды. Не беспредельна степень ее многоцветности, яркости, границы масштабов; не всякие ритмические и композиционные приемы построения орнамента можно в ней применить. Проверка практикой, то есть использование в costume, и не только уникальном, созданном в Доме моделей, а в одежде самых широких слоев населения, — это проверка жизнеспособности ткани. И лишь этот критерий позволяет дать правильную эстетическую оценку ткани и работе художника.

НОВЫЕ ПРИЕМЫ — СТАРЫЕ ЗАКОНЫ

Современные набивные ткани имеют в прошлом прочную художественную традицию и не только в ситцепечатной промышленности XVIII—XIX веков, но и в русской народной набойке.

При всех изменениях, происшедших с тех пор в текстильном рисунке, в самих его мотивах и принципах декора, появлении новых приемов графической и живописной передачи узора остается неизменным само понимание законов ткани, как особой декорируемой плоскости. Поэтому нашим художникам необходимо обращаться не только к отдаленному от нас по своей изобразительной природе искусству текстиля Востока, стран Африки (что стало сейчас преобладающим), но и к нашему национальному наследию: всматриваться в приемы обобщения узоров на русских набойках, в их богатые цветовые ритмы, искать ключ особой эмоциональной выразительности этих тканей.

Возьмем, например, такой существенный для современного текстиля момент, как сочетание фактуры ткани и печатного рисунка.

В народных русских тканях зернистая структура грубого домотканного холста служила хорошей основой для набивки. Она обогащала черный контур рисунка, который никогда не казался сухим, прочерченным как по линейке, а, напротив, был живым, как бы мерцающим, трепетным. Перед мастерами народной набойки не стояла специальная задача острее выразить фактуру ткани, как это стремятся сделать художники современного декоративно-

го искусства, но это получалось у них естественно и органично.

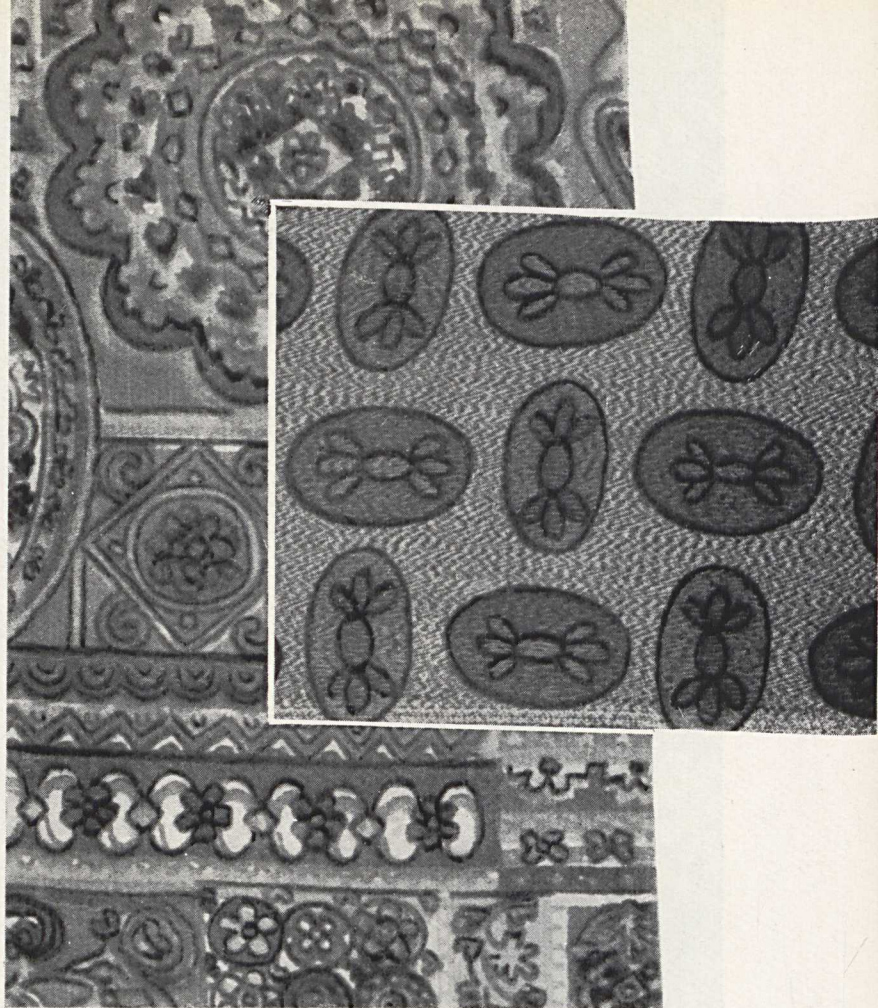
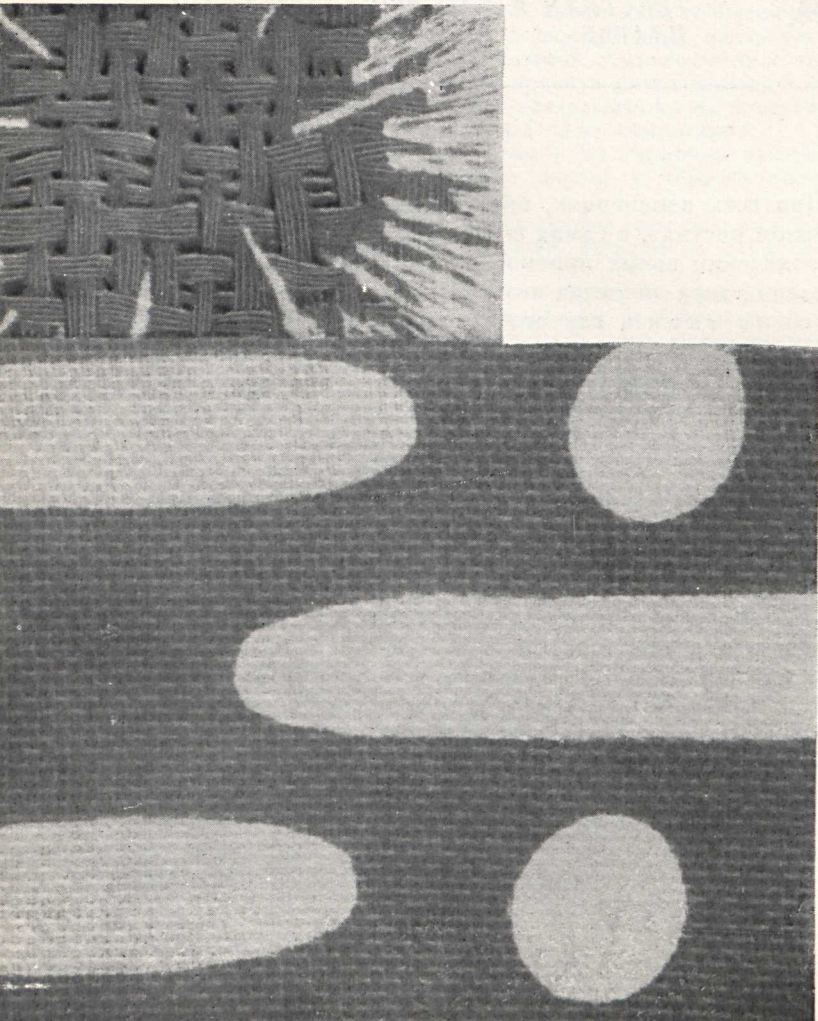
Или другая важная проблема. При всей кажущейся свободе в выборе контрастных цветовых отношений, простых и сложных узоров и ритмов художник-набивник должен соблюсти известную меру «нейтральности» в трактовке узора. Ему важно сохранить единство узора и фона, равновесие цветовых пятен и ритмических ударов, подчеркнуть плоскостность, органически присущую текстильному рисунку.

Народные мастера, располагавшие примитивным инвентарем, умели создать простыми средствами целостный текстильный рисунок, органически объединить узоры и фон. Ведь текстильный рисунок не ограничен рамками предмета как рисунок на лаковой шкатулке или керамическом сосуде: он течет бесконечно, повторяясь множество раз. Уметь найти такие мотивы, которые, повторяясь, не проигрывали бы, а складывались в единую протяженную композицию, — вот в чем состоит специфическая задача художников текстиля.

В русской набойке основные узоры объединялись с фоном незакрашенного холста с помощью мелкого орнаментального декора. Так решена прекрасная по своим орнаментальным качествам набойка с плывущими рыбками — подкладка церковной одежды XVI века. В другой набойке вся декоративная прелесть узора строится на мотиве цветка-розеты, который повторяется в различных вариантах. Он то возникает в виде черного цветка с белой сердцевинкой, то повторяется в белом обрамлении, то рассыпается мелкими белыми пятнышками по фону. Четыре темных цветка в ореоле белых образуют как бы большое соцветие.

Тисненый сатин. 2-я ситценабивная фабрика и комбинат «Трехгорная мануфактура».

В этих тканях фактура материала и рисунок не связаны друг с другом.



А. Иванова. Ткань для платья. Сатин. 1-я ситценабивная фабрика.

Н. Гуллер. Ткань «Штампик». Сатфир. Фабрика «Красная Роза».

Иногда такую объединяющую роль играют цвет и узор одновременно. В кубовых набойках XIX века так сочетались белые или желтые по контуру цветочные формы с ярко-синим фоном. Поверх всей ткани штампиком от руки набивались оранжевой масляной краской пятнышки-рябинки. Эти пятнышки, располагавшиеся иногда по пяти в виде соцветий или рядами, создавали поверх основного узора свой особый ритм, обогащая ткань новой динамикой.

Много полезного можно почерпнуть и в построении простого геометрического рисунка. Незатейливый орнамент из кругов и звездочек, чередующихся в шахматном порядке, часто встречался в русской народной набойке. В современных набивных тканях тоже широко распространены различные комбинации из кругов, квадратов, горошин и пр. Но в старинной черно-белой набойке по холсту контуры рисунка неровны, шероховаты, «зыбки». Мотивы не вырываются из фона, единая система переплетений нитей холста как бы пронизывает и узоры, и фон.

Современный поплин с красными кругами и зелеными квадратами (худ. А. Андреева, комбинат «Красная Роза») насыщен и красив по цвету, прост по рисунку. Но в нем не чувствуется текстильного характера, таким же он мог быть и на клеенке, на обоях, в росписи на стене. Достаточно, однако, заменить ткань-основу, использованную под набивку, и контур зазвучал бы иначе, сделался пластичнее, живее.

К сожалению, выбор основы не зависит от художника—автора рисунка, который в большинстве случаев располагает в своей работе очень малым ассортиментом тканей.

В зарубежной текстильной промышленности последних лет широко применяются разные виды фактурных хлопчатобумажных тканей или тканей с рельефным тиснением.

Чаще всего это плотно сотканые из толстых нитей хлопчатобумажные ткани, переплетение которых напоминает рогожку, или обыкновенный тонкий ситец, которому рельеф придан тиснением (рисунки этих тиснений самые различные — то в виде крупных ячеек, то прямоугольников). Поверхность ткани благодаря этому способу пластически обогащается, однако не теряет своей чисто текстильной гибкости и подвижности (не уподобляется тисненой бумаге или обоям). Есть такие ткани и у нас, хотя их еще очень мало.

При употреблении под набивку тисненых тканей очень важно соблюсти соответствие в масштабах рельефной обработки и строе текстильного рисунка. В противном случае набивной рисунок художественно не свяжется с рельефной структурой основы, никак не совпадет с ней. Примером такого безразличия рисунка к ткани-основе является молодежный креп («Трехгорная мануфактура»). Крупные белые горохи и овалы по масштабу и контуру совершенно не связаны с рельефной структурой переплетения.

После периода 40-х—50-х годов, когда в нашей текстильной промышленности буквально царили крепдешин и штапельное полотно, большой сдвиг состоял уже в распространении таких тканей, как ситец, сатин, хлопчатобумажный и шелковый поплин, репс. Но до сих пор ассортимент структур тканей, идущих под набивку, чрезвычайно ограничен. К сожалению, почти не оформляются набивными рисунками шерсть и лен, мало выпускается хлопчатобумажных тканей с различными видами переплетения.

ТКАНЬ ВБЛИЗИ И ИЗДАЛЕКА

Концентрируя внимание только на решении узора, мы порой забываем, что ткань живет в костюме, где этот узор повторяется много раз. Наше впечатление от костюма складывается от сочетания формы одежды и качеств текстиля. Мы иногда разглядываем фрагмент ткани, оценивая красоту узора вблизи, рассматриваем занимательный по сюжету изобразительный орнамент или любимся четкостью ритма геометрического узора. Но чаще мы воспринимаем платье и, следовательно, ткань в целом общим пятном и силуэтом, сопоставляя его с красками и формами природы, архитектуры, интерьера. При взгляде на ткань «издалека» композиция отдельных раппортов сливается в общий ритм, и характер этого ритма играет основную художественную роль.

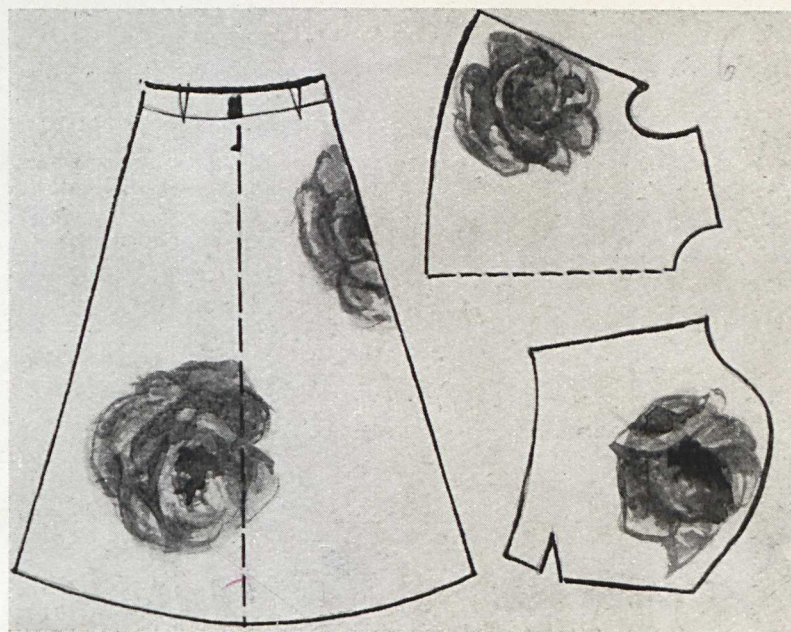


Усложненный крупномасштабный рисунок с архитектурными мотивами вступает в противоречие с силуэтом платья.

Превращаясь в одежду, ткань предстает в самых различных ракурсах, драпируется в складки, направление которых изменяется при движении. Все это должно быть учтено при создании рисунка для платьевой ткани. Так, например, нарочитое выделение отдельных узоров в рисунке ткани или очень сложное асимметричное построение ритмов в платьевых тканях малопригодны.

О МАСШТАБЕ

В композиции текстильного набивного рисунка очень большую роль играет масштаб форм. В творческой практике наших художников наблюдается или излишнее измельчение узоров, приводящее к тому, что рисунок даже на небольшом расстоянии сливается в сплошной ковер, в котором не ощущаются отдельные направления ритмов;



Чрезмерно крупный рисунок затрудняет раскрой одежды: узоры произвольно разрезаются на части, искажаются и не связываются с формой костюма.

или, напротив, сильное преувеличение размеров узоров, что порой приводит к прямому противоречию с реальными пропорциями человеческой фигуры. При всем кажущемся разнообразии современных набивных тканей не так просто найти среди них такие, масштаб которых будет соразмерен человеку.

Многие художники используют для платьевых тканей очень крупные узоры, масштаб которых больше подходит для декоративных тканей в интерьере. Как правило, эти крупные узоры передаются в объемной манере по белым или каким-либо другим контрастным к цвету узоров фонам. Это создает совершенно чуждый природе текстильного рисунка и особенно для платьевой ткани эффект пространственной глубины. Очень крупные узоры на платье способны исказить пропорции женской фигуры — усилить впечатление объемности, толщины. Кроме того, при покрое они режутся — орнамент произвольно дробится на части и вместо естественного, задуманного художником ритма ткани получается механическая сумма узоров.

Тенденции к преувеличению масштаба рисунков платьевых тканей — это влияние экстравагантной западной моды, создающей такие образцы платьев, когда всю спину женщины занимает один огромный цветок или персидский огурец.

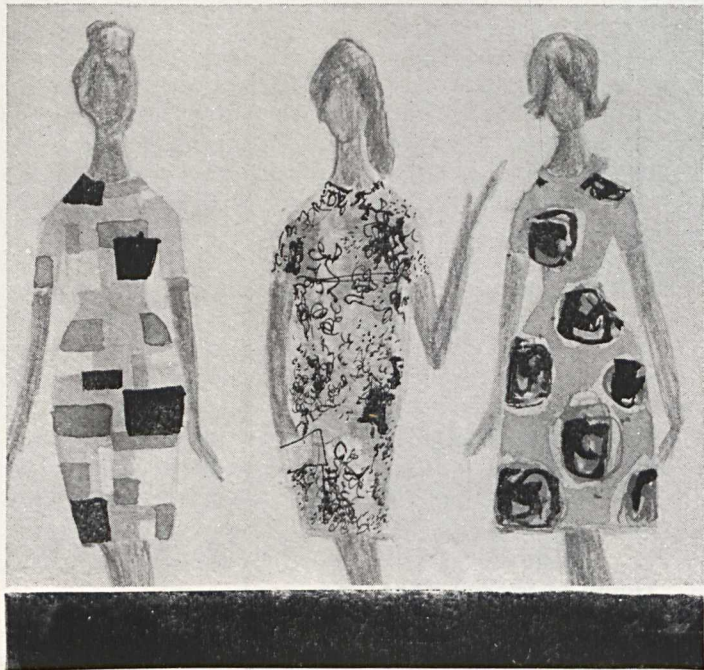
Однако нельзя отождествлять эти эстетически малопримлемые для нашей жизни явления в моде с теми положительными поисками художественной остроты, декоративности рисунков, которые ведутся некоторыми советскими художниками. В их практике преувеличение узоров не самоцель, а поиски новых масштабных соотношений в текстильном рисунке — стремление добиться в нем большей внутренней динамики, остроты ритма.

О ЦВЕТЕ

Активную роль в текстильном рисунке играет не только сам масштаб форм, но и сочетание масштаба и цвета. Почему цвет так тесно связан с масштабом? Да потому, что мера цвета, занимаемая им плоскость регламентируются и ограничиваются очертаниями рисунка. Цвет в ткани

способен играть объединяющую роль, сведя весь узор как бы к единому ключу, посредством цвета создаются и контрастные решения.

Широко известна новая ткань фабрики им. Свердлова (худ. Н. Щеглова) с мотивами в виде традиционных огурчиков. Оливково-серый, как бы мерцающий фон этой ткани (что связано с особым свойством окрашивания тканей с синтетическими волокнами) определяет ее колорит, из



Резко контрастные, жесткие или объемно-пространственные рисунки тканей нарушают силуэт фигуры.

Г. Завгородняя. Ткани «Маргаритки» и «Охота». Поплин.

И. Студенова. Ткань «Скифы». Поплин. Фабрика «Красная Роза».





В. Дроздовская. Ткань «Павлинка». Искусственный шелк.
Н. Щеглова. Ткань для платья. Лавсан.
С. Заславская. Ткань для платья. Крепдешин.
А. Андреева. Ткань для блузки. Поплин.
Русская набойка. Холст, масляная краска. XVII в.

которого выплывают зеленоватые, желтоватые и красноватые удлиненные узоры огурцов. Вся раскраска нарочито приглушена, а пронизывающие рисунок оливковые прожилки объединяют узоры и фон.

Целостный колорит хорошо найден в рисунке А. Андреевой для искусственного шелка «Марийка» (фабрика «Красная Роза»). Узор коричневых кругов и зеленых птичек тонет в общем темно-фиолетовом цвете фона. Богатство цветовых пятен создается с помощью накладывания одного цвета на другой, при этом образуются темные мягкие, как бы расплывшиеся контуры и мелькают искорки белого фона. Все цвета нарочито сближены, отчего поверхность ткани мягко переливается, мерцает.

О РИТМЕ

Для современного текстильного рисунка характерно такое решение ритма, когда формы узора сильно насыщают раппорт. Такова ткань «Павлинка» по рисунку В. Дроздовской, где узоры, напоминающие прибрежные камни, расположены очень тесно, находят друг на друга, почти не оставляя свободного пространства фона.

В набивных тканях особую художественную роль играет сам контур рисунка, в какой бы манере — линейной или живописной — он ни передавался. Последнее время художники увлекаются графичной передачей узоров, и часто можно встретить небрежный, некрасивый по силуэту росчерк форм, который не несет в себе никакой ритмической напряженности, безразличен к фактуре материала и общему строю ткани. Иногда в текстильные узоры попадают чуждые им формы, идущие от гравировки по металлу, росписи и резьбы по дереву, керамики, настенной живописи.

Русская набойка. Холст, масляная краска. XVII в.

Основным достижением наших художников-набивников является многообразие орнаментальных форм текстильных рисунков. Почти уже преодолен натурализм в трактовке растительного орнамента. Наши ткани приобрели теперь определенный текстильный характер и не уподобляются, как раньше, раскрашенному листу бумаги. Но они все еще не всегда подходят для костюма. Удачные во фрагменте, они то теряют свою декоративность в целом куске, то кажутся очень мелкими, дробными, запутанными по рисунку, то, напротив, грубо раскрашенными, не в меру преувеличенными в масштабе.

Некоторые думают, что можно решить эту проблему организационно, объединив художников текстиля и художников-модельеров. На многих фабриках утверждены должности модельеров, однако ткани продолжают страдать теми же дефектами. Все это объясняется тем, что нет слитности, ясности общей цели в работе художников и модельеров. Нужно прежде всего, чтобы сам художник в процессе творчества мыслил свою ткань в масштабе костюма, в соответствии с обликом человека.



ОБСУЖДЕНИЕ ВЫСТАВКИ ПРОМГРАФИКИ

9 декабря 1963 года в Центральном выставочном зале в Москве закрылась первая выставка советской промышленной графики. Академия художеств СССР организовала обсуждение выставки, в котором приняли участие художники и искусствоведы из всех республик страны.

В выступлениях А. Дейнеки, А. Сидорова, А. Крюкова, Г. Кравцова и других давалась оценка работ, представленных в ретроспективном и современном разделах выставки. Были сделаны также попытки проанализировать современное состояние различных видов нашей промышленной графики: киноплаката, товарного знака, упаковки. Много было сказано о специфике работы художника в области промышленной графики, о цвете в рекламе, о соотношении станковой и промышленной графики. Почти в каждом выступлении высказывались серьезные замечания и о конкретных, неотложных задачах советской промышленной графики: о подготовке художников, о повышении полиграфического качества, о создании новых шрифтов, о необходимости устраивать подобные выставки ежегодно для обмена опытом.

Выставка, бесспорно, явилась значительным событием в художественной жизни столицы — нельзя не согласиться с участниками обсуждения, предложившими сделать эту выставку передвижной и показать ее в столицах всех союзных республик.

