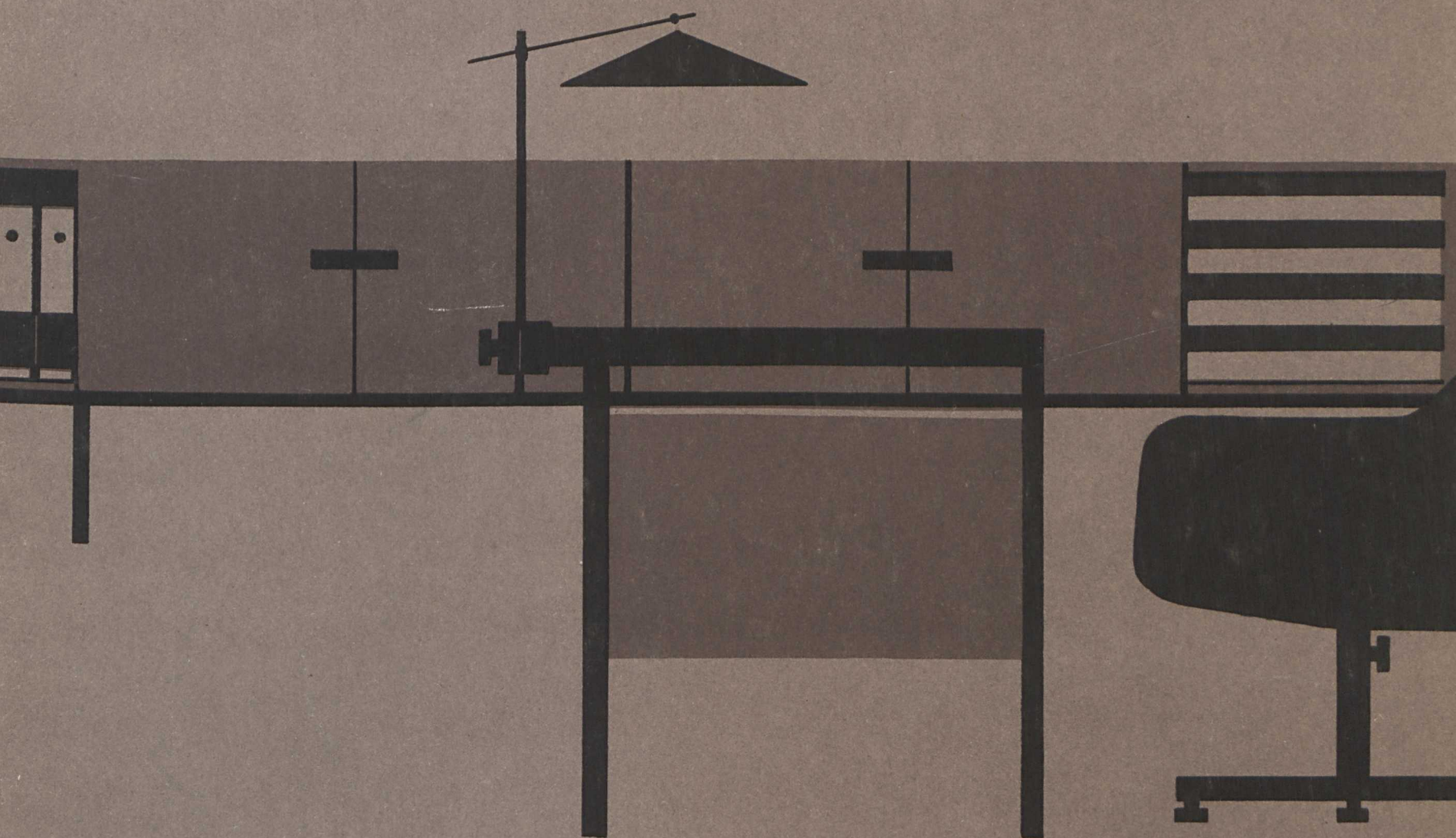




Д

ЕКОРАТИВНОЕ
СКУССТВО СССР

Центральная городская
художественная библиотека
им. А. Н. К. С. О. В. А.

4 · 1964

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Знаменательная сессия 1

ХИМИЯ И ХУДОЖНИК.

Разговор в редакции. 2
И. Алпатова. Без челнока и веретена. . . 4

ПРОМЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО.

А. Абрамова. Наследие ВХУТЕМАСа. . . 8
В. Савицкая. Успехи и трудности. . . 13
Г. Островский. Новая упаковка. . . 17

ГОРОДСКОЙ АНСАМБЛЬ.

К. Невлер. Московская кольцевая. . . 18
А. Суздальцева. Бетон — материал искусства. 22
С. Базазянц. Декоративность — дар. . 25

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ.

Р. Григорьева. Светильники затоварились. 29

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

В. Толстой. Еще раз о специфике. . . 30
Быть ли орнаменту? 32
И. Крюкова. Жизнь опережает. 37

РЕЦЕНЗИИ.

А. Владимиров. Интересное издание. . 42
Б. Янич. Первая заявка. 43
С. Хмельницкий. Сокровища Варахши. . 44

НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ. 45

ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ. 46

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ. 47

ОТОВСЮДУ 48

СТРАНИЧКА КОЛЛЕКЦИОНЕРА. 48

Обложка художника Г. Иванова

ЗНАМЕНАТЕЛЬНАЯ СЕССИЯ

7с.03
Д.28

«Надо привлечь к этому важному делу художников-модельеров, поставить производство бытовых предметов не по кустарному, а на солидную основу».

Н. С. ХРУЩЕВ

Читальный зал

С 3 по 7 марта состоялась XXI сессия общего собрания Академии художеств СССР. В чем же необычность и важность этой сессии? В чем ее главные особенности? С предельной ясностью ответил на этот вопрос в своем вступительном слове президент Академии художеств В. А. Серов.

«Настало время коренным образом пересмотреть отношение некоторых художников к декоративно-прикладному искусству и художественному конструированию, как к чему-то второстепенному. Пора понять всю важность этой сферы творческой деятельности, привить к ней любовь и интерес художников».

Главным содержанием работы сессии был вопрос перестройки системы образования, перевод большинства художественных вузов (станкового характера) на подготовку кадров художников декоративно-прикладного и промышленного искусства.

«Перед художественными вузами страны, как станкового, так и декоративно-прикладного и художественно-промышленного профиля,— сказал в своем докладе вице-президент Академии художеств СССР М. Г. Манизер,— стоит одна общая задача: подготовка высококвалифицированных художников, владеющих марксистско-ленинским мировоззрением, твердо стоящих на позициях партийности и народности искусства, художников, владеющих высоким профессиональным мастерством, чувствующих свою ответственность перед народом, способных создавать произведения о народе и для народа».

Мы не имеем возможности в границах нашей небольшой передовой статьи изложить подробно и содержание доклада и прения по этому докладу.

В следующих номерах нашего журнала мы опубликуем более обстоятельные материалы сессии, да и Академия художеств не намерена ограничить свою деятельность в этой области только прошедшей сессией.

М. Г. Манизер выдвинул ряд проблем декоративно-прикладного искусства, которым Академия намерена уделить и время и внимание. Советский современный стиль, вопросы моды, отношение к народному искусству и национальной форме... «Для обсуждения и посильного решения этих вопросов,— сказал докладчик,— необходим созыв специальной конференции, которую Академия художеств СССР должна, на мой взгляд, провести».

Не случайно в этой фразе стоит слово «посильно». Да, на наш взгляд, эта осторожность в формулировке имеет основание. Почему? Мы уже неоднократно писали о том, что

развитие декоративного искусства зависит не только и не столько от органов культуры и искусства. Играя основную роль в вопросах идеологического содержания декоративного искусства, эти организации, в том числе Академия художеств СССР, не могут, да и не должны решать проблемы экономики, технологии, торговли, финансов, а как раз эта сторона декоративно-прикладного искусства имеет первостепенное значение. Ведь все красивые и уродливые вещи, которые выпускает наша промышленность с участием или без участия художника кроме всего прочего являются товаром, т. е. материальной ценностью, которую нужно продать, обратить в деньги, внедрить в жизнь. А для того, чтобы внедрить не ядовитый суррогат красивого, а подлинную, простую и ясную красоту современной вещи, необходима единая система руководства декоративным искусством. Она должна предусмотреть изучение рынка и вкусов покупателей, и проблемы экспорта, и многое-многое другое.

Ведь ни для кого не секрет, что на складах наших торгов заморожено на многие миллиарды неходовой продукции, которую просто не хотят покупать из-за ее плохого художественного качества. Этим наносится серьезный ущерб экономике нашей страны. А происходит это только потому, что промышленность наша изолирована от органов культуры и искусства. И все эти жгучие вопросы решают на «глазок».

А разве может что-нибудь сделать та же Академия, чтобы наконец опрокинуть такое, ставшее уже надоевшим, понятие, как планирование «по валу». Эти задачи стоят в пограничной области искусства и промышленности и требуют комплексных решений.

Нас очень порадовало выступление заместителя министра культуры СССР А. Н. Кузнецова. Ясно, четко прозвучала его речь о подготовке художников декоративно-прикладного искусства.

«Не случайно ЦК сказал... дайте художников, которые пойдут в промышленность, двинут промышленную эстетику, дайте художников, которые пойдут в быт, дадут народу в труде, в быту то, что нужно, помогут воспитывать народ эстетически, потому что эстетическое воспитание — это одна из важнейших частей коммунистического воспитания: вопросы этики, новой психологии не могут обойтись без новой эстетики».

Да, перед нами открываются новые широкие горизонты в творческой работе. Все, что окружает советских людей, все, с чем они соприкасаются, должно быть удобным, гармоничным, отвечающим высоким художественным вкусам.

На традиционной встрече в редакции собрались художники-конструкторы из Специального художественно-конструкторского бюро Мосгорсовнархоза, художники Карачаровского завода и Комбината прикладного искусства, архитекторы, научные работники институтов, разрабатывающих технологию синтетических материалов, искусствоведы.

КАК ВЕРНО НАПРАВИТЬ СИЛЫ И СПОСОБНОСТИ ХУДОЖНИКОВ, ЧТОБЫ ПРЕВРАТИТЬ ИЗДЕЛИЯ ИЗ СИНТЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕННОСТИ?

КАКИМИ ПУТЯМИ И МЕТОДАМИ ДОЛЖНО ИДТИ ТВОРЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ПЛАСТМАССЫ В БЫТОВЫХ ВЕЩАХ?

ЧЕГО ЖДУТ ХУДОЖНИКИ ОТ ХИМИКОВ И ЧТО МОГУТ ПОДСКАЗАТЬ РАБОТНИКИ ИСКУССТВА УЧЕНЫМ? —

эти вопросы были предложены для обсуждения. В своем вступительном слове главный редактор журнала **М. ЛАДУР** подчеркнул:

«В претворении в жизнь решений декабрьского Пленума ЦК КПСС мы, художники, обязаны выполнять свою роль увлеченно, вдохновенно. Важно поднять творческий интерес к синтетическим материалам у всех производственников, химиков, технологов, экономистов торговых работников. И когда вещи будут рождаться в результате этих совместных усилий, они дойдут до сердца народа».

Как часто бывает, мнения художников и химиков-технологов разделились. Первые, мечтая о неограниченных возможностях синтетических материалов, видят в них широкое поле приложения своих художественных сил, вторые предлагают ближе изучить полимеры сегодняшнего дня и подчинить свою работу технологическим возможностям производства (которые, кстати сказать, еще очень ограничены).

Наиболее ярко и убедительно аргументировал первую точку зрения художник **Б. СМЕРНОВ** (Ленинград).

«Говоря о содружестве художника, ученого, конструктора в современном производстве, мы должны подчеркнуть важнейшее положение: промышленность должна брать у художника именно то, что он может дать — его художественный потенциал, его творческую мысль. Конечно, художник обязан знать технологию и условия производства, но он не может и не должен подменять конструктора или технолога. И на производстве он прежде всего художник, и в этом состоит то ценное, что он может принести промышленности и, в частности, химической промышленности. Ученые и производственники должны суметь использовать полностью возможности художника, а не ставить ему постоянно рогатки, препоны, ограничения».

Отсюда вытекает конкретное соображение, как художник будет проектировать предметы из синтетических материалов, будет ли работать в заранее заданных производственно-технологических рамках, ни на шаг не отступая от них, то есть создавать варианты уже известных привычных вещей или он выйдет из этих рамок, предъявит какие-то новые требования к производству, создаст принципиально новый по своим функциональным и техническим свойствам предмет. Я за этот второй путь.

По моему мнению, такой метод художественного проектирования поможет художникам

преодолеть подражательность и имитационность при работе с пластмассой, которые до сих пор преобладают. Ведь пластмасса как материал совершенно нова, у нее нет традиций. Здесь художник обязан выйти за пределы привычных форм и типов изделий и создать принципиально новую вещь, а точнее — комплекс вещей. Но самое главное, чтобы вещи эти были красивые, удобны, целесообразны, тогда только народ их примет».

Мысли о творческом подходе к новым материалам развил **Е. РОЗЕНБЛЮМ**, художественный руководитель СХКБ Мосгорсовнархоза.

«Нужно признать, что к новому этапу развития нашего народного хозяйства — химизации — мы, художники, пришли недостаточно подготовленными. Поэтому сейчас необходимо осмыслить методологию нашей работы и наметить ее направление и перспективы».

Всю историю человечества материал играл господствующую роль в формировании окружающей человека предметной среды. Материал определял периоды истории: каменный век, бронзовый век — говорим мы. Материал в значительной степени определял стили времени. Подчинить материал потребностям человека и вместе с тем выявить его сущность всегда было задачей художника. Количество материалов увеличивалось, технология обработки совершенствовалась, но суть процесса оставалась неизменной. Сам процесс обучения художника промышленности строится до сего времени на материале.

Сейчас все меняется. Химизация — это не только безграничное количество новых материалов, но, по существу, избавление человека от подчинения материалу. Это возможность проектировать вещи, базируясь только на потребностях человека, программируя всякий раз новый, нужный для данного изделия материал. Мы должны быть к этому готовы, должны перестроить систему обучения, перестроить само отношение художника к материалу».

Рассказ художника — производственника **В. КАЛМЫКОВА**, работающего на Карачаровском пластмассовом заводе, конкретизировал теоретические положения выступавших ранее.

«Хотя на Карачаровском заводе уже давно открыта модельная мастерская, но возможности художника в ней очень ограничены. Модели новых изделий, предназначенные для полистирола, выдавливаются из оргстекла, красятся распылителем, а не в массе. При переводе в промышленный образец изделие сильно иска-

жается, конструкцию его упрощают, детали делают грубее, сырье часто используют неприятных грязноватых или резких оттенков. Вообще уровень технологии производства еще низкий».

Художественный коллектив Карачаровского завода очень нуждается в помощи Союза художников. Хотелось бы также наладить связь с научно-исследовательскими организациями, разрабатывающими технологию полимеров, это поможет нам встречать новые изобретения более подготовленными, а может быть, иногда и вмешиваться заранее в их работу — подсказывать какие-то декоративные свойства материалов».

С резкой критикой производства и торговли изделиями бытовой химии выступил **Э. БАРКЛАЙ**, начальник отдела СХКБ Мосгорсовнархоза:

«Главной причиной того, что в массовом производстве до сих пор господствуют устаревшие, антихудожественные предметы, часто сделанные по методу имитации «под хрусталь», «под мрамор», «под кость», является то, что ассортимент пластмассовых вещей определяют торгующие организации. Поэтому ассортимент товаров народного потребления из синтетических материалов устаревший, случайный, не носит ансамблевого характера».

Большие препятствия встречают художники при внедрении новых образцов в промышленность. Заводы не хотят браться за освоение нового, и большинство предложений СХКБ и Комбината прикладного искусства остается нереализованным.

Частично вину за низкое качество бытовых вещей из пластмассы несут химики, которые представляют в распоряжение художников сырье низкого качества — плохое по окраске, по фактуре, нестойкое к температурным режимам, ограниченное в своих эксплуатационных данных».

Чтобы дать возможность художникам работать с материалом, вмешиваться в технологические процессы, Э. Барклай предлагает просить Мосгорсовнархоз закрепить за художниками один из заводов Управления химической промышленности как экспериментальную творческую базу.

К выступлению Э. Барклай присоединилась архитектор **О. БАЯР**, которая сказала, что строители уже давно тщательно ждут от химической промышленности оборудование из пластмассы — переплеты окон, мойки для кухонь,

В РЕДАКЦИИ

умывальные раковины и т. д. Она выступила с предложением создать единый технико-художественный совет по изделиям из синтетических материалов при Госкомитете по делам строительства и архитектуры и Госкомитете по химии.

Представитель Комбината прикладного искусства МОХФ **И. ЗЕЛИЧЕНКО** привел красноречивые цифры: за последние годы художниками Комбината разработано и передано в промышленность более 140 образцов изделий из синтетических материалов, но предприятиями освоено менее 40 из них.

«Художникам Комбината, — подчеркнул **И. Зеличенко**, — создающим произведения из пластмассы, трудно работать в отрыве от заводов, им необходима производственная база. Но мы не можем этого добиться, потому что до сих пор не поняли, что без художника промышленность бытовой химии не сможет дальше плодотворно работать».

Дружная атака художников «рассердила» научных работников.

— Хватит сваливать всю вину на химиков! — сказали они. «Пластмасса прежде всего материал конструкционный, он идет на детали машин, приборов, — подчеркнула **Е. ЗАКС**, научный сотрудник НИИпластмасс. — Поэтому естественно, что проблемы декоративных качеств стоят для нас на втором плане. Пока художник должен работать с тем материалом, который ему предлагают, а он еще знает и понимает его плохо. Сейчас только тот художник сможет занять свое место в промышленности, который хорошо знаком с производством и технологией материала. Хими-

ческая промышленность пока обходится без художников, но только от самих художников зависит, сумеют ли они так работать, чтобы стать необходимыми промышленности».

Е. Закс поддержал **Д. АЙРАПЕТОВА**, научный сотрудник Института новых строительных материалов.

«Химики дают очень много, и дело за художниками и архитекторами, которые должны хорошо использовать возможности полимеров. Художник обязан идти на завод. А то, например, все ругают серо-зеленый линолеум, но ведь ни один из вас не пошел работать на комбинат, где его выпускают».

До сих пор художники и архитекторы у нас мало осведомлены об ассортименте и свойствах новых строительных материалов и потому мало применяют их».

Научный сотрудник **М. РУДИНА** подкрепила мысль своего коллеги весьма ярким примером. Она рассказала, что когда на Калининском комбинате искусственных кож получили хорошие красители, то не нашли ничего лучшего, как в качестве наивысшего достижения напечатать на синтетической пленке шишкинских мишек! Так где же художники?!

Заместитель главного редактора **К. КАНТОР** продолжил развернувшуюся дискуссию.

«Спору нет, что современный художник должен знать основы химии полимеров и условия производства, но этого еще недостаточно. Ведь если говорить откровенно, у нас сейчас есть художники, которые знают свойства пластмассы и технологию, но не знают, что им делать с полимерами именно как художникам».

Из пластмассы сейчас создают вещи, которые можно и даже лучше делать из других материалов. В освоении пластмасс, по моему мнению, нужно идти по линии дизайнерства, а не прикладничества, то есть проектировать вещи действительно новые, отвечающие современным потребностям и именно те предметы, для которых пластмасса была бы лучшим материалом. Это, так сказать, программа минимум.

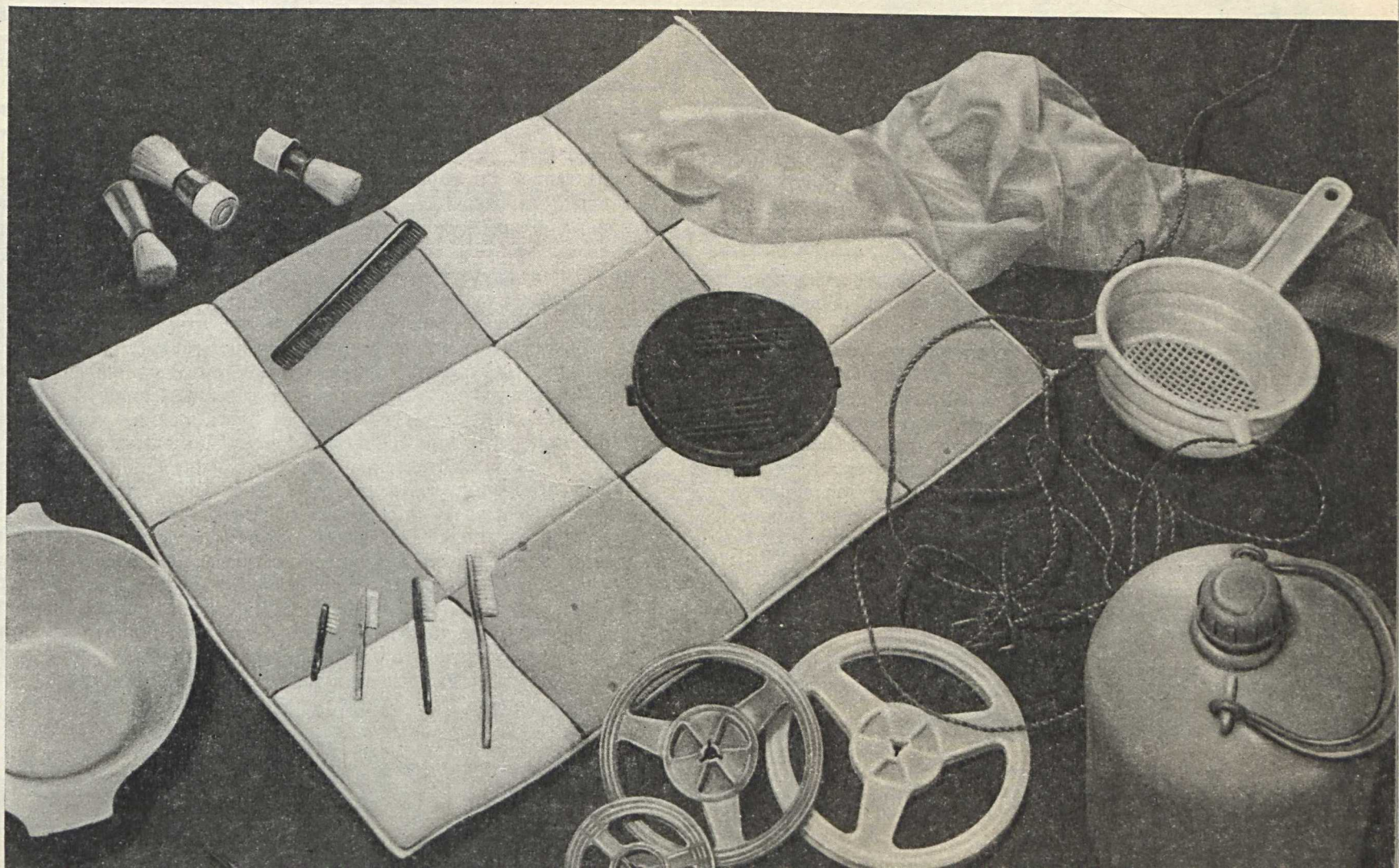
А программа максимум...

Мы переживаем революцию в промышленности. Три основных компонента ее принципиально обновились — техника (автоматизация производства), энергетика (начало промышленного использования атомной энергии) и материалы (синтетические материалы химии). И лишь четвертый — продукция — идет по старым рельсам. А между тем новая техническая революция может быть завершена лишь тогда, когда она распространится и на продукцию — породит принципиально новый ассортимент и доведет сменяемость форм и типов продуктов промышленности до такой же быстроты и естественности, с какой меняются формы жизни и человеческие потребности. В осуществлении задачи коренного и непрерывного обновления продукции роль художника-конструктора огромна».

Начавшийся в редакции интересный разговор о работе художников с синтетическими материалами мы будем продолжать на страницах журнала.

(Материал подготовила
Л. КРАМАРЕНКО)

Предметы домашнего обихода из синтетических материалов, выпускаемые московскими предприятиями.



БЕЗ ЧЕЛНОКА И ВЕРЕТЕНА

И. АЛПАТОВА

Производство нетканых материалов развивается сегодня во многих странах мира. Новая, чрезвычайно экономически эффективная технология позволяет значительно снизить затраты сырья, сократить продолжительность производственного процесса и, следовательно, во много раз удешевить продукцию*.

Нетканые материалы — это несколько условный термин, включающий разные по характеру изготовления, по назначению и ассортименту материалы.

Сущность всех новых методов производства — в полном отсутствии сложных и трудоемких процессов прядения и ткачества. Нетканые материалы создаются непосредственно из нитей или волокон склеиванием, сваливанием или прошиванием.

Некоторые материалы, создаваемые механическим способом (например, развитый в ГДР швейно-трикотажно-вязальный метод), по своему внешнему виду больше всего похожи на обыкновенные ткани. Другие, особенно те, которые создаются путем склеивания, сбрызгивания, термической обработки волокон, все больше отдаляются по своему внешнему виду от тканей и приближаются к пластмассам, тем более что собственно волокна иногда составляют в них небольшой процент. Новейшие достижения химии выступают здесь рядом с передовой технической мыслью.

В производстве нетканых материалов употребляют натуральные волокна (шерсть, хлопок, лен), синтетические и искусственные. Широко используется низкосортное сырье — очесы хлопка, шерсти, что также позволяет значительно удешевить продукцию.

Усовершенствование машин и оборудования, освоение новых способов технологии нетканых материалов успешно проходит также в странах СЭВ. На симпозиуме, который был организован в Москве в ноябре 1963 года, в связи с открытой на ВДНХ международной выставкой нетканых материалов, чехословацкая делегация предложила создать объединенные лаборатории для проектирования оборудования и усовершенствования технологии нетканых материалов. Все это говорит о том, что новая отрасль текстильного производства начинает приобретать большое значение.

Вначале, когда работа над созданием нетканых материалов только начиналась, их физические и химические свойства были слабо изучены. Это были главным образом ткани промышленно-технического назначения. В настоящее время, когда налаживается серийное производство, ассортимент и применение нетканых материалов непрерывно расширяется: декоративные и плательные ткани, ковры, сумки, обувь, утепленный линолеум, заменители брезента, покрытия для детских колясок — да мало ли где в ближайшем будущем встретятся эти удивительные материалы!

В нашей стране наибольшее внимание (в связи с особыми

климатическими условиями) уделялось производству прошивного ватина, а также нетканых материалов для технических целей. Поэтому у нас пока сравнительно невелик ассортимент тканей для одежды. Нам нужно научиться придавать нетканым материалам такие свойства, которые позволили бы использовать их для моделирования одежды. Здесь инженеры, химики, текстильщики должны работать уже только в непосредственном контакте с художниками. Фактура нетканого материала, цвет, узорность, а также специфические качества для костюма: драпируемость, постоянство формы, пластичность и гибкость поверхности, прочность, незагрязняемость — все это имеет огромное практическое и эстетическое значение.

Оформление нетканых материалов различных стран, экспонировавшихся на международной выставке, при всех различиях технологий свидетельствовало о некоторой общей художественной тенденции. Именно о тенденции, потому что только в таком плане можно говорить о совершенно новой отрасли, которая не во всех странах еще получила характер массового производства и во многих случаях находится в стадии экспериментов. Заметно было стремление выявить естественные качества материала, обнажить структуру переплетений. Отсутствовали, как правило, сложные рисунки. Зато много было простых геометрических узоров (крупные круги, полосы, овалы, клетки) локальной окраски. В декоративном оформлении нетканых материалов Советского Союза, ГДР, Польши заметно было стремление подчинить масштаб и композицию узоров особенностям современного костюма, его пропорциям и стилю.

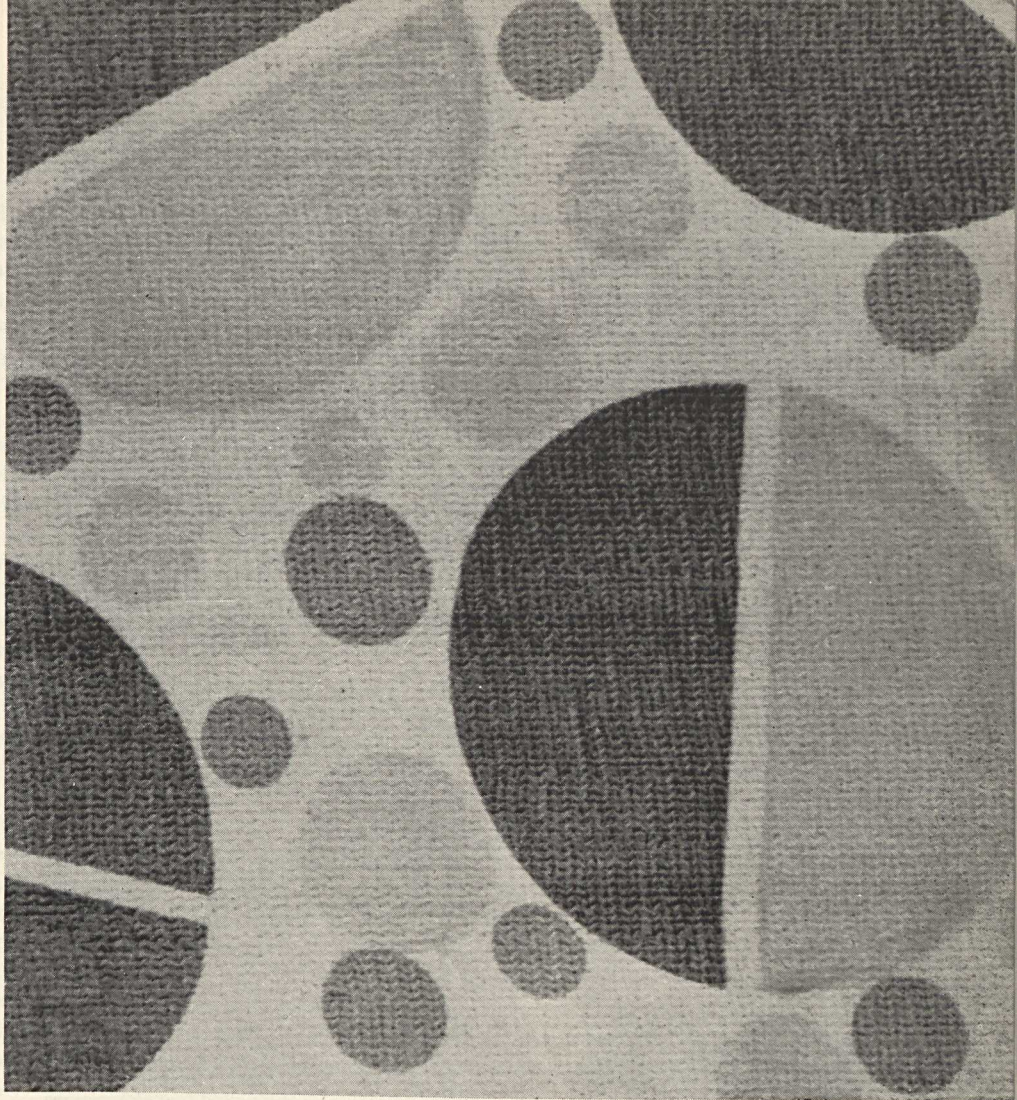
В оформлении некоторых польских хлопчатобумажных набивных тканей, выполненных вязально-прошивным способом, можно было заметить своеобразное явление, в какой-то мере характерное для работы и других художников по текстилю. Для данной структуры создается целая группа рисунков, объединенных общим художественным замыслом. Каждый из них не является чем-то абсолютно законченным, в каждом развивается как бы одна сторона общей художественной темы. Близкие между собой узоры варьируются не только в цвете, как обычно, но и в масштабе, ритме, комбинируются в разных вариантах.

Новые материалы, имеющие специфическую структуру переплетений, требуют и создания новых печатных рисунков для них. Эстетическая привлекательность современной ткани — в единстве форм, узоров, композиции, цвета с самим материалом.

Очень важно при оформлении нетканых материалов для одежды найти соотношение узоров с характером поверхности. Среди некоторых советских тканей, экспонированных на выставке, бросались в глаза такие образцы, в которых узоры существовали как бы сами по себе и не были художественно связаны с очень плотным, крупнофактурным, поражающим своей белизной фоном (работы Украинского НИИТП и Калининского НИИТП). Вряд ли целесообразно «забивать» живую динамичную фактуру нетканого материала точками «пико», идущими от старинных ситцев, или изображениями, целиком перенесенными с русских расписных и резных прялок XIX века на современную ткань.