Подробный отчет о выставке с репродукциями лучших ее экспонатов будет помещен в одном из ближайших номеров журнала.

ВСТРЕЧА В РЕДАКЦИИ

В январе в редакции нашего журнала состоялась встреча художников и специалистов по химии полимеров. Разговор шел о путях эстетического освоения синтетических материалов, о принципах использования новых материалов в современной архитектуре и бытовых изделиях. Были затронуты проблемы экспериментальной работы художников и сотрудничества с учеными-химиками.

В разговоре приняли участие художники прикладного искусства, архитекторы, художники-конструкторы, научные сотрудники НИИ пластмасс и новых строительных материалов. Подробный рассказ об этом совещании читайте в № 4 журнала.

МОСКВА

Научно-исследовательский институт художественной промышленности и Музей народного искусства систематически ведут пропаганду народного декоративного искусства среди населения. После июньского Пленума ЦК КПСС по идеологическим вопросам эта работа обрела новые формы. На предприятиях Москвы, в столичном парке культуры и отдыха им. Горького, при клубе интересных встреч были организованы школы хорошего вкуса. Для широкого круга слушателей здесь проведены беседы, прочитаны лекции на темы: «Красивое в быт», «Современное убранство жилища», «Ювелирные и другие украшения в современном костюме», «Искусство русской народной вышивки» и т. д. Эти лекции сопровождались показом произведений декоративного искусства, тематических выставок, выгородок современного интерьера с убранством.

Более полутора тысяч человек пришло на демонстрацию современных костюмов, украшенных национальными орнаментами. Живо и задумчиво прошла встреча художников института с посетителями парка им. Горького. Им были показаны процессы создания художественных изделий, приемы кружевоплетения, вышивки, ковроткачества, набора филигранны, резьбы по дереву и кости. В этом году институт организует Народный университет декоративно-прикладного искусства.

КИЇВ

Обсуждение немногочисленных монументальных произведений на Республиканской выставке украинского декоративного искусства 1963 года (к сожалению, не дающей даже приблизительного представления о тех хороших работах, которые уже выполнены или выполняются в Харькове, Ужгороде, Львове и Ивано-Франковске), вылилось в большой разговор киевских архитекторов и художников. Парадоксальность положения, когда произведения монументального искусства «живут» только на выставке, вне связи с архитектурой, отмечалась всеми выступающими. Наиболее спорными оказались станковые мозаики С. Кириченко и Н. Клейн «Мелодия» и Г. Севрук «Лісова пісня» (Леся Украинка).

Виртуозное овладение техникой мозаичной кладки, крепкий рисунок, тонкий лиризм, напевность привлекают к этим произведениям не только рядового зрителя, но и известных архитекторов. Однако большинство присутствовавших назвали порочной многолетней практикой одного из поборников монументального искусства на Украине Степана Кириченко, который работает по заказам Министерства культуры лишь для очередных художественных выставок, то есть «в никуда». Архитекторы предложили привлечь художника С. Кириченко к совместной работе.

Положительную оценку получил экспонированный на выставке картон тематического ковра «Киев» художника И. Литовченко. Как отмечали выступавшие, это монументальное произведение с ярким национальным колоритом, выполненное в материале, может украсить современный общественный интерьер.

Анализируя представленные на выставке произведения, Н. Коломиец, А. Добровольский, В. Гопкало, С. Кириченко, И. Тутченко, Л. Синкевич, Г. Довженко, Е. Катонин, Б. Бутник-Сиверский были едины в одном — нужно преодолеть существующую разобщенность архитекторов и художников, проектировать различные ответственные сооружения с участием художников. Давно пора утвердить должность главного художника города, что, кстати, было предусмотрено в резолюции III Республиканского съезда художников Украины.

Союзы архитекторов и художников Украины начали готовиться к предстоящему осеннему республиканскому совещанию, посвященному синтезу искусств.

ЛЬВІВ

Выставка «Искусство в быт», организованная Львовским отделением Союза художников УССР, была открыта во Львове в конце прошлого года.

Эпиграфом выставки стали слова, взятые из Программы КПСС: «Все во имя человека, все на благо человека». Об этом свидетельствовали изделия из стекла, керамики, дерева, образцы декоративных тканей, вышивок, одежды и мебели.

Экспозиция интерьера жилой комнаты была расположена только в одном зале. Это — комплексная работа студентов Львовского института декоративно-прикладного искусства. Простота, лаконизм, декоративность — основные черты современного прикладного искусства — нашли здесь свое конкретное выражение. Данный интерьер смотрелся как единый художественный ансамбль.

Следующий раздел выставки — это уже ряд не связанных между собой интерьерных уголков отдыха. Уголок отдыха универсального характера может быть в холле гостиницы, в кафе, в учреждении и в квартире. Комплект особенно интересен цветовым решением: сочетанием желтой, красной и темно-серой обивки мягких стульев с хорошо отполированным черным журнальным столиком (дипломная работа В. Дуфанец, руководитель Н. Смирнов).

Показанная на выставке керамика увлекает своей народной основой. Ведущие мастера З. Масляк, Ю. Лашук, М. Гладкий при создании своих творческих работ умело используют украинские традиционные народные мотивы, например васильковской майоликовой росписи. Удачные образцы украшений из керамики предложила мастер А. Скородинская. Они будут элегантно дополнением к современной одежде.

На выставке были представлены и образцы современной одежды, украшенные ручной и машинной вышивкой. Лучшие из работ — модели одежды художницы С. Пончко. Полный контраст им — работы мастера М. Ткачевой, в которых целиком отсутствует творческое переосмысление народных образцов, с удивительной этнографической точностью повторены старые известные мотивы. То же самое можно сказать и о большинстве экспонированных на выставке вышитых подушек, скатертей, дорожек, салфеток и т. п.

Художественная резьба по дереву — отдельный зал выставки. Мастера Гуцульщины и Львовщины показали шкатулки, баклаги, рахвы, инкрустированные металлом, отделанные перламутром, бирисом.

Почему-то на выставке отсутствовали современные бондарные точеные изделия, украшенные выжиганием, художественный металл.

Своеобразную красоту изделиям из стекла придали новые приемы их изготовления и декорирования. Неповторимы по своим замыслам изделия из сульфидного («дымчатого») и простого стекла известной художницы Е. Мэри (Львовская фирма «Радуга»). Интересны по живописи, по выдумке изделия из гутного стекла мастеров М. Павловского, П. Думича, А. Тарнавского.

В зале «Современный ковер и ткани» обращали на себя внимание образцы ручного и фабричного производства. Свежесть замысла, гармоничные сочетания народного с современным выделяли лучшие из них: это изделия художников М. Биласа, С. Шабатуры, Е. Фашенко, С. Остафийчук.

Современные декоративные ткани, ковры-«килимы» раскинулись мажорными пятнами по залам выставочной экспозиции, четко подчеркивая все то новое и прекрасное в декоративно-прикладном искусстве, что уверенно входит в наш быт.

В конце 1963 г. во Львове была показана передвижная выставка двух замечательных мастеров украинского народного искусства — Марии Приймаченко и Степана Чайки.

М. Приймаченко уже треть столетия работает в области народной декоративной живописи, создавая изумительные мотивы, порожденные острой фантазией и тончайшим чувством колорита. Ее творчество имеет самую тесную, кровную связь с народным искусством родной Киевщины. Некоторые аналогии можно найти

в лепных орнаментах XVII и XVIII веков на стенах храмов Киева и Василькова, на старых рушниках с мотивами дерева, растений, вышитых одной красной нитью. Но самое тесное родство ее рисунки имеют с орнаментами настенных росписей Киевщины и гончарных мисок Василькова, созданных в конце XIX — начале XX века. В противовес натуралистическим установкам в искусстве, требующим от образа чуть ли не фотографичности, ее образы часто иносказательны, но всегда согреты огнем чувства и поэтического отношения. В аллегорических сценах, в персонифицированных сюжетах на темы животного мира и в самых простых растительных композициях — в каждой линии и декоративном пятне чувствуется самобытность, выросшая из прекрасного знания фольклора.

Степан Чайка — лесник, всю жизнь обитающий в «зеленом море». Но не красоту лесных чащ воспевает он в своем творчестве. Подобно геологу, облюбовавшему земные недра и добывающему в них сокровища, он учит нас любоваться подземной частью дерева. Отделив от ствола нужную часть, он незначительными, но остроумными добавлениями, срезами и рисунком, созданным выжиганием, придает ей форму ежика, улитки, грибка, ужа, птички, лисы, совы и т. п.

Самым ценным в творчестве обоих украинских художников является простота, искренность, а также теснейшая связь с традициями не только народного искусства, но и народным творчеством в самом широком смысле слова.

МІНСК

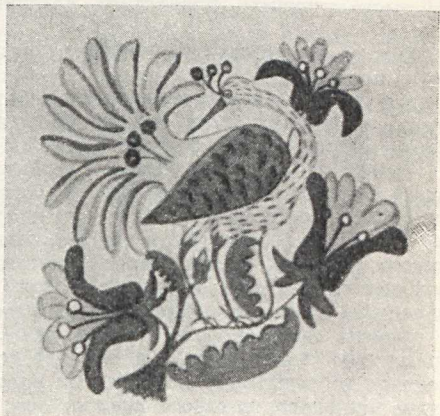
По решению правительства Белорусской ССР Художественному фонду республики передана керамическая фабрика в Борисове, ранее выпускавшая метлахскую плитку. Теперь эта фабрика будет производить бытовую художественную керамику.

ТБИЛИСИ

Идеологическая комиссия Тбилисского городского Комитета КП Грузии организовала совещание «Художник и производство», в котором приняли участие представители Союза художников, совнархоза и его предприятий, торговые работники. К совещанию была открыта большая выставка керамики, игрушек, ковров и гобеленов, тканей, изделий из пластических масс — галстуков, сумок, платков, скатертей и других.

Выступившие на совещании зав. идеологическим отделом Тбилисского Комитета КП Грузии Ш. Каркаршвили, зам. начальника художественно-конструкторского бюро совнархоза М. Дурглишвили, профессор Академии художеств Д. Цицишвили, член идеологической комиссии горкома партии искусствовед И. Урушадзе, главный художник Тбилиси О. Литанишвили, председатель Союза художников Грузии М. Лежава говорили о месте художника в создании изделий для быта, о формировании эстетических вкусов населения, о чести фабрично-заводской марки предприятий Республики.

Они призывали дать бой безвкусице, мещанству, абстрактным вывертам. Курс должен быть взят на привлечение талантливых художников к работе на производстве, на повышение эстетического качества продукции, на развитие традиций национального искусства. Формы, линии, краски — все это должно быть современно, красиво, экономично.



М. Приймаченко.
Декоративный мотив.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДЕКОР И СОВРЕМЕННОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО *

С. ХАН-МАГОМЕДОВ

ИЗ ОПЫТА РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРЫ

НАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА ЮЖНОГО ДАГЕСТАНА. В Южном Дагестане живет несколько народностей, каждая из которых имеет свой язык, свои обычаи, свои национальные особенности культуры и архитектуры. Практически у всех этих народов архитектура не выходила до революции из стадии народного зодчества.

Высокие горные хребты, разнообразие природно-климатических условий, деление Дагестана в прошлом на феодальные владения и «вольные общества» способствовали развитию и сохранению местных национальных особенностей архитектуры этих народов.

В середине XIX века народная архитектура Южного Дагестана достигла наибольшего расцвета, ее отдельные национальные школы имели свои особенности — местные материалы, конструкции, тип жилого дома, характер композиции фасада и интерьера, архитектурные формы, орнамент (резьба по камню и дереву).

Многие из сохранившихся до настоящего времени жилых домов этого периода представляют собой подлинные шедевры народного искусства, причем особую ценность имеют художественно обработанные детали. Наиболее трудоемкие орнаментальные элементы встречались, как правило, в домах местных богачей или самих народных мастеров. Причем часто художественная обработка деревянных элементов стоила дороже постройки самого дома и служила своеобразной вывеской материального положения хозяина. Эту роль архитектурного декора в народном зодчестве нельзя недооценивать. Именно отношение к декору, как к мерилу богатства хозяина дома, вызывало в архитектуре почти любого народа развитие прежде всего трудоемких форм декора.

Во второй половине XIX века втягивание населения горных районов Дагестана в торговые отношения сказалось на проникновении туда городской культуры. Улучшается техника строительства, начинают применяться стекло в окнах, распространяется мебель и т. д. Постепенно отмирает трудоемкий архитектурный декор. К началу XX века были в основном утрачены кадры народных мастеров-резчиков по дереву и камню.

Как относиться к этому явлению? С одной стороны, художественный уровень построек существенно понизился, в какой-то степени пострадала их национальная самобытность, появились черты эклектики и стилизации. С другой стороны, в техническом, функциональном и культурном отношении в архитектуру и быт народов Южного Дагестана в этот период вошло много прогрессивного. Еще более быстрыми темпами этот процесс шел в годы Советской власти.

Строительство в сельских районах Южного Дагестана и сейчас в основном ведется силами местных мастеров-строителей, которые, казалось бы, должны стремиться сохранить традиционный архитектурный декор. А этого как раз и нет. По крайней мере при обследовании нами 150 селений Южного Дагестана мы ни в одном из них не нашли новой постройки с традиционным декором.

И дело здесь не столько в том, что еще до революции были в основном утрачены кадры резчиков по камню и дереву, а в том, что повышение материального и культурного уровня колхозника шло совсем по другой линии, и новые социальные отношения между людьми привели к отмиранию функции трудоемкого декора служить рекламой материального благополучия хозяина.

Новые социально-экономические условия резко увеличили культурный взаимообмен между отдельными народами Южного Дагестана. Если в середине XIX века у каждого народа имелись свои типы жилого дома, со своими приемами композиции плана и фасада, со своими своеобразными архитектурными формами и орнаментом, то сейчас происходит процесс выработки общих приемов строительства с учетом всего лучшего, что создали в прошлом отдельные народы.

Исследователю народной архитектуры (нам это неоднократно довелось испытать) бывает непонятно, почему жители старого дома не ценят его художественных достоинств. Однако

в известной степени это закономерно. Жители старых домов часто не воспринимают их красоты, так как эти дома олицетворяют в их глазах отсталый быт. Художественные достоинства старого жилого дома, по-видимому, легче объективно оценить «со стороны». В этом проявляется специфика архитектуры — тесная связь ее материальной и эстетической сторон. И дело здесь не в культурной отсталости отдельных сельских жителей, а в том, что человек воспринимает достоинства дома в целом, не отделяя его художественную сторону от бытовой.

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА. Острая борьба вокруг проблемы национальных особенностей развернулась в советской архитектуре в первые же годы после Великой Октябрьской революции.

Сторонники ряда творческих группировок советской архитектуры 20-х годов (например, ОСА) не без основания считали дореволюционные попытки возрождения «национальных традиций» (официальный русско-византийский стиль, рококо, неоклассицизм, «национальный» модерн и т. д.) отражением шовинизма царизма и национализма буржуазии. Они всемерно подчеркивали интернациональные черты советской архитектуры.

Вместе с тем советские архитекторы того периода, в частности конструктивисты, не отрицали и национальных особенностей архитектуры. Они считали, что учитывать национальные особенности не значит использовать элементы национального архитектурного декора прошлого, а прежде всего отвечать в функционально-конструктивном решении здания требованиям местного быта и климата. Именно так, например, подходил к проектированию дома правительства в Алма-Ате идеолог конструктивизма М. Я. Гинзбург (замкнутый озелененный дворик, вестибюль-сад с бассейном и т. д.).

Позднее, в 30-е годы, в советской архитектуре получила широкое распространение практика сочетания классического ордера с традиционным национальным декором.

В этом повсеместном увлечении возрождением национального декора можно выделить несколько тенденций.

Одни архитекторы создавали «новые» архитектурные элементы по мотивам национальных архитектурных форм прошлого. Такой подход к освоению национального декора был характерен, например, для республик Закавказья (Дома правительства в Тбилиси и Ереване, жилые дома в Баку).

В ряде республик Средней Азии сохранились не только великолепные памятники архитектуры прошлого с богатым архитектурным декором, но и кадры народных мастеров, специалистов по резьбе и росписи. Здесь архитекторы, создавая проекты, включали в них традиционные декоративные композиции, при выполнении которых народный мастер часто выступал не только как исполнитель, но и как автор декора (театр в Ташкенте, клуб колхоза имени Москвы в Таджикистане).

В тех же республиках, где в прошлом не была создана монументальная архитектура с богатым декором (или же памятники ее еще не были выявлены и изучены), архитекторы стремились во что бы то ни стало придать «национальный колорит» постройкам и создавали архитектурный декор, используя орнаменты кошмы (Казахстан), насечки на оружии (Дагестан) и т. д.

Однако при всем разнообразии этих приемов создания «нового» национального декора все они исходили из распространенного в те годы в архитектурной печати теоретического положения о необходимости сочетания классического ордера с традиционными национальными формами.

Такой подход к освоению национального архитектурного наследия часто оправдывался и стремлением стилистически «подвизаться» к памятникам архитектуры прошлого. На деле же подобная стилизация в значительной степени обесценивала художественный облик многих памятников архитектуры, так как они теряли одно из главных своих достоинств — ясно осознаваемую зрителем стилевую определенность.

Многие архитекторы считали даже, что стоит им сделать грамотную стилизацию, и их произведение по своим художественным достоинствам окажется на уровне памятников архитектуры прошлого, которым внешне оно, казалось бы, ни в чем не уступает, а иногда даже превосходит их тщательностью отделки. Они забывали, что зритель по-разному оценивает даже

* Окончание. Начало см. в № 1 за 1964 г.

чисто художественные достоинства памятника архитектуры и его современной копии, не вызывающей многочисленных исторических ассоциаций.

Есть у сторонников национальной эклектики и еще один аргумент в пользу возрождения национального декора. Они ссылались и ссылаются на известное марксистское положение о том, что к единой культуре коммунистического общества человечество придет через расцвет национальных культур. Но все дело в том, как понимать расцвет национальных культур, причем не вообще, а в социалистическом обществе.

Расцвет национальной культуры народов — это шаг к будущей общей культуре коммунизма. Он должен выявить в национальной культуре то, что явится вкладом данной нации в будущую культуру человечества.

Как известно, в каждой национальной культуре есть узконациональные элементы и интернациональные черты. Что же может явиться вкладом культуры данного народа в общечеловеческую культуру? В нашей искусствоведческой литературе ответ на этот вопрос часто основывался на известном положении Сталина о том, что каждая нация имеет свои качественные особенности, свою специфику, которая принадлежит только ей и которой нет у других наций, и что эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в общую сокровищницу мировой культуры.

Нам же кажется, что в культурном наследии каждого народа наибольшую ценность для будущей общечеловеческой культуры представляют не узконациональные элементы, а те интернациональные черты, которые в силу сочетания благоприятных исторических и природных условий получили наиболее полное развитие в культуре именно этой нации. Эти интернациональные черты и следует выявлять и развивать в первую очередь. Если же основное внимание обращать на выявление и развитие узконациональных элементов, то культуры отдельных народов будут не сближаться, а, наоборот, замыкаться в своих «специфических» особенностях. В какой-то степени именно такой процесс обособления национальной архитектуры отдельных республик и происходил в нашей архитектуре в годы культа личности.

Сейчас советские архитекторы отказались от этих ошибочных положений, и развитие архитектуры национальных республик идет по пути создания единой социалистической архитектуры с сохранением целого ряда национальных и локальных особенностей.

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН.

В нашей архитектурной печати появились статьи, приветствующие развитие в последние годы в ряде зарубежных стран национальных школ. Причем эта тенденция противопоставляется некоторыми авторами основному направлению строительства в капиталистических странах, которое, по их мнению, является примером космополитизма.

Однако нельзя забывать, что кроме борьбы космополитизма и национальных особенностей в современной архитектуре капиталистических стран идет борьба интернациональных и националистических тенденций.

Космополитизм в архитектуре выражается прежде всего в стремлении империалистических стран использовать идейно-художественные возможности архитектуры для идеологического воздействия на население зависимых стран в целях своей экономической и политической экспансии, а также в стремлении буржуазии малой страны выйти на арену мирового капиталистического рынка.

Базой интернациональных тенденций в архитектуре капиталистических стран является, с одной стороны, развитие производительных сил, в частности строительной техники и прикладных наук, а с другой — влияние потребностей рабочего класса на развитие архитектуры.

Сложность оценки космополитических и интернациональных тенденций в современной архитектуре Запада состоит в том, что обе эти тенденции наиболее сильно проявляются в архитектуре промышленно развитых капиталистических стран, где, с одной стороны, ярко выражен экспансионистский характер современного империализма, а с другой — более развиты производительные силы и имеется многочисленный и организованный рабочий класс.

В то же время при всей прогрессивности борьбы ряда слабо развитых стран за возрождение своей национальной культуры в их архитектуре часто находят отражение консервативные устремления националистически настроенной буржуазии.

Нам кажется, что некоторые наши авторы, правильно ука-

зывая на борьбу космополитических и региональных тенденций в архитектуре Запада, особенно в слабо развитых странах, недооценивают борьбу интернациональных и консервативных националистических тенденций, которая обостряется с численным ростом рабочего класса, с развитием прикладных наук, внедрением современной техники в строительство.

Те из передовых западноевропейских архитекторов-функционалистов 20-х годов, которые занимались строительством рабочих поселков и осваивали новые технические возможности, объективно развивали именно эти общие, интернациональные моменты. В этом была сила, а не слабость функционализма, хотя уже в межвоенный период достижения функционализма использовались и в космополитических целях. Однако наиболее определенно космополитические тенденции «новой архитектуры» проявились в послевоенный период, когда центр ее развития в капиталистических странах переместился в США.

В этот же период в пределах общей стилистической направленности «новой архитектуры» наметился процесс постепенного становления региональных направлений, базирующихся на учете местных особенностей строительства. Во многих странах этот процесс идет параллельно с усилением интернациональных черт в архитектуре и в известной мере противостоит космополитическому стремлению США навязать свою (не интернациональную, а именно свою) архитектуру другим странам.

Другое дело, когда создание региональных особенностей связывают с националистическим стремлением к созданию «своей», обязательно не похожей на другие архитектуры. Такие националистические тенденции в архитектуре не становятся прогрессивными даже тогда, когда они выступают под лозунгом борьбы с космополитизмом, так как на деле они противопоставляют себя и интернациональным чертам. Они идеализируют консервативные стороны быта, видят особую поэзию в противопоставлении местных строительных материалов таким материалам, как сталь, бетон и пластмассы, и стремятся возродить традиционный национальный архитектурный декор, как правило, связанный с трудоемкими ручными процессами.

Причем интересно отметить, что прогрессивные архитекторы слабо развитых стран, участвуя в борьбе за политическое и экономическое освобождение народов своих стран, в то же время широко используют все подлинные достижения архитектуры развитых в промышленном отношении капиталистических стран и отнюдь не склонны возрождать отсталые приемы местных строительных традиций.

Стремление же возродить «национальную» экзотику, в том числе и традиционный архитектурный декор, чаще всего встречается в тех проектах архитекторов развитых в промышленном отношении стран, которые они выполняют для стран Азии и Африки.

Проблема национальных особенностей в современной архитектуре — одна из наименее разработанных в нашей архитектурной теории. В статье С. Хмельницкого много спорного, но в целом в ней интересно поставлены действительно дискуссионные вопросы. И непонятно, почему газета «Советская культура» выступила, по существу, с окриком в адрес этой статьи.

Нам кажется, что призывать советских архитекторов использовать в современном строительстве основанный на трудоемких ручных процессах архитектурный декор — это значит не понимать тех глубоких процессов, которые происходят в развитии архитектуры.

Во-первых, распространение современных методов строительства на селе по типовым проектам практически вытесняет элементы фольклора из советской архитектуры. Это процесс закономерный и необратимый.

Во-вторых, внедрение достижений техники в строительство и переход на заводское изготовление конструктивных элементов противоречит попыткам сохранить трудоемкий, основанный на ручном ремесленном труде традиционный архитектурный декор.

В-третьих, изменение соотношения национального и интернационального в советской архитектуре в пользу интернационального будет идти в дальнейшем все более быстрыми темпами. Стремление же возродить узконациональные традиционные архитектурные формы противоречит этому объективному процессу выявления в архитектуре каждого народа интернациональных черт, постепенного сближения ее на этой основе и слияния в будущем в единую архитектуру коммунистического общества.

Новое в этом году

ЦВЕТНЫЕ ЦЕМЕНТЫ

Проблемой внешней и внутренней отделки домов занимаются многие научно-исследовательские институты, в частности институт асбестоцемента. Здесь разрабатываются методы изготовления цветного асбеста, яркого, красочного шифера, разноцветных облицовочных плит.

Еще недавно окраска изделий из асбестоцемента считалась делом трудоемким и вредным для рабочих, которым приходилось иметь дело с вредными растворителями. Обычный «малярный» способ окрашивания плит не обеспечивал достаточной прочности красочного слоя. И вот недавно в институте разработан новый способ получения декоративного асбестоцемента. Теперь цветной порошок из полимерных материалов направляется на асбестоцемент в электростатическом поле высокого напряжения. Сейчас в институте проводятся испытания электрораспылительной установки.

Новый метод заслужил отличные рекомендации как с практической, так и с эстетической точки зрения. Полимерный краситель, делая плиты недоступными для разрушительной работы воды и химических веществ, превращает их в долговечный декоративный материал.

Л. РЫЖКОВА

ОБНОВЛЕНИЕ ПРЕССОВАННОГО СТЕКЛА

В текущем году крупнейшие стекольные предприятия страны—Гусевский хрустальный завод и завод «Неман»—проведут существенное обновление ассортимента и внешнего вида прессованной посуды. На Гусевском заводе тиражами и несколько миллионов будет выпущено 16 новых видов изделий из прессованного стекла и хрусталя. Среди них масленки, салатники, десертная посуда и посуда для закусок, вазы для конфет, разработанные художниками Е. Роговым и В. Корнеевым. Для декорирования посуды авторы пользуются в основном приемами алмазного гранения, создавая новые по рисунку и ритму узоры, соответствующие механическому способу производства.

Завод «Неман» выпускает прессованные изделия из полукристаллического стекла красивых оттенков золотистого, сиренево-серого и других, иногда с легким покрытием люстром. Художники В. Мурахвер и Л. Мякова используют главным образом метод рифления и матирования поверхности, что придает посуде легкость и изящество.

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ

17 ЛЕТ В СУНДУКАХ

Художественную общественность страны по-прежнему тревожит судьба фондов бывшего Музея игрушек в Загорске. Более 30 тысяч экспонатов этого Музея вот уже 17 лет лежат в сундуках и ящиках мертвым грузом.

Правда, есть распоряжение зам. министра культуры РСФСР тов. В. М. Стриганова, обязывающее Гос. Исторический музей принять на баланс коллекцию игрушек и научный архив б. Музея игрушек. Но руководство Исторического музея, ссылаясь на различные причины, пока не выполнило распоряжения зам. министра. Между тем этот музей получил в прошлом году отличные помещения б. Высокопетровского монастыря, где можно развернуть постоянную экспозицию народной игрушки.

В то же время Гос. Русский музей в Ленинграде готов хоть сегодня «прописать на постоянное жительство» гостей из Загорска.

Таким образом, пока решается вопрос «о владении», экспонаты в сундуках продолжают разрушаться.

Н. ШКАРОВСКАЯ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

СНОВА О ВЫШИВКЕ

Мне часто приходится читать лекции на фабриках, заводах, в клубах об эстетике интерьера, одежды, о моде; говорю я и о вышивке. Как правило, мои слушатели задают один и тот же коварный вопрос: «А почему же продают аляповатые узоры?» И действительно, почему? Кто работает над ними? Кто их авторы?

Прежде чем написать это письмо, я задалась целью добраться до первоисточников этих рисунков. Побывала в Минске в республиканском Доме печати, поинтересовалась в издательстве газеты «Звезда», какой путь проходят рисунки для вышивания, прежде чем попадают в торговую сеть. К моему великому удивлению, оказалось, что эти рисунки разработаны художниками-выпускниками Минского театрально-художественного института. Судя по художественным достоинствам этих работ, я никак не могла предположить, что их касалась рука человека, имеющего хоть отдаленное представление об искусстве. Кроме того, «стилизация» классических произведений искусства, то есть превращение их в вышитые крестом «картины», вообще недопустимое явление, это просто кощунство, и тем не менее эти рисунки из года в год утверждают на межреспубликанских ярмарках-продажах в Москве.

В чем же здесь дело? На этот вопрос дал исчерпывающий ответ Л. Невлер в статье «Тут все гораздо сложнее» («Декоративное искусство СССР», 1963, № 3). Правда, тов. Невлер писал об общежитиях, но основной вывод его статьи можно целиком отнести и к проблеме убранства жилого интерьера.

Ту мебель и те замечательные современные

КОВРЫ ИЗ ДЕШЕВОГО СЫРЬЯ

Работники Хивинской ковроткацкой фабрики им. Н. К. Крупской провели интересную экспериментальную работу по созданию ковров ручной выработки из отходов пряжи Ленинабадского коврового комбината.

Концы крученой шерстяной пряжи длиной в 80—90 см — отходы производства ковров машинной выработки — они с успехом использовали для производства ковровых изделий ручного переплетения. Применение отходов из окрашенной пряжи дает возможность удешевить ковровые изделия ручной выработки на 30—40 проц., не снижая их качества.

Опыты показали, что отходы пряжи можно использовать и в паласном производстве. На шахрисябзской ковровоткацкой фабрике «Худшум» работает бригада специалистов из Москвы, которая проводит опыты по использованию синтетической пряжи с примесью лавсана, капрона и вторичного сырья из промышленных отходов для изготовления добротных и дешевых паласов и ковров.

М. СКОРОВАРОВА

интерьеры, которые мы видим на выставках и на страницах журналов, еще не часто встретишь в небольших городах и сельской местности. Здесь в быту господствуют стол со скатертью, диванные подушки, журнальницы или газетницы, сумочки на стенах и т. д. А пока приходится оставлять некоторые из этих атрибутов украшения жилья, задача художника — придать им современный облик. Я считаю, что, пропагандируя вышивку, не следует забывать о чувстве меры. Но нельзя забывать и о давних традициях, о привычной и широко распространенной манере убранства жилого интерьера. Взамен критикуемых подушечек, фестончиков мы почти ничего не предлагаем народу. Почему-то в основном художники критикуют и очень мало предлагают, возможно, считая, что вышивка не модна и ею не следует заниматься. Ведь минское издательство «Звезда» официально в ответ на критику обращалось в Москву и в Союз художников БССР за помощью; в этих письмах конкретно указывалось, какие рисунки требуются для издательства, но ответа на эти вопросы не последовало. И издательство продолжает выпускать то, что приносят ему ремесленники от искусства. Я обращалась за разъяснением в Союз художников БССР, но получила там неутешительный ответ — заниматься этим вопросом некогда и некому. Видимо, в Союзе художников БССР не учитывают огромной роли в эстетическом воспитании человека таких самодеятельных видов искусства, как, например, вышивка.

М. РЫБАЛКИНА,

главный художник чулочно-трикотажной фабрики им. КИМ,

Витебск

НА КРАСНОДАРСКОМ ФАРФОРОВОМ

Успешно развертывает работу молодой коллектив художников Краснодарского фарфорового завода.

На очередном просмотре продукции фарфоро-фаянсовой промышленности в ВИАЛЕГПРОМе особо отмечалось широкое внедрение новых образцов в массовое производство на этом предприятии. За прошедший год краснодарцами освоено 18 новых изделий и 60 новых рисунков.

В этом же направлении пойдет работа и в 1964 году. Наибольшей удачей среди новых образцов является сервиз «Степь» скульптора В. Овсянникова.

Простые, мягко округленные формы посуды красивы и удобны для производства, хороша и роспись в виде красных полос. Широко будет выпускаться сервиз В. Мельника «Казачий» в нескольких вариантах росписи, отдельными сериями пойдет своеобразный сервиз «Лунный» Л. Павловой.

Коллективом завода разработана серия скульптур, в основном это миниатюра жанрового и юмористического характера, сделана она с юмором, в обобщенной манере, с хорошим использованием материала.

На художественных просмотрах эти вещи вызывают одобрение, но в торговой сети они постоянно встречают препятствие как якобы «не пользующиеся спросом». Тем не менее коллектив при поддержке Краснодарского отделения Союза художников РСФСР добился включения этих скульптур в производственный план завода на 1964 год.

ХОЧЕТСЯ ВЕРИТЬ!

За последние годы в периодической печати появились десятки статей и острых фельетонов с упреками в адрес безынициативных производителей сувениров. В фельетонах были точно указаны координаты виновных, но положение на протяжении многих лет не менялось.

Наконец (лучше поздно, чем никогда!) Министерство торговли РСФСР издало постановление об организации специализированной базы, которая проложит дорогу от производства интересных и по-настоящему ценных в художественном отношении сувениров к покупателю. С января 1964 года начала работать база Росгалантереи по торговле сувенирами и изделиями народных художественных промыслов.

Эта база поставляет сувениры и художественные изделия Росгалантереи и Роскульторга как на внутренний рынок, так и на экспорт. Одной из важнейших ее задач является борьба за увеличение производства, расширение ассортимента и улучшение качества этих товаров.

При базе организован выставочный отдел, в штате которого работает несколько художников. Будет открыта постоянная выставка образцов сувениров, на которой сами покупатели будут выносить приговор экспонатам, а затем Художественный совет Росгалантереи примет лучшие из них к производству.

Хочется верить, что после открытия базы по торговле сувенирными товарами в наших магазинах все реже и реже будет звучать стереотипный и порядком уже надоевший диалог:

— Мне бы что-нибудь в память о Москве...

— Берите пудреницы с музыкой и без, пепельницы в виде шин и зажигалки с самолетами...

С. ЛАКШИН

ФИРМА «ВЯТКА»

В Кировской области — одном из значительных центров русского народного искусства, создано производственное объединение «Вятка». Новая фирма объединила предприятия по производству деревянных и металлических игрушек, кружевных, строчевышитых, капо-корешковых изделий, сувениров.

При фирме «Вятка» организован художественный совет, который должен помочь дальнейшему развитию творчества народных мастеров. Он будет утверждать новые образцы игрушек и художественных изделий для внедрения их в серийное производство.

В Кирове намечено открыть специализированный магазин по продаже изделий, вырабатываемых предприятиями объединения «Вятка».

К ДИСКУССИИ О СУДЬБЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В СРЕДНЕЙ АЗИИ

В чем существо спора, возникшего в связи со статьей С. Хмельницкого «О судьбе национального стиля в Средней Азии»? Судя по заголовку (и концовке) моей статьи, помещенной в газете «Советская культура» 12 сентября 1963 г., я оспариваю якобы саму правомочность подобной дискуссии и тем самым возвожу серьезное обвинение в адрес журнала «Декоративное искусство». Увы, ни заголовок моей статьи («Это не дискуссионно...»), ни вступительный и заключительный абзацы ее мне не принадлежат, они появились и были напечатаны в газете без моего ведома (я уезжал на длительное лечение). Моя статья называлась «В защиту народности декоративного искусства» и заканчивалась она фразой: «Здесь, действительно, как писалось в другой статье журнала «Декоративное искусство», — «все гораздо сложнее».

Парадоксально, что ответная статья журнала («Дискуссия должна продолжаться») заканчивается на той же мысли: имеются разногласия, «это естественно, речь идет, как мы видели, об очень сложных вопросах».

Я и сейчас считаю, что существо спора не в том — нужна или не нужна подобная дискуссия (она, конечно, нужна), а в том, на какой общей основе должно развиваться монументально-декоративное и прикладное искусство Средней Азии. С. Хмельницкий полагает, что национальный орнамент отжил свой век. Мне же представляется, что народный орнамент не исчерпал своих возможностей, если иметь в виду не копирование старых образов (да и они не сплошь дурные), а развитие искусства социалистических наций на основе их сближения и взаимообогащения.

Я хочу быть правильно понятым. Речь идет не о том, можно ли и нужно ли (конечно, не нужно!) копировать старые восточные арабески. Копировать старые «гирихи» и «ислими» для механического переноса их в новый интерьер или на фасад современного здания также недостойно советского зодчего, как и расписать колхозную чайхану (а они в Узбекистане по условиям народного быта еще популярны) в стиле разухабистого бара. И то и другое — явления, против которых мы должны восставать так же решительно, как мы восстаем против серого ремесленничества и абстракционизма в живописи. Но и точка зрения на народное монументально-декоративное искусство Средней Азии как на реакционно-феодалное, на мой взгляд, глубоко неправильна. Эта точка зрения исходит из представления о неизменности народного искусства, а я исхожу из возможности и необходимости развития декоративного искусства социалистических наций. Задача не в том, чтобы сокрушить орнамент, как отрасль народного искусства, а в том, чтобы привести его в соответствие с требованиями современной жизни.

Но что понимать под соответствием современности?

«Пафос статьи Л. Ремпеля, — пишет журнал, — в отождествлении сущности народного искусства и национальной культуры Средней Азии вообще — с орнаментализмом. Если орнаментализму пришел конец — значит, национальное искусство умерло, утверждает он».

Дальше идет обвинение Л. Ремпеля в потворстве украшательству и приводятся соответствующие выдержки из решений партии и правительства, направленные против украшательства и внесения в архитектуру современных

зданий форм средневековой восточной архитектуры. Наконец, приводится следующее высказывание Н. С. Хрущева на XXII съезде КПСС: «Использование национального колорита в литературе и искусстве вполне естественно. Но нередко мы сталкиваемся и с фактами архаизма в этой области. Так, в архитектуре из тьмы веков извлекаются иногда явно устаревшие формы, которые вовсе не отвечают условиям жизни и потребностям нашего времени. Между тем будущее принадлежит лишь таким формам, которые соответствуют нашей эпохе».

Но верно ли, что я свожу национальную культуру к орнаментализму, ратую за украшательство и предпочитаю устаревшие формы современным? Судите сами. Свою книгу «Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построений» (Ташкент, 1961), я заканчиваю словами:

«Народность и национальный характер современного орнаментального искусства должны определяться не степенью приближения к старым образцам, а интересами жизни, верностью вкусам, психологии, характеру людей социалистического общества» (стр. 560).

В моей статье «О синтезе искусств в Узбекистане», напечатанной в журнале «Общественные науки в Узбекистане» (1963, № 3), сказано:

«В искусстве народных зодчих главное — не мотивы узора, а вся архитектоника балочно-стоечных, сводчатых, планиметрических и стереометрических систем, которая позволяла им гениально угадывать возможности строительного материала и находить для каждой эпохи ясное выражение своих архитектурных идей. Современные зодчие Чехословакии, Болгарии, Румынии, Польши, а также Индии, Мексики и Японии дали уже немало примеров замечательного использования в новой архитектуре принципов национального зодчества и народного декоративного искусства. Слепое подражание формам прошлого способно лишь дискредитировать задачу, понятую неправильно и ложно... Не стилизация старых образов и схем, не срисовывание, а глубокое постижение архитектоники сооружений, пластики форм, то есть законов, лежащих в основе пространственного мышления зодчих» (стр. 26).

Не ясно ли, что моя точка зрения по меньшей мере не понята. А ведь она излагалась с полной определенностью:

«Новая архитектура требует обновления средств монументальной живописи, скульптуры и декоративно-прикладных искусств. Приложить старое к новому путем «вписывания» одного в другое невозможно. Синтез искусств может основываться только на обобщении рожденных эпохой форм. Они и составляют основу ее стиля» (там же, стр. 24).

Или и здесь моя позиция не ясна? Так в чем же дело, спросит, недоумевая, читатель. И есть ли смысл вести дальше дискуссию в духе такого невнимания к тому, что в действительности говорит противная в споре сторона? Смысла в этом я не вижу. А главное, состояние монументально-декоративного искусства, скажем, в Узбекистане, таково, что оно не ждет конца дискуссии. Не могут ждать больше и народные мастера-резчики по ганчу, дереву, специалистам по росписи. Должны ли они оставаться членами Союза художников Узбекистана на положении пенсионеров или же их надо приобщить к делу? Да и о молодежи надо подумать. Ведь мастеров национальной резьбы и росписи готовят Ташкентское республиканское художественное училище и Ташкентский художественный институт. Если верно, что узбекскому народному орнаменту путь в

архитектуру вообще закрыт, то зачем существуют эти учебные заведения или, точнее, соответствующие кафедры, курсы, отделения? Учтите, что живописное отделение Ташкентского художественного института уже закрыто, и следовательно, специалистов по монументальной изобразительной живописи в Ташкенте больше готовить не будут. Или они не нужны?

Как ни странно, в республике нет монументального искусства вообще. Все крупные произведения монументальной скульптуры, установленные на площадях Ташкента, только привозные. Монументальная тематическая живопись, исключая театр им. Навои, полностью отсутствует. (И это при наличии таких выдающихся памятников местной древней скульптуры и настенной живописи, как получившие мировое признание Халчиян, Топрак-кала, Варахша и на смежной территории Таджикской ССР Пянджикент.) А ведь правильно отмечали участники недавней декады русской литературы и искусства в Узбекистане, что местные архитекторы из одной крайности ударились в другую — после подражания историческим стилям, питавшим украшательство и излишества, ударились в полное отрицание художественного наследия, пренебрегают типовыми различиями (здание райкома партии, интернат и универмаг в Ташкенте выглядят одинаково), трактуют «новый стиль» в архитектуре, как универсальный стиль без учета существующих в каждой республике особенностей экономики, быта, вкуса и возможностей местного материала.

В марте прошлого года газеты сообщили, что в Семипалатинске начали выпускать силикатный кирпич разных цветов и оттенков, позволяющий без специальных на то затрат улучшать декор зданий, используя при том казахский народный орнамент. И разве не славятся большие зодчие Армении своим искусством обработки цветного туфа? Почему же в Средней Азии не следует возрождать простую обожженную глину (резную терракоту), сохраняющую на памятниках тысячелетней давности свою абсолютную прочность и художественные качества; почему не применять прославленную кырму и часпак (цветные, не цветущие штукатурки, в изготовлении которых накопился вековой опыт их применения, на основе, правда, еще примитивной, но все же типизации и стандартизации деталей)? Почему не практиковать несмыслимые рисунки сграффито, излюб-

ленные народными мастерами? Или это тоже должно быть отброшено как якобы духовно чуждое народу? Ведь все это — не следствие борьбы с украшательством (очень важной и нужной), а результат невнимания, а то и пренебрежения и в практике, и в теории к народности декоративного искусства Средней Азии вообще, в том числе и к искусству зодчих.

Размеры статьи, носящей характер реплики в происходящем споре, мешают нам обрисовать положение народных мастеров в смежных областях декоративно-прикладного искусства республики. Достаточно сказать, что организуемая сейчас в Ташкенте фабрика по производству национальных сувениров наметила привлечь к работе только считанное число народных мастеров (резчиков, исполнителей росписи, керамистов, ткачей). Между тем развитие художественной керамики в республике идет очень однобоко (растет только число эталонов, выполняемых для выставок и изготавливаемых больше в Риге, в то время как местная народная художественная керамика сходит на нет). Ассортимент прославленных художественных шелков ручной и машинной вышивки резко сокращается, и для подарков гостям обращаются в запасники местных музеев. Молодые мастера — выпускники художественного училища не находят себе прямого применения и меняют профессию.

Осуждая народный орнамент за его «отсталость», легко упустить из виду и те его художественные качества, которые никак не устарели и устареть не могут. И дело не в геометрических сетках и завитках, а в основных принципах декора, в том числе и архитектурного, с его прекрасной разработкой светотеневых и колористических решений. Ведь именно пренебрежение к опыту народных мастеров и привело в последние годы к резкому падению качества всех видов художественных изделий, в том числе и произведений «национального стиля».

Видимо, назрело время подумать о народном декоративном искусстве Средней Азии всерьез и заняться его судьбой практически, с тем чтобы оно вновь обрело свою славу и известность, но уже не музейную, а отвечающую жизненным интересам развития и взаимообогащения искусства социалистических наций.

Л. РЕМПЕЛЬ

ОТ РЕДАКЦИИ

Публикуемый ответ доктора искусствоведения Л. Ремпеля на редакционную статью «Дискуссия должна продолжаться», помещенную в № 10 нашего журнала за 1963 год, разъясняет недоумение, возникшее по вине редакции газеты «Советская культура», искажившей текст его статьи. Разумеется, судить о взглядах ученого следует не по одной последней статье, а по всей совокупности его трудов, связанных с обсуждаемой проблемой. Однако наша редакционная статья не могла претендовать на такую общую оценку концепции Л. Ремпеля. Она была посвящена лишь выступлению «Советской культуры» и выдвинутым в нем обвинениям по адресу журнала и автора дискуссионной статьи С. Хмельницкого. Доказывая, что его не поняли, Л. Ремпель ссылается не на статью в «Советской культуре», а на свои прежние работы, действительно не учтенные в нашем ответе.

Важнее, однако, другое — то, что публикуемая статья-реплика Л. Ремпеля подтверждает не только дискуссионность, но и чрезвычайную актуальность поднятых в этой дискуссии вопросов. Их решению, а не взаимным обидам и будут, мы надеемся, посвящены следующие статьи продолжающейся дискуссии.

О КЕРАМИКЕ УЗБЕКИСТАНА

Книга Л. Жадовой «Современная керамика Узбекистана»¹ открывает перед читателем, по существу, малоисследованную область культуры. Разбросанные по всей территории огромной среднеазиатской республики различные центры современного народного гончарства, зачастую расположенные в отдаленных кишлаках, не всегда доступны исследователям. Поэтому надо отдать должное энергии автора книги, сумевшей в течение короткого времени детально ознакомиться с наиболее значительными центрами производства народной керамики. Правда, Самарканд, Шахрисабз, Гиждуван, Риштан и некоторые иные были известны и ранее, открытие же других целиком является заслугой Л. Жадовой. Автор знакомит читателя не только с новыми центрами керамики, но и с большим количеством новых мастеров, создает достаточно полную картину этого живого и своеобразного искусства.