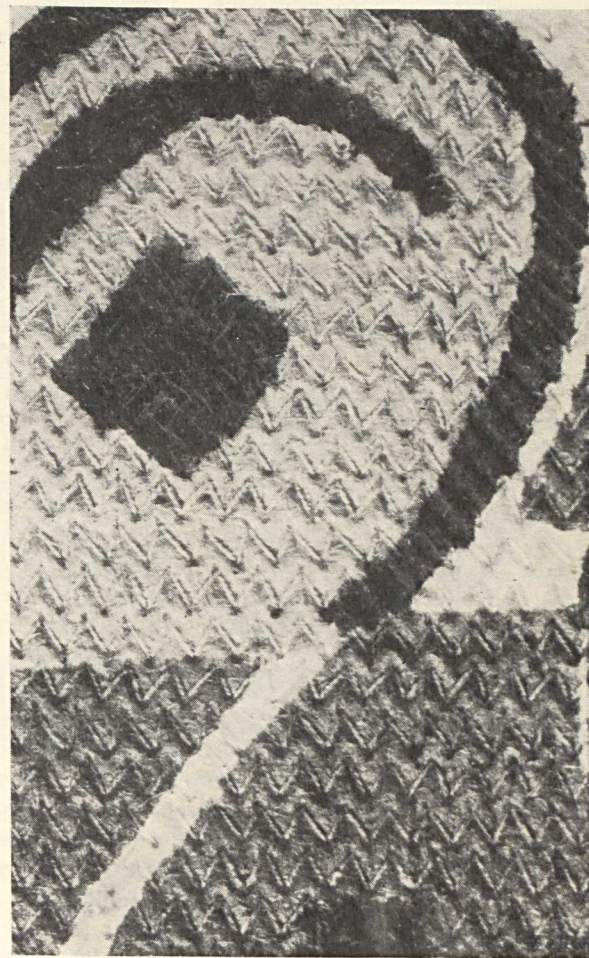
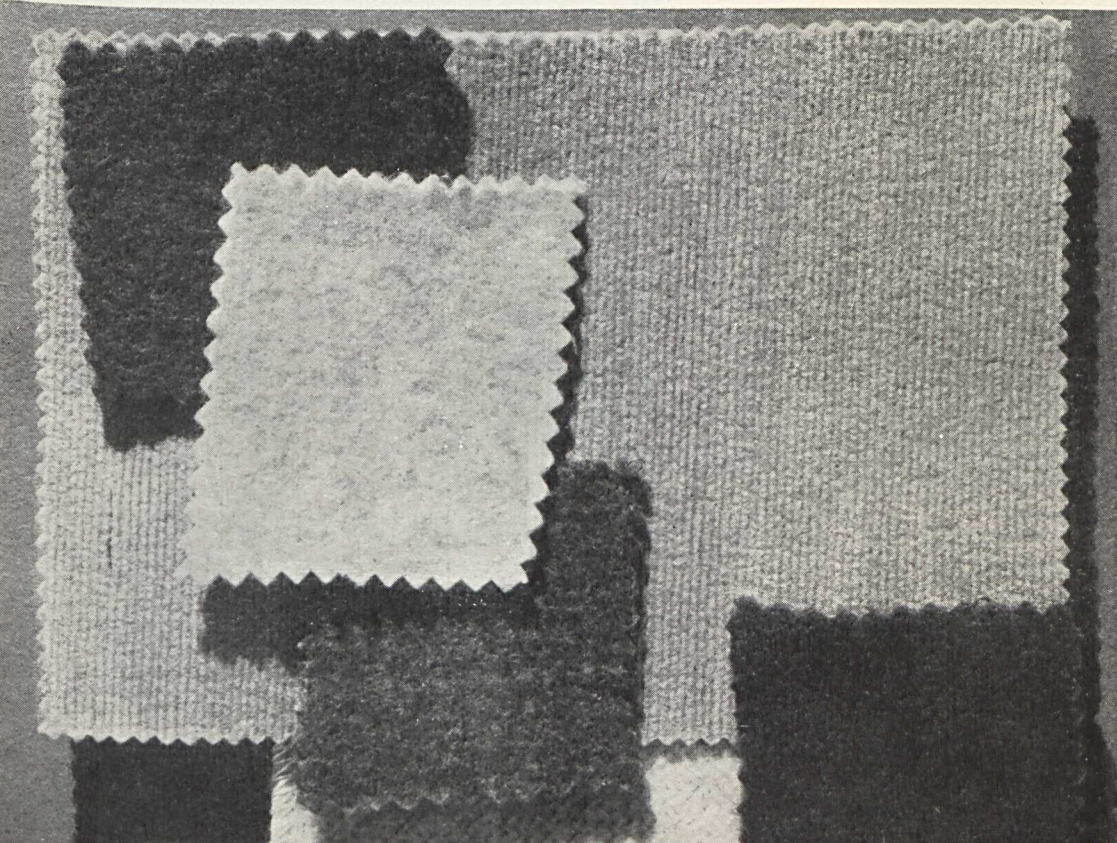
* Одна немецкая машина «Малимо» новейшей конструкции может заменить от 18 до 50 ткацких станков, в зависимости от ассортимента полотна.

Хлопчатобумажный набивной нетканый материал (Польша). Контрастное сопоставление очень крупных и очень мелких кругов, выразительное сочетание цветов — белого и темно-серого, желтого и изумрудно-зеленого. Асимметричное расположение половинок цветных кругов усиливает динамичность ритма.



Нетканый материал «Малимо» (ГДР).

Нетканые материалы для одежды (СССР).



Ткань с теплозащитной ватной основой для хозяйственных сумок и декоративных обивок (СССР).

Во многих случаях нетканые материалы для одежды делают из волокнистой ватки (наподобие обыкновенного ватина), прошитой на специальной машине. Поверхность такого нетканого материала своеобразна: она состоит из рядов петель, образуемых в процессе прошивания слоя ватки на машине. Ширина ряда этих швов может меняться в зависимости от плотности прошивки, что тоже влияет на масштаб фактуры материала. Печатный рисунок на такой поверхности должен сочетаться с основной направленностью переплетений и размером каждой повторяющейся ячейки. Узор вступает как бы в масштабное соотношение с рельефными переплетениями поверхности, соразмеряется с ними. Соотношения эти могут быть самыми разнообразными, причем строятся они не только на гармонии, но и на контрасте. Однако во всех случаях художественная связь между узором и структурой переплетений должна быть соблюдена.

Одни нетканые материалы вязально-прошивной технологии имеют петельчатую, наподобие трикотажа, поверхность с лица, а с изнанки — легкий начес, скрывающий вид переплетения. Другие, напротив, с лицевой стороны своей мягкой, слегка пушистой поверхностью похожи на обыкновенную байку, а с изнанки имеют вид трикотажных изделий.

В нашей стране налажено производство нетканых материалов типа байки (байка ясельная, созданная в Украинском НИИТП). Эти материалы используются для детской одежды, а поэтому к их расцветкам, отделке, узорам должны быть предъявлены особые требования.

Художественное решение детских рисунков по цвету, ритму, силуэту обязательно предполагает элемент особой эмоциональной выразительности, вызывающей живые ассоциации. А как правило, именно детские рисунки грешат схематичностью композиции, анемичностью цвета, сухостью или грубым натурализмом рисунка.

На международной выставке выделялись ткани для одежды Германской Демократической Республики, выполненные на машинах «Малимо», «Малиполь», «Маливатт». Это ткани, вошедшие в быт, производство их налажено в широких масштабах.

Ткани «Малимо» — плоские и ворсистые, одноцветные и с использованием цветной пряжи, гладкие и полосатые, сделанные из хлопка, шерсти, вискозы, — отличаются высоким качеством отделки, большим колористическим разнообразием. Нити основы и утка связываются по типу трикотажного вязания.

Чрезвычайно интересна по своей структуре и внешнему виду хлопчатобумажная ткань «Малиполь», широко применяемая в ГДР для купальных халатов, пляжной и детской одежды. «Малиполь» имеет преимущества по сравнению с обычными тканями махрового типа: она легкая, имеет более высокую впитываемость, ворсовые петли закреплены очень прочно.

В нашей стране ведется работа над двухслойными неткаными материалами из шерсти (в ЦНИИ шерсти был изучен опыт Чехословакии и создан ряд новых структур). Эти материалы точнее можно назвать полунеткаными, так как на лицевой стороне используется обыкновенная ткань. Более качественное сырье используется в нетканых материалах этого вида для лица, а для изнанки обычно употребляется вискоза. Экономия сырья при применении этого способа составляет 45 процентов по сравнению с обычной тканью аналогичного производства.

Двухслойные нетканые материалы дают большие возможности для создания цветных и фактурных комбинаций из слоев лицевой и внутренней стороны. Правда, здесь творческая мысль художника находится в рамках жестких условий, диктуемых технологией. Технология диктует тип переплетения, приемлемый для ткани верхнего слоя, а именно такой, который может быть прошит на вязально-прошивной машине. Даже цвет прошивающей нитки (чаще всего употребляется капроновая, как самая прочная) не может быть выбран любой; он должен сочетаться с окраской лицевой ткани.

Несмотря на все ограничения, вводимые технологией производства, двухслойные нетканые материалы в дальнейшем, очевидно, получат широкое применение, особенно когда и лицо, и изнанка будут одинаково тщательно отделаны.

Очень хороши были по своему внешнему виду, колориту, разнообразию ассортимента чехословацкие нетканые материалы, выполненные на вязально-прошивной машине типа «Арахнэ», созданной в научно-исследовательском институте текстильной промышленности г. Брно.

Волокнистый холст, прошитый на машинах «Арахнэ», по внешнему виду похож на советский вязально-прошивной материал и отличается своей фактурой от немецких и польских тканей типа «Малимо».

Несмотря на широкие возможности применения и экономическую эффективность производства нетканых материалов, существует еще много нерешенных проблем, и не только узкотехнологического плана.

Вязально-прошивные материалы подвергаются в процессе носки сильным изменениям по ширине, они очень сильно мнутся. Ткани типа сукон, выполненные вязально-войлочным способом, оказываются более прочными в носке. На вязально-прошивных материалах из прочесного холста ворс скатывается в комочки, светлая поверхность тканей быстро загрязняется. Подверженность деформации, жесткость некоторых нетканых материалов, большая толщина самого слоя материала, несовершенство окраски — все это пока ограничивает возможности моделирования. Много еще предстоит работать над созданием ассортимента нетканых материалов с новыми структурами переплетений. Влияние рисунка и частоты прошивки на свойства нетканых материалов очень велико.

Особо стоит вопрос о свойствах нетканых материалов для одежды, созданных клеевыми способами.

Так, например, в Польше получили широкое применение материалы, называемые «ламинаты», в которых используются на лицевой стороне обычные ткани, снизу подклеенные поролоновой пленкой. Ткани эти обладают большой легкостью, поразительной несминаемостью, т. к. упругая пленка молниеносно восстанавливает прежнюю форму. Они хорошо задерживают тепло, однако несколько гигиенично употребление их в одежде — это вопрос спорный.

Думается, что все эти недостатки, которые являются своего рода болезнью роста, не исключают огромной перспективности производства нетканых материалов, тем более что использование нетканых материалов в современной одежде придает ей такие новые качества, которыми не обладают обычные ткани.

Материал, выполненный на машине «Арахнэ» (Чехословакия). Волокнистый холст из прочесной ватки является хорошей основой для печатания узоров. Контур рисунка ложится на него мягко, краска легко впитывается в волокнистую поверхность, цвет кажется более глубоким, мягким, чем при печатании на обычную гладкую ткань. Прошивные нити, более яркие, проходят на определенной глубине, что придает поверхности ткани особую пластичность.

Рис. 1, 2, 3. Материалы, выполненные в технике «Малимо» (ГДР). Эти ткани более пригодны для одежды, чем ткани вязально-прошивной технологии, т. к. они гораздо меньше видоизменяются по ширине.

Рис. 4. Хлопчатобумажная ткань «Новинка» вязально-прошивной технологии (СССР). Здесь найдено гармоническое единство печатного рисунка, его масштаба и белой рельефной поверхности ткани со специфической фактурой зигзагообразных переплетений.

Рис. 5, 8. Двуслойные нетканые материалы (СССР). Обычная ткань прошивается с волокнистой основой.

Рис. 6. «Ламинаты» нетканые материалы, в которых используются обычные ткани, подклеенные с изнанки поролоновой пленкой (Польша).

Рис. 7. Хлопчатобумажный материал «Малиполь» (ГДР). С лица ткань покрыта ворсовыми петельками-узелками, а с изнанки имеет вид трикотажа. Основу ткани составляет редкий холст из какого-либо другого материала, который употребляется в производстве как грунт и прошивается поперек на машине цветными нитями. Белый фон часто просвечивает изнутри сквозь цветные петли на поверхности, поэтому материал приобретает как бы пространственную глубину.

Рис. 9. Полушерстяная ткань «Малиполь» для верхней одежды (ГДР). Технология та же, что и у всех тканей махрового типа. Только ворсовые петли здесь обработаны, сваляны и подстрижены, отчего ткань приобрела ровную, мягкую, пушистую поверхность. Шерстяной слой ворса, грунтовая ткань из вискозы, трикотажное переплетение на изнанке придают ткани большую объемность и повышают ее теплозащитные качества; вместе с тем ткань очень легкая и прочная.



НАСЛЕДИЕ ВХУТЕМАСа

А. АБРАМОВА

Перед нами несколько пожелтевших от времени фотографий.

Старый, выдавший виды верстак, на углу тиски. За столом четверо молодых людей. Стучат молотки, на верстаке закрепляется легкая металлическая конструкция. На стене стенд с разделами: техника, НОТ (Научная организация труда)...

На другом снимке молодой человек в рабочем фартуке за допотопным фрезерным станком и его сверстник в студенческой фуражке за сверлильным станком не менее древней конструкции. Кто же эти люди с сильными натруженными руками? — Конечно, рабочие, — ответит каждый, кто не знает, что эти фотографии взяты из архива художника А. М. Родченко, профессора Металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа. А эти молодые люди — его ученики, наши первые художники-конструкторы.

Было это сорок лет назад...

В истории развития технической эстетики в СССР период с 1917 по 1929 год имеет очень важное значение. Именно в это время были впервые поставлены проблемы технической эстетики (например, вопросы о повышении качества промышленной продукции путем внедрения методов художественного конструирования), в общих чертах определены требования к промышленной продукции: «целесообразность, крепость, красота».

Метфак ВХУТЕМАСа (так на телеграф-языке того времени назывался металлообрабатывающий факультет Высших Художественно-технических мастерских) был организован в 1920 году по инициативе и плану художника А. М. Родченко на месте ювелирной мастерской бывшего Строгановского училища. Факультет сформировался окончательно к 1922 году. Его задачей и программой являлось конструирование вещей из металла; причем это было не украшательство, не «прикладничество», а именно конструирование промышленных изделий в том смысле, как это понимаем мы сейчас. О создании и работе Метфака рассказывает профессор текстильного факультета ВХУТЕМАСа художница В. Ф. Степанова (архив Степановой, рукопись без даты, очевидно, 1928 г.): «Первый период организации Метфака был сложным периодом разрушения старого «ювелирного прикладничества» Строгановки. Это была атизация за индустриализацию методов металлообрабатывающей промышленности — борьба за делание вещи — и конструктивную обработку металла, против культуры нелепых, «под роскошь», просто антихудожественных безделушек. Перевоспитание сознания старых строгановских студентов и кадров преподавательского состава шло с большими трудностями, и прошло более двух лет, пока кустарная ювелирная мастерская оформилась в металлообрабатывающий факультет Художественно-технического вуза. Параллельно велась упорная работа над улучшением программы Метфака — почти что единственной в мире школы, готовящей конструкторов по деланию вещей для мелкой индустрии. Новизна дела, отсутствие всякого предыдущего опыта в этом направлении, трудность найти подходящий преподавательский состав, ничтожные материальные ресурсы необычайно осложняли работу, но, с другой стороны, закаляли в суровой борьбе сплоченную группу работников Метфака — студентов и профессоров — и делали из них приверженцев целесообразного делания вещей. Задачи, стоявшие перед Метфаком в 1920 году как отдаленное будущее, — выпуск первых конструкторов-художников — в этом году осуществились, и мы имеем 10 выпускников, первых не только в СССР, но и за границей. Конструк-

...Два задания были выработаны в 1917—1920 годах Главпрофбром: «Создать художественно-промышленные заведения, которые, во-первых, должны готовить высококвалифицированных мастеров по оформлению и обработке предметов быта; во-вторых, мастера этих художественных заведений должны способствовать на производстве повышению качества продукции».

(Из выступления П. И. Новицкого на конференции ВХУТЕМАСа в 1926 г.).

торов по созданию вещей не в прикладном смысле, а конструкторов-изобретателей новой целесообразно организованной вещи. Эта первая десятка готовится к самостоятельной работе на фабриках и заводах».

Условия работы факультета были чрезвычайно трудными. Металлообрабатывающая промышленность в стране едва начинала налаживаться, и говорить о художественном конструировании промышленных изделий казалось многим непозволительной роскошью. Преподавателей для факультета было мало, первое время только два энтузиаста — художник Родченко и позже инженер Малишевский. Студентам же приходилось не только учиться, но и изыскивать средства для существования — поиски заработков отнимали много времени и сил. Вполне понятно, что при таких условиях работы отсев студентов был очень значительным. Достаточно вспомнить, что при организации факультета на него было записано около 60 студентов. К финишу пришло только десять. Поступив во ВХУТЕМАС, они окончили ВХУТЕИН (ВХУТЕМАС был преобразован в ВХУТЕИН в 1926 году), защитив в марте 1928 года дипломные работы. Им было присвоено звание инженеров-художников, двое из них — З. Быков и А. Галактионов получили заграничные командировки (которые, кстати говоря, не использовали). В следующем, 1929 году еще около десяти человек окончили Метфак ВХУТЕИНа. В 1930 году ВХУТЕИН был закрыт. Живописный и скульптурный факультеты переведены в Ленинград и слиты с Академией художеств. Остальные факультеты ВХУТЕИНа были преобразованы в самостоятельные институты.

Метфак ВХУТЕМАСа начинал свои занятия, располагая одной комнатой над проходными воротами здания ВХУТЕМАСа на бывш. Мясницкой улице (ныне ул. Кирова). О том, в каких условиях проходили занятия в этой мастерской, и дают представление снимки, сохранившиеся в архиве А. М. Родченко.

В результате целого ряда экспериментов, собственных практических работ, предварительных учебных программ и заданий А. М. Родченко разработал целую систему обучения инженеров-художников.

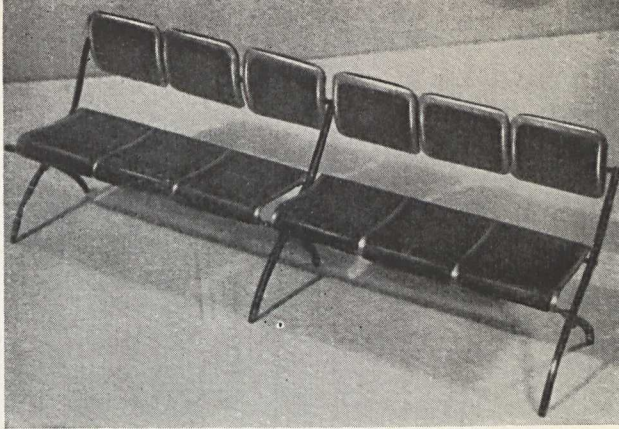
Так, например, он давал студентам такие задания:

Задание первое. Подбор готовых вещей. Цель его — ознакомить студентов с существующей промышленной продукцией, критически оценить ее и показать свой «принципиальный взгляд на культуру вещи». Для этого студент должен составить из продающихся в магазине вещей комплект оборудования библиотеки, магазина, столовой, зала заседаний, спортплощадки или «жил. ячейки», зарисовать или сфотографировать выпускаемые вещи и критически их оценить.

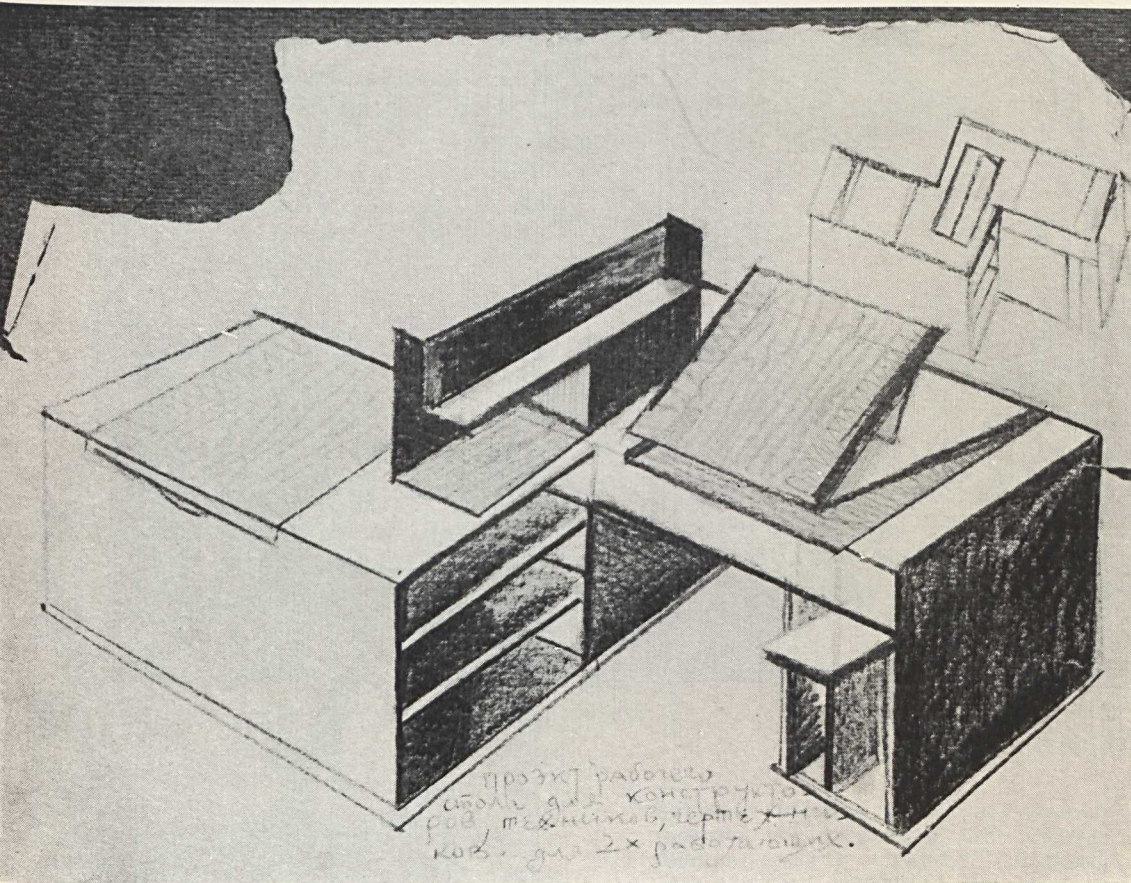
Задание второе. Упростить уже существующую вещь. Выбрав какое-либо промышленное изделие, студент должен «снять с нее прикладное искусство и неработающие части, выявить основную конструкцию и фактический вид, предложить ее цветовое и фактурное решение».

Для выполнения такого задания рекомендовался целый ряд промышленных изделий, например: настольная лампа, плафоны и фонари, садовые скамейки, посуда и самовар, решетки и спортивные принадлежности.

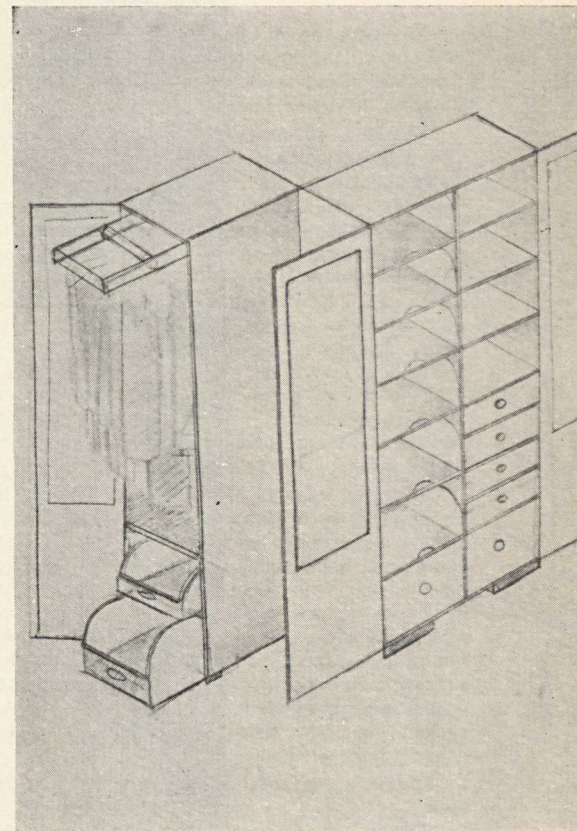
Задание третье. Улучшить уже существующую вещь. Студенту предлагалось за счет украшательских расходов какого-либо промышленного изделия усложнить ее функциональную конструкцию, сделать ее более удобной, предложить новое решение ее фактуры и цвета, использовать более интересный материал.



Макет скамьи для общественных помещений. Мастерская А. Родченко.

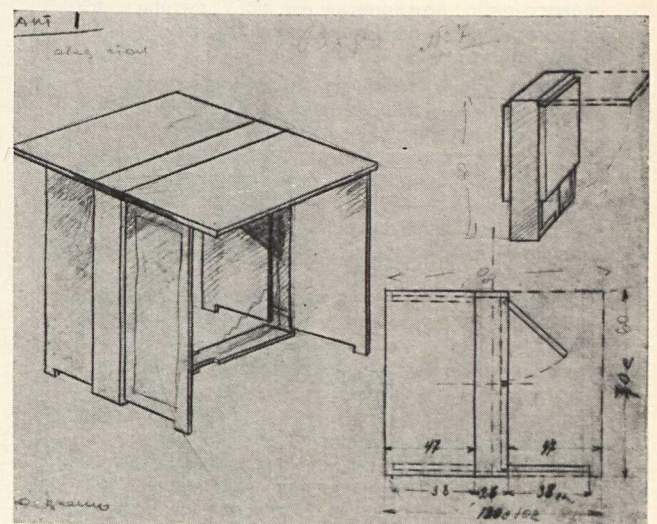


Г. Миллер (начало 20-х гг.). Проект рабочего стола для конструкторов, техников и чертежников (на двух работающих).

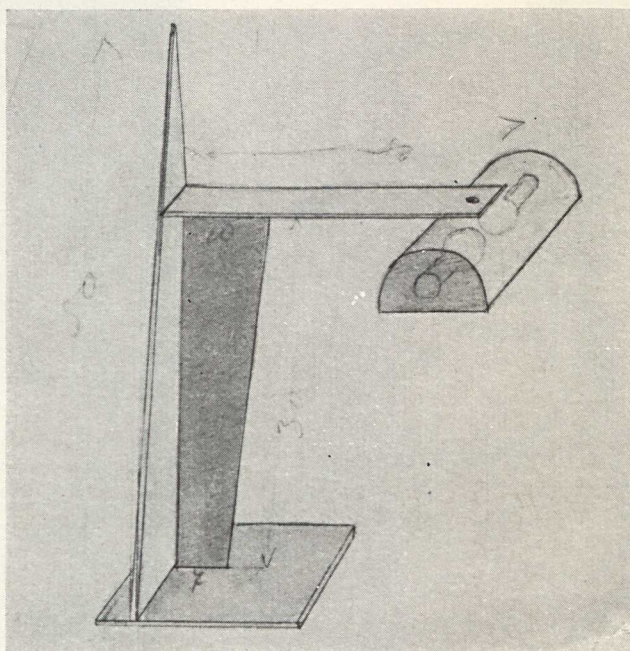


А. Родченко. Шкаф для одежды, белья и посуды. Сделано для спектакля «Инга». 1929

А. Родченко. Обеденный стол для спектакля «Инга». 1929



А. Родченко. Проект комбинированного светильника. Сделано для спектакля «Инга». 1929



Мастерские Метфака. П. Жигунов (слева), З. Быков (справа) и другие студенты. Фото 1925 г.



Как пример предлагалось изготовить электрическую настольную или напольную лампу с большой подвижностью или плафон с направленным и отражающим светом.

Задание четвертое. Разработать новый тип уже существующей вещи.

Ознакомившись со всеми образцами выпущенных промышленностью вещей, студенту предлагалось «разработать совершенно новый ее тип на основе современных требований как художественных, так и технических, используя для этого самый дешевый массовый способ ее изготовления (например, штамповку), а также, взяв дешевый материал, проработать его в цвете и фактуре».

В качестве примеров предлагалось изготовить совершенно новые, неизвестные ранее типы ножей или ножниц, дверных или оконных принадлежностей и так далее.

Задание пятое. Предложить новую вещь.

Цель этого задания — научить будущего художника-конструктора (или, как тогда называлась эта новая профессия, «инженера вещи» или «инженера-художника») изобретать и создавать совершенно новые вещи или целые ансамбли, которые должны обслуживать новое общество, например, оборудование советского кооперативного магазина, закусочной или решение проблемы особого освещения на скрещении двух улиц (прототип современного светофора) и т. д.

Задание шестое. Создание комплекта вещей.

Перед студентом ставилась специальная задача создания вещей одного стиля (единый принцип конструкции — один материал, общность цвета и фактуры), так как «совершенно необходимо для какого-либо помещения иметь один общий вид оборудования».

Все эти новые, более совершенные изделия промышленности должны были занять прочное место в жизни, и поэтому студентам предлагалось по всем заданиям не только создавать образцы, но и внедрять свою продукцию в производство.

Седьмое задание. Наиболее сложное и интересное. Оно должно было стать итоговым, «показать всю подготовку выпускаемого инженера-художника».

В нем необходимо было «наиболее рационально и красиво показать все оборудование какого-либо помещения во всех деталях, обращая особое внимание на культуру общего вида объекта».

Примерные задания: общежитие совхоза, коммунальный дом, улица социалистического города, кинотеатр, аудитория, библиотека, столовая, парк культуры и отдыха. (Данные рукописи А. М. Родченко в его архиве. Без даты. Очевидно, 1924—1925 гг.)

Впервые практическая работа студентов Метфака ВХУТЕМАСа была показана на отчетной выставке 1923 года.

На этой выставке экспонировались модели и проекты, разработанные студентами «для металлической промышленности».

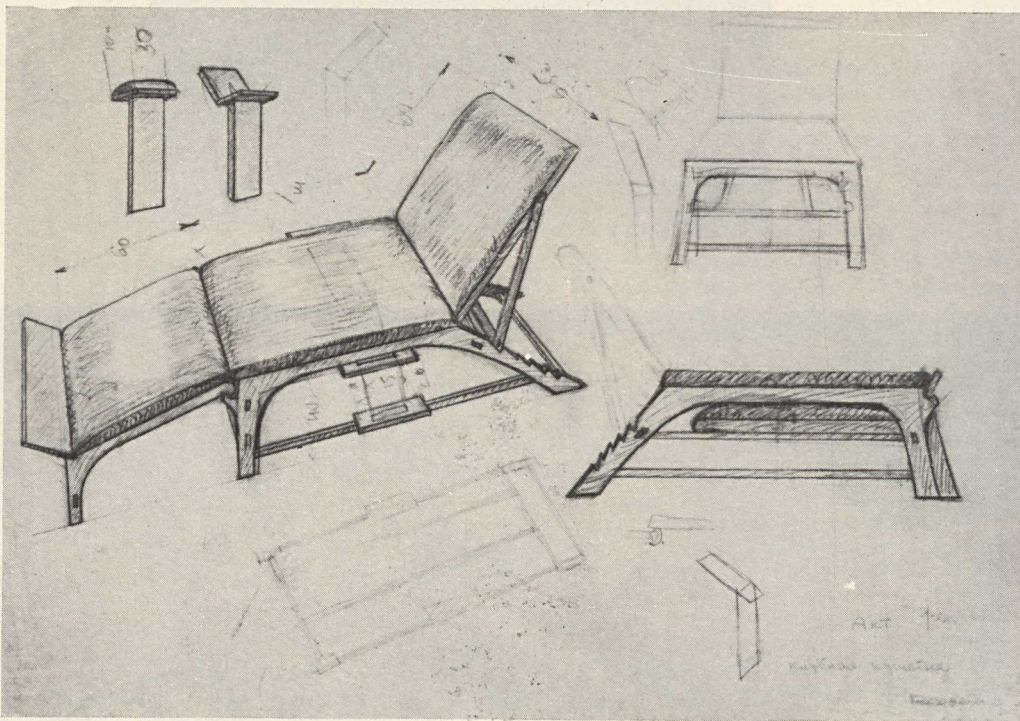
Экспонаты выставки можно было разделить на три основные группы: 1. Вещи разборные, складывающиеся после употребления (складной киоск, складная кровать).