Каждый керамический центр показан в развитии: подмечены общие, наиболее типичные черты, характерные для ряда производств, и индивидуальные, присущие только данной мастерской или ее мастерам. Впервые широко и полно освещено творчество народных мастеров, даны их характеристики, прослежены и выявлены творческие особенности, показано, как наряду с традиционными формами и мотивами появляются в их работах черты нового, современного. Фактически это первое исследование, где творчество ныне живущих гончаров рассмотрено не с точки зрения этнографа или историка-археолога, считающих, что современное гончарство находится в явном упадке, а с точки зрения искусствоведа, анализирующего художественные качества явления. Именно такое осмысление позволило Л. Жадовой дать классификацию современной народной керамики Узбекистана — и в этом одно из больших достоинств книги.

Представления об упадке узбекской керамики во многом основывались на незнании современного гончарства. Обычно за «народную» керамику принимались изделия бывшей ташкентской артели имени Баранова с пестрыми, крикливыми, абсолютно не «керамичными» узорами.

В массе своей нынешние гончарные изделия, те, которым, собственно, и посвящено исследование Л. Жадовой, в техническом отношении уступают древнейшей, в частности афрасиабской керамике. Черепок современных изделий грубый, некоторые поливы держатся плохо, краски не дают глубоких звучных тонов.

Однако — и это правильно отмечает автор — художественные достоинства этих изделий все же не дают основания говорить об упадке. Упадок — это повторение, перепев, подражание, отсутствие оригинального и нового, творческая несамостоятельность. Современная керамика Узбекистана живет и развивается не только в плане традиций, но и в русле сегодняшних требований жизни. Об этом свидетельствуют новизна композиций, введение в чисто орнаментальные формы сюжета, появление новых узоров и т. д., то есть явления, не знакомые традиционному искусству. Эти изделия вызывают восхищение своей логикой, целесообразностью, слитностью пользы и красоты, в результате чего они приобретают удивительно современное звучание. Но если вещи красивые, красочны, функциональны и современны, то как же можно говорить об упадке!

Предпослав своему исследованию главу «Об исторических традициях», автор тем самым сумел наметить единую линию развития узбекской керамики, показать, как бережно сохранялись народом наиболее конструктивные формы, традиции декора и как отбрасывались ненужные, не отвечавшие новым условиям жизни и быта. В этом свете становится ясным, почему

основным материалом исследования берутся блюда-ляганы и чаши, то есть изделия, которые и сейчас находят самое широкое применение. Так же как плов неотделим от быта народов Средней Азии, так и керамическое блюдо связано с пловом. Плов, как правило, подается на хорошо сохраняющем тепло керамическом блюде, узоры которого, обнажаясь по мере убывания плова, веселят взгляды и сердца сотрапезников. В остальное время такие блюда зачастую используются как настенные украшения, и мастера иногда заранее, до обжига, проделывают в их поддонах дырочки для подвески. Отсюда стремление к повышенной декоративности всей керамики, как сине-голубой, так и полихромной, что хорошо подмечено в книге Л. Жадовой.

Автор не ограничивается рассмотрением только керамики, а постоянно привлекает аналогии из других видов искусств, благодаря чему читатель получает представление об общих тенденциях развития узбекской культуры.

Надо сказать, что автору особенно удалось та часть работы, где речь идет о современном гончарстве: исторический раздел написан более бегло и поверхностно. Это и понятно, ибо внимание исследователя целиком поглощено актуальными проблемами народного искусства. Однако эта увлеченность автора приводит иногда к некоторым передержкам. Так, например, творчество мастеров Гиждувана в целом несколько переоценено. Почти не отмечен тот налет модернизации, который появился в работах гиждуванских мастеров в последнее время. То же самое можно сказать и о многих вещах У. Джуракулова, не критически переносящего в свои изделия самые различные элементы декора.

Некоторые положения исторического очерка, в особенности те, которые имеют значение и для второй части работы, также вызывают возражения и требуют уточнения.

Непонятно, почему автор керамику со свинцовой поливой относит к полуфаянсам или майолике, а с оловянной — к фаянсам (стр. 40). Обычно такое деление связано не с поливами, а с тестом изделий.

Неоправдан также в историческом очерке обзор керамики, найденной лишь на территории нынешнего Узбекистана, ибо в то время ее развитие было единым как для земледельческих районов Средней Азии, так и для Северного Ирана (Хоросан).

Трудно согласиться и с утверждением о потере чистоты стиля художественным ремеслом XIII—XIV веков (стр. 21). Гончарство того времени дает не отдельные яркие произведения, а наиболее классические образцы, для примера упомянем керамику Тюрабек-Ханым (Куния-Ургенч). К тому же керамика «хорезмийского типа» получает распространение во всей Средней Азии и доходит до берегов Волги и границ Монголии.

Вряд ли можно безоговорочно принять положение о «влиянии бытовой керамики на архитектурную» хотя бы потому, что бытовая посуда зачастую оставалась не поливной. Скорее всего при общем развитии архитектурного декора и парадной декоративной посуды намечаются и общие стилистические черты.

Таковы те замечания, которые отнюдь не снижают главных достоинств исследования.

Прекрасное оформление книги, в особенности превосходное исполнение цветных иллюстраций и удивительное разнообразие макета, еще более повышает ее ценность. Оригинальное исполнение форзаца и суперобложки наряду с высоким качеством печати, шрифтов и бумаги превращают это издание в настоящее произведение полиграфического искусства. Непонятно только, по каким соображениям издательство «Искусство» не упомянуло в выходных данных художника книги — Ф. Збарского.

Г. БОЧАРОВ

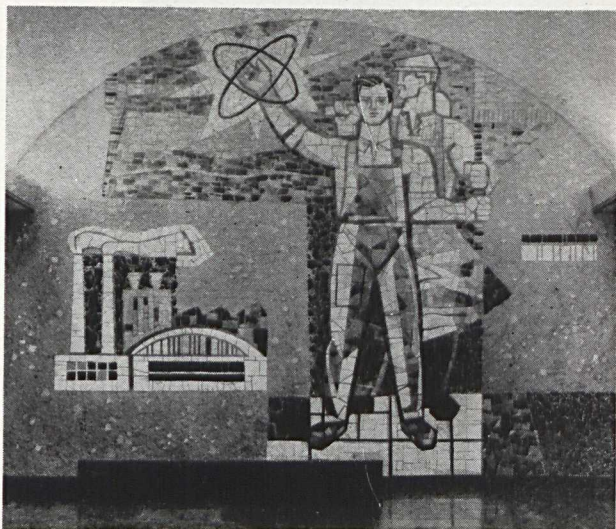
¹ Л. Жадова. Современная керамика Узбекистана, М., «Искусство», 1963.

НОВЫЕ РАБОТЫ УКРАИНСКИХ МОНУМЕНТАЛИСТОВ

В последние годы на Украине все чаще и чаще появляются работы, которые можно расценивать как удачные примеры синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства.

Первой попыткой такого решения был речной вокзал в Киеве, который, несмотря на ряд недостатков, является положительным примером синтеза трех искусств. К настоящему времени уже сформировались художники и архитекторы, у которых общность взглядов, понимание современных задач искусства, чувство нового, высокий уровень

Художник И. Литовченко. Панно на торце станции метро «Завод «Большевик».

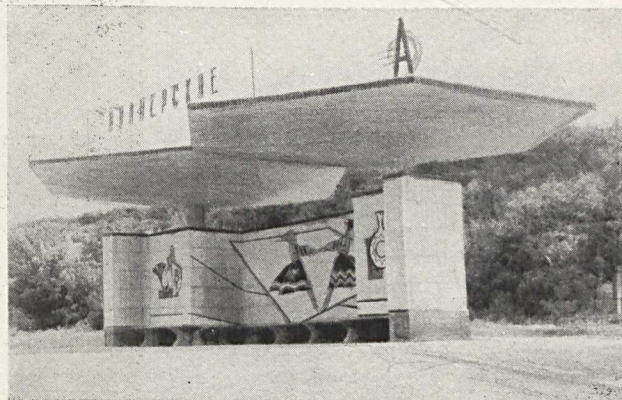


профессионального мастерства и знание специфики монументального искусства являются условием для совместной работы. Кроме того, творческое содружество, если так можно выразиться, развивается вширь. В республике появляются новые примеры совместной работы архитекторов и художников в Днепропетровске, Донецке, Харькове, Полтаве, Львове.

В отличие от прежних лет, когда вопросы синтеза решались только в уникальных зданиях, сейчас монументальное искусство находит свое место и при массовом строительстве школ, детских учреждений, кафе и других



Архитекторы В. Васильков, Ю. Плакнев; художник Э. Роганова. Киноконцертный зал «Украина» в Харькове.



Архитекторы И. Татиев, О. Быстрова; художник А. Сухорук. Автобусная станция на шоссе Ялта—Симферополь.

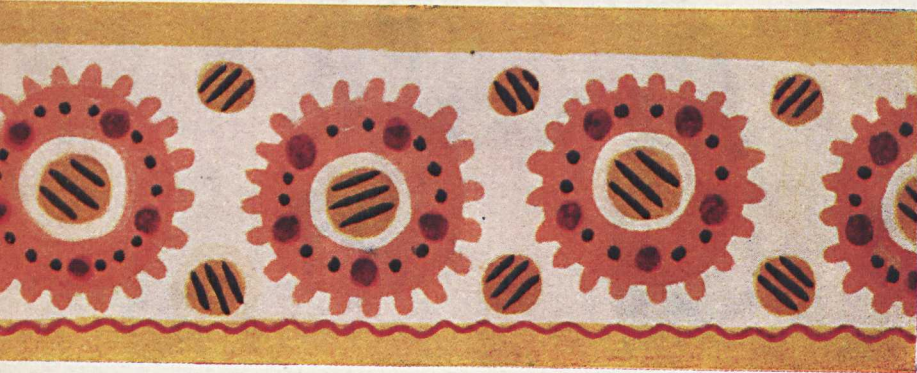
зданий общественного назначения. Оно входит в повседневную жизнь, воспитывая нового человека и способствуя формированию его быта.

Привлекает внимание архитектура новых дорожных комплексов Симферополь — Ялта и Львов — Ровно. Особенно красивы легкие, свободные по очертаниям автостоянки в Крыму из грибовидных конструкций, интересно дополненных живописными композициями и изображениями из гнутого металла. В павильонах, построенных в районе Львова, с большим тактом использованы мотивы украинского народного искусства.

К творческой удаче украинских художников-монументалистов можно отнести панно на главном фасаде кинотеатра «Спутник» в Днепропетровске (авторы-художники: А. Сапелькин, Л. Тальский, И. Остапенко, авторы проекта застройки района и привязки здания И. Михайленко и Е. Соболев). Большим панно украсился в этом году и кинотеатр «Родина» в Днепропетровске.

Интересное панно из цветной керамики создала художница Э. Роганова на стене одного из наиболее оригинальных сооружений 1963 года — кино-концертного зала в Харькове (архитекторы В. Васильков и Ю. Плакнев). В содружестве художников и архитекторов выполнены вошедшие в строй станции киевского метрополитена «Политехнический институт» и «Завод «Большевик».

Н. КОЛОМИЕЦ, Н. ГАРКУША



ДЫМКОВСКИЕ

УЗОРЫ

НА ТКАНИ

Образы народного искусства давно привлекают художников, работающих в разных областях художественного производства. Появились броши с изображением матрешек, ткани, где использованы мотивы хохломской росписи, рисунки с персонажами богородской резьбы.

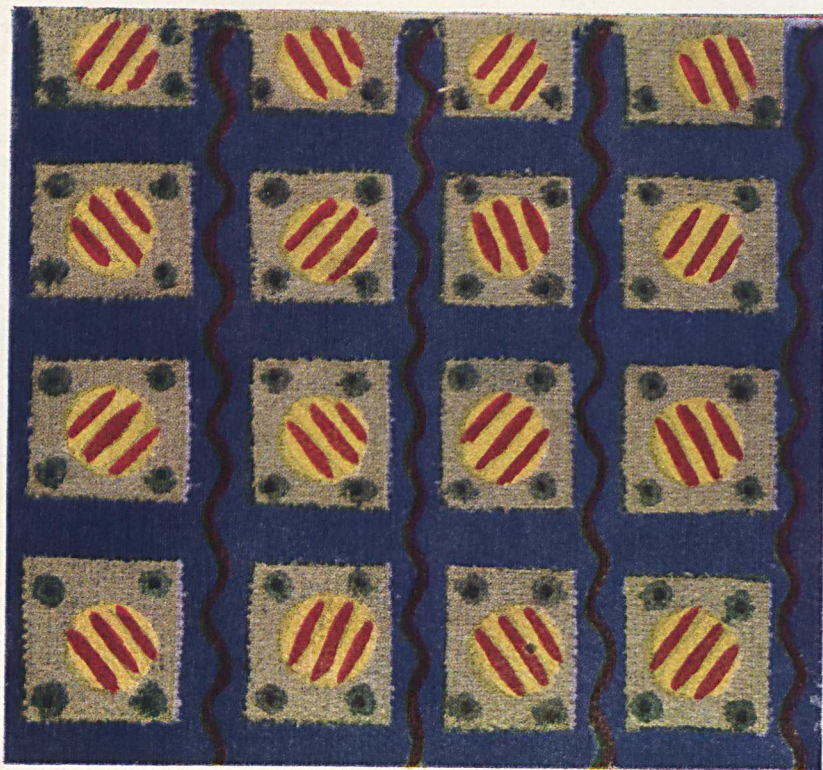
Дымковской игрушке особенно повезло. Выпускаются всевозможные украшения с образами этой игрушки, ткани разных цветов с рисунками красочных индюков, «барынь», лошадок, гусаров на конях. Но везде изображение игрушки использовано как сюжет для росписи. Впрочем, это и понятно. Для нас роспись игрушки настолько слилась с ее своеобразной формой, очень выразительной и характерной, что, кажется, трудно представить игрушку без этой традиционной росписи, так же как невозможно отделить роспись от игрушки.

Но вот художница Е. Косс-Деньшина, мастерица дымковской игрушки, изучившая ее традиции и характер, решила отделить роспись от привычной формы. Косс-Деньшина в своих эскизах для тканей отказывается от изображения игрушки на тканях и берет только мотив ее росписи, создавая на его основе новые по характеру рисунки.

Роспись на игрушке помогает выявить форму, объем, пластичность вещи. При этом она лучше воспринимается, когда нет четких линий, когда отсутствует симметрия и создается впечатление случайности.

Иначе решается рисунок для тканей. В эскизах для тканей Косс-Деньшина находит расположение элементов росписи, подчеркивающее плоскость ткани. Если в игрушке художница всегда шла от декоративного пятна и всячески избегала каких-то повторов или симметрии, то в эскизах для тканей как раз ритм повторяющихся мотивов и составляет основу композиционного решения. Знакомые элементы росписи: круги, клетки, полосы, точки — все сейчас воспринимается по-другому. Особенности характера ткани изменили и рисунок, взятый с игрушки. Чередование геометрических мотивов, их повторяемость создают четкий ритм, которого не было раньше. Теперь рисунок зажил своей жизнью, он не смотрится инородным в этих эскизах. Эскизы художница делает на разном фоне, иногда на белом, в некоторых случаях фон подвечен, но особенно интересными получились рисунки, выполненные на холсте. Холст по-новому заставил звучать традиционные цвета: оранжевый, зеленый, синий, желтый. Они стали более яркими, сочными, и сочетания их дают хороший результат. Фактура холста, его нейтральный тон усиливают звучание красок. Элементы, из которых создана роспись, цвета, которыми пользуется художница, сложены поколениями русских мастериц. Е. Косс-Деньшина их бережно сохранила и очень умело использовала. Выполненные ею варианты росписи — это пример, когда художник с большим тактом использует мотивы народного творчества в современном искусстве. Легкой промышленности Кировского совнархоза и мастерским Кировского отделения Художественного фонда РСФСР следует внимательно отнестись к работам художницы и использовать ее эскизы для создания, например, новых образцов набойки или скатертей.

Н. БАНКОВСКИЙ



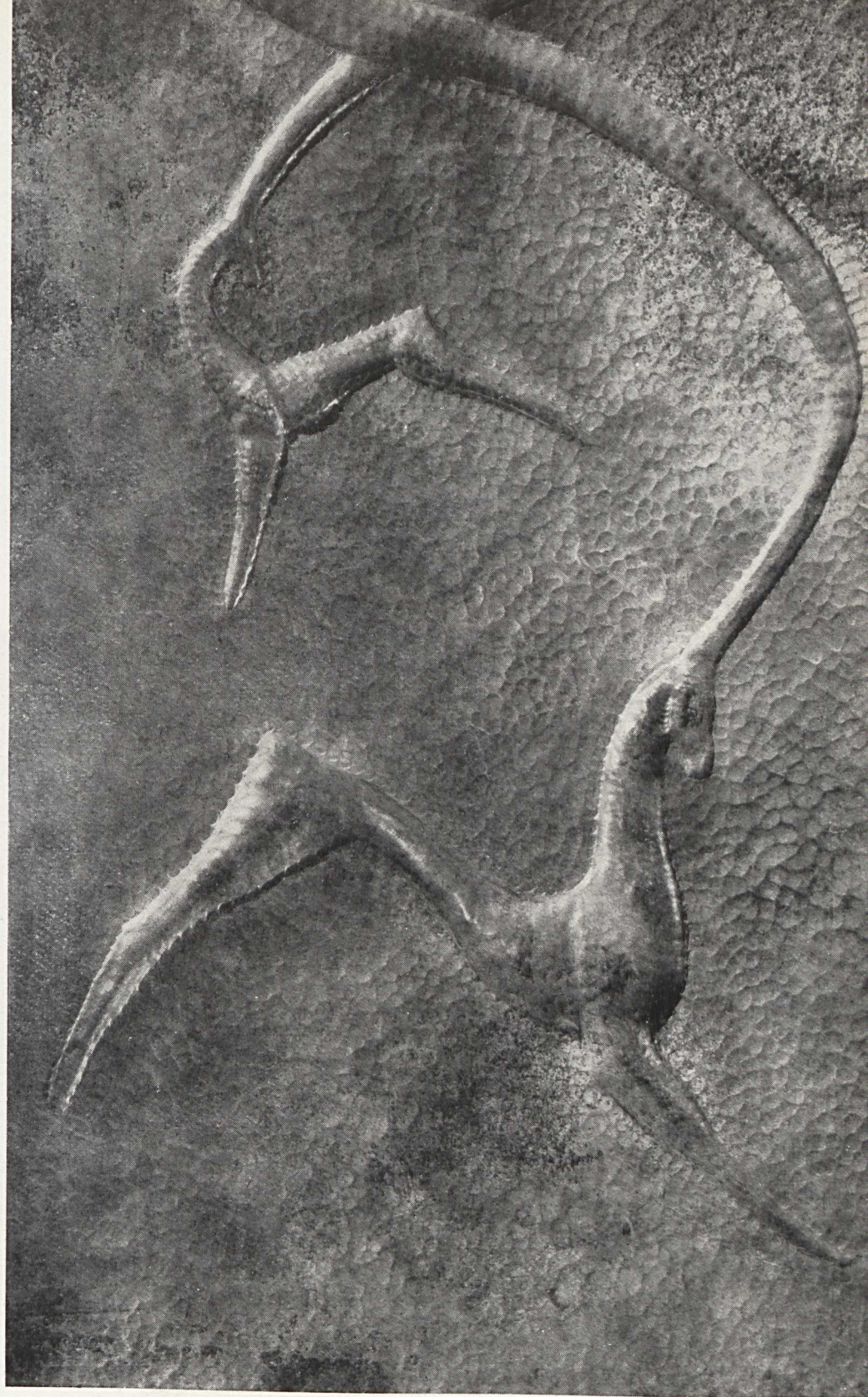
Е. Косс-Деньшина. Эскизы тканей по мотивам росписей дымковских игрушек.



ГРУЗИНСКИЕ МЕЛОДИИ

В. БРОДСКИЙ

И. Очаурн.
Декоративный мотив.
Чеканка.



Проблема традиций и современности в прикладном искусстве нашего времени все более и более успешно разрешается самой практикой жизни.

Одним из убедительных доказательств может служить выставка грузинского прикладного искусства, экспонировавшаяся в прошлом году в Москве в Грузинском павильоне ВДНХ и в редакции журнала «Юность».

При первом беглом обозрении экспозиции внимание зрителя останавливалось на чеканных металлических листах, многообразных по своему содержанию. Собственно, эти металлические листы с рельефным изображением танцовщиц, женщин в национальных костюмах, зверей, пейзажей, их тускло поблескивающая серебристая или желтовато-бронзовая поверхность вводили зрителя в сферу национального искусства, его представлений и образов.



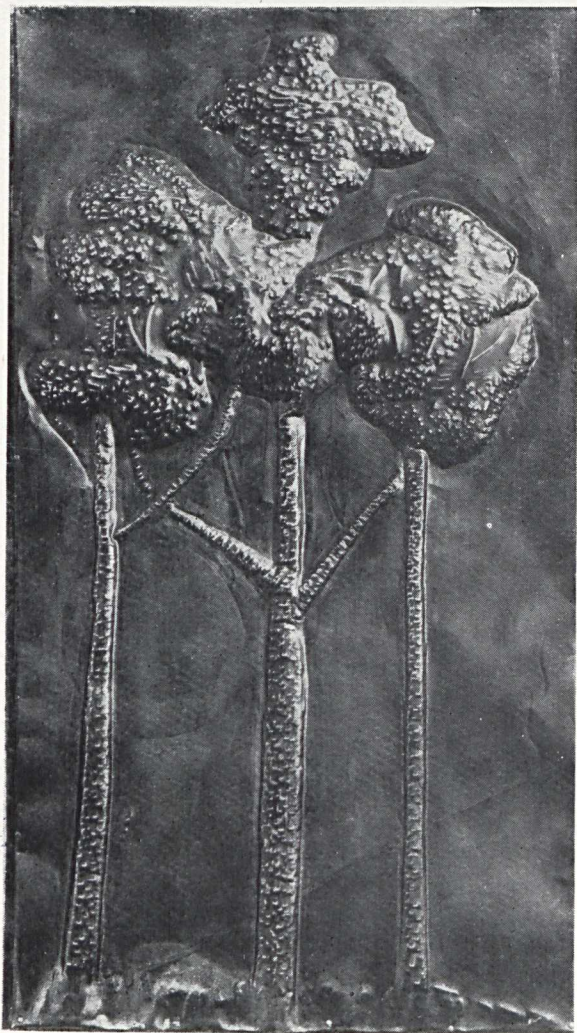
Д. Кипшидзе. Тигр. Чеканка.

И. Очаури. Танцовщица с дайрой.
Чеканка.

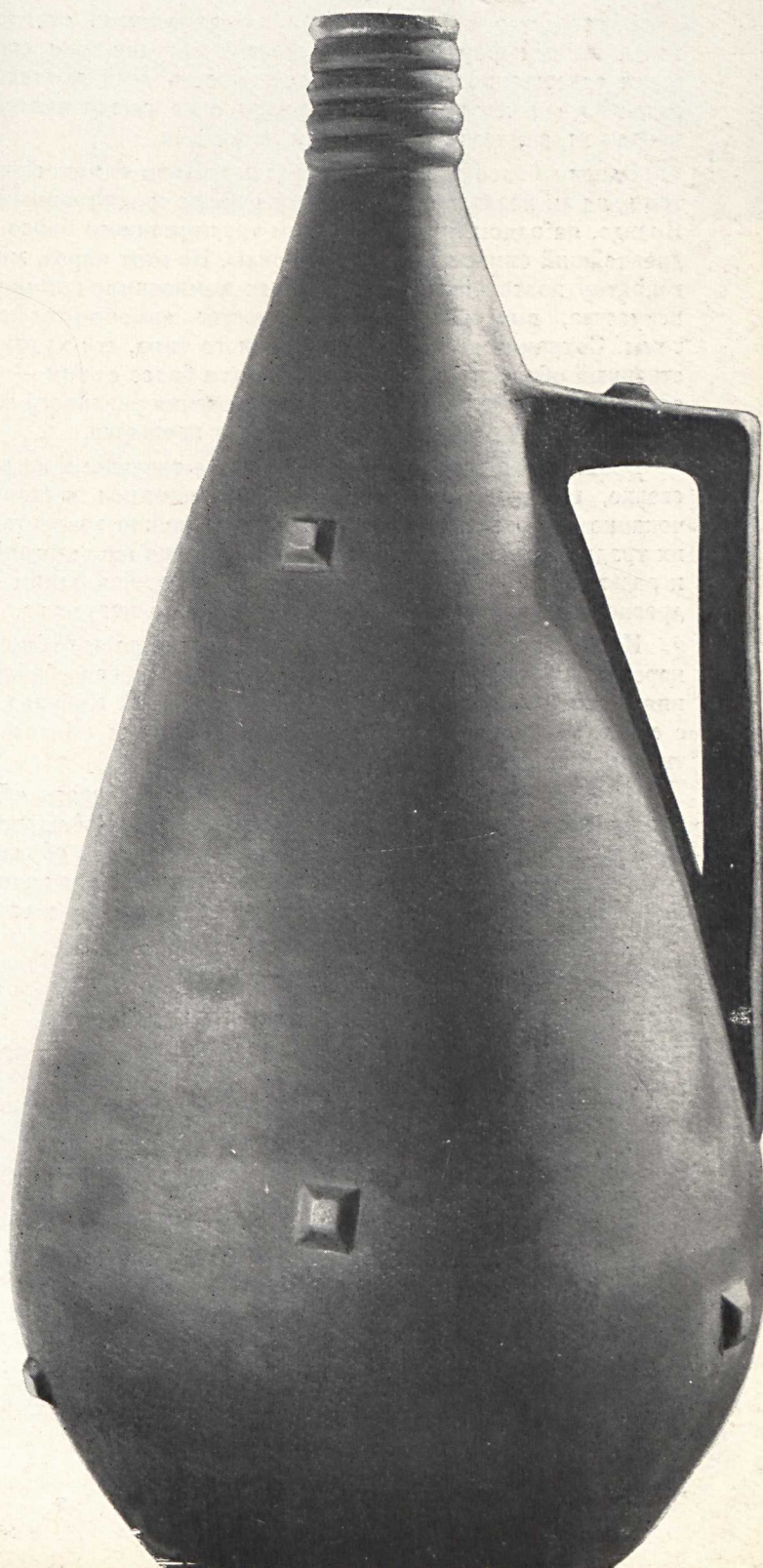


З. Майсурадзе. Олень декоративный.
Глина. Роспись.

Д. Кипшидзе. Три брата. Чеканка.



Кувшин декоративный. Керамика.





Ш. Нариманишвили. Крюшонница с пиалами.
Черная керамика.

В соседстве с керамикой, с классическими, отточенными веками формами керамических сосудов они сообщали совершенно особую направленность всей выставке, создавая поэтический образ Грузии с ее романтическим пейзажем, замками, старинными легендами.

Однако более пристальное рассмотрение самих сюжетов вряд ли позволяет назвать эти работы традиционными. Правда, на одном листе мы видим традиционного барса — древнейший символ храбрости и силы. Но этот образ, многократно повторенный в различных композициях старого искусства, выступает здесь в качестве самостоятельной темы. Сохраняя силуэт геральдического типа, его художественный образ вместе с тем становится более емким — он совмещает в себе конкретность изображения реального животного и олицетворение героического прошлого.

Большая же часть других работ, представленных на выставке, вообще не связана с установившимися в старой чеканке сюжетами и образами. И если можно говорить о их традиционности, то только с точки зрения наследования и развития самой техники чеканки, являющейся одним из древнейших видов грузинского прикладного искусства.

И. Очиаури в своей работе «Танцовщица с бубном» передает пластику грузинского танца. Его манера обобщения и стилизации перекликается с образами С. Кобуладзе, с его иллюстрациями к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

В числе лучших работ выставки следует назвать «Девушку хевсурку» и «Портрет девушки» Г. Габашвили. Простота и изящество композиции, лиричность образов сочетаются у Габашвили с высоким мастерством исполнения. Его работы приобретают ювелирный характер и сами

по себе становятся драгоценными. Мы видим здесь органическое слияние талантов художника и мастера-исполнителя.

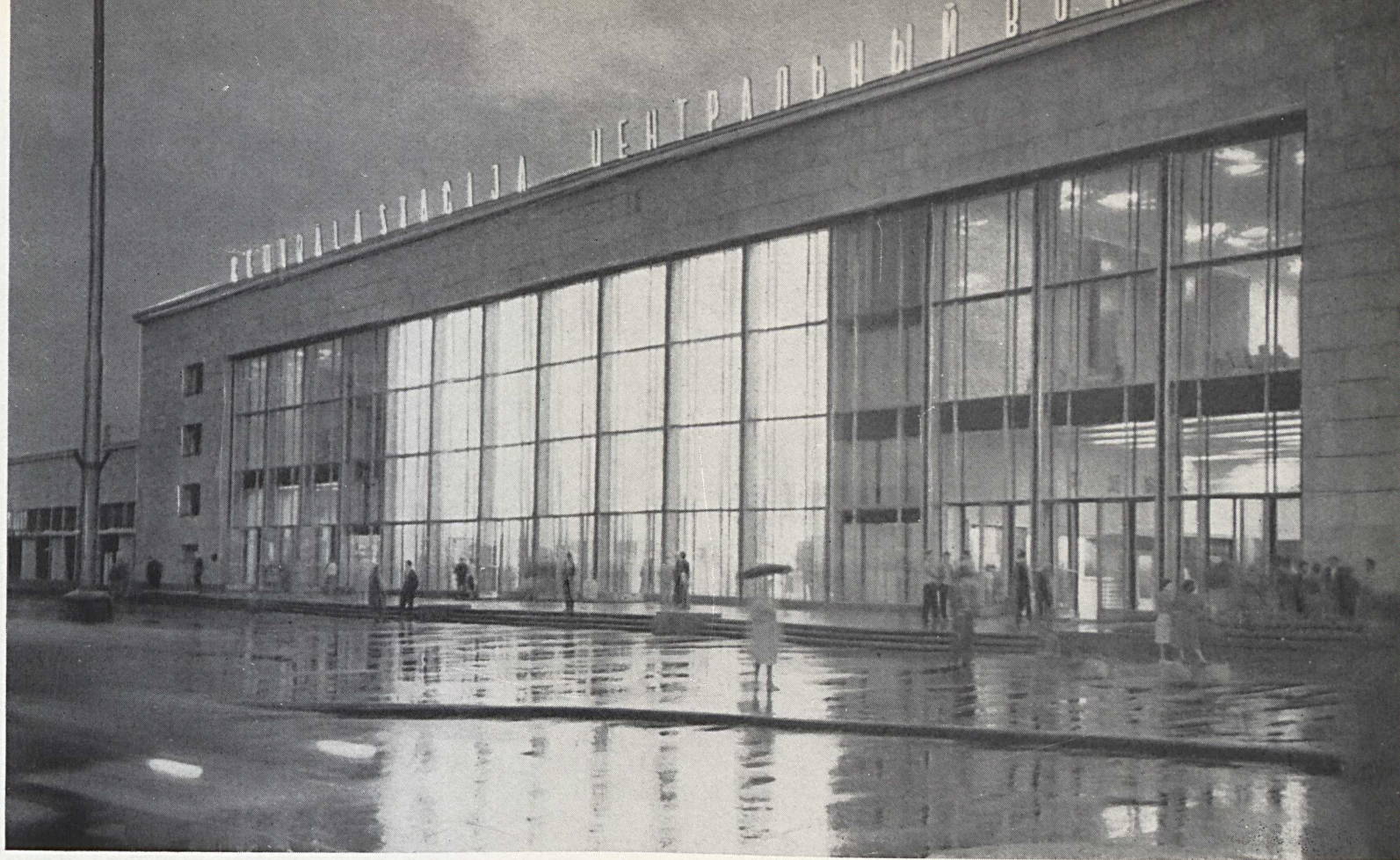
В отличие от ювелирной чеканки Г. Габашвили, Д. Кипшидзе тяготеет к более живописному использованию этой техники. Его работы, как, например, «Соната» и «Три брата», замечательны мягкой лепкой формы и богатством светотеневых эффектов. Однако его символические образы не лишены некоторого оттенка сентиментальности.

Примерно то же соотношение традиции и современности мы наблюдаем и в представленной на выставке керамике, так же старейшем виде грузинского национального искусства, хотя, может быть, традиционность форм и орнамента оказалась в керамике более устойчивой. В своих работах грузинские керамисты используют старые формы бытовой керамики для создания чисто декоративных произведений. Их декоративные керамические кувшины, блюда, сосуды в форме животных призваны внести в современный домашний обиход элементы традиционного национального быта.

Таким образом, в работах современных грузинских мастеров прикладного искусства связь с классическим наследием выступает не столько в прямом перенесении старых форм и образов, сколько в плане внутреннем и эмоциональном.

Произведения грузинских мастеров как бы вносят в современность опозитизированный образ исторической Грузии.

В их работах мы находим не подражание старым образцам, а новые формы и образы, воплощающие общие черты национального своеобразия, которые сложились на протяжении всей истории народа, его культуры.



Железнодорожный вокзал в Риге.

ВОКЗАЛ И ГОРОД

Г. ГОЛУБЕВ

В Советском Союзе всеми видами магистрального транспорта ежедневно пользуются до 10—12 млн. человек. Наряду с традиционными средствами передвижения сейчас особенно быстро развиваются более удобные, отличающиеся высокими скоростями.

В ближайшие годы в несколько раз возрастет сеть международных и пригородных автобусных линий, которые должны превратиться в основное средство местного пассажирского сообщения. Длина всех междугородных и пригородных автобусных линий уже в 1962 году достигла 830 тыс. км, что более чем в шесть раз превышает общую протяженность железных дорог страны.

Исключительно высоки темпы развития воздушного транспорта. В 1962 году длина внутрисоюзных магистральных авиалиний превысила 400 тыс. км. Уже сейчас большая часть пассажиров при дальности поездки свыше 1500—2000 км пользуются самолетами. Перевозки по воздуху у нас и дальше будут непрерывно расти.

Возникает перспектива массового строительства новых железнодорожных, речных, морских, автобусных и аэровокзалов, городских агентств и других транспортных зданий общественного назначения. Назрела также необходи-

Сегодня объектом работы художника становится вся предметная среда. Поэтому и синтез понимается нами не как соединение одних традиционных видов искусства — архитектуры, скульптуры и живописи, а как единый комплекс всех функциональных, технических и художественных элементов здания и интерьера, решаемых в ансамбле с городом. Только такой подход к своей работе сможет помочь художникам лучше понять социальный заказ времени.

Об интерьерах вокзалов мы расскажем в следующем номере, а сейчас постараемся ответить на вопрос, что такое современный вокзал.

мость реконструкции многих давно устаревших пассажирских сооружений.

Интенсивность движения и коренная реконструкция всех видов транспорта требуют сокращения времени пребывания пассажиров в вокзалах, повышения всей культуры обслуживания.

Каждый вокзал является не только сложным комплексом, но находится обычно в окружении существующей или проектируемой застройки и, следовательно, должен быть связан с ней не только в функциональном, но и композиционном и стилевом отношении. В городском ансамбле вокзалы являются опорными сооружениями, влияющими на планировку и облик привокзальных территорий. От их вида зависят первые впечатления от города, а иногда и от страны в целом. Примером может служить реконструкция Финляндского вокзала в Ленинграде. Новое пассажирское здание завершило формирование площади, носящей имя В. И. Ленина. Роль вокзалов велика в ансамблях не только старых, но и новых городов. В столице Бразилии городе Бразилиа Правительственная площадь и такие сооружения, как Дворец президента, автовокзал, железнодорожный вокзал и аэропорт, расположены на главной планировочной оси города.

Транспортные здания и сооружения, непосредственно связанные с самой передовой, стремительно прогрессирующей техникой, являются, к сожалению, одним из наиболее отсталых участков нашего строительства.

Ныне проектировщику приходится решать все более сложные функциональные и эстетические задачи в условиях, когда современная техника, новые требования жизни радикально изменяют весь строй и направленность архитектуры. В противовес формально-украшательским задачам, характерным для недавнего прошлого, сейчас требуются высшая техническая и экономическая целесообразность, органичные формы и средства художественной выразительности. Проблема нового в архитектуре вокзалов вызвана не модой, не попытками заменить тяжелую стену стеклом, а прежде всего стремлением к правильному решению сущности сооружения в материале и объеме.

Поиски новых форм вокзалов начинаются с выявления взаимосвязи трех главных составляющих каждого комплекса — привокзальной площади, вокзала и перрона.

В настоящее время однопутные и двухпутные железные дороги, как правило, достраиваются и разветвляются на 4—5 и более путей.

Увеличивается длина составов и скорость поездов. Для обеспечения непрерывности движения и безопасности пассажиров необходимо устройство либо тоннелей, либо переходных мостиков.

Чтобы избежать спусков и подъемов по лестницам, перрон стремятся располагать выше или ниже уровня привокзальной площади. При этом (в первом случае) тоннель становится главной осью, связывающей по кратчайшему направлению остановки городского транспорта на площади, вокзал и платформы. Так решена объемно-пространственная композиция Рижского вокзала, а за рубежом — вокзалов в Эйндховене (Голландия), Льеже (Бельгия), Брауншвейге (ФРГ) и др. В последнем случае перед вокзалом образована обширная пешеходная площадь, которая замощена цветными бетонными плитами и озеленена.

Хорошая обзорность всех нужных пассажиру помещений и устройств (начиная с привокзальной площади и кончая перроном) является одним из обязательных условий ориентации пассажиров и четкой организации движения в вокзалах. Громоздкие сооружения с массивными стенами, разгороженные на множество мелких замкнутых помещений, сейчас уступают место легким, прозрачным, лаконичным по формам павильонам.

Еще одна характерная тенденция заключается в стремлении защитить пассажиров от солнца или непогоды на всем их пути. Над входами в вокзалы часто устраиваются козырьки большого выноса, перекрывающие места подъездов автомобилей, а на перронах — специальные навесы.

Не менее важной является необходимость приблизить залы ожидания, буфеты, торговые киоски к перрону. Это достигается сооружением павильонов обслуживания непосредственно на платформах, либо под ними (так запроектировано новое кафе самообслуживания на вокзале в Риге), либо над ними.

Недостатком тоннелей является то, что пассажир не может следить за движением поездов. Поэтому наряду с тоннельными решениями в последние годы разрабатываются также проекты вокзалов с переходами над путями.

В вокзале города Харлоу, являющегося городом-спутником Лондона, связь с промежуточными платформами осуществляется по крытому переходному павильону-мосту, расположенному над путями. На этом переходе находятся залы обслуживания и служебные помещения помимо четырех остекленных павильонов на платформах. Для транспортировки багажа и грузов предусмотрены лифты.



Пешеходная площадь перед железнодорожным вокзалом в Брауншвейге, ФРГ.



Автобусный вокзал в Алуште, Крым.

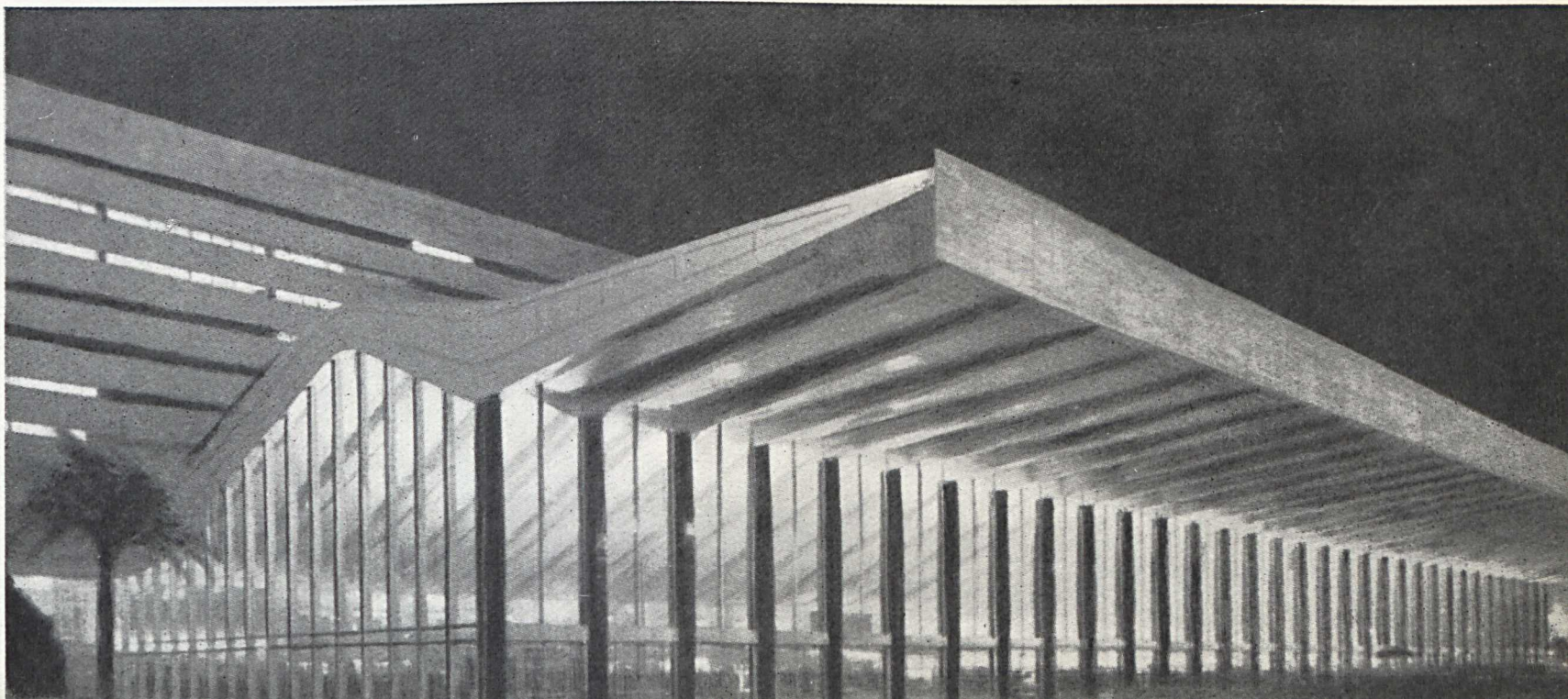
Крытый подъезд к железнодорожному вокзалу в Льеже, Бельгия.

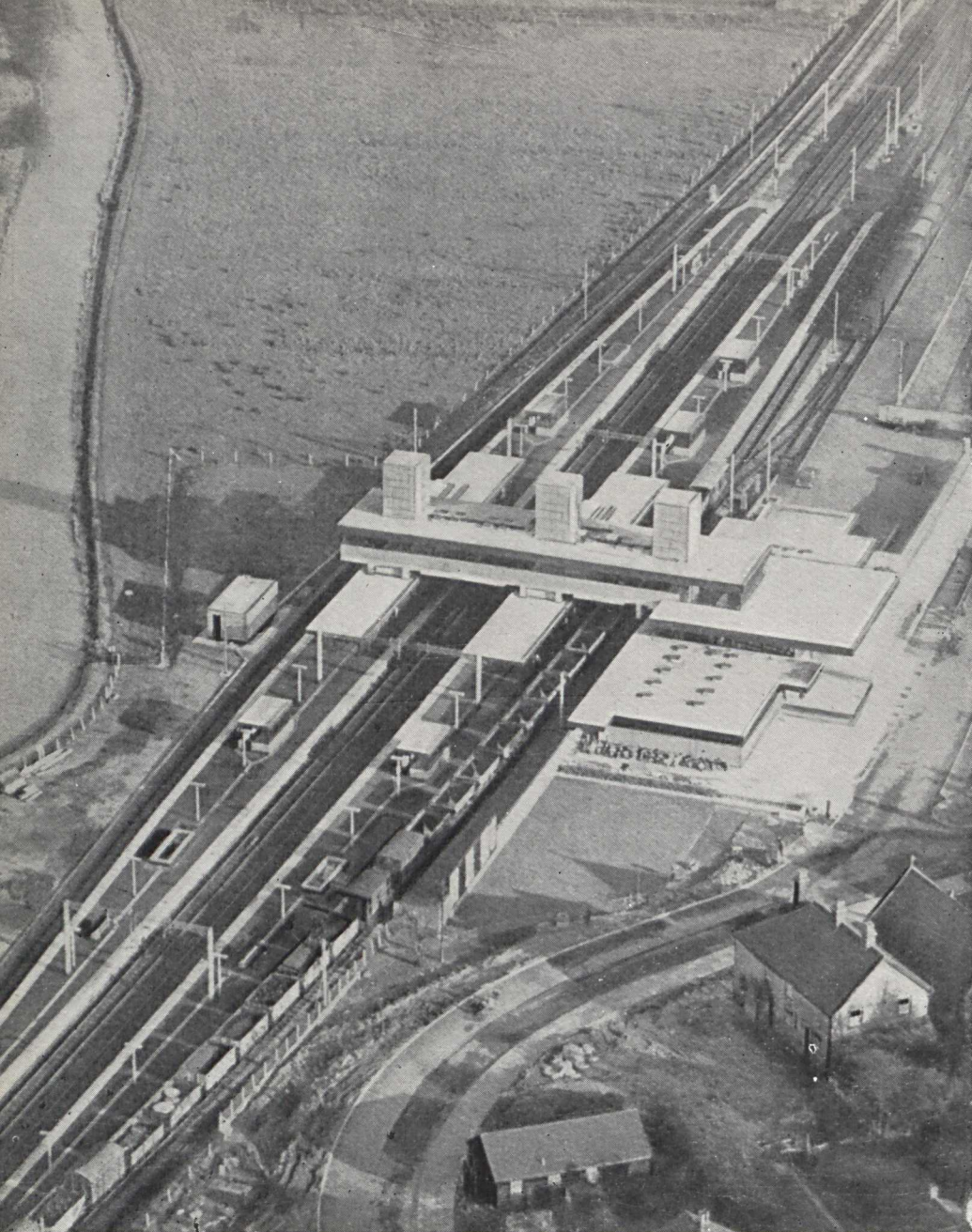




Перронные навесы вокзала в городе Брашов, Румыния.