2. Вещи, выполняющие несколько функций (кресло и кровать, кровать и чертежный стол).

3. Вещи, «решенные в движении» (движущаяся книжная витрина).

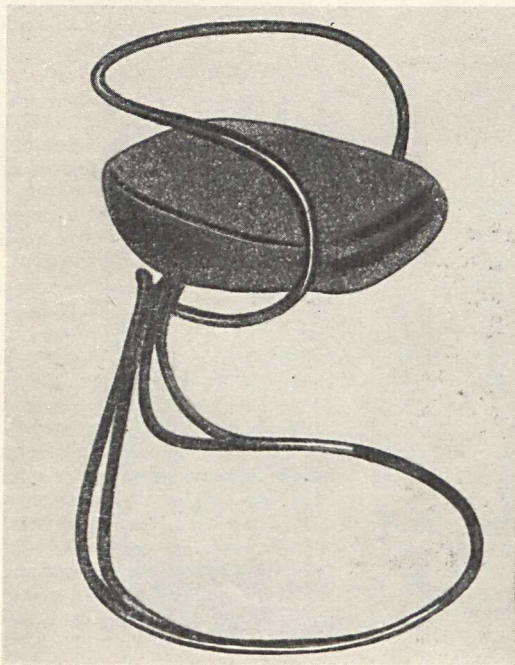
Образцы изделий были решены порой наивно, иногда излишне упрощенно и часто не шли дальше маленьких выдумок «изобретательского» порядка. Хитроумные приспособления, превращающие кресло в кровать, а стол в диван или кровать, были главной темой, над которой работали студенты.

Среди незначительного количества оставшихся проектов есть и проекты электрической



А. Родченко. Кресло-кровать. Сделано для спектакля «Инга». 1929

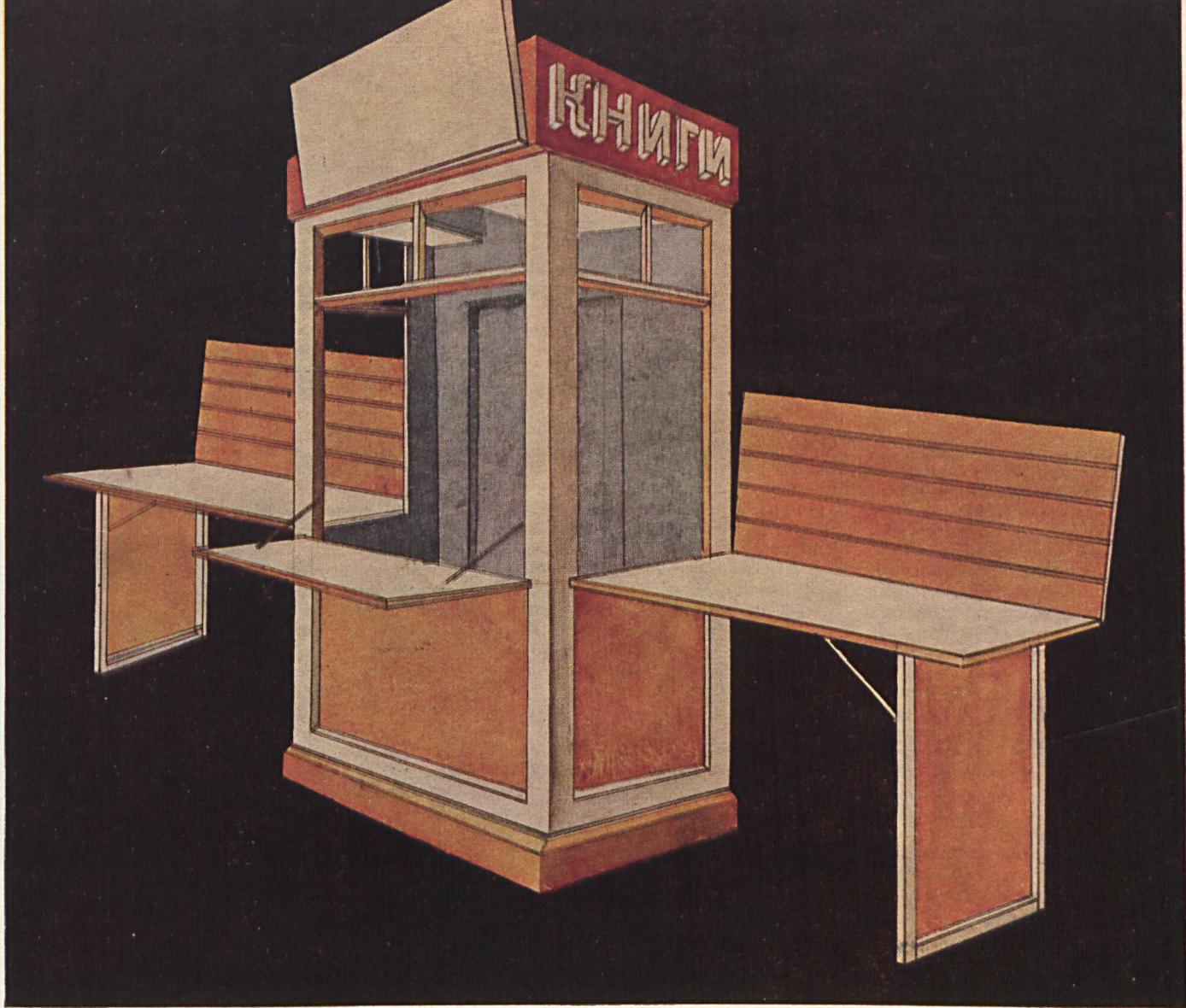
Рогожин. Модель мягкого стула без пружин. 1927. Выполнено под руководством В. Татлина. Стул, сделанный из бука, мог выдержать нагрузку свыше 100 кг. Пружины сиденья заменены прутьями из бука. Эти прутья, соединенные под сиденьем, образуют форму с большим сопротивлением на груз. Сиденье вращается на шарнирах.



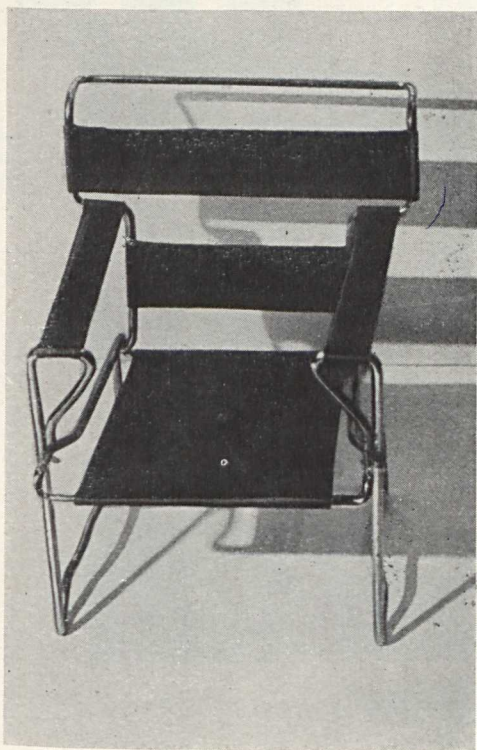
Б. Земляничин. Складной стул. 1927—1928 гг. Был сделан в натуральную величину к дипломному проекту «оборудование каюты капитана». Мастерская Л. Лисицкого.



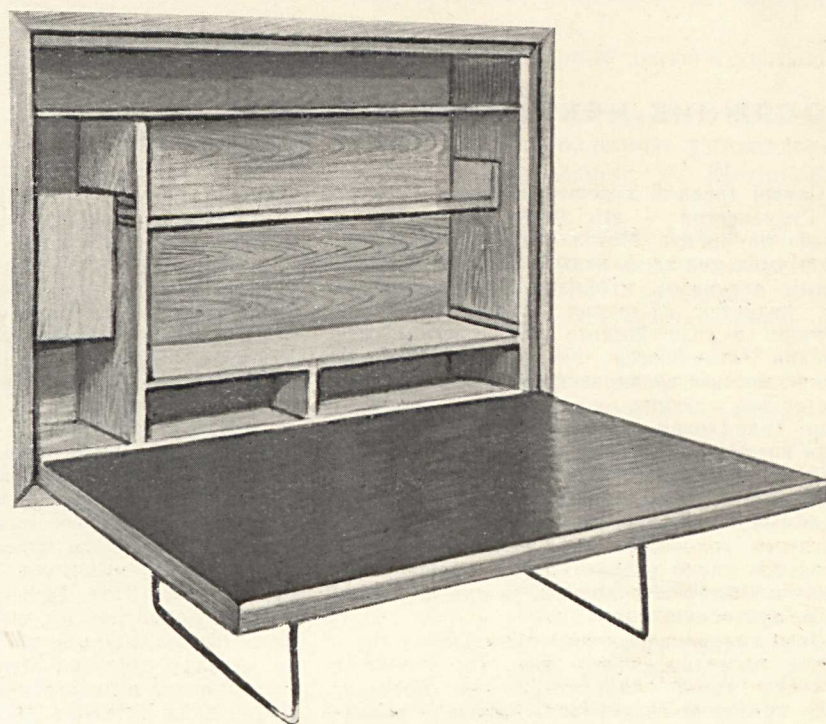
П. Галактионов. Макет стандартной мебели для общественных помещений. Мастерская А. Родченко.



Г. Миллер. Книжный киоск. 1924



Кресло из алюминиевых трубок
и холста. Мастерская А. Родченко. 1926.



Б. Земляницын. Шкаф-стол для общежития.
Мастерская А. Родченко. 1927—1928.

лампы, выполняющей несколько функций — торшера, настольной лампы и лампы для общей комнаты.

Новые формы мебели были настолько непревзойденными, что посетители выставки — даже студенты других факультетов ВХУТЕМАСа — спрашивали потом у метфаковцев: «Где же здесь искусство?»

В дальнейшем задания усложнялись, цели и задачи художественного конструирования становились яснее и определеннее, и к своему выпуску студенты приходили уже со сложными проектами, такими, как оборудование для зрительных залов, столовых, клубных и других общественных помещений, оборудование станции междугородного сообщения, разработка проекта кино и радиопередвижки и т. д.

На некоторых из этих проектов стоит остановиться подробнее. Любопытно была сконструирована мебель для общественных помещений по предложению и проекту П. Галактионова. В основу конструкции этой мебели положены легкие, полые внутри алюминиевые трубки. Такая мебель занимает немного места, она легка, гигиенична, изящна и во многом превосходит образцы современной мебели.

Примечательно, что в некоторых работах студентов ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа предугадана получившая впоследствии широкое распространение в образцах стульев, диванов и кресел «линия Аккерблома».

Интересно решил студент Павлов «стандарт оборудования автобуса». Это удобная, простая и дешевая конструкция, позволяющая превращать автобус городского типа в автобус дальнего следования со спальными местами. Близким к этому решению был и проект оборудования «летного аппарата дальнего следования», разработанный студентом Жигуновым. Оборудование было рассчитано на восьмиместную кабину «Jet kondar». Пассажиры этого «летного аппарата» должны были сохранять постоянное положение относительно земли при любом крене и подъемах за счет остроумно сконстру-

рованных сидений. Кроме того, кресла могли легко превращаться в кровати.

Большую практическую ценность представлял «стандарт оборудования книгопередвижки-книгоноши», разработанный студентом Заонегиным. Этот «стандарт» был рассчитан для установки на грузовике.

В работах студентов-дипломников ВХУТЕИНа, сдававших серьезный экзамен на право называться «инженерами-художниками», было много общего. Они связывали свою работу с практическими задачами промышленности, все их усилия и способности были направлены на создание образцов промышленных изделий для нового быта.

Многим вещам, созданным студентами Метфака и их профессором А. М. Родченко, довелось родиться на свет спустя более чем три десятка лет. В этом нетрудно убедиться, взглянув хотя бы на складной стул, сконструированный в 1928 году студентом Б. Земляничным (для дипломного проекта «оборудование каюты капитана»).

Поскольку все эти проекты в большинстве случаев так и оставались только проектами, художники, работающие в области конструирования новых вещей, находили реальное их воплощение в тех театральных постановках, где речь шла о жизни и быте будущего. Это в первую очередь относится к самому Родченко: «Инга» П. Глебова в Камерном театре, фильм «Журналистка» режиссера Кулешова, «Клоп» Маяковского в постановке Мейерхольда (оформление первой части — Кукрыниксов, второй — Родченко).

Это было сорок лет назад... Сейчас, когда внедрение методов художественного конструирования стало одной из первоочередных проблем, мы не можем пройти мимо работ группы энтузиастов, сказавших первое слово, внесших первый, хотя и очень скромный вклад в благородное дело создания простых, целесообразных и удобных бытовых вещей.

МОСЯЖНИК-ИСКУСНИК

Самый древний художественный промысел на Гуцульщине — это литье, гравировка и резьба по бронзе. Металлических дел мастеров и умельцев здесь называют мосяжниками. Самым искусным, наиболее опытным среди них является 87-летний Иван Гаврилович Дручків в селе Шепоте под Косовом. Его изделия отличаются особенной красотой, утонченностью гравировки, многоцветностью. Мастерство, любовь к гравировке металла Иван Гаврилович перенял от своего деда, вещи которого славились в середине XIX века по всей Австро-Венгрии, в состав которой входила тогда Галиция. Он применял так называемые бовтицы — гвоздики с широкими и круглыми головками из цветного металла, которыми умело инкрустировал наряду с бисером и серебром топорики, ружья, пороховницы, лускорехи, ножи.

Иван Гаврилович значительно развил творческое наследие своего деда. Он увеличил цветовую гамму инкрустации по металлу, шире применил гравировку. Наряду с характерным, традиционным растительным гуцульским орнаментом, таким, как «кривульки», «головчатое», «подковка», «солнышко», «со-

сонки», «ильчатое письмо», он применяет современные виды гравировки, вводит геометрические орнаменты.

Пряжки, трубки, шипцы для орехов и сахара, декоративные гуцульские топорики, браслеты, ножи, которые изготавливает И. Дручків, поражают своей красочностью, изяществом как формы, так и гравировки. Этого он достигает главным образом благодаря самобытной инкрустации, для которой использует разных цветов каучук, а также перламутр и бисер. Сочетание зеленого, голубого и красного каучука, перламутра, бисера и сплавов металла дает ему возможность создавать замечательные произведения, которые представлены в одиннадцати музеях нашей страны.

Чтоб не перевелось мосяжничество на Гуцульщине, Иван Гаврилович готовит себе смену. Несмотря на преклонный возраст, Иван Гаврилович научил литью и гравировке по металлу супругов Юсипчуков — Николая Филипповича и Анастасию Ивановну, Дмитрия Федоровича Пителяка. Они уже стали известными мастерами-мосяжниками.

В. БАБИЙ



Иван Гаврилович Дручків.

УСПЕХИ И ТРУДНОСТИ

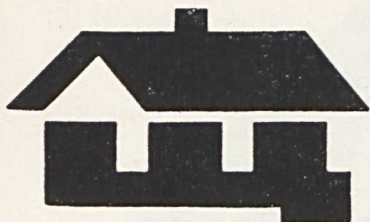
В. САВИЦКАЯ



М. Аксельрод. Товарный знак Резекненского молочно-консервного комбината. Рига. 1962



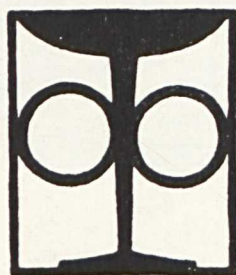
В. Магаршак. Товарный знак «Лизума цие». Рига. 1962



С. Бродский. Товарный знак Щирицкого завода стройматериалов. Киев. 1962



В. Магаршак. Товарный знак Экспериментального завода. Рига.



З. Рылеева. Товарный знак Ленинградского фармацевтического завода. Москва. 1962

Мы присутствуем при возрождении нашей прикладной графики. Тем, кому эта фраза может показаться слишком патетичной, напомним, что еще несколько лет назад сама мысль об организации всесоюзной выставки прикладной графики не могла возникнуть. А между тем такая выставка состоялась, и то, что она была *первой* в истории советского искусства, — также говорит о многом.

Впервые была сделана попытка проследить, какой же путь проделала наша прикладная графика за сорок с лишним лет. Впервые были показаны вместе произведения многочисленных видов и жанров современной промграфики. Их разнообразие и обилие позволили судить не только о стиле 20—30-х годов, но и угадывать в какой-то мере основы складывающегося стиля нашей эпохи. И пусть многое в организации и экспозиции было несовершенным — отсутствовали работы целого ряда художников, а представленные могли бы выглядеть полнее и интереснее, сценарий выставки был непродуман, и т. д., — все же ее значение переоценить трудно.

В последние годы вновь со всей остротой встал вопрос — как бороться с кустарщиной, украшательством и безвкусицей в прикладной графике, со второй половины 30-х годов вновь хлынувшими в нашу жизнь.

Вспомним, какие бесцветные, тоскливо-однообразные афиши приглашают нас в театры, как мало вкуса и изящества в аляповатых почтовых конвертах и открытках. А как груба упаковка, с которой приходится сталкиваться еще — увы! слишком часто — и в магазинах и на ярмарках! Охотно рвущиеся целлофановые пакетики для чулок, леденцов и подтяжек с невнятными надписями и сомнительного качества картинками. Коробки для ботинок, кривые и унылые, как плохо сколоченный сундук. Мощные сооружения для духов и одеколona, обильно украшенные картонным «золотом» снаружи и бумажным «бархатом» внутри...

Все эти скверные декорации долгое время заслоняли, а кое-где и сейчас заслоняют дорогу подлинному искусству.

Именно поэтому столь своевременна эта выставка: необходимо было противопоставить потоку убогой серости и ремесленничества лучшее, что сделано в нашей прикладной графике на сегодняшний день, и, кстати, напомним, что не на пустом месте ей сейчас возрождаться. Смысл выставки — показать, что надо делать, чтобы прикладная графика вновь стала большим искусством.

При сравнении современного раздела выставки с ретроспективным бросается в глаза характерное различие. Прикладная графика 20—30-х годов — это ряд крупнейших имен художников, работавших в разнообразных жанрах — плакат, экслибрис, упаковка и т. д.

В современном разделе * материал можно было бы сгруппировать не по именам авторов, а по видам прикладной графики, в которую за последнее время пришло много молодых талантливых художников.

Наиболее интересно были представлены здесь товарные знаки и упаковка, в частности конверты для грампластинок.

Над товарным знаком работают всюду. Однако надо сказать, что наиболее цельное впечатление оставляют товарные знаки, созданные художниками Москвы — В. Акоповым, С. Грикуровым, В. Шумиловой, Г. Щетининым и другими.

При всем различии этих работ есть у них общее — умение дать в предельно обобщенном черно-белом рисунке яркий, запоминающийся неожиданностью ассоциаций образ — символ того или иного предприятия. Традиции, складывающиеся в нашем товарном знаке, — это серьезная информация о предприятии, поданная в безукоризненной, высокохудожественной форме. Разумеется, серьезность не исключает остроумия, которое здесь часто решает успех.

Другим «акцентом» современного раздела были конверты для грампластинок, и здесь с особым блеском выступили художники Ленинграда. Тонкая одухотворенность, глубокое проникновение в замысел музыкального сочинения сочетаются в их работах с ясностью логического построения композиции, с лаконизмом и точностью цветовой характеристики — и все это «в ключе» каждого отдельного произведения!

Изысканную фееричность цвета, легкость ритмов конверта для оперы Д. Россини «Итальянка в Алжире» (художник Г. Васильев) невозможно спутать с четким, суховатым геометризмом конверта К. Козьмина «Стерео», подчеркивающим выпукло-объемный характер стереофонической записи. Невозможно усомниться в различии творческого почерка авторов и других конвертов, например для оперы Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже»

* Обзор ретроспективного отдела выставки помещен в предыдущем номере журнала.

(художник Е. Сандлер) и для «Праздника песни» (художник В. Кубашевский). В первом случае — сказочная зыбкость, легкий волшебный бег всадников, в другом — бесхитростный, удивительно радостный кораблик, беспечно скользнувший прямо на нотный лист. Отрадно, что при особой сложности этого вида промграфики он привлек столько энтузиастов, сумевших так тонко почувствовать его специфику.

Работы московских художников в этой области неровны, хотя и здесь были превосходные конверты (В. Маркин, «Stabat mater» Перголези; А. Ступин, «Поручик Киже» С. Прокофьева и др.).

Изящны многие эскизы упаковок, авторы которых творчески подошли к решению очень традиционных, в сущности, изобразительных мотивов и самой формы упаковок.

В. Шумилина (Москва) сделала эскиз оберточной бумаги для Комбината прикладного искусства в Москве, используя мотивы народной росписи, игрушек, керамики. Эта бумага не просто информирует о покупке — она приятна покупателю какой-то особой уютностью, добродушной веселостью.

Все дело в том, что художница создавала свой эскиз, следуя не «букве», а «духу» народного искусства: бумага напоминает набивной ситчик, а может быть, печатные формы для пряников. Увлечение геометризованным орнаментом, характерное для искусства 20-х годов, ощущается в коробке для конфет ленинградского художника П. Лубковского. Заново переосмысливая этот орнамент, обогащая его праздничной игрой красного и черного цветов с золотом, он придает коробке характер нарядного подарка.

Особой четкостью и продуманностью замысла отличалась упаковка фармацевтических препаратов, выполненная по эскизам ленинградца В. Шварца и москвичей А. Фокиной и Д. Яновского. Очень привлекательна упаковка, созданная художниками Латвии и Эстонии — И. Озолиньш, М. Викерс, И. Роосаар, Ш. Тайц и другими. Элегантность форм, богатая выдумка, тонкое чувство специфики предмета, будь то конфетная обертка или консервная коробка, знание особенностей технологии и исполнения — все это не позволяет спутать работы прибалтийских художников с какими-либо другими.

К сожалению, не все так благополучно в прочих видах прикладной графики. Некоторые экспонаты (в особенности парфюмерные наборы А. Андреади и наклейки на вина Э. Миниовича), несмотря на высокий профессионализм, с которым они сделаны, явно старомодны. Устарели художественные приемы: витиеватость форм, композиционная дробность, зализанность рисунка.

Традиционность жанра вовсе не обязывает к архаичности: ведь сумел же грузинский художник А. Самашвили из такой, казалось бы, традиционной этикетки вина «Саамо» сделать изысканно-декоративную композицию — кстати, не только современную, но и ощутимо национальную.

Киноплакатов на выставке было очень мало и далеко не все наилучшие. Многие интересные работы молодых талантливых художников отсутствовали вовсе. А между тем сколько остроумных, ярких, запоминающихся плакатов было на выставке киноплаката в Политехническом музее в 1962 году. По тем же работам, которые были представлены на этой выставке, невозможно судить, чем «дышит» наш современный киноплакат, в каком направлении идут поиски, какие художественные средства использует тот или иной мастер. Случайность сказалась не только в выборе имен, но и в отборе произведений: если о творчестве Я. Манухина можно было получить определенное представление по выставленным работам, то, например, о С. Дацкевиче мнение может сложиться самое превратное, если судить о нем лишь по натуралистически-станковому плакату к фильму «Вольница» (1956) или довольно подражательному киноплакату «Дитте—дитя человеческое» (1957).

Очень мало было показано афиш спектаклей, выставок и т. п. Совершенно отсутствовал технический плакат, а в этой области делается немало. Не было на выставке работ ведущих художников Всесоюзной Торговой Палаты — А. Побединского, Б. Зеленского, Ю. Цейрова и других, чья роль в развитии советской торговой рекламы особенно велика.

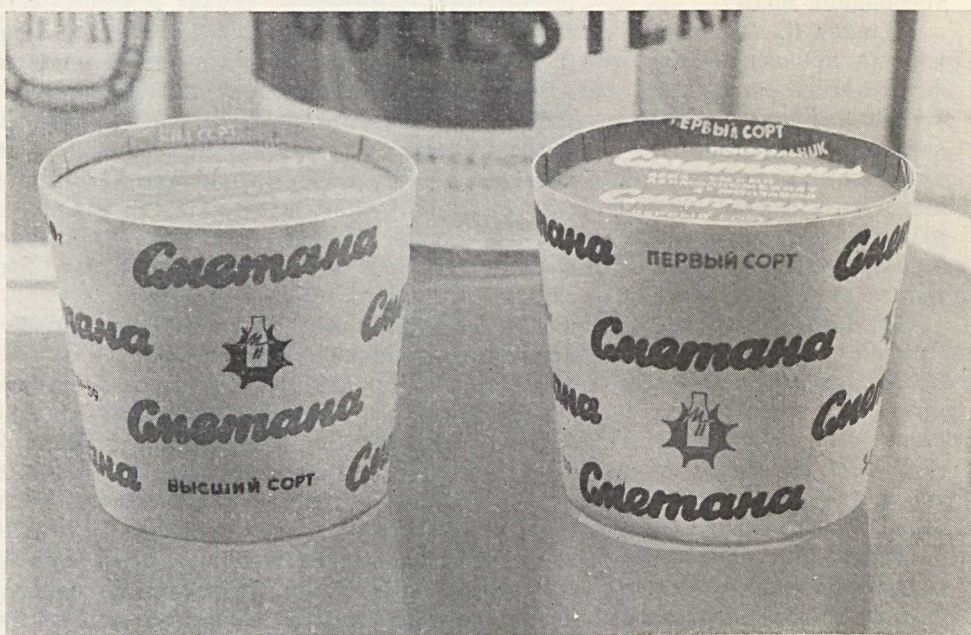
Вообще плакаты, даже в том скромном количестве, в каком они были на выставке, не поражали смелостью колористического или композиционного решения, скорее наоборот: они удивительно однообразны. И это особенно бросалось в глаза по контрасту с плакатами ретроспективного раздела. Блеск остроумной выдумки превратился в тусклое свечение мелочных находок. Ждет своих продолжателей традиция мастерского владения шрифтами, рисунком, фотографией. Даже цвет, при всей его яркости (временами даже назойливой), — теряет во многих случаях смысловую и композиционную нагрузку, становясь всего лишь бездумной игрой декоративных пятен. Более высоким



Ю. Колышев. Коробка для крупы. Москва. 1962

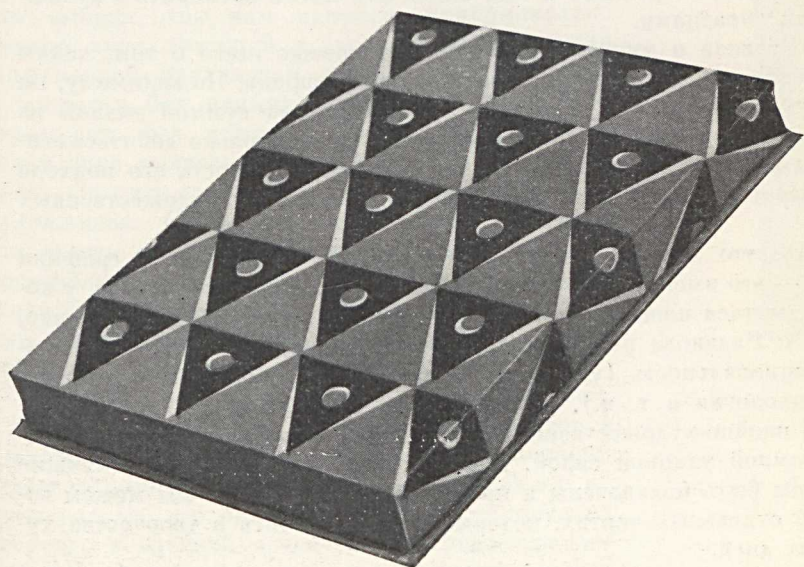
С. Бродский. Обложка буклета. Киев. 1961





О. Василенко. Упаковка для сметаны.
Ленинград. 1963

П. Лубковский. Коробка для конфет.
Ленинград. 1962

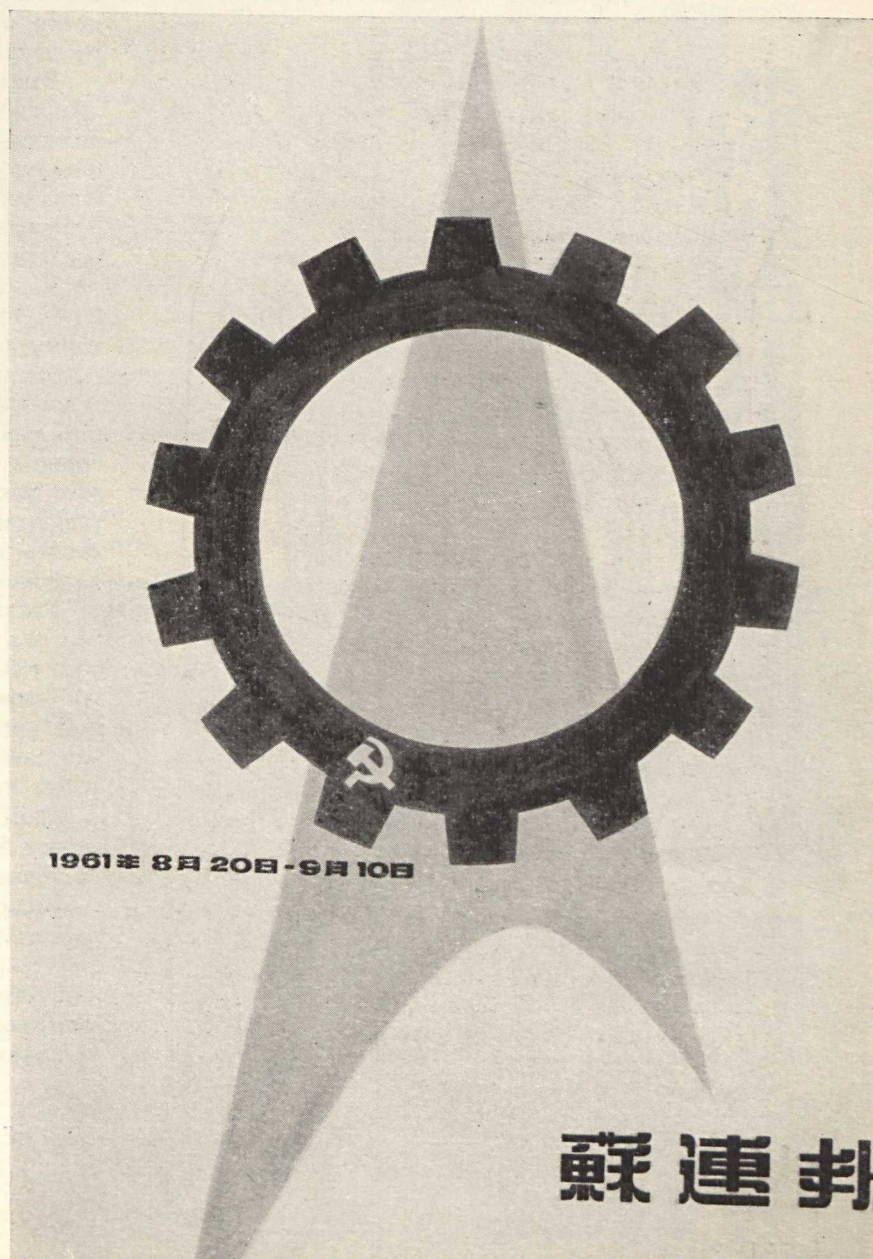


С. Вережкин. Упаковка.
Алма-Ата. 1962



В. Маркин. Конверт для грампластинки.
Москва. 1962

В. Асерьянц. Плакат советской выставки
в Токио. Москва. 1960





А. Самашвили. Этикетка для вина.
Тбилиси. 1962

В. Шумилина. Оберточная бумага
Комбината прикладного искусства.
Москва. 1962



профессиональным и техническим уровнем отличаются плакаты Внешторгиздата, однако здесь художники, стремясь «не отстать» от мировой рекламы, остаются на поверхности либо прямого подражательства, либо «угадывания» требований моды.

Плакат В. Асерьянца к советской выставке в Токио (1960) с первого взгляда привлекает радостным созвучием красного и ярко-синего на белом фоне листа, лаконизмом образного языка, четкостью композиционного построения. Грамотно соотношение рисунка и текста, четок силуэт, словом, плакат «смотрится», плакат «читается». Однако зритель сразу же начинает мучительно припоминать, где и когда он уже видел нечто подобное. И он прав, ибо в этом случае он имеет дело с механическим перенесением приемов зарубежной рекламы в наш советский плакат. Очевидная истина, что использование чужого опыта — отечественного или зарубежного — должно быть творческим, к сожалению, постоянно нуждается в подтверждении.