Железнодорожный вокзал в Риме, Италия.





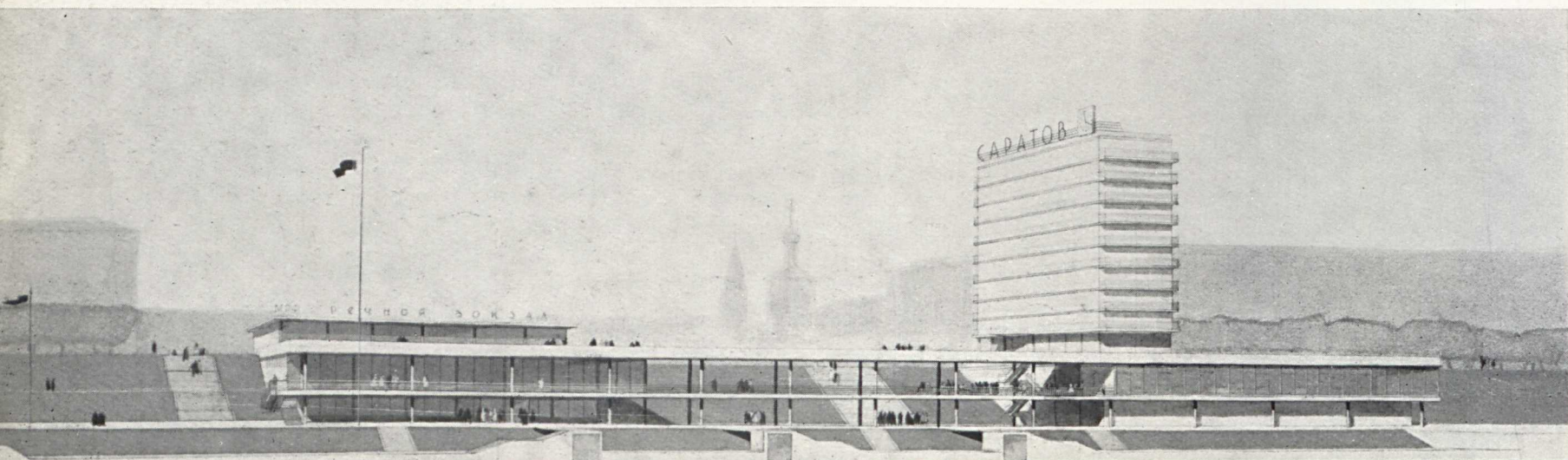
Общий вид железнодорожного вокзала в Харлоу, Англия.

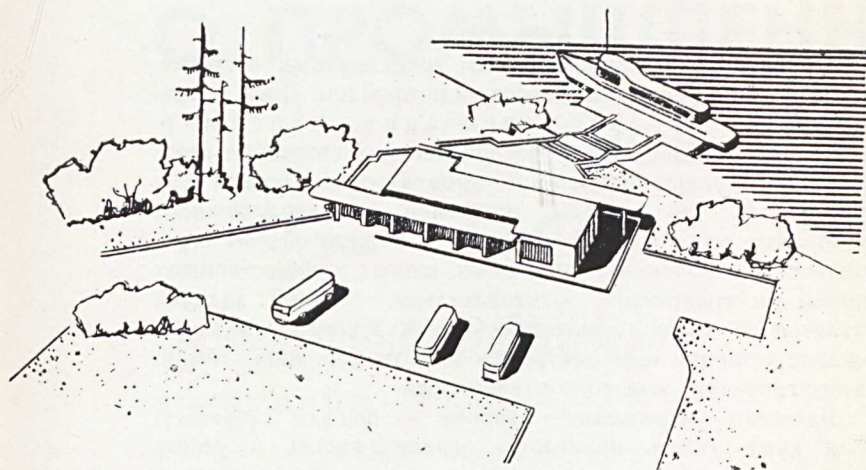
Вокзал в Харлоу характерен запоминающейся и ясной композицией. В нее включен объем операционного зала с большим козырьком, нависающим над главным входом, низкие боковые крылья, козырьки над другими входами и крытый мост для переходов с лифтами и навесами на платформах.

В отечественной практике первым сооружением, имеющим просторный переходной операционный зал, расположенный над путями (и являющийся одновременно залом ожидания), будет строящийся вокзал в Челябинске.

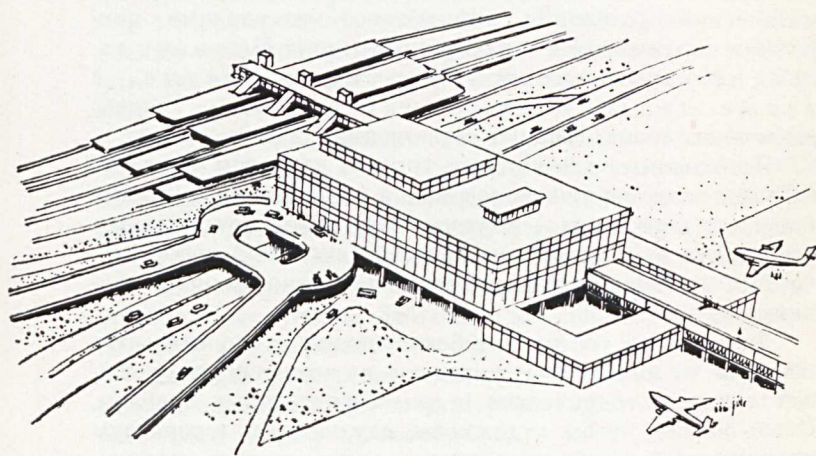
При строительстве речных и морских вокзалов должна быть учтена специфика этих сооружений: сезонность экс-

Блокирование речного вокзала в Саратове с рестораном и гостиницей (проект).





Объединенный речной и автобусный вокзал в Белдере. Латвийская ССР (проект).



Аэровокзал Лондон—Гатвик. Общий вид.

плутации и возможность использования их во время пере-
рыва навигации по иному назначению, а также природное
окружение.

Один из наиболее оригинальных проектов речных вокзалов разработан для Саратова. В комплексе с пассажирским зданием запроектирован ресторан и многоэтажная гостиница. Принцип кооперации проведен в этом проекте очень четко. Речной вокзал не замыкает магистраль и зрительно не отгораживает от реки. Вокзал в Саратове не замыкает площадь, а широко раскрывает ее в сторону Волги и завожских просторов. Все три сооружения композиционно уравновешены и соединены легкими переходами.

Укрупнение, блокирование или объединение сооружений является одним из условий резкого повышения эксплуатационных качеств и снижения стоимости строительства и содержания вокзалов. Не случайно в премированном конкурсном проекте вокзала в Софии (Болгарии) предусмотрено устройство огромного навеса из сборных железобетонных складок-оболочек шириной 120 м и длиной около 300 м. Под этим навесом свободно группируются отдельные сооружения и помещения вокзала в соответствии с их назначением. С помощью современных большепролетных конструкций создается гибкая, так называемая «свободная планировка». Такой принцип позволяет изменять площадь и расположение отдельных помещений, изменять размещение оперативных служб. Вместе с тем современные открытые, как правило, конструкции являются одним из главных средств художественной выразительности вокзалов.

Почти в любом из современных вокзалов пассажир не заканчивает свою поездку — он только меняет один вид транспорта на другой. В связи с этим практически все вокзалы представляют собой более или менее сложные пересадочные узлы.



Организация подъездов и автостоянок в аэровокзале Париж — Орли.

Большой интерес представляют так называемые объединенные вокзалы с кооперированием двух или нескольких видов магистрального транспорта. В отечественной и зарубежной практике все чаще выдвигаются предложения создавать автобусно-железнодорожные, автобусно-речные и другие вокзалы. Такие вокзалы значительно удобнее для пассажиров при поездке с пересадкой, они дают им возможность в одном месте получить всю необходимую информацию, приобрести билеты, сдать багаж. При этом исключаются обычные переезды по городу, уменьшается загрузка городского транспорта, упрощается схема его линий, и тогда каждый городской район может быть связан с объединенным вокзалом меньшим количеством маршрутов.

Объединение вокзалов может иметь разные формы — от размещения двух вокзалов рядом к их блокированию и использованию одних и тех же помещений пассажирами различных видов транспорта. Основой объединения является четкая взаимосвязь магистрального транспорта с подвозящим. Например, в аэровокзале Лондон — Гатвик операционный зал расположен в уровне переходного мостика, соединяющего платформы, и приближен к ним. К этому же уровню по специальной эстакаде с системой съездов подъезжают автомобили и автобусы, а проходящая здесь же автомагистраль Лондон — Брайтон пропущена под зданием вокзала. О масштабе современных задач по организации подъездов к крупным узлам может дать представление общий вид аэровокзала Париж — Орли.

В ряде случаев комплекс вокзала оказывается еще более сложным. Для города Берна (Швейцария) запроектирован вокзал, который располагается под одной кровлей с автобусным вокзалом, в цокольном этаже он имеет станцию скоростного трамвая, а на перекрытии — небольшой торговый центр и трехэтажные автостоянки.

Проектирование современных транспортных сооружений связано с решением целого ряда проблем. Прежде всего нужна широкая типизация пассажирских сооружений, обеспечивающая снижение стоимости и сокращение времени строительства. Однако следует учесть, что вокзалы, например железнодорожные, составляют всего лишь 2—3 проц. от общего объема строительства технических, служебных, жилых и общественных зданий на транспорте. Следовательно, главной задачей является не только типизация самих вокзалов, а комплексное решение всей застройки железнодорожной линии, автомагистрали, морского и аэропорта.

Известно выражение «дороги — фасады страны». Если даже учесть некоторую ограниченность и узость этого выражения, то и тогда нельзя отрицать большой роли вокзалов и всей транспортной архитектуры для формирования городского ансамбля. Этим не исключается допустимость известной индивидуализации облика вокзалов в соответствии с их назначением, градостроительными и климатическими условиями, имеющимися материалами, природным окружением и т. п. С успехом могут быть использованы типовые конструкции, новые, а также традиционные материалы — дерево различных пород, кирпич, естественный камень и т. п.

Необходимые для каждого вокзала элементы — надписи, указатели, наружное мощение и светильники, торговые киоски и павильоны — должны быть объединены единым творческим замыслом, а не представлять собой набор случайных в стилевом и художественном отношении составляющих.

Дальнейшие успехи в проектировании и строительстве вокзалов во многом будут зависеть от комплексного решения сложных технических и градостроительных проблем. Очень важно, чтобы художники, скульпторы, декораторы подключались к работе на самых ранних стадиях проектирования.

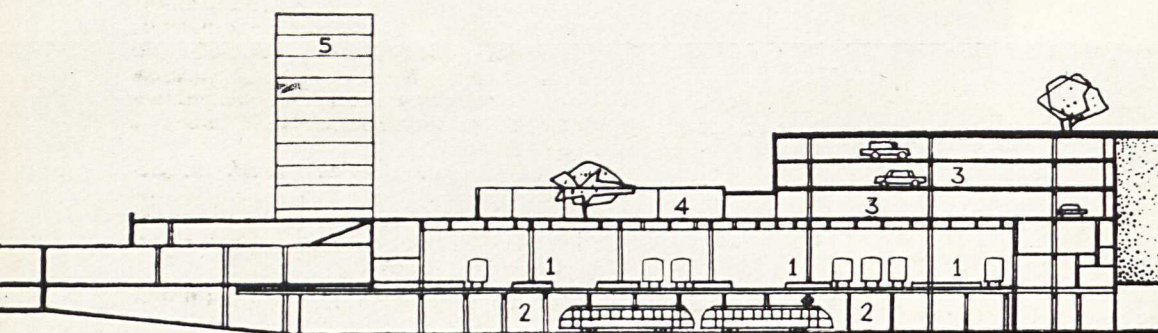
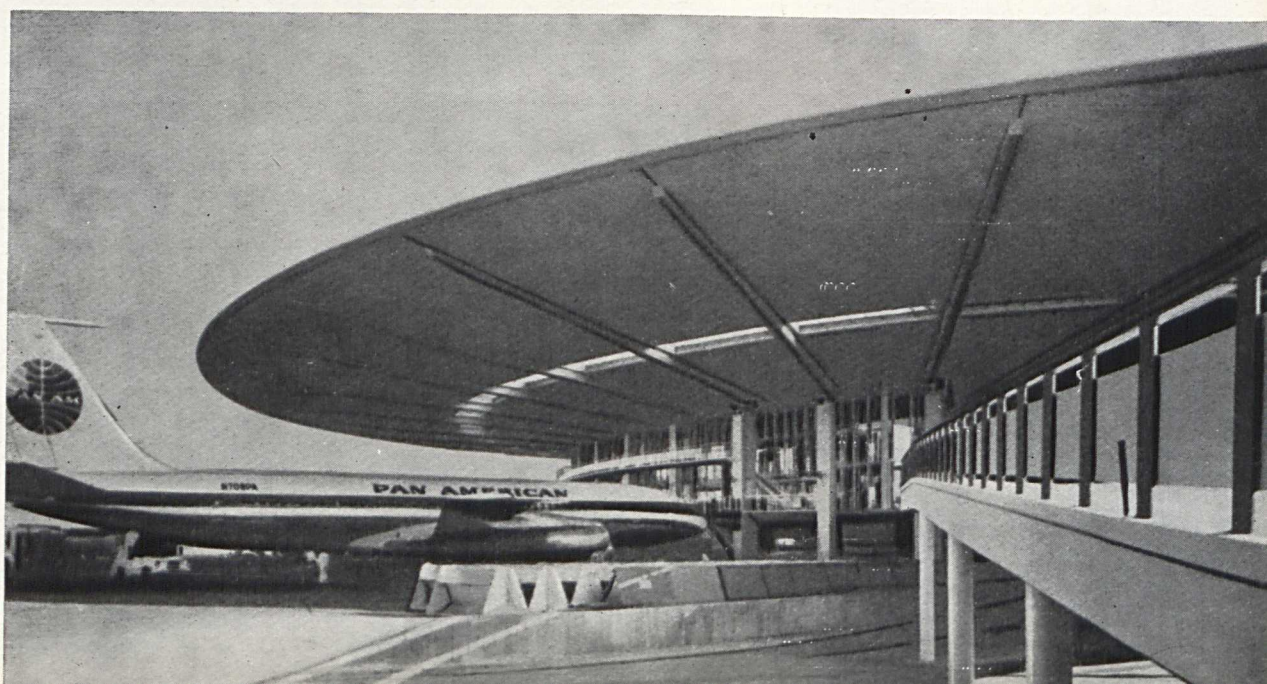


Схема объединенного вокзала в Берне, Швейцария: 1 — железнодорожный перрон; 2 — подземная станция скоростного трамвая; 3 — автостоянки; 4 — торговый центр; 5 — административное здание.

Один из аэровокзалов в Нью-Йорке.



О ПРОМЫШЛЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ

ПЕРВОЕ ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ

Г. ШЕМЯКИН

Архитекторы, проектирующие сейчас новые или реконструирующие старые предприятия, создают ту среду, в которой будет проходить деятельность человека коммунистического будущего. В проектах должны быть отражены преимущества нашего социального строя, иной характер труда, иная его основа, чем в странах капиталистических. Новые здания — это не только безукоризненная организация всех трудовых процессов, их механизация и автоматизация, наиболее совершенная технология, но и образцовый производственный быт.

Все это подразумевает целый комплекс архитектурно-художественных и инженерных задач — от пространственного решения здания до спецодежды работающих, которые должны проектироваться в тесной взаимосвязи. Для человека, во имя человека — вот центральная идея творчества архитектора.

Задачи почетные, но далеко не простые. И поэтому совершенно необходимо о них говорить, обмениваться опытом, мнениями, информацией, необходимо объединить усилия. Тем более что сейчас уже есть первые результаты практической и исследовательской работы.

Это было совещание-семинар, где большое внимание уделялось обмену опытом научных и проектных организаций и предприятий и, разумеется, критическому анализу сделанного.

Вступительное слово о роли архитектора в создании интерьера промышленных зданий сказал директор ЦНИИпромзданий К. Н. Карташов. Затем было сделано 15 сообщений, которые сопровождались показом диапозитивов. К совещанию организована большая выставка. Участники совещания просмотрели кинофильмы о промышленном строительстве и организации работы предприятий у нас и за рубежом.

Надо отметить инициативу Государственной публичной научно-технической библиотеки, устроившей специальную выставку литературы по интерьеру промышленных зданий.

Было ли совещание полезным? Несомненно.

Впервые со всесоюзной трибуны были подняты многообразные и многозначительные проблемы промышленного интерьера.

Интересны сообщения об опыте комплексного проектирования производственных сооружений, накопленном институтом «Промстройпроект» (Л. К. Дятлов), о проектах новых предприятий химической промышленности (Л. К. Дятлов), теплоэлектростанций (С. М. Гершкович), гидроэлектростанций (Р. А. Якубов), предприятий радиоэлектроники (Н. В. Бурова), легкой промышленности (В. А. Теренин), о реконструкции промышленных предприятий в Москве (В. Н. Быков).

Во всех выступлениях ощущался комплексный подход к решению производственного интерьера — внутреннее пространство рассматривается в единстве с оборудованием цеха, светотехнической и акустической аппаратурой, производственной мебелью, выпускаемой продукцией, элементами наглядной агитации и техники безопасности.

Отраден факт появления типовых проектов, включающих интерьер сооружения. Институт «Теплоэлектропроект» показал универсальный проект тепловой электростанции, разработанный в нескольких вариантах для различных климатических условий. Это тем более важно, что существующие инструкции и указания до сих пор не предусматривают в проектах разработку интерьера предприятия.

Какова роль цвета в промышленном интерьере, что такое оптимальный цвет, как он влияет на функционирование глаза, на самочувствие человека, на условия работы? Научно обоснованный подход к решению проблем цветового оформления интерьера предприятий наметился в выступлениях профессора Е. Б. Рабкина, архитектора Г. Г. Бориса и других.

Первое всесоюзное совещание на эту тему состоялось в Москве со 2 по 4 декабря прошлого года. На нем присутствовало около 600 человек из 50 городов. Редакция обратилась к секретарию правления Союза архитекторов СССР Г. А. Шемякину с просьбой дать общую оценку совещания.

О рекомендациях, принятых участниками совещания, рассказывает архитектор В. В. Блохин.

...Возникает новая картина интерьера, где чередуются световые плафоны искусственного освещения и естественный свет; они дополняют друг друга, и создается кондиционированное постоянное освещение. Такая система необходима, так как сейчас в промышленных зданиях создается пятикратное изменение световой обстановки в течение рабочего дня. Рабочему приходится несколько раз за смену настраивать зрительный аппарат на другой режим, что приводит к снижению производительности труда и заболеваниям глаз.

(Из сообщения Н. М. ГУСЕВА)

...Неправильно полагают некоторые товарищи, что нужно ограничиваться одним каким-то цветом, совершенно устранить инициативу художников, их творчество. ...К оптимальным цветам относится целая гамма цветов, различных по насыщенности, длине волны и яркости.

...Чрезвычайно важно также применение оптимальных сочетаний цветов с учетом закона, что цвета меняются в зависимости от того, в каком окружении они находятся.

(Из сообщения Е. Б. РАБКИНА)

...Но сегодня уже нельзя ограничить формирование производственного интерьера только поисками наиболее совершенных архитектурных форм. Современные эстетические представления требуют включения в общий ансамбль интерьера станков, аппаратов, механизмов, кранов, конвейеров и другого технического оборудования, находящегося внутри здания. Поэтому синтез техники и архитектуры должен считаться еще одним эстетическим принципом формирования современного производственного интерьера.

(Из сообщения В. В. БЛОХИНА)

...Разработанные институтом «Оргстанкинпром» «Указания по рациональной цветовой отделке поверхностей производственных помещений и технологического оборудования промышленных предприятий» содержат рекомендации по цветовой отделке помещений и оборудования предприятий машиностроения в зависимости от географического положения, от степени загрязнения помещений, точности работ и т. д. Но эти указания не охватывают всего многообразия цехов предприятий и, самое главное, не учитывают психологического воздействия цвета, не принимают во внимание его эстетическое значение.

(Из сообщения Ю. С. ЛАПИНА)

Нельзя не согласиться с утверждением, что важно не только функциональное качество цветового решения, но и его эстетическое воздействие на человека. С этих позиций резкой и справедливой критике подвергся проект «Культура машиностроительных предприятий», разработанный институтом «Оргстанкинпром», где эстетическое воздействие света совершенно не учитывается.

Бесспорно и экономически убедительно прозвучало требование ученых и светотехников найти гибкую, рациональную систему освещения производственных зданий (выступления доцента М. М. Епанешникова и профессора Н. М. Гусева). Правильный подбор и установка осветительных приборов — источник повышения производительности труда, уменьшения числа случаев травматизма и профессиональных заболеваний.

Не следует, как правильно отметил заместитель директора ЦНИИпромзданий Н. Н. Ким, некритически перенимать опыт зарубежного строительства бесфонарных зданий. Вероятно, один из разумных путей создания комфортных условий работы на предприятии — умелое сочетание естественного и искусственного света и на этой основе — постоянный световой режим в цехе.

Предметом многосторонних обсуждений были эстетические принципы создания промышленного интерьера, наиболее полно сформулированные в сообщении архитектора В. В. Блохина, и вопросы технической эстетики и промышленного интерьера (сообщение архитектора Ю. С. Лапина).

Такие проблемы, как новые строительные материалы (выступления архитекторов В. О. Мунца и В. Н. Алексеева, инженера М. Р. Розенфельда), вспомогательное оборудование (в частности, производственная мебель, о которой говорил инженер В. А. Романов), его форма, окраска, методы конструирования на совещании, к сожалению, не получили достаточного освещения.

Если говорить о недостатках, то отметим некоторую разнородность выступлений, отсутствие четко выделенных стержневых направлений, иногда распыление внимания на деталях в ущерб главному.

Но основная цель совещания достигнута — к вопросам промышленного интерьера привлечено внимание и заинтересованных сторон и архитектурной общественности, выработаны конкретные, деловые рекомендации, от реализации которых зависит следующий шаг в развитии современного производственного интерьера.

СОВЕЩАНИЕ РЕКОМЕНДУЕТ

В. БЛОХИН

Совещание показало, как много внимания стали уделять проектные, научные и строительные организации проблеме интерьера промышленных зданий. В «Рекомендациях» отмечен высокий архитектурный уровень интерьеров волжских гидроэлектростанций имени В. И. Ленина и XXII съезда КПСС, ткацкой фабрики шелкового комбината имени Я. М. Свердлова в Новых Черемушках и завода приборостроения в Москве, механосборочного цеха ленинградского металлического завода имени XXII съезда КПСС и других предприятий.

Но, безусловно, для нас, архитекторов, гораздо важнее та часть «Рекомендаций», в которой намечены конкретные пути по устранению недостатков, мешающих нашей работе.

Прежде всего организационные вопросы.