Особого разговора заслуживают две проблемы: фотомонтаж и шрифты. Причем относится это ко всем жанрам прикладной графики.

Мало и плохо сейчас используется у нас прикладная фотография и фотомонтаж. А современная реклама не может существовать без них. Она перестает быть информацией. И дело не только в этом. Фотография и фотомонтаж своей неожиданностью и документальной достоверностью во много раз усиливают психологическое воздействие на зрителя. Вот почему так важно возродить фотографию в прикладной графике — на новой основе.

Очень бедны наши шрифтовые кассы. Типографские шрифты для рекламы, созданные нашими художниками, можно пересчитать буквально по пальцам. Между тем за рубежом за последние полвека создано более пяти тысяч новых типографских гарнитур. Проблема создания типографских шрифтов для рекламы — одна из наиболее неотложных задач нашей прикладной графики, и решать ее надо немедленно, привлекая к этому делу наших лучших художников-графиков, в частности оформителей книги. Иначе наша реклама будет постоянно отставать, так как рисованные шрифты, даже самые строгие и изящные, не в состоянии конкурировать с многообразием типографских шрифтов за рубежом. А нам нужно издавать плакаты, проспекты, каталоги, этикетки, издавать много, оперативно и так, чтобы они могли поспорить с лучшими зарубежными образцами.

Выставка заставила о многом задуматься. И прежде всего о том, каким должен быть художник, работающий в прикладной графике. По-видимому, он должен сочетать способности художника с определенной суммой знаний из области науки, техники, экономики. Это позволит ему не только добиться стилистического единства. Данные точных наук определяют гибкость его подхода к решению различных видов прикладной графики, к выбору художественных средств.

Надо сказать, что лучшие произведения советской прикладной графики 20—30-х годов — это именно пример творчества художников-дизайнеров, у которых должны учиться наши молодые художники. В творчестве А. Родченко, Л. Лисицкого, А. Радакова целенаправленность содержания, факторы, определяющие функциональность (удобство, ориентация на определенного потребителя, его психология и т. п.), и изобразительные средства — все это собрано в единый идейно-художественный заряд, который именно поэтому обладает такой огромной ударной силой. К этому надо стремиться, эти лучшие традиции должны быть подхвачены и продолжены. А пока что мы можем говорить лишь об отдельных чертах, которые можно уловить в творчестве художников наших дней.

Главное, что сближает нашу сегодняшнюю прикладную графику с графикой тех лет, — это ее идейная содержательность, которая в корне меняет и весь смысл рекламы, отличая ее от капиталистической, коммерческой.

Возродились и многие художественные средства: звучный цвет, лаконичный рисунок, отказ от повествовательности, умение по-разному обыграть первостепенный и второстепенный текст. Вместе с тем у нас наметились и черты нового, нарождающегося стиля. Лучшие образцы сегодняшней прикладной графики просты и неназойливы, но это простота изящества. Их отличает богатство подтекста, тонкость ассоциаций, звучная насыщенность цвета, точность рисунка и композиции.

Прикладная графика — искусство будней и праздников, искусство самое массовое, в гораздо большей степени, чем кино, как обычно принято считать. Задач, стоящих перед нашей прикладной графикой, много — и нелегких. Для того чтобы успешно решить их, надо относиться к ним, как к части общих задач советского искусства, но учитывая специфику этого сложного и трудного жанра.

Художники, работающие в области промышленной графики, сосредоточены во Львове в специализированной группе упаковки и маркировки отдела художественного оформления изделий Львовского проектно-конструкторского института легкой промышленности. Конверты, пакеты, коробки, всевозможные ярлыки и этикетки, товарные знаки, рекламные проспекты, плакаты, буклеты, каталоги для швейной, трикотажной, обувной, галантерейной, пищевой и химико-фармацевтической промышленности — профиль этой группы. Она сравнительно немногочисленна: тринадцать молодых художников, почти все выпускники львовских институтов — Полиграфического и Института прикладного и декоративного искусства. Художественным руководителем отдела является один из ведущих графиков Львова — И. Соболева.

Этот небольшой, но хорошо слаженный коллектив работает три года и за этот срок сумел добиться признания и авторитета. Сюда обращаются с заказами руководители многих предприятий не только Львовского совнархоза, но и Харькова, Донецка, Днепропетровска, Одессы, вплоть до Ростова и Гусь-Хрустального. Именно львовяки обязали Совет Министров УССР обеспечить художественной упаковкой так называемые особо качественные изделия, выпускаемые на всей Украине. А на состоявшейся недавно в ВИАЛЕГ-ПРОМЕ конференции стенды с работами львовских художников получили высшую оценку.

Конечно, не все эти работы равноценны; одни более удачны, другие менее. Но самое главное, что выбран, как нам кажется, принципиально верный курс, лежащий в русле общего развития современной прикладной графики. Доходчивость и простота без примитивности, лаконичность и скромность без излишнего аскетизма, наконец, стремление выявить эмоциональное, образное начало — вот что отличает лучшие работы львовских художников. С первых шагов они решительно отказались от дурной традиции непременно воспроизводить на упаковке, — и притом с натуралистической дотошностью, — сам предмет, заключенный в ней. С другой стороны, никакого пустопопорожного, отвлекающего украшения.

К сожалению, бывают случаи, когда заказчик, а точнее директор или коммерческий директор в единственном лице, без веских на то оснований отвергает выполненную для него работу. И это не взирая на то, что она просмотрена и утверждена (нередко с оценкой «отлично») художественным советом Львовского проектно-конструкторского института легкой промышленности, в состав которого входят компетентные графики и искусствоведы. Так было, к примеру, с товарными знаками Ростовской обувной фабрики и Дрогобычской фирмы «Заря». И если, к сожалению, еще не все хозяйственники стоят на уровне задач и требований, предъявляемых к современной прикладной графике, то, может быть, надо просто, не снимая ответственности с директора, все же узаконить «последнее слово» не за ним, а за специалистами, любящими, знающими и в конечном итоге отвечающими за порученное им дело не в меньшей степени, чем администрация фабрики или завода.

Г. ОСТРОВСКИЙ

НОВАЯ УПАКОВКА

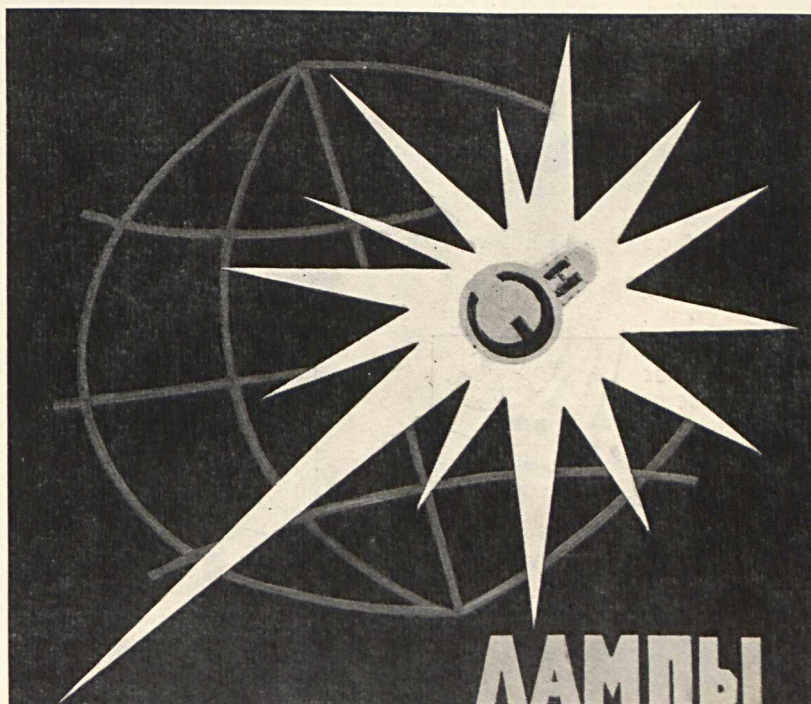


Г. Кучабский.
Упаковка для лекарства.

А. Попов. Коробка
для перчаток.



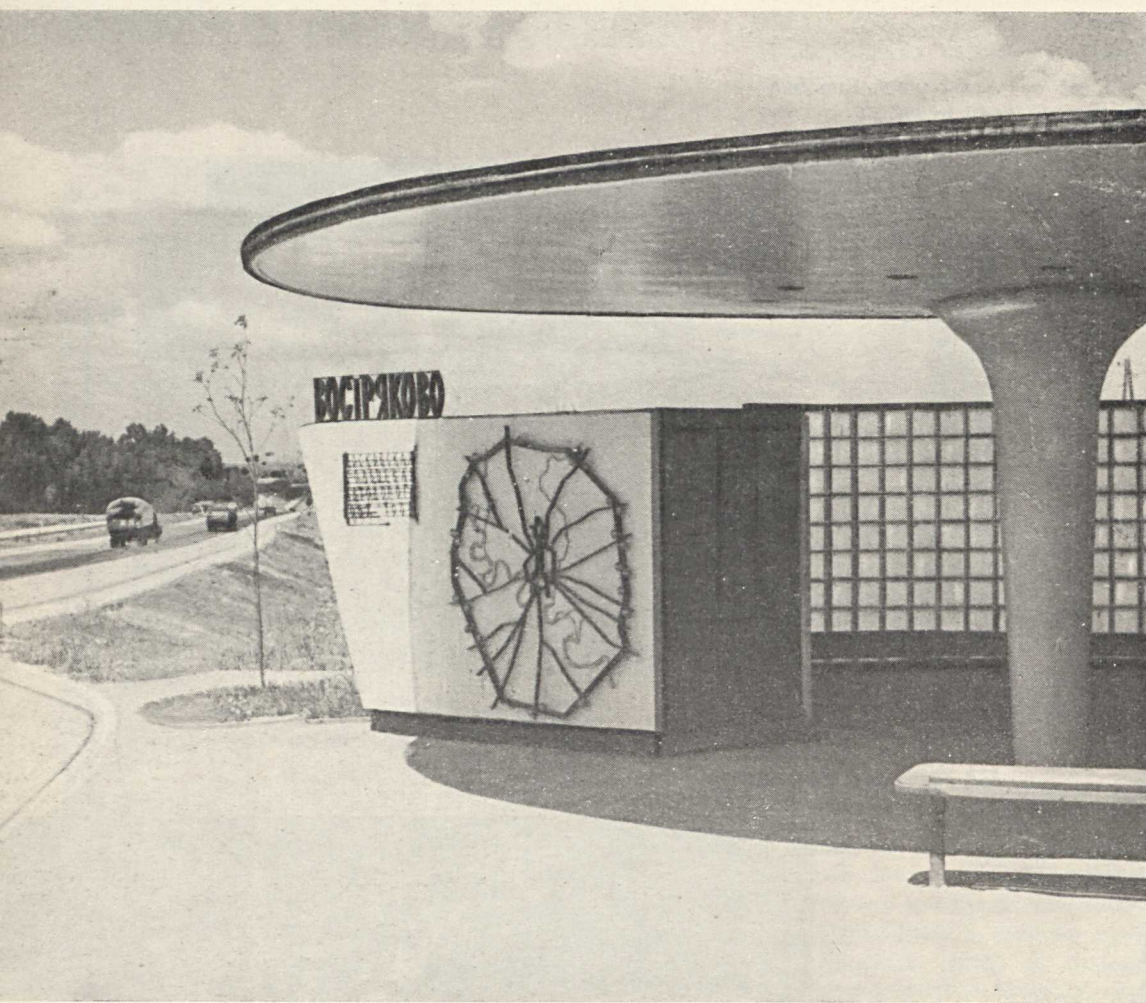
П. Панько. Упаковка
для электрических ламп.



МОСКОВСКАЯ КОЛЬЦЕВАЯ

(Мысли автолюбителя с высшим художественным образованием во время поездки по Московской кольцевой автомобильной дороге).

К. НЕВЛЕР



Р. Топуридзе. Автобусная остановка на трассе окружной дороги.

Небольшой шрифтовой плакатик: до кольцевой дороги 800 метров. Моя машина идет со скоростью 60 км в час. 800 м она пройдет за 45 секунд; за эти секунды я должен разобраться в развилке из восьми спусков в разных уровнях. Хорошо бы иметь карту, но купить ее практически невозможно, особенно иногороднему водителю, для которого в основном и предназначена дорога. На какой въезд свернуть, чтобы попасть на нужную сторону? А проскочишь — езжай до следующей развилки километров тридцать. Левые повороты ведь запрещены!

Мысль первая, безусловная. Толковый плакат — это сэкономленные тонно-километры, бензин, время и самое главное — сэкономленные нервы шофера.

Мысль радостная. Конечно, дорога прекрасна. Езда по ней — наслаждение — большие шершавые плиты бегут к горизонту. Две ленты шириной восемь метров. Машины идут в четыре потока, сбоку рифленая панель — сторож. Заснет ночью водитель, машина потеряла управление — частая «дробь» задержит движение и разбудит шофера. Просто и остроумно.

Дорога спроектирована почти по правильному кругу: 109 километров прогресса!

Дорога — это жизнь, — говорили римляне. Дорога — это культура, это прогресс, — говорим мы.

Строго предупреждает надпись: в левом ряду скорость не менее 50 км/час. Это ли не прогресс! Но... большегрузные автомобили практически ездят медленнее, значит они — хозяева дороги могут ездить по ней только в один ряд! Не дороговато ли обошлась одноколейка, а рифленый сторож мешает расширению дорожного полотна.

Сейчас утро, машин почти нет, ехать свободно. Кстати, дорога почти не рекламируется. А ведь она проходит по лучшим местам Подмосковья, среди огромных сосен и густого орешника, светлых берез и темных ельников. Грибные, малинные, цветочные места! Но в самых живописных своих участках дорога пустынна. Не то что придорожного кафе — автомата с газированной водой не увидишь.

Писали, что какие-то туристы прошли по всей дороге, что ж, видимо, это был нелегкий путь.

Мысли грустные — об удобствах и обслуживании. Издавна люди собирались в

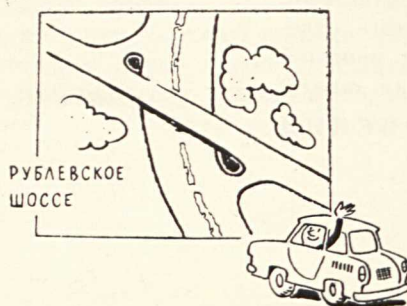
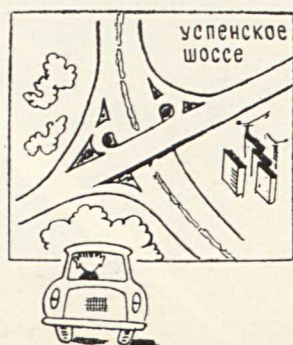
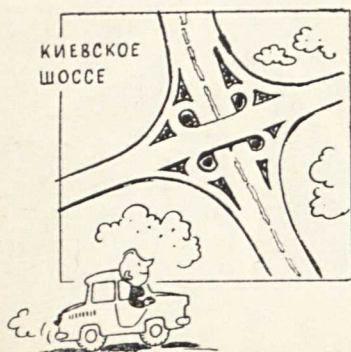


Схема пересечения Киевского шоссе с МКАД, полный клеверный лист.

Схема пересечения Успенского шоссе с МКАД в виде неполного клеверного листа.

Схема развязки Рублевского шоссе с МКАД с двумя кольцевыми спусками.

дорогу. Запасались водой и едой. Желали друг другу счастливого пути. А сейчас для многих дорога — это цех, где они трудятся. И они вправе желать, чтобы их рабочее место было безопасно, удобно и красиво.

Мысли серьезные — о роли художника. По всей 109-километровой магистрали только несколько трафаретных в прямом и переносном смысле плакатов, тексты которых ничем не отличаются от надписей на бортах грузовиков: «Не уверен, не обгоняй», «Соблюдай рядность». Правда, сделаны они более профессионально, чем те, которые «украшают» пригородные платформы. Помните? Беспомощно нарисованный человек вываливается из электрички — мораль: не прыгай на ходу.

Плакат на дороге — это тема серьезного разговора. Он отличается от обычного плаката тем, что перед ним нельзя останавливаться. Его рассматривают с большого расстояния и на большой скорости. Его изобразительное и цветовое решение должно строиться по другим законам, по законам наибольшей различимости и контрастности цветов, предельной четкости изображения. В сумерках плакат не виден. А ведь это плакат по технике безопасности! Вот где пригодились бы светящиеся краски. И наносить их следует не на фанеру, а на пластмассу. Как украсили бы они мрачную ночную дорогу!

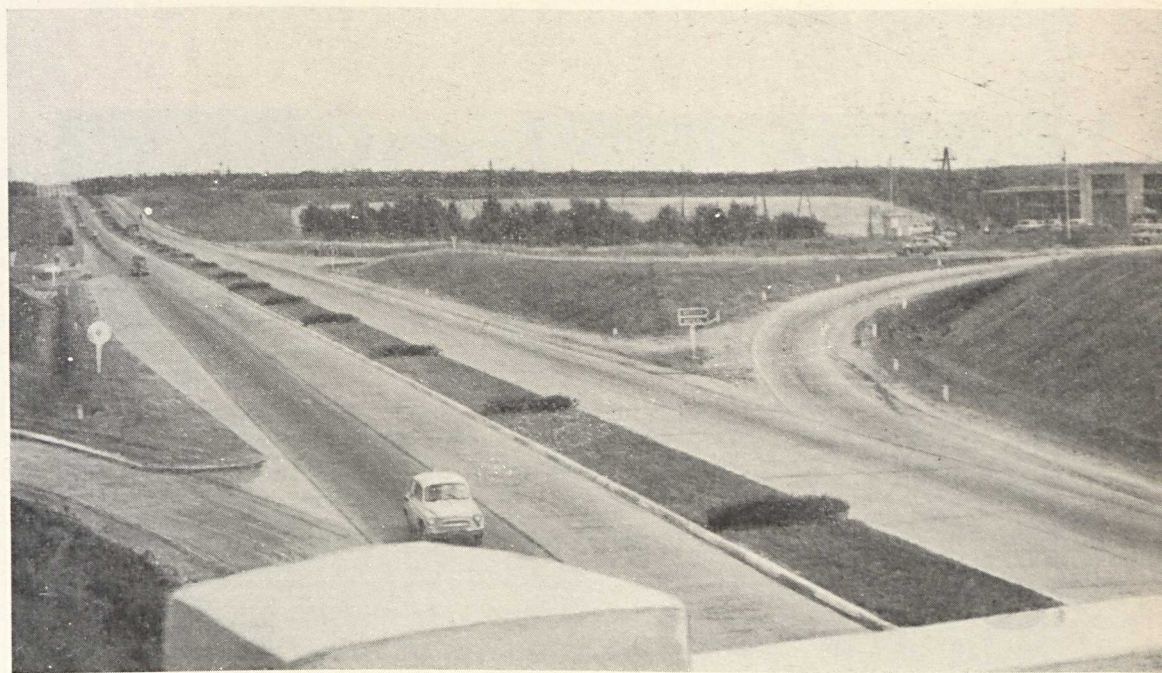
Плакаты у обочины должны решаться не в плоскости, а в пространстве. Мы как бы проезжаем вдоль огромной строки, и нам проще прочесть ряд плакатов одной темы, чем разглядывать длинную надпись одного. Кстати, это и небезопасно. Вполне вероятен парадокс, когда водитель, зачитавшись текстом об осторожности, попал в аварию. Так что можно обойтись без надписей. Достаточно будет толковых схем и веселых рисунков без слов.

Мы теперь твердо знаем, что цвет в цехе — это повышение производительности труда. А цвет на дороге? Он должен присутствовать не только в дорожных линиях и знаках. Цветными могут быть и обочина, и рифленые плиты, и места пересечений с путепроводами. Строители добавили немного черной краски в цементобетон, и это хорошо выделяет полотно дороги на фоне зелени или снега. Но почему только черную краску?

С цветом хорошо гармонирует зелень.



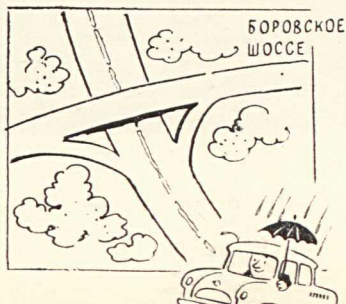
Ю. Раннинский, А. Шайхет, А. Суздальцева. Бензозаправочная станция.



В. Завадский (руководитель авторского коллектива МКАД). Пересечения дорог у въезда в Москву.

Схема пересечения Калужского шоссе с МКАД в виде половинки клеверного листа.

Схема развязки Боровского шоссе с МКАД с двумя спусками.





Ю. Раннинский, А. Шайхет, А. Суздальцева. Здание автомастерских.



Ю. Раннинский, А. Шайхет,
А. Суздальцева. Общий вид мотеля.



Ю. Раннинский, А. Шайхет, А. Суздальцева. Площадь перед гостиницей.

Сейчас оба полотна разделены широкой полосой травяного газона. В проекте газон был сделан для того, чтобы защитить водителя от слепящего света фар встречного автомобиля. Но пока огромные средства потрачены зря. Ведь полоса может защитить только при наличии густой и достаточно высокой стены кустарников. Прошла весна, осень, а никаких посадок на дороге не предвидится, хотя это не украшение, а мера безопасности.

Наверное, стоит подумать и о зелени при дороге. Совсем небольшие посадки могут превратить эту дорогу в красивейшую магистраль страны. Сделано ведь уже очень многое. Безукоризненны автобусные остановки. И красиво и удобно. Есть скамейки и навес. И даже схема дороги смотрится как декоративное панно. Вот где синтез красоты и пользы! Остановка строится по принципу «грибка». Лучший борец со старым — хорошее новое. Теперь мы другими глазами посмотрим и на беседки во дворах и на «вокзалы» электропоездов. У нас есть теперь современное толкование бетона, но нет еще современного толкования дерева.

Маленькие автобусные остановки расположены на дороге как форпосты большого искусства. Вот вдали показалась игла с простой надписью АВТО. Это мотель. Даже название недавно появилось в нашем обиходе. К новорожденным обычно несколько восторженное отношение, но мотель сделан действительно хорошо. Главное в нем — полезность красоты. Издали заметна башня, эта вертикаль хорошо гармонирует с горизонтальными лентами окон мотеля. Плоский рельеф стены и большой вынос козырька над входом. Простая и строгая планировка интерьера. В трех жилых этажах девятьсто двухместных номеров. Нет огромных комнат старых гостиниц, куда администрация вселяет 8—10 человек, нет плюшевых штор и многонудовых кресел. Есть эстампы, есть легкая современная мебель, много света. В этом же ключе решен интерьер ресторана на первом этаже. Две стены его — сплошные стекла, а за окнами молодые березы, зелень. Как будто завтракаешь на лесной поляне. Автотуризм, отпуск, поездка в столицу связаны с радостным настроением.

Архитекторы Ю. Раннинский, А. Шай-

хет и А. Суздальцева задумали яркое декоративное панно на стене мастерской, обращенной к мотелю. Панно, к сожалению, не удалось. И огорченные архитекторы совсем отказались от росписи второго мотеля. А жаль — это не метод борьбы за высокий уровень монументального искусства.

Мысль мечтательная, не очень убедительная. В общем дорога прекрасна. Но когда едешь по широкой, открытой магистрали, хочется смотреть не просто вперед, хочется смотреть в будущее. Изменяется не только форма, цвет, но и звук. Сейчас на дороге лязг, вой, скрежет, а ведь был же веселый колокольчик и долгие песни ямщика. Можно уменьшить шум моторов, можно радиофицировать участки. Сделать места отдыха шоферов с телефоном, с навесом от дождя, с автоматами, продающими кофе, бутерброды, папиросы. Здесь их настоящее место. Автоматы должны работать круглые сутки.

Сейчас, когда стоит вопрос о дальнейшем строительстве удобной, красивой, безопасной дороги, — хочется сказать: в добрый путь.

БЕТОН — МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА

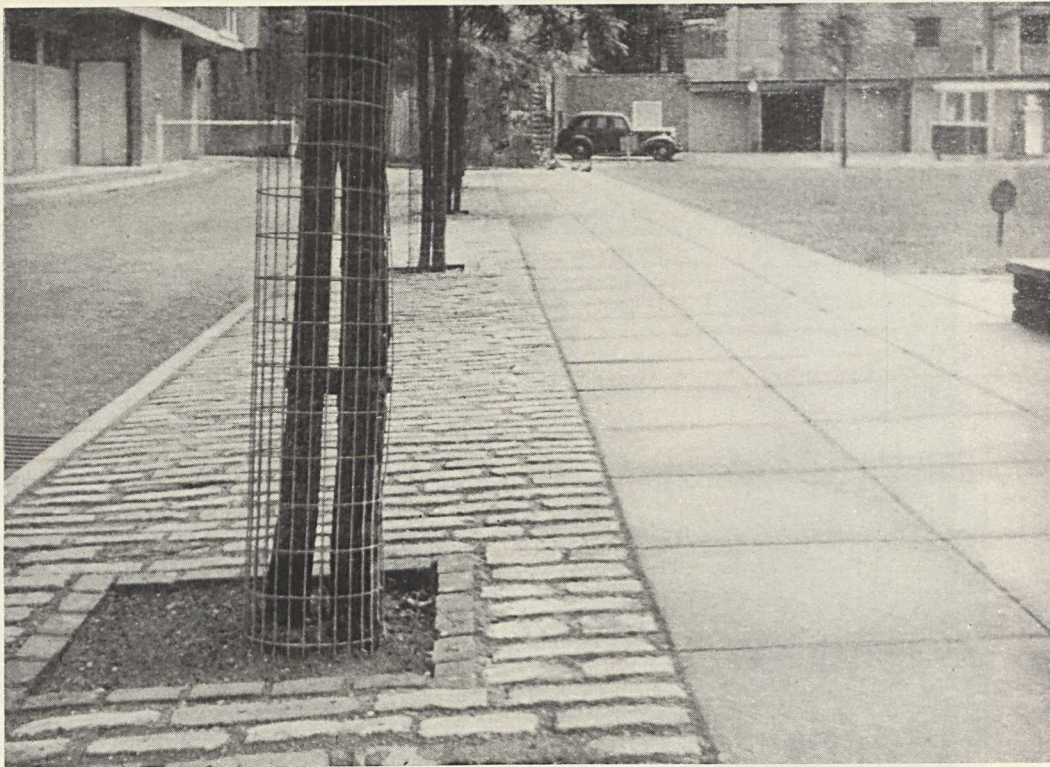
А. СУЗДАЛЬЦЕВА

Значительные масштабы строительства требуют изготовления элементов благоустройства в заводских условиях. Бетон при этом является наиболее подходящим материалом.

В малых формах часто используется бетон на сером цементе. Серая бетонная поверхность в сочетании с зеленью, деревом, естественным камнем, кирпичом обладает большой выразительностью и без дополнительной отделки. Благодаря тому, что бетон в пластическом состоянии принимает любую форму, из него можно получить разнообразные декоративные изделия. Обладая прочностью, приближающейся к прочности наиболее твердых пород камня, бетон имеет по сравнению с ним преимущества. Он требует меньше труда при обработке и эстетически очень выразителен.

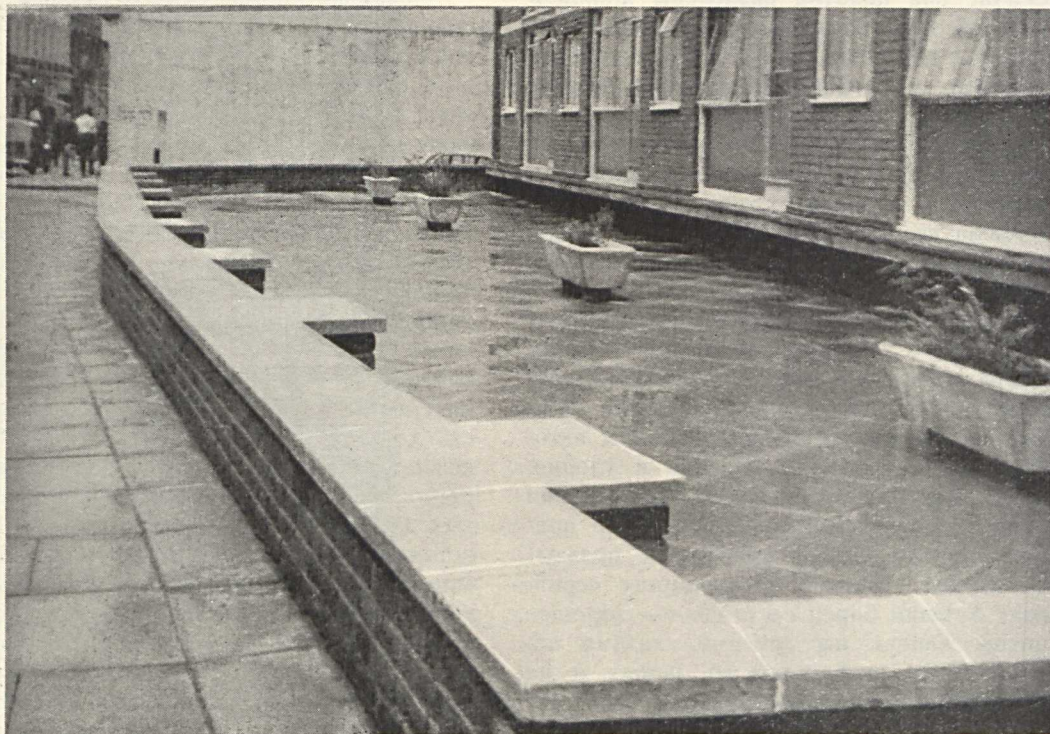
Изделиям из бетона может быть придана различная фактура. Но до сих пор декоративные возможности бетона недостаточно используются при создании малых архитектурных форм благоустройства.

В Англии, где применение бетона и обработка его поверхности имеют глубокие традиции, малые формы отличаются большим разнообразием. Часто торговые площади покрыты стандартными бетонными плитами серого цвета. Плиты чередуются с гранитным замощением около деревьев, кое-где в уровне бетонного покрытия располагаются газоны. Деревья получают необходимую влагу, и не приходится расходовать лишний металл на решетки вокруг них. Этот прием можно наблюдать во многих местах. Бетонные покрытия запыляются меньше, чем асфальт, и более стойки в жаркую летнюю пору. Если применять цветные цементы, можно делать плиты разных цветов. При типовых размерах бетонных плит дополнительное разнообразие может быть получено изменением рисунка швов между плитами.

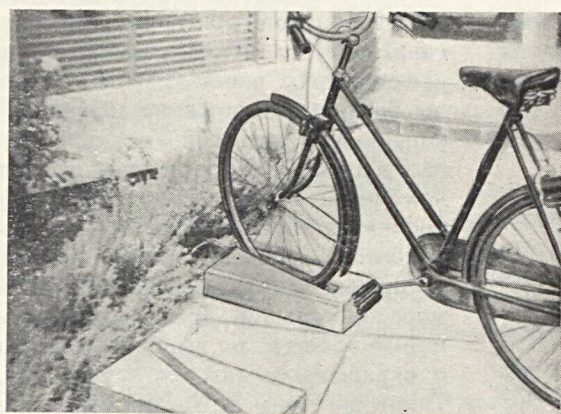


Пример мощения двора бетонными плитами и булыжником.
Лондон.

Оформление участка около жилого дома. *Лондон.*



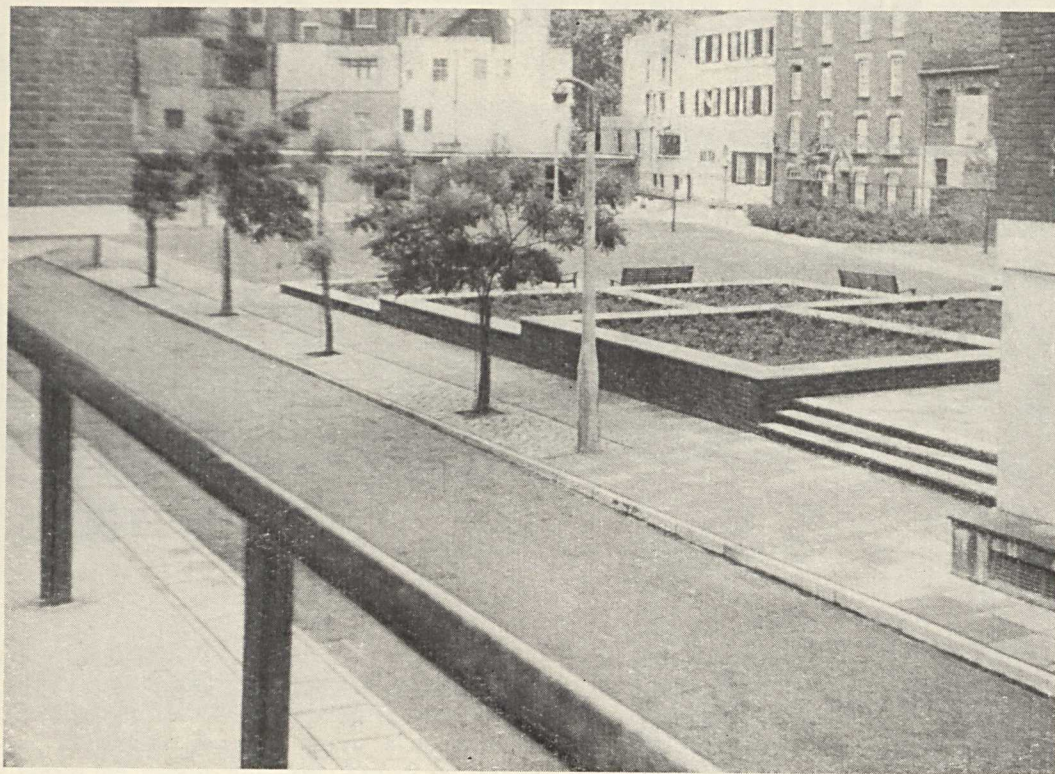
Мошение крупными бетонными
плитами. Новосибирск.
Академический городок.



Приспособление для стоянки
велосипедов. Лондон.

Декоративная ваза из бетона в парке.
Казань.





Благоустройство двора с помощью бетонных плит. Англия.

Интересно оформление участка улицы, примыкающего к дому. Непосредственно к стене подходит неглубокий бассейн, наполненный водой. В центре на всем его протяжении установлены прямоугольные бетонные цветочницы.

Нет предела творческой фантазии в разнообразных формах и группировках цветочниц и вазонов. Многочисленные их сочетания образуют цветочные оазисы на городских площадях и улицах или становятся естественным ограждением. Всевозможные парапеты, переходы газонов в разные уровни—все это сделано из бетона. Один из приемов обработки бетонных чаш основан на том, что на цвет и текстуру изделий влияет цвет заполнителя, который может быть из всевозможных пород камня, соответствующих по прочности материалу изделия. К таким породам относятся граниты, плотные известняки, андезиты, а также гравий. Обработка поверхности состоит в удалении образовавшейся в процессе твердения бетона цементной пленки и выявлении структуры заполнителя. Это производится механическим или химическим способом.

С ростом городов вопрос об использовании любого пригодного для отделки

участка становится очень острым. Резервом являются плоские крыши многоэтажных зданий. Интересно использование пространства крыши и ее благоустройство в многоэтажном здании на Голден-Лейн в Лондоне. Пластичный бетонный козырек над площадкой прикрывает ее от дождя и солнца. Бетонные прямоугольные цветочницы, вымощенный бетонными плитами пол, бетонные скамьи, бетонная пергола, отражающаяся в зеркале бассейна, широкое обозрение города—все это располагает к отдыху.

Примеры многообразного использования бетона можно видеть в Новых Черемушках в Москве. Здесь из бетона сделаны скамьи, бассейны, скульптурные вазоны для цветов, игровые стенки на детских площадках. Правда, не совсем удачно применены краски, на многих изделиях они облезли. Лучше использовать натуральный бетон на сером цементе и обрабатывать поверхность изделий после предварительного подбора состава заполнителя бетона.

В академическом городке под Новосибирском из бетона выполнен ряд элементов детских игровых площадок. Перед зда-

нием гостиницы академического городка площадка выложена цветными бетонными плитами, в орнамент мощения органически входит зеленый цветочный ковер.

Интересен комплекс курорта Курпаты на южном берегу Крыма. Здесь малые формы сочетаются с планировкой территории. Все, начиная с автобусной остановки у подножия горы, где размещен санаторий, до видовых площадок на плоских крышах, очень красиво. Разнообразны бетонные замощения площадок перед парковыми скамьями, дорожек, переходных площадок. Несколько типов бетонных плит разного цвета создают большое разнообразие рисунка мощения. Зазоры между бетонными плитами на площадках и дорожках заполнены крупной и мелкой морской галькой. Даже урны для мусора имеют простой, но выразительный рельеф и окрашены в каждом случае различно. Такие же урны в Казани на территории кремлевского заповедника сделаны из бетона на цветном цементе с рельефом национального характера. Эстетические возможности бетона должны быть полностью выявлены и использованы при создании малых архитектурных форм и элементов благоустройства.

ДЕКОРАТИВНОСТЬ — ДАР

С. БАЗАЗЬЯНЦ

Среди множества слов, способных выразить эмоциональный колорит работ Ара Арутюняна, наиболее подходящими представляются «бурная декоративность». В обостренном чувстве декоративности талант художника, он проявляется и в отборе жизненного материала, и в умении поэтически «озвучить» его.

Декоративность работ молодого армянского скульптора рождается всегда в тесной связи с назначением памятника, содержанием образа и природным или архитектурным окружением.

В творчестве Арутюняна особое место занимает рельеф. В нем скульптор воплощает свои идеи с удивительной декоративной изобретательностью. Его рельефы, выполненные для Ереванского винного завода, отличает четкая композиционная структура. Превосходна обработка базальта. Здесь полностью достигается единство архитектурных и скульптурных форм. Рельеф не только обогащает архитектурную идею, но и вносит в нее новое пластическое содержание. Тут хочется упомянуть еще одно ценное свойство — умение скульптора находить такую сюжетную канву, которая позволяет ему с наибольшей полнотой реализовать свое дарование.

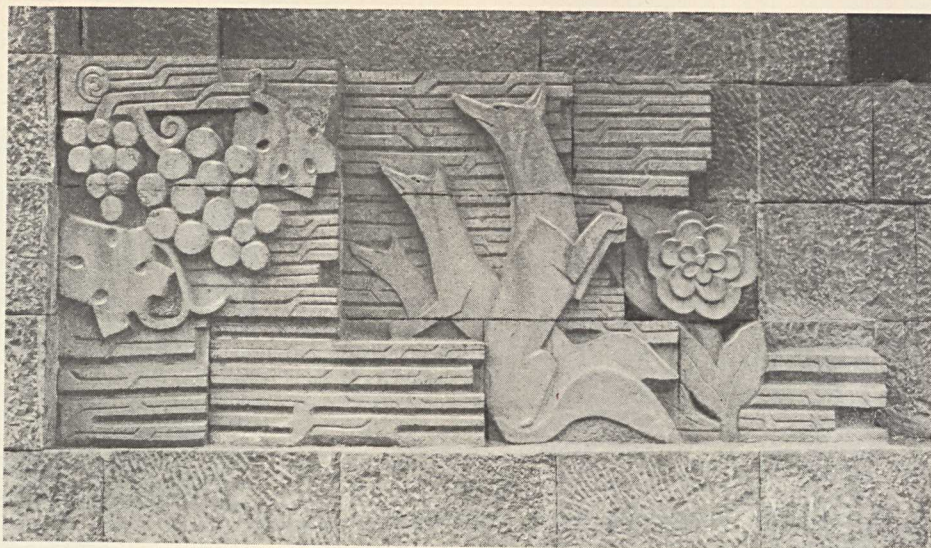
В 1959 году скульптор создает памятник борцам, павшим за освобождение Зангезура (архитектор В. Саркисян). Авторы решают его как гранитную стелу с рельефом из базальта. Здесь художник не ограничивается чисто декоративной композицией. Идеинная задача требовала образно-символического решения, и Арутюнян нашел его. Тема печали и мужества стала содержанием памятника.

Вместе с архитектором Д. Торосьяном скульптор работал над обелиском в честь погибших воинов 89-й Таманской армянской дивизии. Он установлен на крымской земле недалеко от Севастополя. Единство архитектурного и скульптурного начала, утвержденное в этом памятнике, сближает его с традиционными армянскими стелами. В основании гранитного объема рельеф из кованой меди — образ юности, хранящей память о погибших защитниках Родины. Эта фигура как бы закрепляет композицию, держит в равновесии узкий у основания обелиск. Очень хорошо сделана

Скульптор А. Арутюнян, архитектор Д. Торосьян. Памятник павшим воинам Армянской 89-й Таманской дивизии. Севастополь. Гранит, чеканная медь.



А. Арутюнян. Рельеф на фасаде
Ереванского винкомбината. *Базальт.*

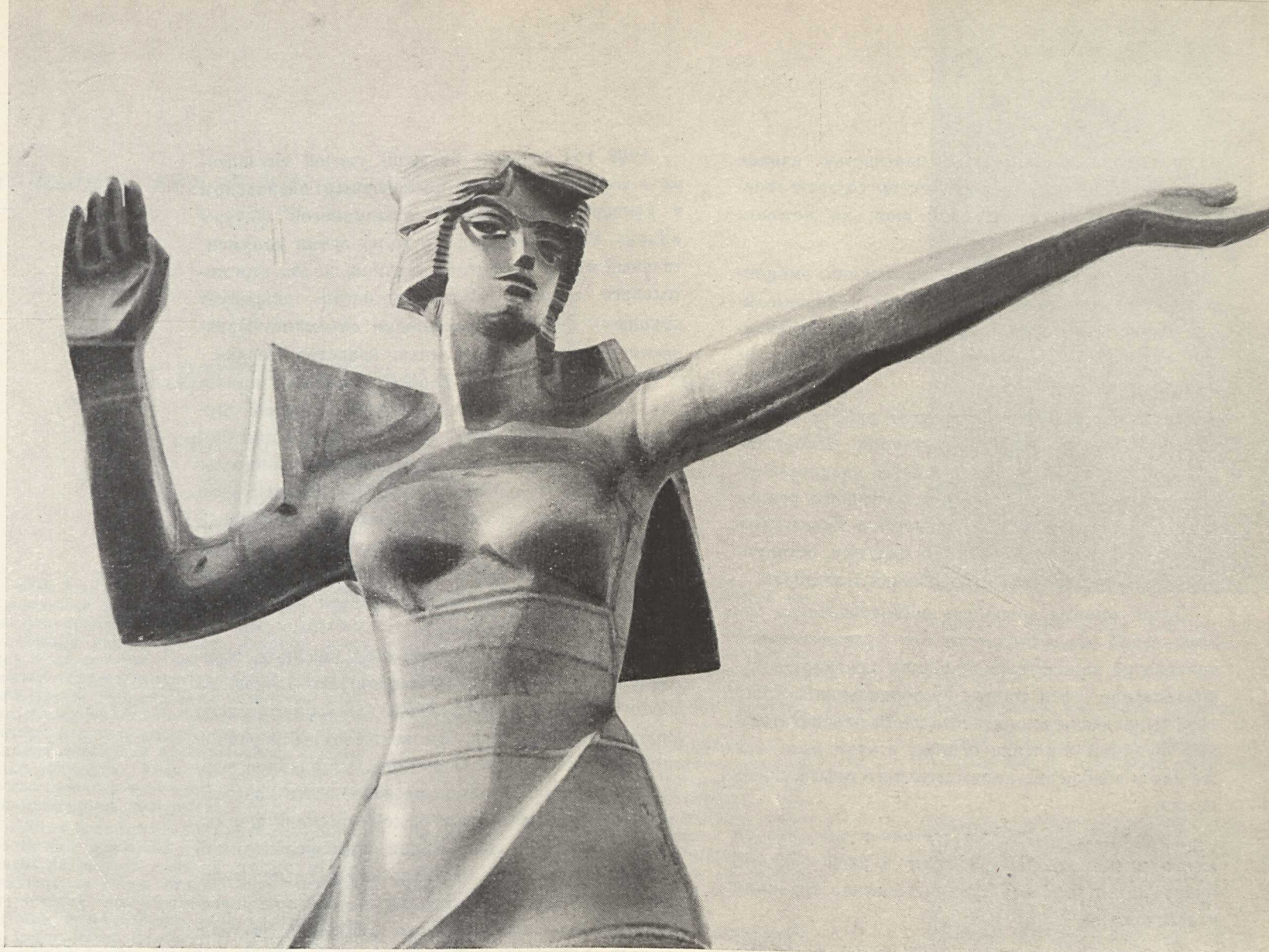


Скульптор А. Арутюнян,
архитектор В. Саркисян.
Памятник героям, павшим
в Зангезуре. *Базальт.*



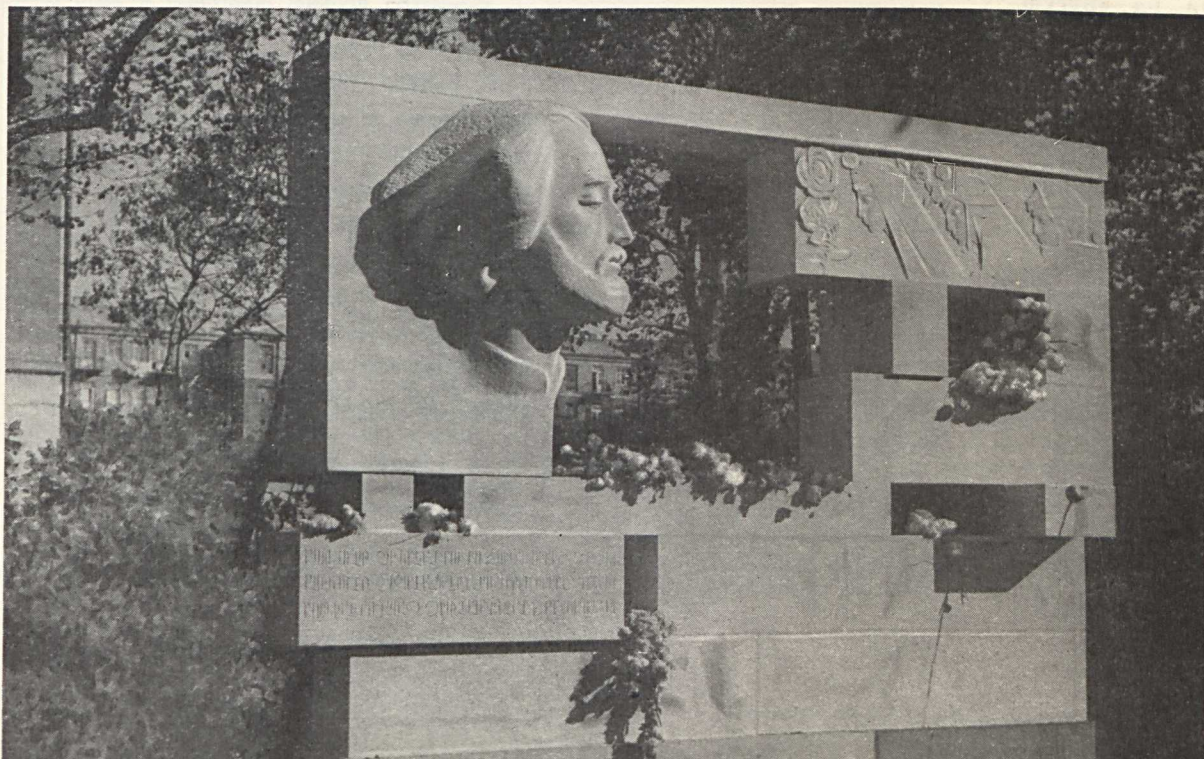
Скульптор А. Арутюнян,
архитектор Д. Торосян.
Надгробие режиссеру А. Гулакяну.
Базальт.





А. Арутюнян. «Заря».
Фрагмент и общий вид.
Чеканный алюминий.

Скульптор А. Арутюнян, архитектор
Э. Сараян. Памятник Саят-Нова
в Ереване. Мрамор.



надпись, она составляет с плоскостью единое целое. Русский и армянский тексты создают своеобразный орнаментированный фон, на котором читается фигура.

И здесь, в интерпретации Арутюняна, эмоциональное и декоративное сливаются в неразделимом единстве. Поэтому так естественно стремление скульптора к обобщенным символическим композициям.

Знаменательна в этом смысле работа художника над мемориальной скульптурой. Декоративный дар автора проявляется в ней с удивительной щедростью. Это относится и к надгробию режиссеру А. Гулакяну, установленному в Ереванском пантеоне. Тут проявлено много выдумки, остроумной изобретательности и понимания материала.

Здесь хочется подробнее остановиться на мемориальной скульптуре, так как художественная критика по непонятным причинам игнорирует существование этого жанра. Мемориальная скульптура выполняет очень важные идейно-воспитательные функции. Критика ошибок в этом деле, так же как и обобщение положительного опыта, очень важна.

Заслуга А. Арутюняна состоит в том, что он много и плодотворно работает в этой области, продолжая и развивая гуманистические традиции классиков.

Гуманизм Арутюняна проявляется в умении освободить чувство скорби от ощущений безнадежности и отчаяния, в умении показать высокие достоинства, красоту и плодотворность жизненного пути ушедшего человека. В этом, по мысли автора, следует черпать утешение и пример для живых.

Так, в надгробии Гулакяну скульптор в символических образах-масках передает творческий путь умершего режиссера. Делает он это, мастерски владея материалом, композицией, умело перенося изображение с одной грани на другую. Никакой симметрии в расположении рисунка; изображение чередуется с орнаментом, цифрами и буквами надписи.

Как много тут от традиционных армянских «хачкаров» — камней, украшенных рельефными орнаментами. Такие камни устанавливались в честь памятных событий.

Наряду с большими удачами — прекрасно вписанной в блок камня головой — есть и просчеты. Рисунок отдельных изображений излишне обтекаемый, образы нарочито стилизованы. Избыток красноречия вредит этому надгробию.

1963 год отмечен большой удачей скульптора — установкой перед выставочным павильоном в Ереване пятиметровой алюминиевой фигуры «Заря». Романтический и в то же время монументальный образ армянской девушки полон стремительного порыва. Здесь скульптор оперирует крупными формами, чеканными объемами. Прекрасна голова — вдохновенная, красивая, гордая.

Последняя крупная работа Арутюняна памятник Саят-Нова, установленный в армянской столице в дни 250-летнего юбилея поэта. Памятник по своему решению нов. Это наиболее значительная работа скульптора. Вместе с архитектором Э. Сарапьяном он создал памятник, лишенный привычной помпезности, относительно небольшой по размерам (3×3,75), камерный и лиричный по настроению. Этот памятник созвучен поэтическому творчеству Саят-Нова.

Теперь о его композиционном решении. Мраморная стела сложена из правильных блоков, на одном из которых изображение головы армянского поэта и просветителя. Мы видим одухотворенное выразительное лицо Саят-Нова, утонченное изящество профиля. Мрамор передает даже малозначительные нюансы жизни художественной формы, быть может, несколько лишая образ необходимой монументальности. Скульптор оказался не свободен от излишней детализировки, несколько преувеличенной красоты, а это отвлекает зрителя, мешает воспринимать образ поэта, простого и мужественного. Мешает тут и другое: разобщенность скульптурных и архитектурных форм, решенных в разном ключе. Так, голова, слабо связанная с блоком мрамора (он слишком тонок для нее), кажется неорганичной по отношению к целому. Хотелось более продуманной и уравновешенной конструктивной основы памятника. Быть может, тогда мраморные блоки образовали бы более стройное единое целое.

И все же, ясно видя многие погрешности этого памятника, не хочется заострять внимание на его недостатках. Общий эмоционально-образный строй вещи найден верно. Памятник настраивает на лирический лад, вызывая в воображении образы поэзии Саят-Нова. Этому помогает окружающая природа, цветы и вода, медленно льющаяся из мраморного желобка, — символ вечной жизни.

Творчество Арутюняна не развивается по прямой. Оно противоречиво — в одной и той же вещи присутствуют взаимоисключающие начала. Естественны и неудачи, однако мы воспринимаем их как проявления еще не вполне зрелого, но яркого таланта.

СВЕТИЛЬНИКИ ЗАТОВАРИЛИСЬ

Р. ГРИГОРЬЕВА

В 1958 году в магазинах появились первые рожковые люстры. Они сразу же становятся популярны и покупаются нарасхват. Но проходит несколько лет, и спрос резко падает и на люстры и на всю предлагаемую торговлей осветительную арматуру. Означает ли это, что за 5—6 лет была полностью удовлетворена потребность в новых светильниках? Очевидно, это так, но не потребность в светильниках вообще, а в светильниках предлагаемых образцов. Ведь их ассортимент и качество остались почти неизменными при все увеличивающемся количестве.

С 1958 года в стране выпущено, например, около 10 млн. рожковых люстр! При этом они удивительно похожи одна на другую, и хотя оформлены «в новом стиле», страдают многими старыми конструктивными и светотехническими недостатками. Ведь убрать с люстры хрустальные подвески и бронзовые завитки еще не значит решить задачу функциональности и художественности светильника. Большинство рожковых люстр делается без глубокого анализа их функции и роли в интерьере. Они не приспособлены к квартирам с небольшой площадью и невысокими потолками (длинные штанги, тяжеловесные формы абажуров). Все «разнообразие» форм заключается или в немалом перекручивании рожков (например, люстры Горьковского завода) или в нелепых комбинациях громоздких абажуров (Кунцевский завод электроарматуры).

Еще хуже обстоит дело с арматурой для местного освещения, которое при современных бытовых условиях начинает играть главную роль в «световой жизни» интерьера.

Настольные лампы, которые выпускает один из свердловских заводов, наверно, украшали номера провинциальных гостиниц еще в начале века. А в этом году их будет выпущено еще 30 000 штук! Лидский завод электроизделий (Белорусская ССР) выпускает торшеры, представляющие собой прямую противоположность самому представлению о торшере как легко переносимом, удобном и красивом виде осветительной арматуры, призванном, кроме того, играть роль декоративного пятна в интерьере. Упомянутый торшер выглядит чрезвычайно неклюже и тяжеловесно: большой круглый, неприятного цвета абажур, никелированная штанга и каменная подставка «под мрамор».

Примеров подобного сочетания неудачной конструкции и нелепой формы немало, но примеров, когда торшер непродуман с функциональной точки зрения и лишь загромождает интерьер, не давая должного освещения, — еще больше.

Один из немногих удачных образцов — пристенный светильник для освещения стола

или рабочего уголка в квартире с новой мебелью. Он намечен к выпуску в этом году Ленинградским заводом электроарматуры, где вообще чувствуется рука ищущего художника. В продукции этого предприятия есть несколько неплохих современных торшеров и бра, выполненных с применением светотехнической пленки.

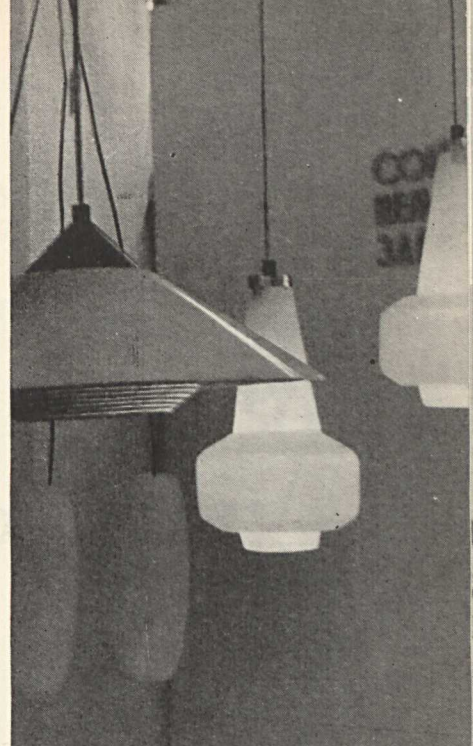
Но настольные лампы этого завода — удачное сочетание старых принципов украшения и эклектики. Они совершенно не выполняют функцию настольной лампы — правильно освещать рабочую поверхность стола. Они больше напоминают ночники. А заменить штангу лампы вычурной керамической подставкой или тем паче снабдить ее ручкой наподобие керосиновой лампы, отнюдь не значит сделать ее удобной.

Среди всех предприятий выделяется работа завода «Эстопласт». Его светильники отличаются от всех остальных большим изяществом, легкостью, удобством и рациональностью конструкций. Здесь ощущается деятельность художника, проектирующего светильник как неотъемлемую часть современного интерьера. В осветительных приборах «Эстопласта» широко и интересно использованы синтетические материалы.

К сожалению, в нашей промышленности опыт эстонского завода единичен.

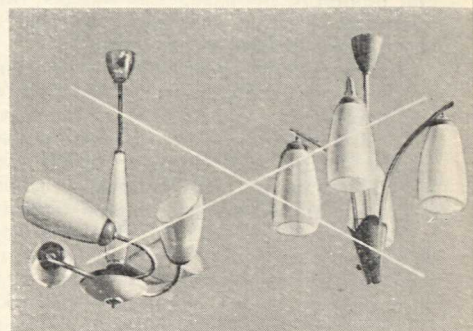
Одной из причин однообразия массовой электроарматуры является то, что производством ее занимается большое число неспециализированных заводов. Здесь не ведется работа по художественному конструированию изделий, а господствует один раз налаженное, малопроницаемое для нового производства, ориентирующееся на апробированные в торговле образцы. Это порождает дублирование и повторение устаревших вещей.

Производство осветительной арматуры в целом находится в промежуточной стадии, когда элементы дешевой роскоши и украшения в светильниках в основном преодолены, а по-настоящему современные светильники, являющиеся органической частью интерьера, еще не стали предметом массового производства. В результате как только потребность в количестве была минимально удовлетворена (к 1963 году), спрос на существующие образцы светильников резко упал. Они не удовлетворяют уже ни вкус любителей позолоченных цепей, ни потребность человека, заботящегося о настоящем удобстве и красоте своего жилища. А это свидетельствует об отсутствии не только творческого, но просто добросовестного отношения к делу. Нужно своевременно обновлять ассортимент, систематически повышать художественное качество, не относиться с пренебрежением к интересам потребителя.

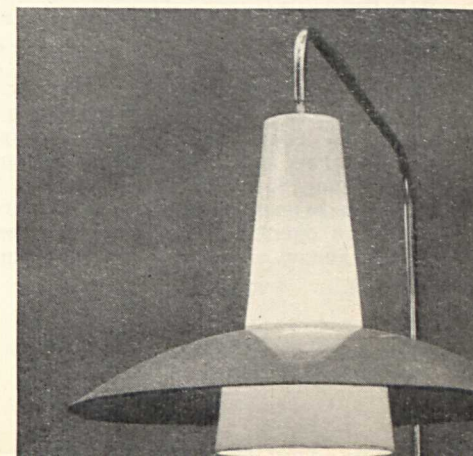


Хорошие светильники для современных квартир выпускает завод «Эстопласт».

Однообразные вычурные рожковые люстры, характерным примером которых служит продукция Горьковского механического завода, буквально заполнили наши магазины.



Ленинградскому заводу электроарматуры давно пора снять с производства эти устаревшие тяжеловесные настольные лампы.



Удачный образец пристенного светильника. Производство Ленинградского завода электроарматуры.

ЕЩЕ РАЗ О СПЕЦИФИКЕ

В. ТОЛСТОЙ

Всем ясно, что в нашей художественной культуре возрастает значение монументально-декоративного и прикладного искусства. Но проходит это отнюдь не «за счет» и не в противовес искусству станковому.

Произведения декоративно-прикладного искусства не только посвоему отражают жизнь и воплощают мироощущение своего народа, но и вместе с архитектурой формируют ту реальную среду, в которой мы живем и трудимся. Они составляют часть не только духовной, но и материальной культуры своего общества. Не «отражение жизни в формах самой жизни», а создание реальных предметов, помогающих человеку в его повседневной жизни и труде, — вот главная задача прикладного искусства. Поэтому здесь в критерий художественной ценности произведения входят также удобство, целесообразность, простота, то есть наиболее полное соответствие данного предмета его практическому назначению.

Современная промышленность позволяет «добывать» красоту не за счет ручной обработки отдельных предметов и деталей, а благодаря предельной унификации и стандартизации промышленных изделий. Вот почему красота современной мебели, посуды, домашней утвари сродни той красоте, какой обладают лучшие образцы самолетов, автомашин, холодильников, электроприборов, — всего того, что создается на основе машинной техники и поточного производства.

В своей совокупности изделия современной техники и строительства, произведения архитектуры, промышленности и прикладного искусства создают целостный и емкий художественный образ той эпохи, того народа и того общественного уклада, которому они служат.

Применительно к прикладному искусству правильнее говорить о художественном образе не отдельной вещи — скажем, стула, драпировки или чашки, — а об образе художественно организованного комплекса или ансамбля вещей. В зависимости от выбора и сочетания предметов обстановки, введения того или иного цветового акцента, материала, освещения интерьер очень ярко выражает образ жизни и мироощущение своего создателя. Это относится и к ансамблям, составленным в основном из вещей промышленного производства.

Кстати говоря, именно с архитектуры и изделий промышленности, непосредственно связанных с общественным базисом и его производительными силами, — и начинается сложение нашего социалистического художественного стиля. Он складывается объективно, независимо от воли того или иного художника или теоретика. Этот процесс нельзя произвольно «подстегивать» и опережать, иначе это приведет к канонизации каких-то случайных формальных признаков. Но обобщать и изучать этот процесс не только можно, но и необходимо. Мы решительно стоим за многообразие и оригинальность художественных решений в нашем прикладном искусстве. «Своевременный выпуск товаров в соответствии с многообразными запросами населения, с учетом местных, национальных и климатических условий — обязательное требование ко всем отраслям, производящим предметы потребления», — говорится в Программе КПСС.

При всей своей специфике наше декоративно-прикладное искусство развивается в едином для всей социалистической культуры русле, и к нему безусловно применимы принципы социалистического реализма — правдивость, коммунистическая идейность, связь с современностью, народность и т. д. Но здесь эти принципы приобретают специфическое выражение, связанное с неизобразительной природой прикладного искусства. Практически это означает требование правдивого отражения социалистического образа жизни, нового бытового уклада, а также соответствие формы и материала изделий передовому уровню промышленного производства.

Конечно, здесь нельзя допускать вульгаризации. А ведь нередко на произведения прикладного искусства механически переносятся критерии оценки станкового искусства. Именно в вульгаризации понятий корни таких фактов последнего времени, как наклеивание

В Научно-исследовательском институте истории и теории искусств Академии художеств СССР уже с 1961 года работает сектор декоративного искусства. Его главная задача — разработка актуальных проблем современной художественной жизни, возникающих в сфере прикладного и промышленного искусства, искусства монументального и оформительского. Об этих проблемах и о работе сектора рассказана на XX сессии Академии художеств его руководитель В. Толстой. Мы помещаем его выступление в сокращенном виде.

ярлыка «абстракционизм» на всякое изделие, по форме не похожее на привычное, или на всякий декор ткани или посуды, коль скоро в нем нет изобразительных моментов. С другой стороны, совершенно вздорное мнение о том, будто бы абстракционизм может быть применен с пользой в декоративно-прикладном искусстве, также вытекает из непонимания природы этого вида искусства, задача которого состоит не в изображении чего-то и не в отвлеченном выражении неопределенных эмоций, а в создании целесообразных, полезных и красивых утилитарных вещей.

Перед советским искусствознанием стоит задача — воспитывать в самых широких слоях народа здоровый художественный вкус, не чуждающийся необычного, если оно плодотворно и соответствует нашему миропониманию и социалистическому образу жизни. Речь идет о воспитании вкуса самобытного и принципиального, чуткого к новому, но не падкого на сенсации и гримасы моды, приходящие к нам из буржуазного мира. Легкомысленное «модничанье» и неразборчивость во вкусах свидетельствуют об утрате идейной ориентации в сложной идеологической борьбе «двух противоположных образов жизни», — так выразился в своем докладе на июньском Пленуме Л. Ф. Ильичев.

Советскому искусствознанию нужно постоянно разоблачать антигуманистическую природу мешанских тенденций, проникающих в нашу практику и в теорию. Я имею в виду поток псевдопопулярной литературы по вопросам искусства в быту, который обрушился на читателя в последние годы. Достаточно напомнить ставшую уже предметом фельетонных насмешек брошюру о том, как устроить «красивый быт», сделав тумбочку из ящика и украсив ее кружевной салфеткой, или вульгаризаторскую книжку О. Русановой «О хорошем вкусе». Такие труды, в нормативной форме насаждающие пошлость, безвкусицу и унылый стандарт, приносят огромный вред эстетическому воспитанию.

Существенным недостатком теории современного прикладного искусства является порой некритическое отношение ко всему новому, «современному по форме». Это проявляется, в частности, в архитектурно-художественном решении некоторых наших малогабаритных типовых квартир, интерьеров ряда наших молодежных кафе, магазинов и т. п. Сказывается это также в увлечении чисто декоративными уникальными изделиями из керамики и стекла, в слепом заимствовании у буржуазного Запада не только отдельных фасонов одежды, но и целого направления моды, без учета особенностей нашего образа жизни.