Известно, что сейчас проектные работы по интерьерам промышленных зданий не планируются, и средства на них не выделяются. Даже в «Инструкции по разработке проектов и смет для промышленного строительства» нет требования представлять в составе проектов материалы по интерьерам промышленных зданий, в том числе и типовых. Поэтому совещание решило просить Госстрой дополнить эту инструкцию требованием об обязательном представлении в составе проекта промышленных предприятий технической документации по архитектурному решению интерьеров производственных и бытовых помещений.

Очень важно для повышения художественного качества проектируемых интерьеров проводить открытые конкурсы

на комплексное решение интерьера производственных зданий и бытовых помещений промышленных предприятий. Это требование тоже записано в рекомендациях совещания.

Совещание решило поручить ЦНИИпромзданий, Всесоюзному научно-исследовательскому институту новых строительных материалов, Научно-исследовательскому институту санитарной техники с привлечением Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики и других научных учреждений разработку «Рекомендаций по внутренней отделке, оборудованию и инженерному оснащению производственных зданий и бытовых помещений промышленных предприятий». Это очень важно потому, что ряд действующих в настоящее время инструктивных материалов по решению интерьера не соответствует современным требованиям и нуждается в серьезной переработке. В частности, нуждается в пересмотре проект «Культура промышленных предприятий» «Оргстанкинпрома», который подвергся на совещании серьезному обсуждению.

Уже давно стоит вопрос о необходимости правильного распределения работ по производственному интерьеру. Совещание рекомендует сосредоточить:

— проектные работы по интерьеру типовых промышленных объектов — в Объединениях по строительному проектированию соответствующих отраслей промышленности;

— координацию научно-исследовательских и проектно-экспериментальных работ по интерьеру промышленных зданий — в ЦНИИпромзданий;

— координацию научно-исследовательских и проектно-экспериментальных работ в области художественного конструирования оборудования для промышленных предприятий — во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики.

Таковы в основном рекомендации совещания по организационным вопросам.

Большое внимание уделили участники совещания проблеме *повышения качества строительных материалов и изделий*. И это не случайно. Без высококачественных, прочных, красивых, экономичных и долговечных строительных материалов и изделий самые лучшие замыслы архитекторов останутся на бумаге. Много разговоров на совещании было вокруг вопросов о *совершенствовании габаритов, форм и окраски технологического и вспомогательного оборудования*. Все эти проблемы также нашли отражение в «Рекомендациях» совещания.

Особым пунктом в «Рекомендациях» записано обращение к правлениям Союза архитекторов и Союза художников СССР с просьбой *обеспечить вовлечение архитекторов и художников непосредственно в сферу производства строительных материалов и изделий, технологического, гардеробного и санитарно-технического оборудования и добиваться, чтобы на предприятиях были введены должности главных архитекторов и художников*.

На совещании много говорили о низком качестве строительно-монтажных работ, что мешает осуществлению в натуре полноценных архитектурных проектов. Совещание обратилось к Госстрой СССР с просьбой обязать строительно-монтажные организации, осуществляющие строительство предприятий, *решительно повысить качество строительно-монтажных и особенно внутренних отделочных работ на промышленных объектах*. Кроме того, совещание решило просить Госстрой СССР в инструкции об автор-

ском надзоре проектных организаций за строительством предприятий, зданий и сооружений *промышленности особо предусмотреть авторский надзор за качеством строительно-отделочных работ по интерьеру производственных и бытовых помещений*. Это необходимо для того, чтобы стимулировать повышение качества проектирования и строительства интерьеров промышленных зданий. Совещание также решило просить Госстрой СССР организовать ежегодные смотр на лучшее архитектурное решение интерьера промышленных зданий, осуществленное в натуре.

Почти все выступавшие говорили о культуре эксплуатации производственных помещений, которая, к сожалению, еще не везде высока. Совещание сочло целесообразным просить ВСНХ СССР *установить в законодательном порядке надзор за эксплуатацией производственных зданий и бытовых помещений промышленных предприятий*, обязав администрацию строго соблюдать в них должную чистоту и порядок и систематически повышать общую культуру производства, а также выделить предприятия для изготовления различных устройств и приборов механизированной уборки производственных помещений, очистки остекления и открывания окон.

Наконец совещание *«призывает всех архитекторов, строителей, технологов, художников-конструкторов, инженеров, работников научных учреждений, проектных институтов и промышленности активно включиться в дело дальнейшего строительно-технического и архитектурно-художественного совершенствования наших промышленных предприятий с тем, чтобы превратить их в подлинные предприятия коммунистического общества»*.

НА ВЫСТАВКЕ

● К совещанию «Интерьер промышленных зданий» была подготовлена специальная тематическая выставка. Что она показала?—с этим вопросом мы обратились к архитекторам О. Силантьеву и Г. Паладиной.
Вот что они ответили:

— Никогда еще Белое фойе Центрального Дома архитектора не видело такой выставки. Впервые за всю историю советской архитектуры была организована специальная тематическая выставка, посвященная благоустройству и художественному решению производственных помещений и рабочих мест, то есть именно того материального окружения, в котором наш основной создатель материальных благ — рабочий класс проводит почти треть своей жизни.

Весьма примечательно, что из-за новизны проблемы возможность организации такой выставки вызвала сомнения даже у ее устроителей. Тем более приятным было удивление присутствовавших на ее открытии.

По своему объему, по количеству представленных экспонатов выставка превзошла все ожидания. В этом ее достоинство и недостаток. Обилие поступившего материала говорило, что один из самых актуальных вопросов современного промышленного строительства волнует многих. Отрицательной стороной этого явления было то, что большинство экспонатов свидетельствовало о стихийности в деле проектирования промышленных интерьеров и интуитивном подходе к решению задач, имеющих весьма большое практическое значение.

Тем не менее, если выставка по своему содержанию и не могла проиллюстрировать всю совокупность вопросов, связанных с созданием современного интерьера промышленных зданий, она все же бесспорно явилась наглядным доказательством нового направления в проектировании промышленных объектов, нового понимания архитекторами и художниками своих задач по обеспечению оптимальных условий труда и отдыха трудящихся на предприятиях.

На выставку представили работы 20 проектных организаций Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Таллина, Вильнюса, Днепропетровска и других городов.

Тематика работ весьма разнообразна.

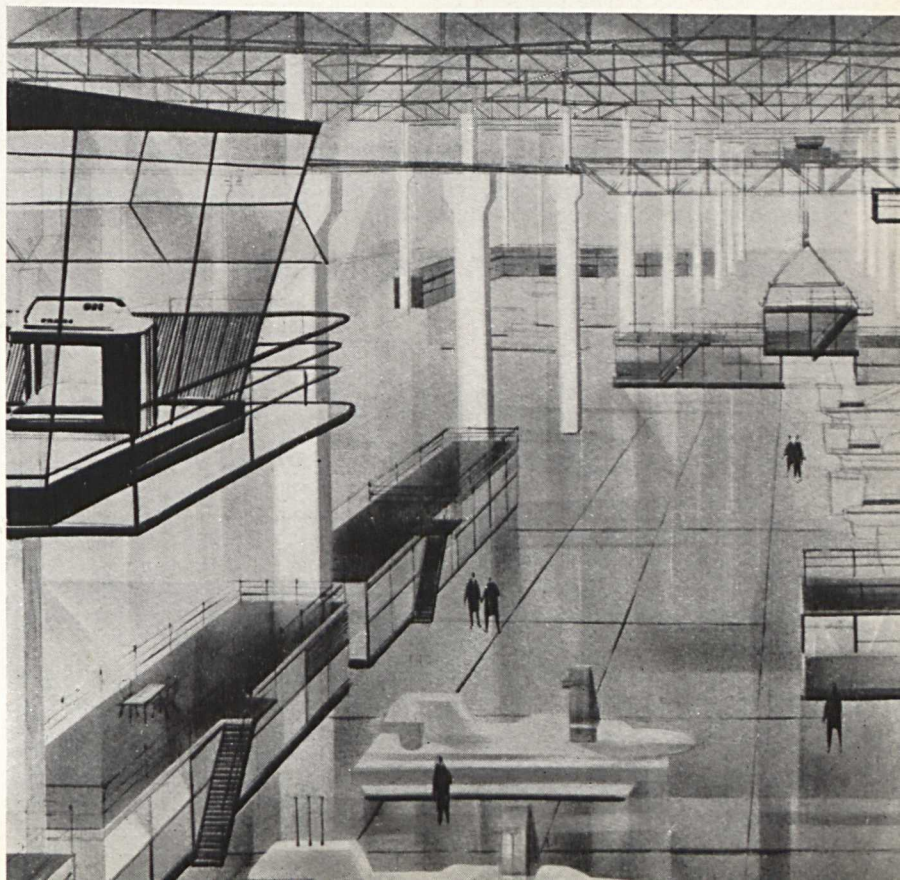
Многие из проектов уже осуществлены в натуре.

Пройдемся по выставке. Прежде всего привлекают внимание три крупных стенда. По комплексной разработке тем, по мастерству исполнения к наиболее передовым работам следует отнести проекты ЦНИИпромзданий, Промстройпроекта и Теплоэлектропроекта.

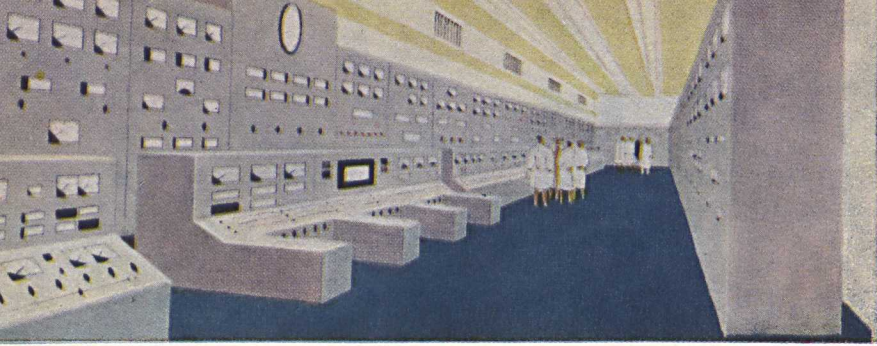
На стендах Промстройпроекта развернута довольно полная картина, показывающая усилия проектировщиков для обеспе-

чения наилучших условий труда в бесфонарных одноэтажных производственных зданиях нового типа. Они предназначены для предприятий, приборостроения, радиоэлектроники и других отраслей промышленности, требующих кондиционированного режима в помещениях.

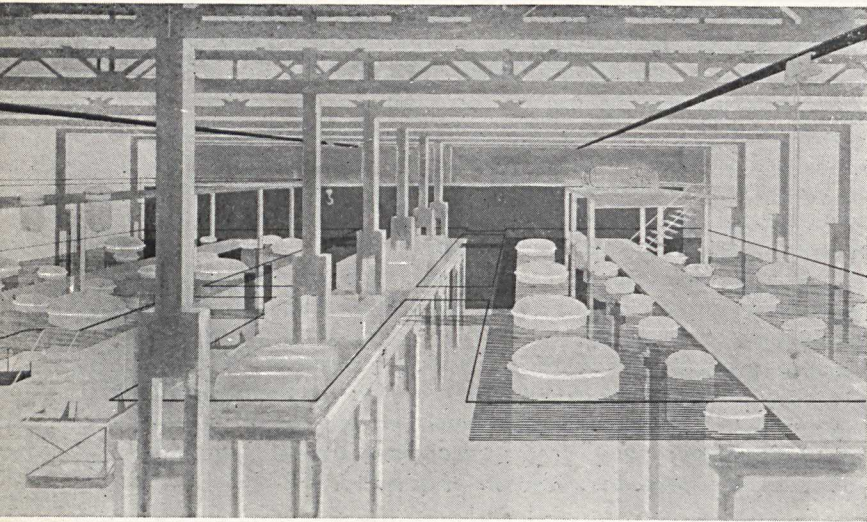
В проекте учтены все характерные особенности этих зданий: укрупненная сетка колонн, наличие больших нерасчлененных



Ленинград. Инвентарные переносные кабины служебно-бытовых помещений в цехе машиностроительного завода.



«Теплоэлектропроект». Пульт управления теплоэлектростанции.



«ЦНИИпромзданий». Интерьеры павильонного здания предприятия химической промышленности с встроенными этажерками для технологического оборудования.

помещений, создающих единство внутреннего пространства, и пластмассовые полы, и подвесные потолки с системой искусственного освещения, и расстановка и покраска оборудования.

Работы этого института показывают зрелое мастерство архитекторов, комплексный подход к решению интерьера. Эта работа отмечена грамотой правления Союза архитекторов.

Стенды института Теплоэлектропроект продемонстрировали четкую методологию всесторонней комплексной разработки интерьеров в типовом проекте энергетического объекта, включающем в себя решение как производственных цехов, так и бытовых и вспомогательных помещений.

Этот крупнейший проектный институт одним из первых начал работать над проблемой промышленного интерьера. Его решения отличаются строгостью и хорошим вкусом. Работы ТЭП получили самую высокую оценку.

Поиски оптимальных решений большепролетных цехов предприятий машиностроения и химической промышленности, серьезная работа над цветом производственных помещений — отличительная черта проектов, представленных институтом ЦНИИпромзданий.

Следом за ними идут также отмеченные совещанием работы

«Промстройпроект». Бесфонарное здание завода точного машиностроения с кондиционированным режимом.



Эстпромпроекта, Московского архитектурного института и других проектных организаций.

Эстпромпроект показал преимущественно проектные материалы и фотографии с натуры интерьеров осуществленных им предприятий. Высоко оценена совещанием работа института над интерьерами кондитерской фабрики.

В промышленном предприятии нет мелочей. Поэтому архитекторы Эстпромпроекта не только разрабатывают варианты цветового решения цехов, производственного оборудования, вспомогательных помещений, но и проектируют табуретки, мебель, рекламные щиты, доски почета — все, что повседневно окружает работающих на предприятии людей и может создать для них приятную и красивую среду.

Выставка Эстпромпроекта показала большие возможности этой организации, ее целеустремленные поиски рациональной покраски промышленных помещений, сложившиеся традиции института, высокую культуру и художественный вкус, которые чувствуются во всем, чего касается рука архитектора.

Еще несколько лет назад архитекторы почти не занимались разработкой предложений по окраске производственных помещений и оборудования. Выбор цвета производился, как правило, случайно. Поэтому особенно отрадно было увидеть на выставке целый ряд примеров научно обоснованной комплексной разработки цветовых композиций цехов, включающих в себя колористическое решение станков, транспортных средств, всевозможного оборудования.

С этой точки зрения интересна работа Московского архитектурного института по реконструкции парфюмерной фабрики «Свобода». Осуществлению проекта предшествовали научные изыскания. Были исследованы взаимодействие цветов, функциональная окраска оборудования, физиологические требования к цвету и др. В результате эта работа основана на объективных научных положениях. По своим архитектурно-художественным качествам она заслуживает самой высокой оценки.

Чувство беспокойства и неудовлетворения вызвали у каждого, кто знакомился с выставкой, стенды института «Оргстанкинпром». Институт провел большую работу по обоснованию цветового решения производственных помещений и оборудования в зависимости от физиологических функций и потребностей человека, но низкий уровень подачи материала, полное отсутствие в нем художественного начала полностью уничтожают ценность проделанной работы. В одном из выступлений было сказано, что это безобразная картина серых и унылых изображений дурного вкуса.

Это тем более огорчительно, что работа «Оргстанкинпрома» издается и в самое ближайшее время выйдет как руководящий материал Государственного комитета по машиностроению при Госплане СССР под названием «Окраска производственных и вспомогательных помещений, транспортных средств, коммуникаций и инвентаря». Вызывает недоумение также и то, что она одобрена ЦК профсоюза рабочих машиностроительной промышленности и отделом организации труда Госкомитета СМ СССР по вопросам труда и заработной платы, рекомендована для внедрения и должна служить эталоном окраски производственных и других помещений и оборудования в типовых промышленных зданиях.

Украинские проектные организации прислали на выставку в основном проекты вестибюлей промышленных зданий. Выполнены они манерно, цветовая композиция криклива и дробна. Плохой вкус и отсутствие сдержанности в использовании цвета отличают эту работу.

Взаимодействие архитектуры и техники является одним из основных принципов формирования интерьера современного производственного здания, его эстетического осмысления. Поэтому не случайно участвовать в выставке были приглашены Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики и специальные художественно-конструкторские бюро при совнархозах.

К сожалению, ВНИИТЭ познакомил нас только с зарубежным опытом работы над промышленным интерьером, а Специальное художественно-конструкторское бюро при Московском совнархозе представило на выставку проект реконструкции одного из московских промышленных предприятий, выполненный в манере плаката, вызывающий возражение неоправданной резкостью цветового решения.

Подводя итоги этой выставки, можно сказать, что значение ее как первой попытки собрать вместе работы многих проектных организаций, работающих в промышленном строительстве, сравнить ход и направление их работы бесспорно.

Она показала, что, к сожалению, хорошие примеры разработки интерьеров промышленного строительства относятся, как правило, к уникальным зданиям.

Она еще раз подтвердила, что художественной выразительности интерьеров производственных зданий можно добиться только при комплексном проектировании промышленных предприятий, которое должно обеспечить хорошие пропорции архитектурных элементов, высокое качество отделочных материалов, научно обоснованное цветовое решение всех элементов, из которых складывается интерьер.

МАРСЕЛЬ БРЕЙЕР — ДИЗАЙНЕР

Б. КЕЛЛЕР

То, что Марсель Брейер — один из виднейших мастеров современной архитектуры и одновременно выдающийся дизайнер, никого не может удивить: дизайном, в частности проектированием мебели, занимались и занимаются многие архитекторы, в том числе и самые крупные. Но, в отличие от Гропиуса, Мис ван дер Роэ, Ээро Сааринена, Аалто и других, которые пришли к работе дизайнера уже будучи архитекторами, Брейер проделал обратный путь.

Правда, в 1920 году восемнадцатилетний уроженец Венгрии начал было заниматься архитектурой в венской Академии художеств, однако, убедившись, что там в методах преподавания господствует рутинная, он вскоре прекратил занятия.

В то время Брейер узнал, что в Германии, в Веймаре, существует Высшая художественная школа строительства и промышленного моделирования — Баухауз. Его программа привлекла Брейера. Он поступил в Баухауз и, проделав путь от ученика до преподавателя, стал впоследствии одним из наиболее ярких его представителей.

Последующие восемь лет биография Брейера неразрывно связана с Баухаузом. Больше того, если бы Баухауз нуждался в рекламе, то лучшей рекламой ему мог бы служить именно Брейер, в творчестве которого наиболее полно и последовательно воплотились идеи и искания Баухауза, его заблуждения и достижения.

Как известно, центральной идеей программы Баухауза было сближение преподавания «изящных искусств» и ремесел, с тем чтобы вернуть художникам утраченное ими чувство материала и понимание процесса «делания» предмета, а ремесленников приобщить к объективным закономерностям художественного творчества. Художник должен был уметь руководить техническим производством любых изделий, вплоть до строительства, ибо конечной целью Баухауза, как торжественно гласила его программа, было здание. Здание, сооружение которого потребовало бы применения всех приобретенных в Баухаузе знаний и мастерства.

Эта ориентация программы Баухауза на практическую реализацию творческих замыслов (в то время по необходимости весьма скромных) отвечала интересам Брейера, так же как и структура образования, по которой каждый учащийся Баухауза прикреплялся к одной из мастерских.

Брейер, имевший небольшой опыт работы в мебельном производстве, был прикреплен к мебельной мастерской, во главе которой стоял Гропиус. С этого времени началась творческая близость, а затем и многолетнее сотрудничество Брейера и Гропиуса.

Еще в годы ученичества Брейер стал выделяться своими проектами мебели. В его первых работах еще явственно ощущаются традиции венгерского народного искусства, но вскоре на Брейера начинают оказывать влияние всевозможные художественные течения, представленные в Баухаузе, в частности неопластицизм голландской группировки «Стиль». Брейер проектирует стулья, столы, табуреты, представляющие собой композиции из прямоугольных элементов.

Однако стремление в своих проектах мебели исходить непосредственно из функции оказывается у Брейера достаточно сильным, чтобы преодолеть господство прямоугольной схемы. Уже в 1923 году, работая над оборудованием экспериментального дома «Ам Хорн» в Веймаре (проект архитектора Мухе), он полностью и окончательно освобождается от этой догмы и ре-

шается даже в некоторых случаях применять криволинейные очертания. Работа Брейера для экспериментального дома знаменательна и тем, что здесь Брейер впервые проявляет свой интерес к комплексному оборудованию интерьера.

В ученические годы определилась еще одна существенная особенность творчества Брейера-дизайнера: острый интерес к типизации элементов, которые можно было бы комбинировать, создавая множество вариантов (аналогично принципу «ящика с кубиками» — так называемому «баукастен», развиваемому Гропиусом в архитектуре).

В этом смысле интересна его работа совместно с Альмой Бушер по проектированию игрового комплекса детской ком-



Интерьер дома М. Брейера в г. Линкольне. 1939

наты, где отдельные элементы (ящики) в разных положениях могут служить детям и столом, и стулом, и коробкой для игрушек.

Благодаря инициативности и активности Брейера уже в 1924 году ему было поручено руководство мебельной мастерской. К этому времени направление интересов Баухауза изменилось в сторону большего внимания к вопросам техники и промышленного производства. Это соответствовало также интересам Брейера, который как дизайнер находился тогда на пороге своих наиболее значительных достижений.

Авторы книг и статей о Брейере утверждают, будто идея использования гнутых металлических трубок для производства мебели пришла к нему внезапно, когда он, купив себе вскоре после переезда в Дессау велосипед, посмотрел на его руль.

Как бы то ни было, но Брейер действительно в 1925 году впервые спроектировал кресло с рамой из гнутых стальных трубок. Трубчатые стальные стулья вскоре приобрели широкую популярность. Теперь трудно себе представить, что у них имелся автор, который даже получал отчисление от их производства.

Было бы, однако, неверно думать, что эта мебель на металлических полозьях сразу снискала себе расположение широкой публики. Ее долго не принимали, о ней спорили на страницах газет. (Кое-кто утверждал, что при взгляде на эти стулья начинают болеть зубы, ибо они вызывают ассоциации с кабинетом зубного врача.) Брейеру нелегко было найти фабриканта для производства этой мебели.

Прежде чем стать массовой, металлическая мебель стала модной: ею обставляли богатые будуары и гостиные, где она соседствовала с тяжелыми драпировками и пышными абажурами. В этих условиях ее лучшие черты — потенциальная дешевизна (ввиду абсолютной индустриальности ее производства), массовость, портативность, гигиеничность — не выявлялись в достаточной мере. В то же время ее отрицательные черты — холодная металлическая поверхность, действительно вызывающая ассоциации с неуютным интерьером медицинского учреждения, некоторая «стерильность» формы — выступали по контрасту особенно явственно.

Лишь позднее, когда увеличение выпуска металлической мебели сделало ее дешевой, она смогла занять соответствующее место в оборудовании интерьера.