Взять, например, современный жилой интерьер. На выставках мебели и в журналах у нас часто пропагандируют абстрактно-красивые, решенные как будто в соответствии с принципами нового стиля образцы, далекие от реальных потребностей нашего быта. В этих «идеальных интерьерах» не учитываются те черты жизни, которые сложились на основании местных особенностей и бычаев и характеризуют наш советский уклад жизни. А ведь советским людям нужны не парадные апартаменты для приема гостей, а такое жилье, где было бы удобно, в зависимости от обстоятельств, и расположиться для тихих занятий (известно, что у нас в стране каждый третий учится), и отдохнуть после работы, и дать место для игр детей, и широко, по-русски, хлебосольно принять гостей за праздничным столом. А главное, что вызывает тревогу, — это то, что, работая над проектированием интерьера отдельно взятой квартиры, мы не всегда помним о том, что в ней будут жить люди совершенно нового склада, для которых характерен дух коллективизма.

Наша теория должна уже теперь заняться научным обоснованием проектных заданий на новые типы жилищ коммунистического будущего, в которых учитывались бы не только нужды каждой отдельной семьи, но и интересы всех жильцов данного комплекса — ведь они

БОРИСУ АФАНАСЬЕВИЧУ РОДИОНОВУ 60 ЛЕТ



составляют некий коллектив. Правда, здесь у нас кое-что интересное делается в экспериментальном порядке (например, десятый квартал Новых Черемушек). Но не всегда, проектируя «дома будущего», наши архитекторы опираются на всесторонний социологический анализ общественного быта в период перехода от социализма к коммунизму, а исходят скорее из интересных, но все же утопических опытов современной западной архитектуры, вроде «Лучезарного города» Корбюзье. В условиях капиталистического общества попытка архитектора создать идеальное коллективное жилище наталкивается на непреодолимое стремление буржуа к индивидуализму, к полной изоляции своей частной жизни от общества. Некоторые критики обвиняли Корбюзье в том, что люди в его марсельском доме обречены на «трагическое одиночество».

Разве же в трагическом одиночестве и полной обособленности друг от друга мы видим идеал человеческого жилья коммунистической эпохи? Разумеется, и мы хотим, чтобы были индивидуальные квартиры для каждой семьи, и все коммунальные удобства, и тишина, и мы за то, чтобы все окна смотрели в сад, парк или на море, а не на кухню соседа. Но разве лишь условиями индивидуального комфорта ограничиваются у нас требования к жилищу коммунистического общества?

Сама жизнь поставила перед нами ряд сложных проблем теоретического, организационного, экономического характера. Возникла потребность теоретической разработки таких вопросов, как место декоративно-прикладного искусства в общей культуре советского народа; как природа декоративности, изобразительности и условности в прикладном искусстве; проблема национального и интернационального; вопрос о советском художественном стиле как основе развития всех отраслей прикладного искусства и еще целый ряд проблем, тесно связанных с практикой.

В области экономической необходимо изучить вопросы связи современных форм планирования, ценообразования и оплаты труда с художественным качеством выпускаемой продукции, так как существующий порядок недостаточно стимулирует борьбу за качество.

В области организационной предстоит решить ряд вопросов, связанных с ролью и местом художника в современном промышленном производстве, о взаимоотношениях творческого труда художника и технического творчества инженера, о роли художественной критики в процессе создания нового образца. Нужно наладить систематическое рецензирование изделий нашей промышленности, привлекая общественное мнение к вопросам художественного качества и соответствия этих вещей образу жизни, потребностям и эстетическим представлениям граждан социалистического общества. Нужно добиваться, чтобы ответственные за выпуск продукции народного потребления организации реагировали на критические статьи по вопросам прикладного искусства так же эффективно и по-деловому, как это принято делать у нас по сигналам печати в других важных областях жизни.

Особого внимания требуют к себе проблемы художественного конструирования — этой новой отрасли современной художественной деятельности, в которой у нас нет еще достаточного творческого опыта.

Исходя из всего сказанного, сектор декоративных искусств Научно-исследовательского института Академии художеств с самого начала своей деятельности поставил себе целью в течение ближайших лет теоретически разработать ряд узловых проблем нашего монументально-декоративного и прикладного искусства. С этой целью мы приняли издание ряда книг и сборников статей с участием в них не только сотрудников Института, но и видных специалистов в этой области, художников-практиков.

Сейчас мы закончили сборник «Современная художественная керамика», где на всестороннем анализе судеб и возможностей этого древнейшего вида прикладного искусства, переживающего сейчас большой подъем, ставится целый ряд острых теоретических проблем прикладного искусства. Мы заканчиваем также сборник статей, посвященных ряду теоретических вопросов и анализу отдельных памятников монументально-декоративной живописи, скульптуры и прикладного искусства, а также проблемам их синтеза с архитектурой.

Одновременно мы работаем над книгой «Художник и промышленность», в которой хотим рассмотреть все многообразие творческой деятельности художника в современной промышленности. Особое внимание в этом сборнике мы уделяем проблемам промышленной эстетики и художественного конструирования.

Работа над сборниками, посвященными современному искусству, идет параллельно с работой над созданием капитальной истории русского, а затем и советского декоративного искусства. Нам хотелось бы сосредоточить в Академии наиболее деятельные и талантливые искусствоведческие силы. Нужно также обеспечить приток новых кадров через аспирантуру.

Нет никакого сомнения, что, приняв надлежащие меры, Академия художеств СССР сумеет решить поставленную июньским Пленумом ЦК КПСС задачу, сформулированную в докладе Л. Ф. Ильичева: «Заботиться о повышении культуры быта, о художественном оформлении городов и сел, эстетическом качестве промышленных изделий, товаров народного потребления, предметов домашнего обихода, воспитывать здоровые вкусы».

Борис Афанасьевич принадлежит к той плеяде советских художников, которые сразу же, со школьной скамьи, включились в культурную жизнь молодой советской республики и своим искусством стремились помогать строительству новой жизни.

По окончании в 1926 году ВХУТЕМАСа, по театральнo-декоративному отделению, Борис Афанасьевич вошел в один из коллективов «Синей птицы». В 1926, 1927 и 1928 годах Б. Родионов был главным художником оформления Ходынского поля (Октябрьского), где проходили праздники «Дня конституции» и «Недель обороны». Первые пятилетки, индустриализация и преобразование сельского хозяйства ставили перед страной грандиозные задачи. Художник не мог удовлетвориться сценической площадкой. Он выходит на улицы, на площади, где средствами декоративно-оформительского искусства раскрывает смысл происходящих в стране событий. Свердловскую площадь в Москве (1933 г.) он совместно с художником Мусатовым превращает в гигантский блюминг с расходящимися от него тракторами.

После напряженных лет пятилетки рождаются новые формы общественных празднеств. Одной из таких форм были физкультурные парады.

Борис Афанасьевич принимал участие в оформлении более 30 парадов. Одновременно много творческого труда он вкладывал в оформление Москвы, парков столицы, демонстраций в дни революционных праздников. Это большая творческая и благородная работа, так как в ней приходится быть и педагогом и воспитателем художников самостоятельного искусства, стремящихся внести свой вклад в общенародный праздник.

В годы Великой Отечественной войны Б. Родионов работал на авиационном заводе начальником цеха, участвовал в создании нового вида самолета, за что был награжден Президиумом Верховного Совета СССР орденом «Красная звезда».

После Великой Отечественной войны, когда вопросы борьбы за мир и проблемы мирного сосуществования стали основными проблемами современности, Борис Афанасьевич начал работать над художественным оформлением внутренних и зарубежных выставок, стремясь средствами своего искусства донести до зрителя правду о нашей стране, о наших достижениях. Им были спроектированы и осуществлены выставки в Австрии, Сирии, Кубе, Норвегии, Швеции, Гане, ГДР, Мали и т. д.

При самом активном участии Бориса Афанасьевича были созданы крупнейшие советские выставки за рубежом (Брюссель, 1958, Нью-Йорк, 1959, Париж, 1962).

Борис Афанасьевич полон творческих сил. Пожелаем ему всегда быть на передовой линии советского декоративно-оформительского искусства.

К. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

БЫТЬ ЛИ ОРНАМЕНТУ?

Новый, социалистический стиль жизни получает все более и более определенное выражение в различных областях нашей материальной культуры. Формируется стиль социализма в искусстве и архитектуре. По мере становления его принципиальных черт расширяются поиски конкретного языка форм пластической выразительности. В этих поисках художники, работающие в области декоративного искусства, и наши архитекторы часто сталкиваются с проблемой орнамента.

Но прогрессивное искусство современности рождалось в отрицании форм старого искусства, в борьбе с украшательством, в борьбе с декоративистскими ухищрениями. Естественно, что попытки возрождения орнамента встречают настороженное отношение. И поэтому необходимо разобраться, правомерны ли они?

Стили искусства прошлого, рождаясь, проходили через период решительного отрицания наследия предшествующей эпохи, через период становления в обнаженной форме новых принципов. Затем наступал период развития художественно-образного языка, расширения его возможностей. Появлялись и новые орнаментальные формы. Их разрастание, приводящее к гипертрофии, глушащее когда-то чисто и строго звучавшие структурные начала, знаменовало обычно упадок стиля, его закат.

Сохраняется ли подобная закономерность в наше время? Должны ли мы во имя сохранения чистоты и жизнеспособности формирующегося стиля оберегать его от любых орнаментальных форм или основы нашего стиля столь принципиально отличны от тех, которые давали жизнь стилям прошлого, что параллели во внешних признаках не могут иметь значения?

Наконец, совместима ли вообще орнаментальная форма, пусть даже органически связанная с функциональной и конструктивной структурой вещей, с реалистической направленностью и принципом единства прекрасного и полезного, неразрывным со стилем нашей современности? Если мы допускаем появление орнамента как одного из средств художественно-образной выразительности, то какие принципы должны лежать в основе его создания? Отвечает ли орнамент особенностям массового производства, методы которого все шире распространяются как в строительстве, так и в создании произведений прикладного искусства? Какие формы он может принять в условиях изготовления предмета машиной?

Вопросы эти не первый раз поднимаются в истории развития искусства. Но каждый раз, в зависимости от исторических условий, предлагаются различные ответы.

Нам необходимо выработать свою ясную позицию, вытекающую из принципиальных основ формирующегося социалистического стиля. Это будет иметь значение не только чисто теоретическое, но и поможет плодотворному развитию нашего искусства.

Редакция обратилась к ряду художников, архитекторов, народных мастеров и искусствоведов с просьбой ответить на вопросы:

КАКОВА РОЛЬ ОРНАМЕНТА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ? НУЖЕН ЛИ ОН?

Мы иллюстрируем нашу анкету фоторассказом о судьбах орнамента в XX веке.

XIX век — эпоха эклектики — вызвал «инфляцию» орнамента. Перегрузка всех вещей узорами, произвольно заимствованными из любого исторического стиля, обесценила орнамент, лишила его художественной выразительности. Первые — на рубеже XX века — попытки подчинить орнамент характеру новых конструкций не увенчались успехом. Преодолевая иллюзорную тектонику старых стилей, модерн «освободил» орнамент от всякой тектоники. Выемы разводы подчиняют себе формы изделия, делают его подчеркнуто атектоничным. И как реакция на всеядность эклектики и манерность модерна возникает желание вообще отбросить орнамент.

В этом номере показаны первые этапы поисков — 1880—1910 годы.

Ниже мы публикуем ответы на нашу анкету.

● ...*Направление архитектуры не должно состоять в исключительном стремлении к одному полезному, или к одному изящному; основное правило ее есть преобразование одного в другое, т. е. полезного в изящное.*

...*Техника или конструкция есть главный источник архитектурных форм. Участие художества при сочинении этих форм состоит только в сообщении грубым формам техники художественной завершенности.*

...*Украшение не должно скрывать основной формы украшаемой части здания, а, напротив, применяться к этой форме и яснее выказывать ее.*

А. КРАСОВСКИЙ. «Гражданская архитектура». Спб., 1851, стр. 4, 5, 17, 18.

Я НЕ МЫСЛЮ ОРНАМЕНТ ВНЕ ИСКУССТВА

Орнамент по своей сути есть декоративное, прикладное искусство, органично входящее в живопись и в другие виды творчества.

В живописи он нужен в том случае, когда помогает выполнению художественного замысла автора, но в то же время орнамент в живописи играет не главную, а лишь вспомогательную роль; вообще же применение орнамента в произведениях живописи индивидуально. Истоки русского орнамента лежат в работах ремесленников: резчиков по дереву, вышивальщиц, ювелиров, и восходят ко временам Древней Руси. В иконописи орнамент, являясь органической частью этого большого искусства, употреблялся

в ризах, выполненных в серебре или золоте, и в сочетаниях с камнями давал полное впечатление завершенности произведения большого вкуса.

Искусство орнамента требует от художника яркого колористического дарования, культуры рисунка и умения гармонизировать цвет и линии — основные компоненты орнамента.

Это искусство неподвластно моде, времени, и любой мастерски исполненный орнамент звучит современно.

художник
Павел К О Р И Н

Москва

● *Имеют ли какое-нибудь значение изображения наших вышивок? Не просто ли это продукт фантазии и произвольная игра в линии? Никогда. Орнаменты всех вообще новых народов идут из глубокой древности, а у народов древнего мира орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений. Ряды орнаментистики — это связная речь, последовательная мелодия, имеющая свою основную причину и не назначенная для одних только глаз, а также и для ума, и чувства.*

Русская орнаментистика — это позднее эхо орнаментистики азиатской, это уцелевший осколок древнего мира, но осколок значительно попорченный, сокращенный, и что всего хуже, такой, значение которого давным давно совершенно потеряно для употребляющих эту орнаменту.

СТАСОВ В. В.
Русский народный орнамент, Собр., соч., т. I, Спб., 1894, стр. 207.

ОТРИЦАНИЕ ОРНАМЕНТА НЕПРАВИЛЬНО

Я считаю, что орнамент не только может, но и должен быть.

Орнамент должен быть, безусловно, современен, как он был современен всегда, во все времена. Орнамент XIV века никогда не походил на орнамент XIII века. Поэтому, повторяю еще раз, орнамент должен соответствовать духу времени.

Переход России на пути общеевропейского развития создал острое положение. С одной стороны, в крестьянской среде и в работах части городских ремесленников продолжали жить остановившиеся в своем развитии формы древнерусского искусства. С другой стороны, складывались и развивались орнаментальные формы барокко и классицизма. Однако эти формы нерусскими не были.

В XIX веке сохранившиеся в крестьянской среде формы творчества были искусственно

противопоставлены общеевропейскому орнаменту того времени. И вот родился так называемый «русский» стиль. Особенно «развили» его в эпоху «украшательства и излишества». Этот «стиль» давно не имеет права на жизнь, нужно развивать современные орнаментальные формы, соответствующие нашему сегодняшнему дню и нашей действительности. Только так можно установить связь между орнаментом и формой современных изделий.

Если вы спросите, будет ли этот орнамент национальным, то я отвечу: да, будет, даже без всякого налета старых форм. Многочисленные примеры подтверждают становление и развитие нового орнамента в советском декоративно-прикладном искусстве.

Москва

М. ИЛЬИН,
искусствовед

ОРНАМЕНТ В АРХИТЕКТУРЕ

Какое значение имеет орнамент в архитектуре? Чтобы ответить на это, нужно представить, что существуют два основных вида орнамента, принципиально отличных.

Один в основе своей является украшением, маскирует конструкцию и материал. Он привнесен извне, его пространственное решение самостоятельно и не связано с формой предмета или архитектурного сооружения.

Благодаря своей пространственной изолированности он может переноситься с одной формы на другую вне зависимости от их функционального значения. Те же элементы орнамента могут украшать фасады зданий, предметы быта, мебель и даже использоваться в книжном оформлении. Не имеет решающего значения и материал. Орнаменты, рожденные в резьбе по дереву или даже в вышивке, переносились на монументальные произведения из камня, бетона или металла.

Второй вид органически связан с объектом, вернее, орнамент является одним из организующих элементов его пространственной структуры. Он неотделим от предмета, существует в его времени и пространстве, связан с логикой его конструктивного решения и технологией производства. Этот вид орнамента рассчитан не на маскировку формы, а на определенное и четкое выявление ритмической основы структуры объекта.

Первый вид орнамента, несмотря на свою универсальность, в значительной мере изживает себя; перед вторым открываются большие возможности в современной архитектуре.

Вопрос, конечно, не следует понимать упрощенно и нельзя сводить этот вид орнамента (его можно назвать структурным) только лишь к выявлению художественной роли конструкции. Здесь предполагается использование и других выразительных средств, контрасты различных форм, не всегда имеющих функциональное значение, использование цвета и т. п. Основным критерием может служить лишь сохранение единства, пространственного решения предмета и орнамента, представляющих собой одно целое.

Другая сторона вопроса об орнаменте — его необходимость.

Отражают ли орнаментальные структуры какие-либо существенные моменты взаимоотношения человека с окружающим миром, диктуются ли они самой логикой творческого процесса?

Для этого, нам кажется, нужно остановиться на природной подоснове орнамента. Глав-

ное в орнаменте — ритм, а в науке уже известны факты, указывающие на влияние музыкального ритма, ускоряющего рост клеток растений. Но, пожалуй, не менее важно было бы изучить ритмическую основу роста кристаллов и живых тканей и попытаться ответить на вопрос, почему многое в этой области так напоминает орнаменты, созданные человеком и закрепленные его художественным опытом на протяжении веков.

Почему природа и искусство, идя различными путями, часто приходили к поразительно близким результатам? Количество подобных совпадений увеличилось в наше время, когда художники пришли к созданию более свободных типов структурного орнамента. По всей видимости, на это можно дать только один ответ — двигаясь осязательно, отбирая орнаментальные формы, соответствующие художественным представлениям эпохи, художники интуитивно прощупывали всеобщую ритмическую основу, отвечающую динамике процессов, происходящих в природе. В своем творчестве человек как бы воссоздавал музыку вселенной. Конечно, тут дело не ограничивается биологией. В руках человека возможность ритмической организации пространственных форм стала возможностью очеловечить предмет, сделать его отражением собственных «сущностных сил». Биологически определенная возможность приобрела новое качественное значение — стала общественно-творческой эстетической деятельностью.

Важно также, что наиболее жизнеспособными оказались именно те орнаментальные формы (например, меандр и его элементы, известные еще с каменного века), в которых ярче всего проявляется соответствие с явлениями, наблюдаемыми в природе. Общественный человек творит по «законам красоты», но эти законы в то же время являются в преобразованной форме отражением его собственной природы.

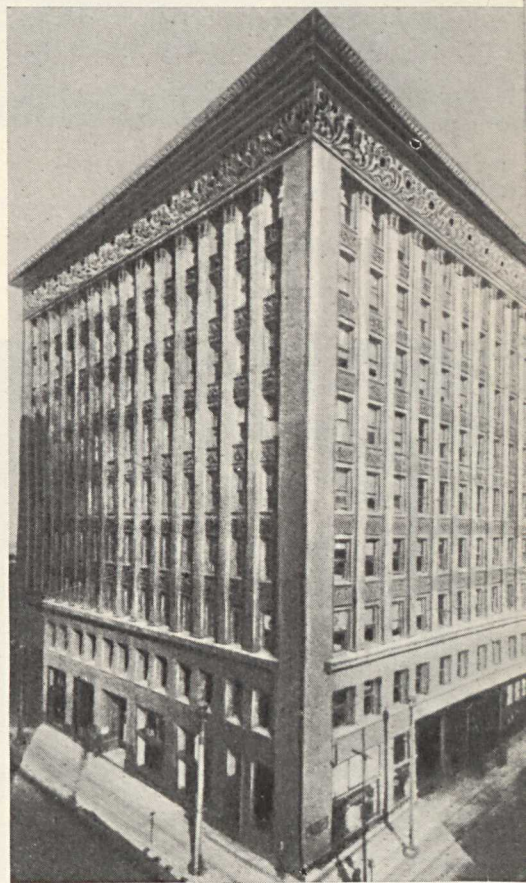
Может быть, такое понимание орнамента и слишком широко, однако, нам кажется, только в широком плане оно и может быть приложимо к архитектуре нашего времени.

Если раньше мы говорили об орнаменте как об украшении отдельных архитектурных форм, то теперь нужно представить себе его роль в целостном организованном архитектурном ансамбле, где пластика различных архитектурных форм взаимодействует с цветом.

Киев

Б. ЛОБАНОВСКИЙ,
искусствовед

СУДЬБА ОРНАМЕНТА В XIX—XX ВВ. [1880—1910 гг.]



Л. Салливан. Дом Уэрайта в Сан-Луи.
1890—1891

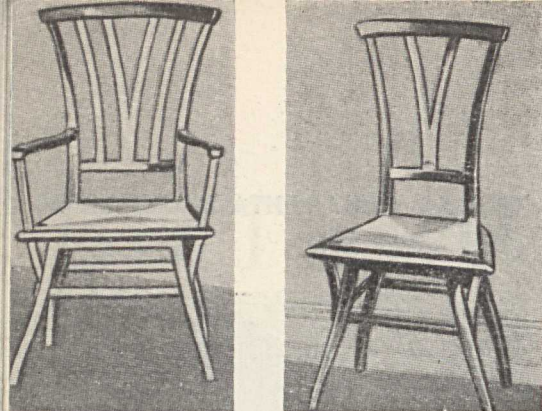


Л.-К. Тиффани.
Стекланные бокалы.
Америка. 1893

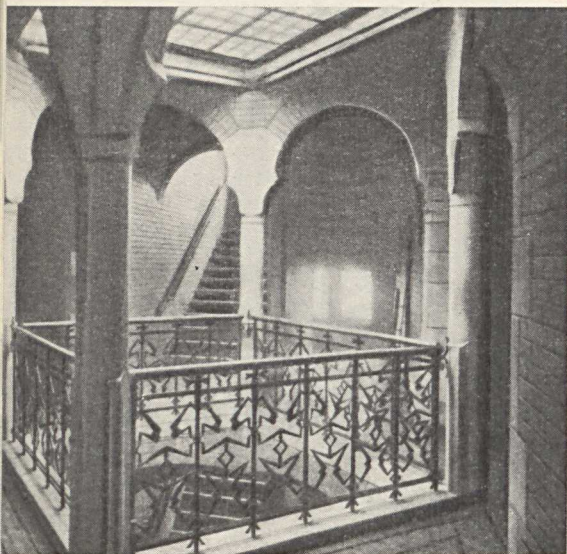
Э. Галле.
Стекланная ваза.
Франция. Конец XIX в.

● Орнамент — роскошь, но не необходимость... будет лучше для наших эстетических достижений, если мы будем полностью воздерживаться от орнамента в течение некоторого количества лет, чтобы можно было сконцентрировать наши мысли на создании построек, хорошо сформированных и красивых в своей обнаженности.

Л. САЛЛИВАН (90-е годы XIX в.).
Sullivan. L. Kindergarten
Chats, N. Y. 1947, p. 187.



Ж. Ван де Вельде. Стулья для своего дома в Укле близ Брюсселя. 1894—1895



Г. Берлаге. Лестничный пролет. Гаага. 1898

● ...Путь развития архитектурных форм, при котором в основу их вложено было стремление удовлетворить сперва утилитарным потребностям, а затем уже — внести украшающий элемент, обуславливал собою ту слитность художественных форм с их назначением, которую мы встречаем в классической архитектуре и очарованию которой мы не в состоянии противостоять.

Этот путь превращения полезного в изящное, несмотря на тысячелетия, разделяющие нас от эпохи греческого искусства, остается единственным и неизменным, обеспечивающим дальнейшее развитие рационального зодчества. Однако... одной целесообразности форм материала, по-видимому, для художественной архитектуры оказывается мало, ибо, если бы лишить греческие храмы их более или менее разукрашенных частей и изящной профилировки, ...то, несомненно, пострадало бы эстетическое чувство, несмотря на всю целесообразность оставшихся форм.

В. В. АПЫШКОВ.

«Рациональное в новейшей архитектуре». Спб., 1905.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ОТВЕТ НЕ ВЫЗЫВАЕТ СОМНЕНИЯ

Нужен ли сейчас орнамент? Я считаю, что орнамент не только нужен, но и необходим, что он не может исчезнуть с изделий декоративно-прикладного искусства, так как составляет очень важную и существенную сторону декоративности. Совершенно естественно, что в наше время орнамент должен пережить большие и глубокие изменения, что он должен быть по-новому воспринят и понят художниками. Несомненно, что очень многие вещи могут существовать без орнамента, и это будет составлять их художественную специфику. Мы воспринимаем красоту просто окрашенных поверхностей майолики, гончарной посуды, почти совсем лишенной орнамента. Так же могут быть прекрасны вещи, выполненные из других материалов, например из стекла, где материал звучит очень хорошо и без орнамента, может быть красива вне орнамента поверхность окрашенного или полированного дерева, пластмассы или целого ряда тканей.

Однако я думаю, что орнамент, несущий в себе разнообразные декоративные и изобразительные возможности, очень нужен. Он обогащает изделие, одухотворяет его, вводит в него содержательность. Многие произведения декоративно-прикладного искусства, как народного, так и профессионального, не отказывались от орнамента. Орнамент, который всегда можно себе представить самостоятельным, в практике неотрывно связан с вещью, на которой он существует, которую он украшает и с которой, если произведение декоративно-прикладного искусства совершенно, он находится в органической связи, в единстве. Таким образом, безусловно неприятен тот орнамент, который нарушает эту связь, противоречит логике использования и логике построения вещи. Такой орнамент всегда был упадочен и переходил в бессмысленное и нарочито украшательство. В произведениях высокого стиля орнамент углублял, дополнял художественный смысл вещей, вносил очень важную для искусства содержательность.

Нас должен интересовать вопрос, каким же должен быть орнамент в наше время? На это ответить очень трудно, но все же можно представить себе, что орнамент в наших вещах должен прежде всего быть предельно связанным с формой вещи, с ее художественным обликом, составлять с нею неразрывное целое, углублять наше понимание вещи, дополнять то, что нельзя было выразить в одной лишь форме и одной красотой материала.

Орнамент должен усилить черты ясности и простоты, большей связи с формой вещи и быть еще более глубоким выразителем того материала или тех материалов, из которых созданы вещи. Нам нужно в наследии заинтересоваться теми произведениями прикладного искусства, где эти черты простоты и строгости были очень значительны.

Мастера народного искусства, несомненно, будут продолжать разрабатывать орнамент, но искать для него новые решения. Так, например, современная хохломская роспись во многом стремится, с одной стороны, приблизиться к крупному декоративному и очень простому орнаменту Хохломы конца XVIII—начала XIX века, с другой стороны, развить его как новый кистевой, живописный прием на вещи. Орнаментальная красота тканей и ковров найдет место и в наши дни. То же и в изделиях из дерева, кости и металла. В простой женской одежде красиво орнаментированная ювелирная вещь всегда очень выразительна. В наших общественных и жилых интерьерах окажутся очень нужными изделия, где будет присутствовать орнамент.

Наше декоративно-прикладное искусство, я верю, будет развиваться очень широко, используя возможности орнаментального и неорнаментального искусства.

В. ВАСИЛЕНКО,
искусствовед

Москва.

НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ БЕССМЕРТЕН

Орнамент — это песня без слов, только выраженная в ритмах линий и красок. Старые слова и мелодии уходят, это неизбежно, но душа песни остается и живет в народе неугасимо, веками. Да и как же иначе?

Когда в самой жизни старое содержание исчерпано и все идет по-новому, тогда и старый орнамент теряет свое прежнее значение. Но он передает новому декоративному искусству не затертые припорохи и образцы, а присущий народу характер мышления, его национальный склад и колорит, оригинальность чувства материала и формы.

Народный орнамент возник из художественного ремесла, и его естественное развитие остановилось у порога фабрики. Стиль «модерн» (конца XIX—начала XX века) показал бесплодность попыток «приложить» старые формы к новым вещам, отсюда возникло и отрицание орнамента в искусстве новой вещи. Сейчас «убежищем» народного орнамента остались только ткани и, в гораздо

меньшей степени, керамика. Неужели это и впрямь начало конца? Не верю.

Орнамент способен жить, расти, обновляться, если он сохранит характер и колорит народной песни. Орнамент умрет, его место займут другие формы декоративного искусства, отчасти и суррогаты, хаос линий и пятен, если он утратит свои народные основы, станет безродным придатком «нового стиля» вообще. То, что область применения орнамента сейчас более сужена, чем раньше, это закономерно. Орнаменту не место на столах, стульях, столовых приборах и других вещах бытового потребления. Не нужен он и в отделке стен жилых комнат (особенно в домах массового, поточного производства). Однако область применения его не исчерпана. Даже в архитектуре, особенно в общественных зданиях (и не только в общественных), орнамент найдет свое применение как одна из составных частей синтеза искусств.

Орнамент способен творить чудеса: зри-

тельно облегчать или утяжелять части зданий, сокращать или удлинять их пропорции, зажигать цвет или гасить, вызывать контрасты освещения или рассеивать их, подчеркивать плоскость или объем, возбуждать или успокаивать эмоции. Должны ли эти функции орнамента отпасть?

На Востоке орнаменталисты склонны к ремесленному повторению старых образцов. Это влечет за собой подчас и *украшательство*. Но безвкусица и пошлость — это одно, а большая вековая культура народного орнамента — это другое. Изгнание узора в современном декоративном искусстве Востока было бы равносильно тому варварству, с каким фанатичные проповедники ислама уничтожали в средние века изображения людей и животных. То же, но наизнанку. Запреты ислама не сломили художников, оставивших поэтическую летопись эпохи в форме миниатюр. Не исчезнет и орнамент, если он будет верен духу и содержанию народной жизни.

Народный орнамент, как и народная песня, это «гигантское обобщение жизненного опыта народа», он сохранит навсегда значение родника «живой воды», черпать из которого будут все музы и все виды искусства. Не только «лирики», но и «физики», моделирующие в промышленности удобные, простые, общедоступные и красивые вещи.

Как искусство постоянно обновляемых в каждую эпоху ритмов линий, красок и фактур (изобразительного и внеизобразительного значения), орнамент будет всегда играть ту же роль, что и свинцовые скрепы, соединявшие в древности каменные блоки нерушимых веками стен.

Л. РЕМПЕЛЬ,
искусствовед

Ташкент

НАКЛАДНОЙ ДЕКОР — НЕИЗЖИТОЕ НАСЛЕДИЕ ЭКЛЕКТИКИ

— Нужен ли в наше время орнамент? — В самом тоне, каким задается обычно этот вопрос, бодро звучит отрицание. Но такая уверенность вряд ли оправданна.

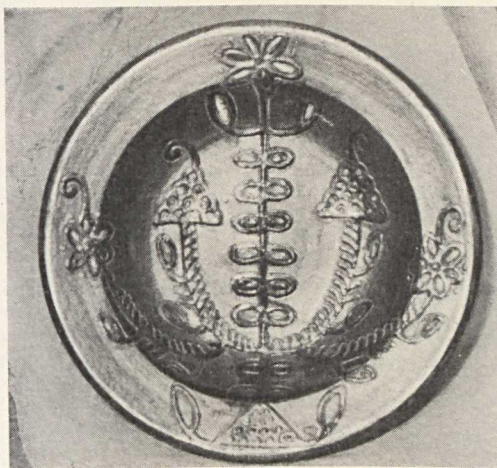
Современной архитектуре и декоративному искусству не нужен, даже враждебен накладной декор, скрывающий структуру предмета и его материал, созданный иными средствами и приемами, чем самый предмет. Такой декор не только «излишество» — он неправда. Скрывая основную форму, он уходит от работы над ее совершенствованием — функциональным, конструктивным и художественным.

Накладной декор — лишь неизжитое наследие эклектики. Здоровая враждебность к нему на какое-то время, однако, заслонила для нас подлинную сущность орнамента, как средства художественно-образного выражения функциональных и конструктивных закономерностей вещи в форме, которая продиктована свойствами материала и методом его обработки. В современной архитектуре подчас стихийно рождаются новые формы структурного орнамента, отвечающего такому пониманию. Их порождает ритм конструктивных элементов, обусловленный методом их машинного изготовления, их порождают способы обработки бетона — основного материала современного строительства.

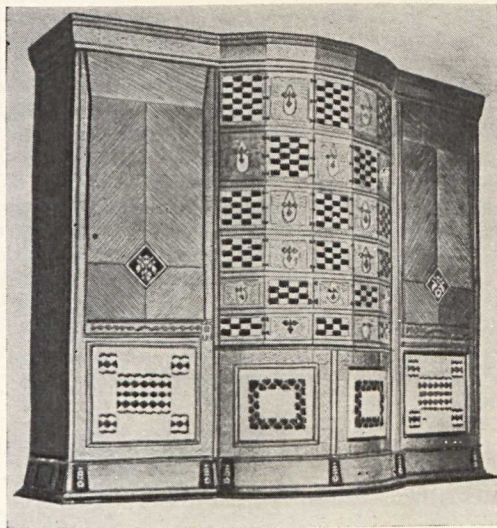
В декоративном искусстве орнамент, помогающий раскрыть назначение предметов, выявить свойства материалов, не менее уме-



Стул с резьбой. Мастерские М. Тенишевой. с. Талашино, Смоленская губ. Нач. XX в.



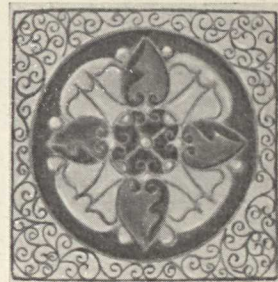
Майоликовое блюдо. Россия. Нач. XX в.



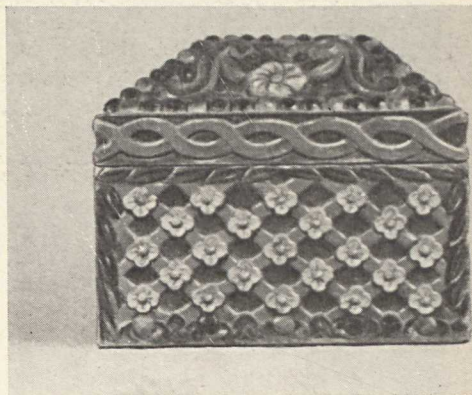
● Найти красоту в форме, вместо того чтобы делать ее зависящей от орнамента — цель, которой вдохновляется человечество.

А. ЛООС. (Около 1910 г.).
Loos, Troitzdem, Innsbruck, 1931.

Брошка с эмалью и серебром. Россия. Нач. XX в.



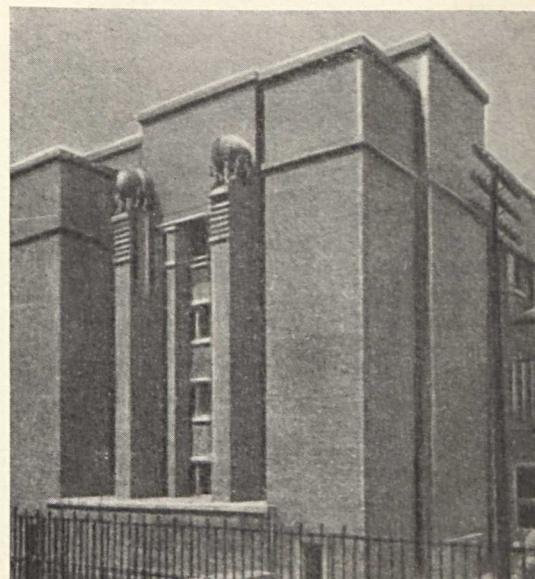
Кружка деревянная с резьбой. Мастерские М. Тенишевой, с. Талашино, Смоленская губ. Нач. XX в.



Сундук деревянный, резной. Сергиев-Посад, Московская губ. Нач. XX в.

А. Хилл. Шкаф. Англия. 1900

Ф. Райт. Дом фирмы Ларкина. Буффало. 1904





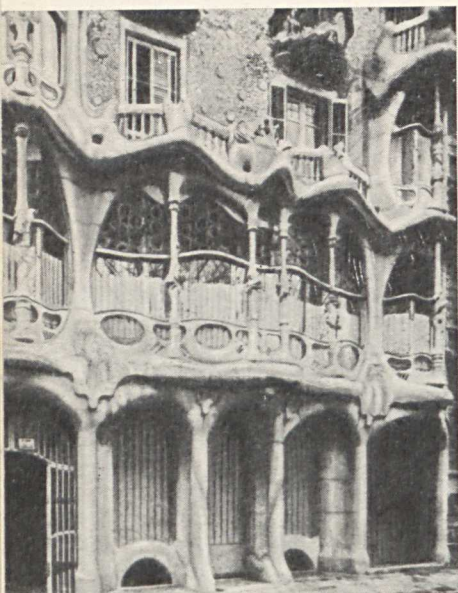
Мебель И. Гофмана в ателье Г. Климта в Вене. 1905—1906

● В архитектуре декорация и орнамент несущественны в то время как формирование пространства и связь масс являются подлинной сущностью.

П. БЕРЛАГЕ (1908 г.).
R. Bancham, Architecture
of machine Age, Lond.,
1960.



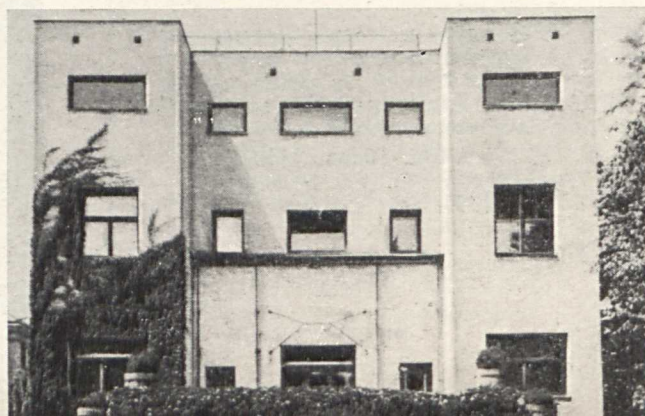
Н. Жуков, С. Малютин.
Доходный дом
Перцева в Москве. 1908



А. Гауди. Дом Батла в Барселоне.
1905—1907

● Будучи интегральным элементом архитектуры, орнамент для архитектуры является тем, чем цветение дерева или другого растения является для его строения. Из вещи, а не на ней. Будучи по своей природе основанном на чувствах, орнамент, если замысел его хорош, является не только искусством, поэзией, но характером структуры, раскрывающим и подчеркивающим ее. Если замысел его плох, архитектура орнаментом разрушается.

Ф. Л. РАЙТ.
Будущее архитектуры,
М., 1960, стр. 246.



А. Лоос. Дом Штейнера в Вене. 1910

стен. Он должен вырастать из сути вещей, конкретизируя и дополняя их художественно-образную характеристику, не претендуя при этом на самостоятельность. Он должен отвечать уникальному или массовому характеру вещи, способу ее изготовления.

Такой орнамент, неотделимый от структуры вещи, созданный на основе закономерностей, присущих ей и материалу, из которого вещь создана, а не абстрагированных «законов построения орнамента», по-моему, нужен и архитектуре и любым областям декоративного искусства.

Ленинград

А. И К О Н Н И К О В,
архитектор

ПОИСКИ НОВОЙ ФОРМЫ НЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНЫ ОРНАМЕНТУ

Архитектоника — неотъемлемое свойство целостного художественного произведения. В творческом процессе соединения различных сторон, составляющих это произведение, художник неизбежно связан с его архитектурой и в подавляющем большинстве случаев выполняет его различными средствами.

На протяжении многих тысячелетий таким, одним из самых распространенных средств, особенно в области архитектуры, декоративных искусств, был орнамент. Я не думаю, что это средство может быть декларативно «отменено» как устаревшее. То, что складывается как объективный исторический процесс, не может быть «отменено».

Кстати говоря, современное стремление к поискам новой формы (в хорошем его понимании), будучи противопоставлено «украшательству», неорганичному форме предмета, вовсе не противопоставлено орнаменту.

Однако у вышеописанного нигилистического отношения к орнаменту есть свой подтекст. Образный мир «старого орнамента» связан главным образом с обобщенным растительным, живописным, элементарным геометрическим изображением.

Образный мир современного человека значительно расширился. В поле его зрения вошел сложный ритм индустриальных конструкций, замечательный микромир, научные схематические обобщения, новое декоративное видение, открывающееся с высоты самолета и космической ракеты и т. д. Значительно усложнились и расширились его представления о ритмических построениях, исторически развивавшаяся, накапливавшаяся, расширявшаяся его опыт использования новых пластических декоративных возможностей.

В наше время происходит качественный скачок, в результате которого орнамент не «отменится», но обретет новые формы на основе расширившегося образного освоения современного предметного и опосредованного мира.

С. ТЕЛИНГАТЕР,
художник

Москва

ЖИЗНЬ ОПЕРЕЖАЕТ

И. КРЮКОВА

Закономерно ли перенесение на современные вещи мотивов народного орнамента, повторение или варьирование традиционного колорита, национальных форм?

На эти вопросы отвечает в своей статье И. Крюкова, руководитель группы прикладного искусства Института истории искусств Министерства культуры СССР, анализируя выставку народного декоративного искусства в Киеве.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ЭКСПОЗИЦИИ

Она значительно отличается от экспозиции предшествовавшей ей декадной выставки 1960 года — в ней больше организованности, она интереснее решена в колористическом отношении. Конечно, есть и просчеты, недостатки в размещении предметов: по-прежнему недооценивается роль «пауз» и интервалов между экспонатами. Некоторые применяемые сейчас в выставочном деле приемы использованы механически. В силу этого экспозиция недостаточно помогает зрителю разобраться во множестве представленных произведений, сразу найти лучшее, «прочитать» замысел устроителей выставки. Но дело не в этом.

Изделия художественных промыслов и произведения художников, работающих в плане традиционного народного искусства, показаны на выставке весьма развернуто. Большое место занимают майоликовые блюда, кувшины, вазы, фигурки пляшущих крестьян работы козовских мастеров. Величава в своей предельной простоте и отточенности форм керамика села Белый Камень Львовской области. Привлекательны скромные по цвету и декору миски, небольшие кувшинчики ужгородских гончаров, прибор для молока одесских художников И. Гончаренко и Д. Ключант. Богато и разнообразно представлено народное ткачество, а также вышивка различных районов и областей, изделия из дерева, среди которых интересно использована текстура дерева в мисках работы Ю. Миклашука из с. Брустуры Косовского района Ивано-Франковской области. Лучшие вещи свидетельствуют о расцвете украинского традиционного творчества, этой живой ветви от древнего ствола былого крестьянского искусства.

И ВСЕ ЖЕ... ЧУВСТВО НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТИ

...Проходя по залам выставки, любуясь творениями украинских художников и мастеров декоративного искусства, невольно задаешь себе вопрос: чему же посвящена выставка? Традиционному народному искусству? Видимо, нет, поскольку на ней представлены как изделия народных промыслов, так и произведения отдельных художников-профессионалов и продукция ряда заводов. Выставка ставит, очевидно, более широкую цель — показать состояние и достижения современного украинского декоративно-прикладного искусства в целом. И вот тогда становится понятной причина, вызывающая чувство неудовлетворенности и беспокойства — это очень обедненный показ ряда важных отраслей прикладного искусства. Так, например, по экспонатам выставки трудно составить представление о направлении интересной работы коллектива Васильковского майоликового завода; отсутствуют посудные изделия Барановского фарфорового завода; более чем бедно выглядит фарфор Коростеньского завода и Киевского экспериментального керамико-художественного. Правда, последний представлен значительным количеством изделий, но лишь расписанных в духе петриковской росписи, да к тому же — как это ни удиви-

тельно — не вещами последнего выпуска, а позаимствованными из музейных фондов образцами!

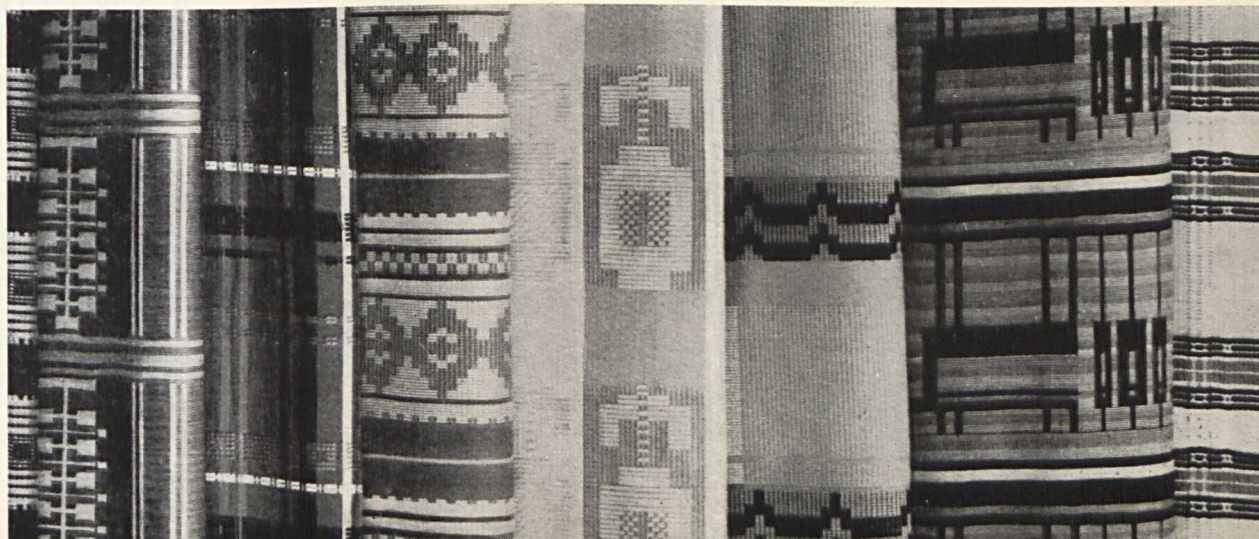
Может быть, выставка ставила целью показать только одну линию развития народного искусства, при которой использование традиций сводится к возможно близкому перенесению его форм и мотивов на современные вещи? Но тогда здесь не было бы художественного стекла Киевского и Львовского заводов. Ведь в отличных произведениях П. Аверкова, Е. Мери, А. Зельдич и других и речи нет о перенесении на них народного орнамента, о повторении или варьировании традиционных форм. И в то же время невозможно отрицать, что эти вещи ярко своеобразны, национальны, по крайней мере не в меньшей степени, чем гутные изделия из стекла народных мастеров М. Павловского, М. Тарнавского и других. И одновременно они поражают свежестью, современностью, хорошим вкусом. Таковы и образно-выразительные декоративные блюда «Катерина», «Реве тай стогне...» П. Аверкова и предельно простое утилитарное стекло Р. Шах. То же можно сказать о текстиле, и в первую очередь о тканях Херсонского текстильного комбината, четких и ясных по ритму горизонтальных полос, или о построенной на силуэтной выразительности крупных узоров декоративной ткани художницы З. Вишневской. Здесь явно преодолевается узкое, ограниченное понимание народности и национальности, тормозящее развитие прикладного искусства и столь обеднившее раздел фарфора на выставке.

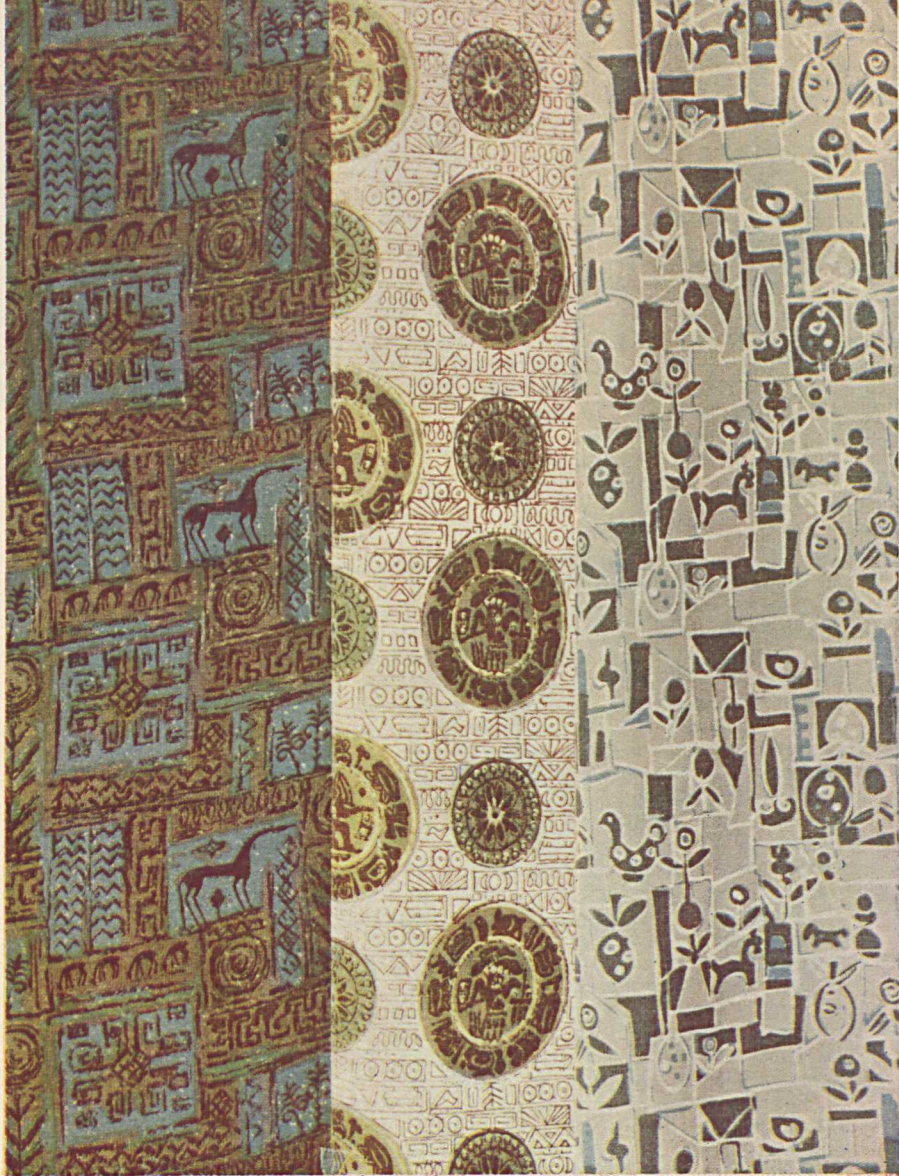
Вопрос развития традиций замечательного народного творчества прошлого — один из наиболее животрепещущих и вместе с тем наиболее сложных для современного декоративно-прикладного искусства. Ограниченное, поверхностное понимание развития традиций почти так же вредно, как и нигилистическое, пренебрежительное к ним отношение.

ПРЕДМЕТ СПОРА — ПЕТРИКОВСКАЯ РОСПИСЬ НА ФАРФОРЕ

Петриковская роспись — это великолепное народное искусство, живописный декор крестьянского жилища — живет сейчас новой жизнью, она органично переходит с побеленной плоскости печи или стены на лист белой бумаги и по существу остается тем, чем она была раньше по своему назначению, то есть декором стены. Представленными на выставке произведениями народной графики можно любоваться часами. В этом случае, естественно, не потребовалось большой перестройки самой орнаментальной системы, основ колористической гаммы. Прекрасный фейерверк сказочных цветов и фантастических птиц почти ничего не потерял в своем обаянии и выразительности, перейдя на лист бумаги. Другое дело — бытовая фарфоровая вещь; здесь иное назначение предмета, качественно другой материал, сам по себе обладающий замечательными декоративными свойствами. В отличие от покрытой известкой стены, от листа белой бумаги, поверхность фарфора способна слегка просвечивать, как бы

Ткани Херсонского текстильного комбината. Художники Б. Каплунович, Ю. Молотников, А. Стеценко, Ф. Пантелиади, М. Со рокина, Пономаренко, Б. Юрченко.





З. Вишневская, М. Жилина,
Н. Бондаренко. Ткани плательные.

З. Вишневская. Ткань
декоративная «Кувшины». Киев.

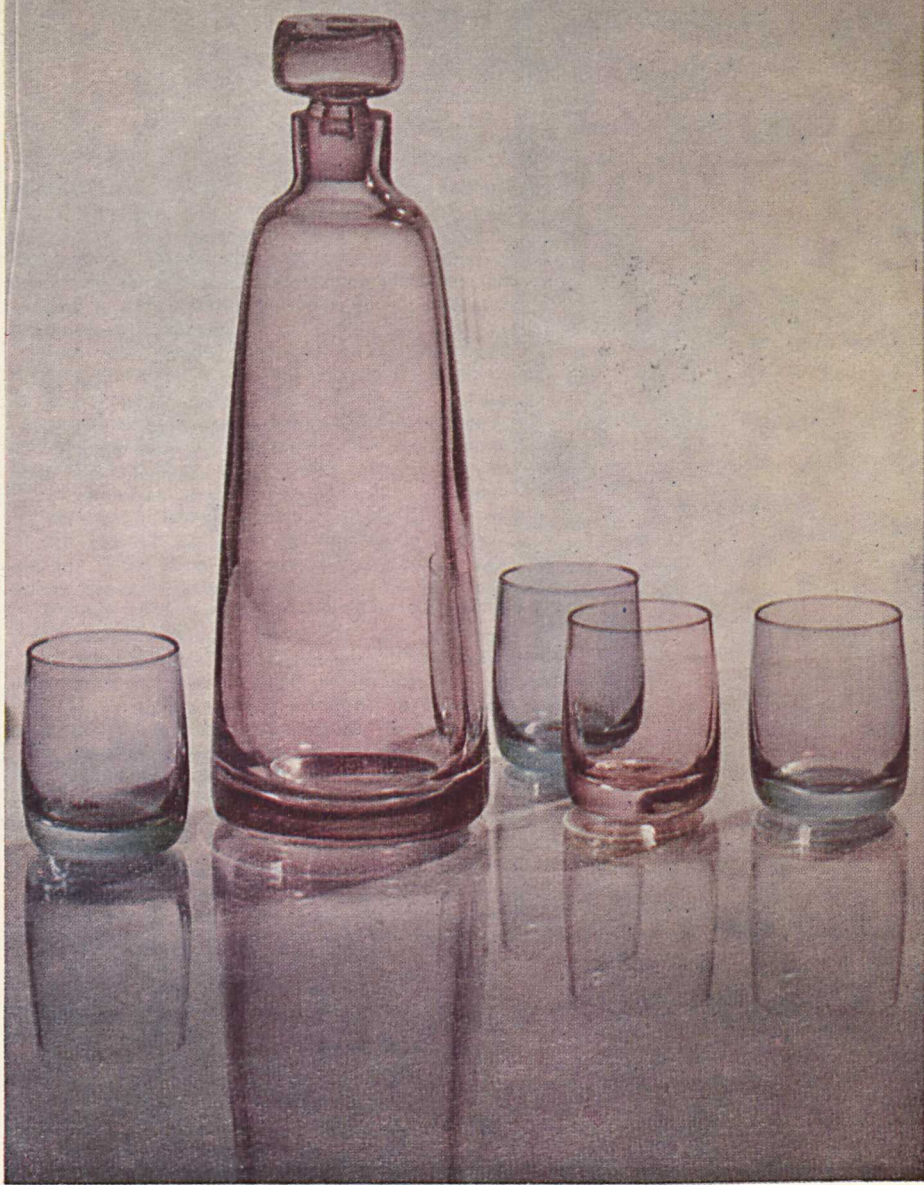


А. Хомяков. Графин и стопки.
Цветное стекло. Киев.



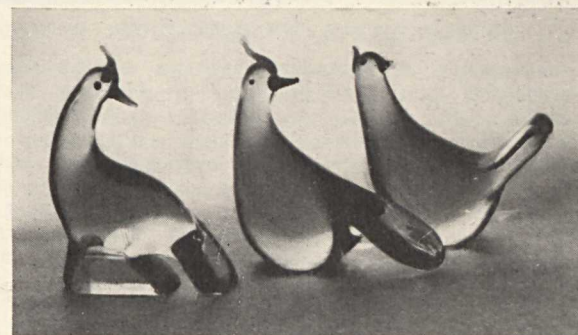
Я. Ивковская. Блюдо
декоративное. Терракота,
роспись г. Косов, Ивано-Франков-
ская область.





Р. Шах. Графин и стопки.
Цветное стекло. Львов.

М. Тарнавский. Три птички.
Гутное стекло. Львов.



1000 ОРНАМЕНТОВ ПЕТРИКОВКИ

В коллекции киевского преподавателя рисования А. Стативы более 1000 орнаментов, созданных всеми известными мастерами Петриковского района на Днепропетровщине. Уроженец села Петриковки, А. Статива начал собирать рисунки народных художников еще в 1919 году. В его собрании работы Т. Паты, Н. Белоконь, И. Пелипенко, А. Павленко и других.

А. Статива — активный пропагандист замечательного творчества петриковцев. Он передал многие их декоративные композиции в музеи Полтавы, Киева и Москвы, содействовал участию мастеров в республиканских выставках и организации в Петриковке школы декоративного рисования.

Мы помещаем рисунок Надежды Белоконь из подготовленной к изданию монографии А. Стативы об этом мастере. Творчество Н. Белоконь автор изучает с 1920 года. Он собрал более 200 ее работ, из которых 50 передал в Киевский музей народного творчества.

Н. Ш.





Керамика села Белый Камень.
Львовская обл.

И. Гончаренко, Д. Ключевант.
Кувшин с чашкой. Майолика. Одесса.



Ю. Миклашук. Тарелка и миска деревянные.
с. Брустуры, Косовский р-н, Ивано-Франковская
обл.



пропуская наш взгляд «внутрь» и создавая удивительный эффект глубины при крепком сохранении в то же время поверхности вещи. Яркий блик на объемной фарфоровой форме энергично подчеркивает «круглоту» предмета, усиливает ее зрительно. Вот почему фарфор высокого качества может существовать также и без росписи или нуждаться в ней лишь для подчеркивания, выявления этих своих замечательных качеств.

Для того чтобы перейти из архитектуры в прикладное искусство, в данном случае — с побеленной известью стены на фарфоровую вазу (не говоря уже о чайной чашке), петриковская роспись должна претерпеть существеннейшие изменения — прежде всего найти иные масштабы, затем с плоскости переместиться на круглящуюся объемную поверхность, получить совершенно иное соотношение рисунка и фона, решить другую задачу — не «украшения» эстетически маловыразительной поверхности (побеленной стены, печи), а усиления звучания самого по себе красивого, не требующего «улучшения», материала — фарфора; и, наконец, роспись должна прийти в соответствие с назначением вещи.

Произошла ли эта необходимая перестройка в переведенной на фарфоровые изделия петриковской росписи? Если судить по экспонатам выставки, то нет. Материал и роспись не слились воедино, остались чужими друг другу, бытовая вещь не приобрела современного облика. А между тем реальная жизненная практика идет вперед: талантливые мастера народной росписи, работающие на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе, уже значительно двинулись вперед по пути подлинно творческой переработки традиционного строя цветочной петриковской живописи применительно к новому материалу и новому назначению вещей. Это можно видеть, к сожалению, не на данной выставке, а на последнем просмотре в ВИАЛЕГПРОМе новых образцов фарфора для промышленности, показанных Киевским экспериментальным и другими фарфоровыми заводами; некоторые из этих образцов можно купить уже в магазинах на Крещатике.

В ЧЕМ ЖЕ РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ?

Да, использование мотивов и декора традиционного народного искусства в современных вещах может иметь место, если, конечно, образы прошлого глубоко пережиты художником. Но разве развитие традиций лишь в применении форм и мотивов народного искусства прошлого? Крепость форм украинской фарфоровой посуды, майоликовых изделий, особая «сочность», щедрость объемов, широта живописного мазка, легко ложающегося на форму, свободное, «во весь голос» звучание фона, неустанная забота художников о функциональной стороне предметов и, наконец, яркая образная выразительность вещи — разве в этих чертах, так же как и в чистых тонах, смелых, свободных ритмах текстильных рисунков, не сказываются живые традиции народного искусства, не ощущаются их развитие?

Если мы внимательно взглянем в экспозицию Киевской выставки, то отметим одну особенность: в подавляющем большинстве случаев вещи, выполненные в народных традициях, — это мелкая пластика, всевозможные вазочки, мисочки скорее декоративного, чем утилитарно-бытового назначения. Такие вещи, как очаровательные «Птички» гутного стекла работы М. Тарнавского, декоративные керамические сосуды с рельефным декором народного мастера Ф. Алексеенко, диванные подушки с яркой вышивкой шерстью К. Деряжни, украсят нашу комнату, придадут ей оттенок своеобразия и индивидуальности, оживят ее ярким, жизнерадостным красочным пятном. И в то же время мы не найдем здесь, пожалуй, ни одного очень удачного собственно утилитарного, функционального предмета для современного быта, выполненного на основе народных форм, колорита, орнамента. И это не случайный пробел экспозиции данной выставки, а закономерное и крайне устойчивое явление, неизменно встречающееся в нашем декоративно-прикладном искусстве: при сравнительной легкости воплощения форм и образов народной фантазии в декоративных вещах оказывается почти невозможным создавать непосредственно на их основе современные утилитарно-бытовые предметы, особенно из новых материалов и при помощи современных способов обработки.

Такое положение заставляет задуматься...

Мы не можем представить себе швейную или пишущую машинку, телевизор, автомобиль, самолет выполненными в традиционных народных формах. А ведь это тоже часть современного декоративно-прикладного искусства.

Как же создаются собственно утилитарно-бытовые вещи, такие, как, скажем, лампа, вешалка, утюг и т. д., которых в нашем повседневном быту на один-два декоративных предмета приходится многие десятки?

Обращаясь к истокам народного искусства прошлого, мы замечаем, что оно возникало, развивалось, кристаллизовалось в совершенных художественных формах, вбирая в себя все ценное, живое, что оставалось от прежних эпох, но прежде всего — в процессе создания наиболее удобных в быту, лучше всего отвечающих своему назначению

современных вещей, сделанных из наиболее подходящего для данной цели, прочного и красивого материала; оно неизменно использовало доступную народному мастеру наиболее совершенную для своего времени технику и механизацию — гончарный круг, токарный станок; на их основе рождались и совершенствовались новые технические и художественные приемы. Наиболее целесообразно, технически и утилитарно оправданное постепенно начинало восприниматься как красивое, переосмысливалось как художественное качество. На основе потребительского отношения к предмету возникало эстетическое отношение к нему. Так шел в прошлом процесс развития народного искусства, постепенно вбирая в себя новые и новые ассоциации и поэтические переживания.

Совершенно несомненно, что процесс формирования в современных условиях народного искусства в принципе тот же, что и в прошлом, в периоды высокого расцвета народной художественной культуры. Оно складывается на основе материальных потребностей и передовых эстетических вкусов общества, в соответствии с его современным бытом, исходя из возможностей опять-таки наиболее совершенной технологии производства, в процессе освоения новых, более практичных и прочных материалов. Где, в каких областях современного декоративно-прикладного искусства может наиболее интенсивно, темпами, отвечающими стремительному развитию общественной жизни, идти этот процесс сложения современного народного искусства, то есть массового искусства, создаваемого народом для удовлетворения потребностей народа? Видимо, прежде всего там, где создаются вещи для утилитарных потребностей населения, там, где концентрируется наиболее совершенная техника, где вводятся в производство новые материалы, в процессе деятельности больших коллективов, то есть в первую очередь — на крупных промышленных предприятиях. Именно здесь создаются условия, способствующие развитию современного народного искусства в его широком, не ограниченном только областью крестьянского быта прошлых эпох, смысле.

РЕАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ И НЕОБЪЕКТИВНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Существенным недостатком выставки украинского декоративно-прикладного искусства является то, что, показывая лишь некоторые изделия художественной промышленности, она не дает объективного представления о ее сегодняшнем реальном состоянии и тенденциях развития на Украине, не раскрывает действительного соотношения и взаимодействия ее с традиционным народным искусством. Выставка почти не говорит о том, как на Украине, с ее интенсивным строительством общественных и жилых сооружений, с высокоразвитой промышленностью, и в том числе художественной, решается основная задача советского декоративно-прикладного искусства — создания изобилия высокохудожественных утилитарных предметов для населения; нет ясного представления о том, как мастера и художники Украины подходят к решению задачи одухотворить художественным началом все, что окружает человека, как они мыслят себе сотрудничество прикладного искусства с архитектурой?

Кстати, монументально-декоративное искусство представлено на выставке немногочисленными вещами. Следует остановиться на картоне для сюжетного ковра художника И. Литовченко. Здесь намечается подлинно монументальный принцип решения, связанный с народными традициями построения композиции клеймами, свободой масштабных соотношений отдельных элементов, исходящей не из соображений внешнего правдоподобия, а из необходимости наибольшей декоративной выразительности. Противоречит монументальному характеру решения излишняя подробность и измечленность силуэтов памятников В. И. Ленину, Тарасу Шевченко, Богдану Хмельницкому. Видимо, недостаточно учтена еще специфика ковровой, гобеленовой техники: организующие композицию горизонтальные и вертикальные членения зданий вряд ли выиграют в своей четкости и строгости при выполнении в материале. Во всяком случае, жаль, что эта интересная работа не доведена до конца.