Открытие Брейера имело и более общее значение — оно расчистило путь к широкому экспериментированию в мебели: достаточно назвать созданный в 1927 году Март Стамом и Мис ван дер Роэ новый тип металлического стула на одной опоре с консольно отходящим сиденьем. Открытие Брейера было важно еще и тем, что узаконило новый эстетический критерий по отношению к мебели индустриального характера.

Металлической мебелью были оборудованы помещения в здании Баухауза в Дессау: табуреты с сиденьями из фанеры, полностью задвигающиеся под столы, — в столовой Баухауза; кресла с сиденьями и спинками из ткани — в конференц-зале.

Важное место в развитии демократического жилого интерьера заняла работа Брейера (совместно с Гропиусом) над оборудованием личного дома Гропиуса в Дессау (1925—1926).

Металлическая мебель в доме Гропиуса находилась в полном соответствии со всем решением интерьера: в сущности, этот интерьер индивидуального дома стал экспериментальной лабораторией для испытания типов мебели и оборудования, целого ряда остроумных «находок», необходимых для экономичной, скромной квартиры. Многие из того, что было разработано Гропиусом и Брейером в этом доме, стало впоследствии общим достоянием, применяется и разрабатывается и по сию пору.

Дом Гропиуса демонстрировал всевозможные формы применения металла в мебели и оборудовании: регулируемые и нерегулируемые полки на металлических стержнях для шляп, посуды, книг, туалетных принадлежностей; диван, имеющий основание из металлических трубок, и т. д.

В последующие годы для творчества Брейера в области дизайна характерна разработка и дальнейшее развитие того, что уже было им найдено. Его образцы мебели становятся разнообразнее по назначению и по форме, появляются раскладные стулья — шезлонги, диваны на одной опоре. Работы Брейера демонстрируются на выставке немецкого Веркбунда¹ в Париже (1930) и Строительной выставке в Берлине (1931).

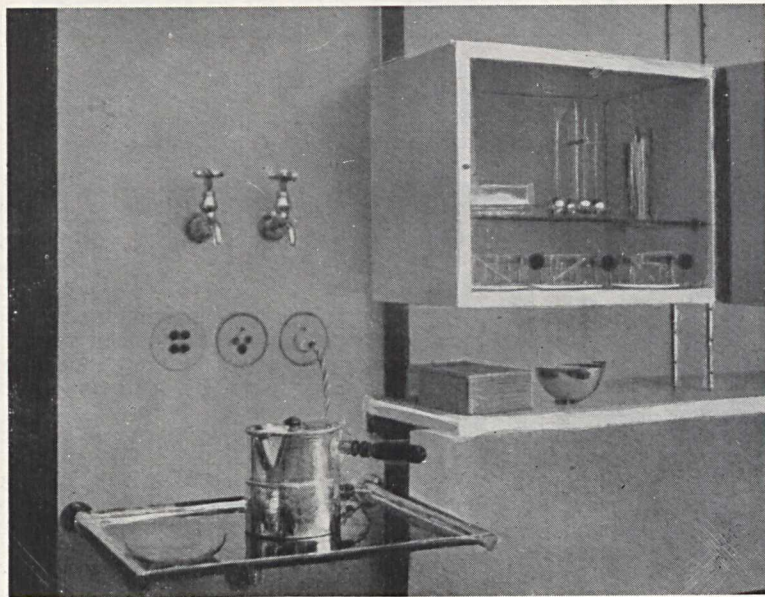
В 1928 году Брейер уходит из Баухауза, имея намерение заняться архитектурной практикой, однако разразившийся в это время мировой экономический кризис вызвал застой в строительстве, и Брейер продолжает работать в основном в области дизайна. В это время он усиленно работает над мебелью из стандартных элементов.

Среди архитектурных работ Брейера важное значение для него как дизайнера имел дом Харнишера в Висбадене (1931), который он строил и оборудовал по своему проекту, в результате чего было достигнуто редкое единство замысла и исполнения.

В 1933 году Брейер принимает участие в международном конкурсе на мебель из алюминия и получает две первые премии.

В 1935 году, уже после переезда в Англию, в дизайнерской деятельности Брейера наступил важный момент: он обратился к новому материалу, на этот раз естественному. Он создает стулья «Изокон», материалом для которых служит гнутая фанера, заключенная в раму клееной древесины или вырезан-

Чайный угол в комнате дома
В. Гропиуса. 1925—1926



ного фанерного листа. Более подходящие для жилого интерьера, эти стулья в то же время обладают почти всеми преимуществами металлической мебели, в частности индустриальностью и массовостью.

Обращение Брейера к дереву не случайно: и в своих архитектурных работах этого времени он охотно использует естественные материалы, например камень в выставочном павильоне в Бристоле.

Нужно сказать, что Брейера как архитектора и как дизайнера отличает независимость от какого-либо одного материала, композиционного приема или конструктивной схемы. Брейер часто бывает разным, причем не из стремления быть оригинальным во что бы то ни стало, а скорее потому, что он каждый раз исходит из конкретной задачи и условий.

Так, например, в рисунке мебели он свободно применяет криволинейные очертания, но не возводит это в некую догму: в одном интерьере у него сочетаются весьма сложные очертания кресел с совершенно строгими формами книжных шкафов. И, по-видимому, не случайно именно кресла в интерьере личного дома Брейера в Линкольне (США) обладают чертами «органической архитектуры» и по богатству пластических аспектов близки к скульптуре; кресло приспособлено к тому, чтобы облегать живые, округлые формы человеческого тела, и это функционально оправдано в той же мере, в какой оправданы строгие формы вместилища для книг.

Брейер в большой мере обладает чувством функциональности проектируемого предмета, что свойственно ему еще с юношеских лет. По всей вероятности, немалую роль здесь сыграло его воспитание в Баухаузе, который был, несмотря на многие ошибки, центром наиболее прогрессивных исканий на Западе в то время.

Брейер стоит несколько в стороне от разгула нарочито необычных, сложных иррациональных форм, которые характеризуют одно из крайних проявлений художественных исканий на Западе в настоящее время, — то, что в зарубежной литературе получило название «необарокко». Он не затронут и другим крайним флангом современных художественных исканий капиталистического дизайна — тенденциями к стилизаторству, более «мирными» на первый взгляд, но едва ли не более опасными в силу воинствующего консерватизма их содержания.

Брейер — архитектор и дизайнер, работающий в условиях капитализма, что не может не отразиться на его творчестве. Вопрос только в том, в какой мере это происходит. И здесь нам хочется сказать, что творчество Брейера в области дизайна отличается значительной свободой по отношению к законам капиталистического рынка. Брейер не стремится создавать все новые и новые образцы. Для него скорее характерно глубокое и всестороннее обоснование раз найденного. Это-то и позволяет Брейеру противостоять требованиям конкуренции, то есть рекламе и моде, нередко сбивающим с пути талантливых дизайнеров, и делает его одним из представителей прогрессивной линии развития дизайна в капиталистических странах.

¹ Немецкий производственный союз. Существует с 1907 г.

Алюминиевая мебель. 1933



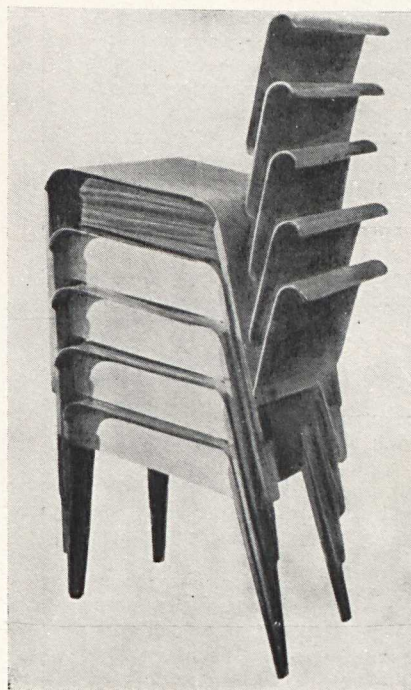
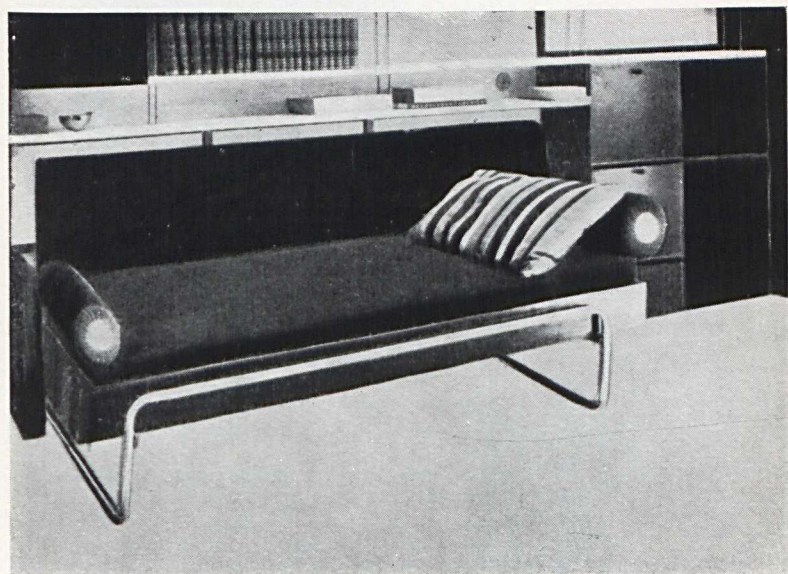
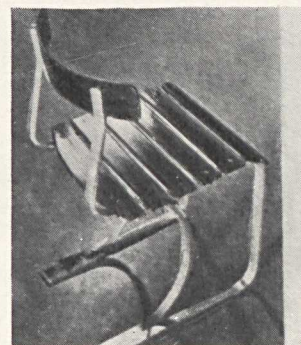
Стол. Вишневое дерево. 1924



Раздвижной двойной диван в доме
В. Гропиуса. 1925—1926



Стул из гнутых стальных трубок
с консольно-отходящим сиденьем.
1928



Фанерные стулья «Изокон», состав-
ленные в пакеты. 1935

ЭРЗАЦ-ЭКЗОТИКА

...Два почтенных джентльмена любят при-
чудливой ритуальной маской. На стене — заман-
чивая коллекция: десятки головных уборов, дере-
вянных, бумажных, сплетенных из тонких побегов
лиан масок. Пестрое, необычное собрание.

Это не музейный зал. И джентльмены вовсе
не восторженные почитатели африканского ис-
кусства. Пауль Штирмер и Джордж Хэлбот, запе-
чатленные фоторепортером английской газеты
«Санди таймс», — коммерческие директора еще
молодой, но уже разбогатевшей фирмы «Трайбэл
уркс».

Предприниматель из Кельна Пауль Штирмер,
совершая в 1961 году поездку по Африке, обра-
тил внимание на поразительное искусство созда-
телей ритуальных масок, костюмов, реквизита для
африканских танцев. Но красота женских «масок
посвящения» пигмеев; трагические, искаженные
страстью или недугом маски догонов — символы,
знаки любви или ненависти; увитые причудливым
узором из перьев парики балубов, шотовские, раз-
малеванные физиономии суданских певцов — все
это богатство, «музыка неподвижных лиц» мало
трогали герра Штирмера. Его занимала коммерция.

Для многих полуголодных и нищих ремеслен-
ников в городах Африки изготовление масок и
деревянной скульптуры — это единственный источ-
ник существования. Их кропотливый труд (подчас
нужны месяцы блуждания по джунглям в поисках
коры особого сорта деревьев для окраски масок и
статуэток) получает редкое и случайное вознаграж-
дение.

Неразборчивые туристы в погоне за сувенирами
не отличают самобытные шедевры от дешевых
поделок. Этим и воспользовался Штирмер, осно-
вавший вместе с американцем Джорджем Хэлбо-
том уникальный концерн по массовому изготовле-
нию «африканских древностей».

Наиболее «коммерческие» маски и статуэтки
скуплены в Африке, систематизированы и учтены.
Отобрано 35 «самых» ходовых моделей для вос-
произведения. В столице Нигерии — Лагосе — в
помещении бывшей мебельной фабрики мастера на
станках «гонят продукцию». В год фирма Штир-
мера выпускает не менее 1800 «древностей».

Коммивояжеры фирмы развозят маски и скульп-
туру по туристским центрам, заповедникам, кор-
там. Подставные агенты — нанятые за гроши аф-
риканцы — продают образцы туристам.

Все это может показаться хотя и пошлой, но
довольно безобидной затеей. Но это не совсем так.

Ритуальный ширпотреб «Трайбэл уоркс» ли-
шает заработка африканских мастеров, отнимает у
них последний грошовый доход. Спекуляция вытес-
няет искусство, губит вкус и фантазию создателей
масок, костюмов, скульптуры. «Ходовые» маски
воспитывают у многих пренебрежительное отноше-
ние к народному творчеству.

Известный ганский художник Кофи Антубам,
автор декоративных росписей во многих городах
Африки и Европы, пишет:

«Подделка нашего древнего искусства оскорби-
тельна и унижительна для африканцев: мы видим
в ней застарелую колониальную привычку бесце-
ремонно и нагло третировать нашу национальную
культуру».

СУДЬБА ХРАМА РАМЗЕСА II

После постройки знаменитой Ассуанской пло-
тины в Египте под водой должны будут оказаться
многие бесценные сокровища. Чтобы спасти их,
свыше 80 стран мира пришли на помощь ОАР:
выделили денежные субсидии на спасательные ра-
боты, прислали археологов, художников, историков,
искусствоведов.

Знаменитые два храма Абу-Симбел, вырублен-
ные в гранитных скалах левого берега Нила по
повелению Рамзеса II в XVIII веке до нашей эры,
будут распилены на огромные глыбы и перенесены
на новое, высокое место, где их не достанут раз-
лившиеся воды Нила.

Эти работы начнутся весной 1964 года и за-
кончатся в 1970 г. На них будет занято более
3000 человек. Правительство ОАР подписало кон-
тракт на проведение работ с западногерманской
фирмой «Хохтиф АГ».

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

НОВЫЙ ВЕЛОСИПЕД МОУЛТОНА

Интересно, что некоторые транспортные конструкции (например, мото-
цикл) постоянно изменяются, а другие — как велосипед — остаются неиз-
менными.

С тех пор как стандартная модель Дж. Старли (1880) вытеснила вело-
сипед Михаукса (1865) и велосипед с разными колесами (1870—1890), про-
гресс в художественном конструировании велосипедов фактически прекра-
тился. Эксперименты Дарсли-Педерсена (1910), парижских конструкторов
20-х годов (машины с низким ковшеобразным сиденьем) и другие не имели
успеха.

Таким образом, стандартный велосипед в течение более 80 лет безраз-
дельно царствует на дорогах всего мира.

Алекс Моултон (Англия) приступил к реконструкции стандартной модели
велосипеда в 1957 году. Свою работу он начал с решения вопроса: является
ли поза велосипедиста на стандартной модели лучшей с точки зрения
эргономики? Если нет, то какие изменения нужно внести? После долгих
поисков дизайнер остановился на классическом решении: сиденье, педали
и руль должны находиться в вершинах равностороннего треугольника.

Затем Моултон поставил пять вопросов:

1. Необходимо ли, чтобы колеса были большими?
2. Обязательно ли использовать трубы малого диаметра?
3. Удобной ли будет эластичная подвеска колес?
4. Надо ли заботиться о защите от непогоды?
5. Следует ли увеличить возможности и удобства перевозки?

На первый вопрос Моултон ответил так: большое колесо не облегчает
езду, а сопротивление качению у маленького колеса не увеличится, если
усилить давление в шинах. После многочисленных испытаний Моултон
запроектировал для своего велосипеда шины диаметром 40,6 см с давлением
32 кг на 1 см².

Когда колеса стали меньше, потребовалась дальнейшая реконструкция.
Рама теперь проходит через центр тяжести машины, поэтому вес багаж-
ников и багажа не снижает устойчивости велосипеда. Устойчивость машины
была даже повышена благодаря увеличению колесной базы до 1 м 13 см (на
7,6 см больше, чем у стандартной модели).

Решив основную форму рамы, Моултон перешел к проектированию
узлов модели. Передняя подвеска была переделана на резиновую. Для удоб-
ства перевозки были запроектированы задний и передний багажники.
Затем обнаружилось, что из-за отсутствия задней подвески вибрация слиш-
ком сильна. Моултон решил установить и заднюю подвеску, а не компенсиро-
вать ее отсутствие пружинами под седлом. Так было выработано основ-
ное решение велосипеда.

Перейдя к заключительной стадии проектирования, дизайнер ввел еще
одно новшество. Круглые трубы были заменены овальными конусными с
боковыми плоскостями из мягкой стали. (Изготовление таких труб требует
новой технологии.) Были переработаны конструкции подвесок, особенно
задней.

Остальные детали велосипеда (тормоза, сиденье, цепь со звездочкой,
педали и передачи) остались стандартными.

В чем преимущество новой модели Моултона?

Она более устойчива, более маневренна, комфортабельна, удобна для
перевозки большого багажа и несколько легче стандартной модели велоси-
педа. Новая машина одинаково пригодна для мужчин и для женщин, пото-
му что рама расположена низко. Испытатели пришли к выводу, что вело-
сипед хорошо управляется при любых скоростях, кроме очень малой —
поэтому техника езды на нем отличается от традиционной.

Самым важным в этой работе является то, что дизайнер взял на себя
труд заново переосмыслить конструкцию велосипеда, спроектировать маши-
ну, разрушающую привычные нормы этого средства передвижения.

«DESIGN», 1963, № 176.

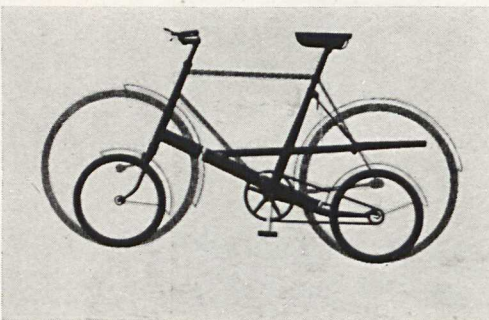


Схема конструкции
стандартного велосипеда и
велосипеда А. Моултона.



Велосипед, сконструированный
А. Моултоном. 1963

ПЕРВЫЕ МАРКИ

Большинство филателистов знают, что первые советские почтовые марки выпущены 10 августа 1921 года (это серия марок достоинством в 1, 2, 5, 20 и 40 рублей). В 1961 году Министерство связи выпустило серию марок в ознаменование сорокалетия первой советской марки.

Однако этот юбилей был несколько запоздалым. К тому времени первой советской марке исполнилось уже сорок три года. Вот сообщение народного комиссариата почт и телеграфов РСФСР за подписью народного комиссара Подбельского. (Газета «Известия ВЦИК» от 12 октября 1918 года):



«С 15 октября 1918 года поступают в обращение новые революционные марки достоинством 35 и 70 копеек с рисунком «рука с мечом, разрубающим цепь»».

Автор рисунка — художник Рихард Сариньш, латыш по национальности. (Он был автором известной почтово-благотворительной серии марок девятьсот пятого года. Им же были сделаны рисунки российских стандартных марок выпуска 1909 года.) Рисунок марки, о которой идет речь, Сариньш подготовил еще до революции, но марка не вышла в свет при Временном правительстве. Она появилась только в 1918 году, то есть при Советской власти.

С легкой же руки авторов Каталога филателистической фирмы Зенф 20-х годов эти марки совершенно неправильно были названы марками «правительства Керенского», хотя 1918 год указывался как дата их выпуска.

История первой марки России не менее интересна. Филателисты с уверенностью называют дату ее выпуска — 20 декабря 1857 года по старому стилю.

И это верно, если говорить о первой русской марке. Но первая почтовая марка, выпущенная в России, появилась раньше всем известной марки примерно за месяц, в ноябре 1857 года в городе Тифлисе (Тбилиси).

Она является большой филателистической редкостью. Достоверных сведений, что эта марка была в коллекции какого-либо советского коллекционера, нет. Одно время высказывалось даже предположение, что эта марка вообще никогда не выпускалась. Однако на страницах «Тифлисского Городского календаря за 1858 год» имелось описание порядка использования марок городской почты. Есть и еще подтверждение, что эти марки все-таки существовали: в 1931 году в Германии на филателистической выставке «Дебрия» демонстрировалось несколько экземпляров этой марки.



Может быть, и всемирно известная «черная в один пенни» английская марка, выпущенная 6 мая 1840 года, тоже не была первой? — спросит читатель.



Да, приоритет первой марки уже не принадлежит ей. За последние годы в зарубежной филателистической литературе появился ряд статей о том, что в Греции в конце 30-х годов прошлого века была выпущена почтовая марка. Вот она...

Появление марки прошло незамеченным на фоне бурных политических событий в конце 30-х — начале 40-х годов в Греции, а филателистов тогда еще не было, и точная дата выпуска этой марки пока еще не установлена.



А вот первая марка Македонии. Она так и не увидела света. И вот почему.

В 1906 году в Македонии, уже четыре века находившейся под турецким гнетом, готовилось восстание. Подпольный революционный комитет заказал за границей серию почтовых марок самостоятельной Македонии. Но турецким властям удалось подавить начавшееся восстание. И первая марка Македонии так и не успела поступить в почтовое обращение.



Коммеморативные (памятные) марки являются предметом особых симпатий филателистов. Это марки, специально выпущенные по случаю какого-либо события.

Вообще первыми коммеморативными марками были марки Великобритании, выпущенные в 1887 году к 50-летию правления английской королевы.

Слева — одна из этих марок.

Но марки этой серии еще не имели, ставшего позднее обязательным, признака коммеморативных марок — юбилейной даты и наименования события.

Поэтому первыми подлинными коммеморативными марками стали марки английской колонии Новый Южный Уэльс, появившиеся в 1888 году, к столетию колонии.

Справа — одна из этих марок.



Большинство почтовых марок имеет прямоугольную форму. Но вот в 1853 году в английской колонии мыс Доброй Надежды появились треугольные марки.

Вот первая треугольная марка.



Такие примеры заразительны. Через 4 года марка треугольной формы была выпущена в Сент-Джонсе на острове Ньюфаундленд, а еще через 5 лет треугольные доплатные марки появились в Колумбии.

И еще об одной «первой» марке совсем особого рода.

В один из дней 1860 года на почтамте небольшого городка Фредериктон (в центре английской колонии Новый Брауншвейг в Канаде) начали продавать новую марку за 5 центов. Через несколько часов толпа жителей требовала немедленно изъять эту марку из обращения. Оказалось, что почтмейстер мистер Чарльз О'Коннел выпустил марку со своим собственным портретом. Возмущенные жители грозили разнести в щепы здание почтамта.

Вмешался губернатор колонии. Незадачливый О'Коннел был строго наказан за свое честолюбие, а непроданные марки сожжены. Уцелевшие экземпляры представляют собой большую редкость.

Л. ЛЕПЕШИНСКИЙ



ИНДЕКС

70240

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: З. Н. Быков, В. М. Василенко, С. В. Ильинская, Б. В. Норданский, 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 02446. 10.II-64 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 9200. Зак. 1639.

Цена 1 руб. 20 коп.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров СССР по печати. Мало-Московская, 21.