Размышляя о том, каковы должны быть цели и задачи наших выставок декоративно-прикладного искусства, кажется, что прежде всего они должны освещать важнейшие этапы и тенденции развития. И здесь необходимо остановиться еще на одном очень серьезном вопросе. В художественной культуре, как и в общественной жизни народов Советского Союза в целом, происходят большие сдвиги: некоторые национальные черты, связанные с прошлым, начинают растворяться в русле общей социалистической культуры, какие-то особенности складываются вновь. Может быть, пора уже говорить о том, что в ряде отраслей прикладного искусства наших республик, в том числе и Украины, на основе широкого и полного развития национальных качеств складываются черты общности и новые самобытные качества советского социалистического искусства? Возможно, пришло уже время обратить более пристальное внимание на ход этих закономерных и прогрессивных процессов во всей их сложности и неизбежной противоречивости и рассматривать материал современной творческой практики и под этим углом зрения.

Вопросы развития архитектуры волнуют сейчас не только специалистов. Это естественно — архитектура и градостроительство формируют материальную среду повседневной жизни всех людей. Отсюда широкий интерес к основным теоретическим проблемам зодчества, который распространяется и на опыт строительства за рубежами нашей страны.

Поток поступающей к нам информации о современной архитектуре капиталистических стран разнообразен и обширен. Однако иностранные журналы — один из основных источников — тенденциозны; в значительной мере они являются замаскированной рекламой определенных групп архитекторов, строительных фирм и т. п. По ним можно получить лишь искаженное представление об общем развитии архитектуры стран капитализма.

Обещанные же нашими историками и теоретиками труды, в которых была бы дана объективная оценка современного зодчества, в полной мере показаны противоречия архитектуры капитализма и установлены истинные взаимоотношения между ее явлениями, — пока не появляются.

Этим пробелом в нашей литературе объясняется большой интерес читателей к переводам зарубежных книг, посвященных общим обзорам современной архитектуры. Быстро разошелся и тираж книги Мишеля Рагона «О современной архитектуре», которую перевел с французского архитектор Ж. С. Розенбаум.

Читателя привлекает не только широта охвата теоретических проблем, но и сама компактность книги, вместившей кроме краткого исторического обзора «новой архитектуры» также очерки творчества крупнейших зодчих, характеристику наиболее распространенных в современном строительстве типов зданий и обзор новейшей архитектуры по странам. Помимо этого, отдельные главы посвящены связи архитектуры с течениями современного искусства и формированию из среды архитекторов специалистов по художественному конструированию промышленных изделий — дизайнеров. Обо всем этом автор рассказывает — именно рассказывает — с непринужденной легкостью, остроумно и образно. Богатый фактический материал книги интересен специалистам, а простота изложения очень непростых проблем делает ее доступной для читателя любой квалификации.

Книгу читают многие. Какова же ее реальная ценность?

Книга М. Рагона не является самостоятельным историческим исследованием. Это популяризация, обращенная к широким кругам читателей.

В своих исторических экскурсах автор излагает не столько факты, сколько принятую на Западе литературную трактовку этих фактов, опираясь в первую очередь на работы З. Гедiona и П. Франкастеля. В принципе такой метод приемлем для книги популярной. Но литература по истории современной архитектуры на Западе далека от объективной беспристрастности. Различные субъективные толкования ее нашли свое отражение и в книге Рагона.

Нельзя согласиться с предлагаемой авто-

ром характеристикой стиля модерн, развивавшегося на рубеже прошлого и нынешнего столетий. Это противоречивое течение принесло не только крикливые образцы «коммерческой» архитектуры, но и серьезные попытки создать новый стиль на основе средств современной техники. Однако имена Орта, Ван де Вельде, Ольбриха, Вагнера, Журдэна, Макинтоша — подлинных создателей и крупнейших мастеров модерна, — оказались оторванными от него; близкий к модерну Салливан назван его противником (стр. 179). В книге Рагона весь этот сложный период заслонила случайная фигура Антонио Гауди (стр. 50—52), чьи болезненно-вычурные произведения нехарактерны для своего времени и, будучи неизвестны за пределами родного города Гауди — Барселоны, не оказали влияния на современников.

Ранние этапы развития современной архитектуры Рагон описывает крайне односторонне, сводя их в значительной мере к истории развития металлических и железобетонных конструкций. Роль техники в формировании современной архитектуры вообще преувеличена в книге.

Брошенное автором замечание, что «Архитектура XX века создана без участия архитекторов, помимо их или в противовес им», — эффе́ктно, но несправедливо (стр. 27). Фигура архитектора-консерватора была действительно характерной для второй половины XIX столетия. Но в нашем веке ведущая роль принадлежит уже не инженеру, разрабатывающему конструкции, а архитектору, создающему новые приемы организации пространства зданий и их комплексов в соответствии с потребностями общества.

Развитие новых приемов пространственной организации — одна из ключевых проблем современной архитектуры — почти не затрагивается Рагоном. Он лишь повторяет ходячее и совершенно несправедливое утверждение, что присущая современной архитектуре концепция пространства принесена в нее из живописи кубизма. Но приемы пространственной организации архитектуры определяются, во-первых, требованиями, которые предъявляет к ней общество, а во-вторых, — ее материально-техническими возможностями. Длительный процесс освобождения пространственных композиций от замкнутости и скованности начался еще в XIX столетии. В ранних работах Ф. Л. Райта и О. Перре новые приемы кристаллизовались с достаточной ясностью задолго до возникновения надуманных, путаных теорий кубистов.

Большое достоинство книги Рагона — ее искренность. Автор не пытается приукрасить действительность, сгладить социальные противоречия, неумолимо проявляющиеся в архитектуре капиталистических стран.

Он показывает, как буржуазия навязывает свои корыстные эгоистические цели архитектуре и градостроительству, как реакционные силы борются против прогрессивных течений в зодчестве. Он стремится обнажить внутренние причины этой борьбы и показать ее методы.

Рагон сочувствует рабочему классу, он признает его право на «блага современной

КНИГА
МИШЕЛЯ РАГОНА
«О СОВРЕМЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЕ».

М., Госстройиздат, 1963, 231 стр.

цивилизации». Он говорит даже, что «архитектура XX века есть следствие социализма». Но при всем том он далек от марксистских взглядов, от последовательного анализа социальной сущности явлений архитектуры. Его высказывания подчас становятся наивными и противоречивыми. Чего стоит хотя бы объяснение недостаточного уровня жилищного строительства в современной Франции чрезмерно низкой квартирной платой (стр. 95). Объяснение медленности процесса индустриализации строительства в капиталистических странах косностью строителей (стр. 67—68) также не открывает нам подлинных причин.

Неточно изложены прогрессивные идеи организации структуры города, создания микрорайонов. Эта сторона деятельности современной архитектуры освещена Рагоном, пожалуй, наименее удовлетворительно.

Нельзя не отметить известную произвольность выбора «великих зодчих XX века», творческие портреты которых рисует автор. К ним наряду с такими бесспорными основоположниками «новой архитектуры», как Ф. Л. Райт, В. Гропиус, Л. Мис ван дер Роэ, Ле Корбюзье, автор причисляет также О. Перре и Р. Нейтра, сыгравших гораздо меньшую роль в истории мировой архитектуры.

Вместе с тем Рагон справедливо отмечает классицистическую сущность творчества Мис ван дер Роэ и индивидуализм Ф. Л. Райта. Роль архитектора в формировании идей, направляющих массовое строительство, значит для него больше, чем прославляемые прессой уникальные шедевры. И в этом он прав.

Симпатии автора целиком отданы В. Гропиусу и особенно Ле Корбюзье, на книгах которого основываются теоретические положения Рагона. Пристрастие к этому мастеру отразилось и на известном преувеличении его роли в современной архитектуре, и на восторженности оценок. Рагон выделяет действительно лучшие стороны творчества Ле Корбюзье, но, останавливаясь подробно на таких бесспорно прогрессивных произведениях, как дом в Марселе, обходит молчанием «иррационалистические» постройки последних лет.

РAGON отдает должное достижениям строительства в СССР. Однако роль нашей страны в развитии мирового зодчества не нашла отражения в книге; автор говорит об отсутствии у него достаточной информации. Краткая отдельная глава, посвященная архитектуре социалистических стран, имеющаяся во французском издании, лишь подтверждала это высказывание автора и совершенно обоснованно опущена при переводе.

Неравноценны и обзоры других стран в разделе «География современной архитектуры». Так, очерк о Японии несравненно более содержателен, чем очерк об Англии, где обобщены такие крупные явления, как реконструкция Ковентри или строительство городов-спутников Лондона. Не упомянуто и о зарождении «необрутализма» — любопытной параллели в архитектуре литературному движению «сердитых молодых людей». В то же время дан изрядный перечень второстепенных имен и объектов. В целом этот раздел имеет «описательно-перечислительный» характер, причем отбор перечисленного далеко не всегда бесспорен.

Разделу предпослано краткое введение, где сделана попытка наметить основные направления современного зодчества. Однако неясность концепции автора привела к чисто произвольному определению, в основу которого положены неустойчивые формальные признаки.

Как и многие другие буржуазные искусствоведы, автор видит в социальной и материально-технической обусловленности архи-

тектуры ее ограниченность. Поэтому он хочет показать подчиненность ее эстетики течениям модернистского искусства.

Неизобразительность архитектурной формы Рагон отождествляет с абстрактностью живописных и пластических экспериментов модернизма (стр. 42). Но это лишь софизм, основанный на случайной аналогии некоторых свойств внешних явлений, по сути своей совершенно различных. Целью архитектуры является создание, а не изображение. В своей вещественности целесообразная архитектурная форма обладает полноценной и полной конкретностью: она сама становится частью реальной действительности. Неправоммерно архитектурную форму, объективно обусловленную, отражающую определенный уровень овладения миром вещественного, сравнивать с субъективистскими абстракциями модернистского искусства.

Нельзя не согласиться с Рагоном, когда он призывает художников работать для улиц и парков, используя новые материалы, созданные современной техникой. Верно отмечая возможную роль художника в создании полихромной гаммы новых ансамблей, автор, однако, напрасно отождествляет декоративную полихромную с абстракционистским искусством. Не декоративность, не поиски цветовых гармоний, дополняющих пространственную архитектурную композицию, являясь целью абстракционизма. Последний связан с определенной идеологией, системой мировоззрения. Сам П. Мондриан, один из столпов абстракционизма, гневно отрицал декоративность, которую приписывают его работам.

И, разумеется, выдвинутые автором формальные параллели не могут служить основанием для вывода о том, что на основе «абстрактной красоты» рождается «стиль эпохи» (стр. 47).

Очерк истории дизайна интересен своими фактическими сведениями. Он показывает органическую связь проектирования промышленных изделий с современной архитектурой. На большее автор, по-видимому, и не претендует.

В целом книга интересна широтой обзора, собранным в ней фактическим материалом, подкупающе искренней позицией автора. Она интересна как яркий пример направления теоретической мысли в области архитектуры. Но для того, чтобы она была с пользой прочитана читателем, не обладающим солидной специальной подготовкой, необходим серьезный комментарий, указывающий на противоречия, субъективные оценки и неточности, допущенные автором. В данном случае эту роль выполняет вступительная статья С. О. Хан-Магомедова. Однако статья эта не смогла осветить многих важных вопросов. В частности, она не раскрывает серьезных противоречий во взглядах Рагона на взаимоотношения между архитектурой и искусством. Нет и очень нужных для такой книги комментариев, связанных с текстом (если не считать нескольких примечаний переводчика).

В целом, как нам кажется, книга будет с пользой прочитана вдумчивым читателем. Хотелось бы, чтобы вслед за ней появились переводы и других, более фундаментальных трудов, таких, например, как книга Р. Бэнхэма «Теория и практика архитектуры в век машин», хотя бы в сокращенном изложении. Но, главное, необходимо, чтобы на наших книжных полках подобные издания служили дополнением к нашим отечественным трудам, широко обобщающим и анализирующим опыт современной архитектуры на основе подлинно научного, марксистского мировоззрения.

А. ВЛАДИМИРОВ

ПЕРВАЯ ЗАЯВКА

Секция декоративного искусства Львовского отделения СХ УССР в конце 1963 года подготовила и выпустила на общественных началах книжку «Красота — в быт трудящихся»* — сборник очерков искусствоведов и архитекторов Львова о декоративно-прикладном искусстве. Намерение само по себе похвальное! Надо полагать, что сборник, изданный на украинском языке, предназначен для воспитания эстетического вкуса у трудящихся. Но тираж сборника крайне мал — всего 500 экземпляров. А жаль: в сборнике есть интересные материалы — об озеленении городов (Р. Липка, А. Рудницкий, Зелень — украшение городов), о современном жилом интерьере (Р. Липка, И. Середюк, Оборудование квартир), о работах львовских художников по стеклу (М. Моздир, Художественные изделия из стекла).

Эти очерки позволяют судить о современной художественной жизни Львова. Что же касается других статей, то приходится сказать, что составители сборника были слишком нетребовательны к отбору текстового и иллюстративного материала. Такие очерки, как «Современная одежда и народные традиции» (С. Чехович), «Мастера вышивки» (И. Гургула), «Художественная обработка металла» (П. Жолтовский), «Яворовские резчики» (А. Будзан) вызывают по меньшей мере недоумение. Хотя составители сборника и уверяют, что «в последние годы по инициативе журнала «Декоративное искусство СССР» художники с большим воодушевлением начинают творить в новом стиле, в основе которого лежит повышенный интерес к материалу, технологии, красоте пропорций, совершенству силуэта» (стр. 53), поверить в это как-то трудно, глядя хотя бы на опубликованные иллюстрации, воспроизводящие изделия с резьбой по дереву (стр. 66—71). Снова нарисованные «как живые» портреты, расположившиеся среди резных растительно-решетчатых орнаментов, снова вялые, эклектичные формы и псевдонародные завитушки.

Очень поверхностен и непрофессионален очерк под претенциозным названием «Искусство и завод», которым открывается сборник (автор Я. Запаско). Благоговейное закливание именем Оргстаникинпрома (цветовые рекомендации которого возведены в абсолют) и цитирование данных, почерпнутых в популярной брошюре В. Орлова «Техника и эстетика», говорят о явной неосведомленности автора в этой важной области.

Непонятно — для кого сборник. Если для искусствоведов — тогда зачем такое популярное изложение элементарных фактов? Если же для широкого круга читателей — тогда почему такой маленький тираж? Так или иначе, сборник можно расценить лишь как первую заявку на такого рода издания.

Б. ЯНИЧ

* «Красу — в побут трудящих». Нариси. Упорядник Ю. Лащук. Львів, Книжково-журнальне видавництво, 1963. 77 стр. с илл.

СОКРОВИЩА ВАРАХШИ

Мы поднялись по высокой песчаной осыпи. Поросшая колючками пустыня свободно сливалась с тусклым от зноя небом. Кучка круглых юрт вдалеке подчеркивала разительное отсутствие жизни. Только внизу, скрытая под ножем холма, негромко ворчала наша машина. Мы сделали еще несколько шагов, и тут нам открылся Красный зал.

Прямо под нашими ногами по алому полю стен двигались один за другим белые в серых яблоках слоны. На них восседали герои в золотых ожерельях и браслетах. Герои пронзали копьями, рубили топорами желтых леопардов и вздыбленных крылатых грифонов, которые бросались на слонов спереди и сзади. А выше, у самого края земли, виднелись шагающие когтистые лапы целого звериного шествия. И безмолвная, фантастическая иллюзия жизни словно бы взорвала мертвое спокойствие горячей холмистой пустыни.

Такой была моя первая встреча с Варахшей. Потом я видел

удивительные росписи Красного зала в Эрмитаже,—за окном шел снег, а слоны, грифоны и леопарды беззвучно сражались в свете люминесцентных ламп. И вот, наконец, вся Варахша вышла в свет. Подытожены многие годы работы, и лишь теперь, листая большую, хорошо изданную книгу, можно до конца оценить значение художественных открытий, сделанных археологами, раскопавшими засыпанную песками резиденцию древних правителей Бухары. Монументальное искусство Средней Азии VII—VIII веков встало перед глазами людей нашего времени, нимало не утратив ни своей выразительности, ни красоты*.

Настенные росписи Варахши поражают строгим лаконизмом композиций, насыщенным внутренним движением, и изысканным богатством колорита — то ало-багряного, то построенного на

* В. А. Шишкин, Варахша. Издательство Академии наук СССР, М., 1963.

сочетании серо-голубых и золотых тонов. Их декоративность органически связана с бурным или эпически спокойным развитием сюжета. Их жизненная достоверность далека от натуралистического правдоподобия — пышные ветви гранатовых деревьев тянутся здесь на фоне пурпурных небес, и мир двухмерного пространства стен не знает ни перспективы, ни светотени. Живопись Варахши дошла до нас, изрядно попорченная временем и людьми. Но даже и сейчас ее воздействие очень велико. Она неповторимо своеобразна, хотя многими нитями связана и с другими новооткрытыми памятниками древнего искусства Средней Азии и даже с искусством Синцзяня и Индии.

Залы варахшинского дворца украшала не только живопись. Здесь найдено множество остатков богатейшего резного декора, в котором чисто орнаментальные мотивы сплетены с изображениями растений, животных, фантастических существ и людей. Это

живое искусство, как и живопись, пропитано верованиями и легендами народа, — в отличие от живописи его эффект построен на бесконечном чередовании пластических форм, на сочетании низких и высоких рельефов, покрывавших плоскости стен подобно большим скульптурным коврам.

Книга многолетнего руководителя Варахшинской экспедиции В. А. Шишкина наверняка заинтересует не только историков и археологов. Живописцы, скульпторы, художники-прикладники и историки искусства найдут в ней материал, который едва ли оставит кого-либо из них равнодушным. Изучение принципов построения художественной формы, принципов живописной и пластической выразительности, синтеза архитектуры с художественным убранством — все это может оказаться нужным и полезным людям, делающим современное советское искусство.

С. ХМЕЛЬНИЦКИЙ

Ю. П. Спегальский. ПСКОВ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ.

Издательство «Искусство». Ленинград — Москва. 1963. 303 стр. Тираж 35.000 экз. Цена 1 руб. 10 коп.

М. А. Ильин. МОСКВА.

Издательство «Искусство». Москва. 1963. 515 стр. Тираж 100.000 экз. Цена 1 руб. 90 коп.

Этими книгами издательство «Искусство» пополнило серию путеводителей по древним художественным центрам нашей страны. Они должны познакомить читателей с наиболее интересными памятниками старинного русского зодчества и произведениями декоративного искусства, а также дать представление о современном облике городов.

Ю. Спегальский третья книга отводит историческому очерку развития псковской архитектуры. Он обращает внимание читателей на художественные особенности псковских построек, архитектурные формы которых умело подчинялись практическим нуждам, повествует о работах знаменитых псковских ремесленников.

Вторая, большая часть путеводителя посвящена отдельным районам города и характеристике сохранившихся в них памятников. Начиная этот обзор с самого древнего места города — с Крома (Кремля), автор захватывает и наиболее интересные сооружения в окрестностях Пскова.

И хотя эта книга всего лишь путеводитель, в ней содержатся ценные материалы последних исследований и раскопок, реконструкции, дающие представление о первоначальном облике пострадавших от времени зданий.

Книга о Москве построена иначе. В маленьком справочнике нельзя было даже просто перечислить все художественные памятники столицы.

Поэтому автор строит свой рассказ только на сохранившихся произведениях архитектуры и декоративного искусства. Каждая из семи частей книги посвящена определенной исторической эпохе и сопровождается планом и описаниями рекомендуемых маршрутов. Специальный отдел книги посвящен Москве современной.

Небольшой объем книг, удобный формат, большое количество иллюстраций, планов и реконструкций — все это делает эти книги-справочники незаменимыми спутниками туристов.

ИЗ ИСТОРИИ СТРОИТЕЛЬСТВА СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

Москва. 1917—1918 годы. Документы и воспоминания. Составление сборника, общая редакция и предисловие В. Н. Кучина. Издательство «Искусство», Москва. 1964. 384 стр. Тираж 3000 экз.

Мы очень бедны еще публикациями документов о первых шагах советской художественной культуры. Это придает особую ценность новому сборнику.

В нем опубликовано более 200 документов (большая часть — впервые). Они рассказывают об организации охраны художественных памятников в Москве и ее окрестностях в первые годы революции, о реорганизации музеев, о мероприятиях, связанных с осуществлением ленинского плана монументальной пропаганды, о первых шагах в организации художественного образования.

В этом первом разделе сборника помещены документы В. И. Ленина, декреты и постановления Совета народных комиссаров и центральных органов Советской власти, документы Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов.

Второй раздел книги дополняет эти документы воспоминаниями Е. М. Бебутовой, В. С. Кундиус, П. В. Кузнецова, Е. В. Орановского, И. А. Ваймана, А. Н. Златоватского — непосредственных участников тех событий, которым посвящен сборник.

ГЕРОИ ОСАЖДЕННОГО ГОРОДА

В Ленинграде, в Музее истории города, открылась новая экспозиция, посвященная войне и блокаде (1941—1944).

Экспозиция создана художниками К. Иогансенем, В. Носковичем, Е. Прикотой и Г. Галумовым.

Руководитель группы К. Иогансен, сам переживший блокаду города-героя, стремился не просто рассказать о трагической обстановке тех лет, а создать зрелище большого эмоционального воздействия. Задача трудная. Тем более что решили почти не пользоваться живописными картинами и применять только специфические средства оформительского искусства.

Композиционные центры экспозиции разнообразны и каждый раз решены по-новому, в соответствии с содержанием. Это и карта с вкомпонованными в нее фотографиями людей, погибших в этих местах, и заиндевевшая витрина, через которую видны весы с маленьким кусочком хлеба (пайком ленинградцев), и снаряды, стоящие у разбитой артобстрелом стены. Незабываемое впечатление производят подлинные вещи того времени: блокнот маленькой девочки Тани, записывавшей дни смерти от голода всех своих близких, и самые разнообразные копилки, сделанные слабей-

шими руками людей, стремившихся выжить и победить во что бы то ни стало.

В новой экспозиции очень хорошие макеты улиц блокированного города сделал художник Я. Щур. Состояние Ленинграда тех лет художник воссоздает с убедительной достоверностью.

От зала к залу атмосфера сгущается. Все теснее вражеское кольцо, грозившее задушить город. На полу лежит поверженная доска-указатель, дорожный знак, указывающий дорогу на Петербург (написано по-немецки, вещь подлинная) и рядом пропуск Кнута, уже назначенного комендантом города.

Но город живет, живет и борется в невероятных условиях... Об этом с суровой беспощадностью говорят подлинные документы, фотографии и вещи. Гравюры Ю. Юдовина и А. Пахомова тоже подлинные, они сделаны с натуры, в суровую зиму 1941—1942 года.

Здесь же выстроено настоящее бомбоубежище, в нем ощущается все то, что пережили люди в ту пору. Но художники не ограничивались этим. Они создали обстановку квартиры того времени. В комнате отсчитывают минуты довоенные часы-ходики, заклеены окна, стоит «буржуйка», холодно, темно и настороженно...

В экспозиции много раз подчеркивается, что Ленинград был не один — вся страна беспокоилась и помогала ему. А победы под Москвой и на Волге были лучшей моральной поддержкой ленинградцев.

Помощь пришла по льду Ладожского озера. Город постепенно стал оживать. И самое главное (это показано в экспозиции) — смертельные бои с врагом, борьба за жизнь в осажденном городе не заглушают духовных запросов, стремлений к творческому труду. В Ленинграде звучит Седьмая симфония Шостаковича.

Надо отметить, что этот период жизни осажденного города не вполне убедительно решен в экспозиции. Думается, что нужно выбрать главное, уменьшить количество фотодокументов и заставить их зазвучать в общем строе экспозиции. Последний зал — окончание блокады, начало победных салютов. Сменилось освещение: яркими красными вспышками запылял потолок, перед глазами горит мозаичное панно — салют!

Новая экспозиция в Музее истории города показала, что оформительское искусство может достигнуть огромного эмоционального воздействия.

И. ЧИЖОВА

МАГАЗИН «ТРЕХГОРКА»

Недавно в Москве на улице Красная-Пресня над новым домом с огромными стеклянными витринами зажглась надпись «Трехгорка». Это открылся фирменный магазин, в котором ткани, выпускаемые комбинатом «Трехгорная мануфактура», встречаются с покупателями.

... Просторные залы, залитые солнцем. На стенах керамические кашпо со змейками цветов. Молоденькие продавщицы в отлично сшитой форменной одежде. Вы входите — и у вас уже хорошее настроение.

Но магазин отличается от других не только своим хорошим оформлением, но главное — удобством для покупателей. Здесь не бывает очередей. Товары свободно лежат на прилавках. Много стендов. Всегда к вашим услугам отдел раскроя. А если ткани, которую вы ищете, не оказалось в магазине, загляните в альбом образцов. Уж там-то она наверняка есть. По вашему заказу через несколько дней магазин предоставит вам выбранную ткань.

Каждую неделю в магазине появляются художники фабрики. Покупатели высказывают им свои пожелания по оформлению тканей, а художники корректируют по ним свои творческие планы. После такого обмена мнениями художники работают продуктивнее. Для покупателя же увидеть свое предложение реализованным — это значит почувствовать себя участником большого творческого процесса.

Магазин предполагает в будущем шире развернуть свою работу. Скоро откроется специальный отдел детских тканей. В зале магазина будет организован показ моделей одежды из тканей, имеющихся в продаже.

Задача работников фабрики и торгового коллектива правильно и серьезно поставить на базе магазина пропаганду современных тканей и изучение покупательского спроса.

Л. РЫЖКОВА

СЕМИНАР ПО ПЛАСТМАССЕ

Большая группа художников прикладного искусства работает в Хосте в Доме творчества над изделиями из пластмассы. В их числе те, которые уже знакомы с синтетическими материалами, а также специалисты по стеклу, фарфору, по мелкой пластике, приехавшие из Москвы, Ленинграда, Свердловска, Ростова, Краснодара и других городов Российской Федерации. Проектирование и выполнение образцов ведутся на базе Сочинской мастерской Художественного фонда, где авторы осваивают технологию производства пластических масс. В коллективе проводится семинар по анализу ассортимента массовой промышленной продукции и перспективам его обновления, по ознакомлению с зарубежным опытом использования полимеров в бытовых вещах.

По окончании работы будет организован просмотр и обсуждение новых проектов, после чего лучшие из них будут переданы для внедрения на промышленные предприятия страны.

ПО РЕКОМЕНДАЦИИ КОНГРЕССА МОД

Унцукульская фабрика по художественной обработке дерева в Дагестане изготавливает из кизилового дерева кулоны, броши, пуговицы, бусы, браслеты, инкрустированные серебром. Целый ряд изделий получил высокую оценку на Международном Конгрессе мод в Будапеште.

Несколько видов брошей, одобренных Конгрессом, решено внедрить в этом году в производство. Они будут украшены дагестанскими орнаментальными рисунками. Расширится ассортимент и других изделий. Будет начато производство стаканов для карандашей, пудрениц, сахарниц, солонок, перечниц. Их рисунки разработаны заслуженным деятелем искусств ДАССР А. М. Абдурахмановым.

По заказам минской художественно-галантерейной фабрики унцукульцы изготовляют красивые ручки для женских и мужских зонтов.

РАБОТЫ ПАЛЕХСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Палехские художники Б. Кукулиев, Н. Малинкин и П. Чалунин закончили роспись Ивановского Дворца пионеров. В работе принимали участие народный художник РСФСР И. Вакуров и заслуженный художник РСФСР Г. Мельников, которые еще в 1938 году расписывали в этом же Дворце шахматную комнату и комнату сказок.

ТАШКЕНТ

Исполнилось двадцать пять лет республиканскому Музею прикладного искусства. За четверть века фонды его увеличились в десять раз, и ныне в них более четырех с половиной тысяч предметов.

Многие экспонаты музея связаны с историей возникновения и развития промысла, становлением творческой биографии мастера. Здесь можно увидеть убинские свистульки Хамро Рахимовой, керамику риштанских мастеров, современные керамические изделия Рубена Акбальяна и Тамары Барпал, орнаментальные росписи наккошей Алимджана Касымджанова и Таира Тохтаходжаева, уникальные ганчевые панно Усто Ширин Мурадова и Ташпулата Арсланкулова, прекрасные образцы вышивки и золотого шитья бухарских мастериц.

Среди экспонатов музея есть произведения узбекских костерезов. «Рыбий зуб» Севера нашел своих последователей и в Узбекистане. Один из них — мастер-художник Артык Файзуллаев, чьи изделия представлены в музее.

Экспонаты музея были удостоены золотых медалей на Международной выставке 1937 года в Париже и бронзовой медали на Всемирной Брюссельской выставке 1958 года. На Всесоюзном смотре народного искусства в Москве мастера лучших изделий, имеющих в экспозиции музея, награждены тридцатью восемью золотыми и серебряными медалями ВДНХ СССР.

Частыми гостями музея бывают молодые художники, будущие зодчие, строители, мастера архитектурного декора, исследователи.

К сожалению, жители Ташкента, да и других городов республики, еще мало осведомлены о музее. Его сотрудники слабо занимаются пропагандой этой сокровищницы народного искусства.

Комбинат «Рассом» — так называются Ташкентские художественные мастерские, которые изготавливают самые разнообразные изделия.

За последние два года художники, технологи, мастера керамического цеха этого комбината разработали более шестидесяти образцов чайной посуды, подставок под цветы, кашпо, различные виды скульптуры малых форм, женские украшения, сувениры.

Недавно по просьбе Аэрофлота керамисты выполнили оригинальные сувениры для туристов и пассажиров.

Среди изделий из керамики привлекают внимание образцы сервизов, созданные М. Рахимовым в традициях древней керамической росписи. Чайные сервизы, керамические бусы, гладкий кофейный сервиз с коричневой поливой выполнила Т. Барпал. Молодой художник Т. Титова сделала несколько образцов оригинальных терракотовых бус с глазурированными вставочками.

Неизменным успехом пользуются декоративные статуэтки малых форм: «Девочка-узбечка с кувшином» С. Раковой, «Ослик», «Барашек» Г. Шафиева.

Восемьдесят процентов продукции керамический цех Комбината отправляет в художественные салоны Москвы, Новосибирска, Караганды, Владивостока.

КАУНАС

В Музее имени М. Чюрлениса в прошлом месяце была открыта выставка работ художников прикладного и монументального искусства. 47 каунасских мастеров показали свыше 600 произведений. Внимание посетителей привлекали керамические изделия, выполненные в фарфоре, майолике, шамоте: вазы Д. Эйдукайте, сервизы В. Микнявичуса и П. Генене, декоративные скульптуры и статуэтки К. Петрикайте-Тулене, игрушки В. Маномайтиса, декоративные работы М. Кумпите, керамическая

мозаика Б. Кловы «Пусть всегда будет солнце». Очень интересны ковры А. Миронайте, М. Дудене, А. Даукнене. Украшения из металла и янтаря показала Т. Вайвадене. Монументальные панно и витражи для интерьеров создали В. Жаленсене, Ф. Ушинскайте, В. Банис, В. Повилайтис.

МИНСК

Постановлением Совета народного хозяйства БССР, президиума Белорусского республиканского Совета профсоюзов и Бюро ЦК ЛКСМБ при художественно-технической секции Техничко-Экономического СНХ БССР создан общественный штаб промышленной эстетики.

В его составе художники-конструкторы белорусских предприятий, конструкторских бюро и проектных организаций, архитекторы и художники-прикладники, преподаватели Белорусского политехнического и Театрально-художественного институтов. Председателем штаба утвержден начальник Бюро художественного проектирования Минского тракторного завода Ю. Жутяев.

На общественных началах члены штаба изучают состояние художественной культуры производства на промышленных предприятиях совнархоза БССР. Совместно с Институтом научно-технической информации, Республиканским советом и отраслевыми правлениями научно-технических обществ и художниками они будут разрабатывать предложения и рекомендации по эстетике труда: внедрению рациональной окраски промышленных помещений и оборудования, освещению рабочих мест, улучшению санитарно-гигиенического состояния цехов и форм рабочей одежды. Кроме того, одной из важнейших задач штаба является осуществление контроля за художественным качеством выпускаемой продукции, борьба за внедрение новых образцов изделий, создаваемых методом художественного конструирования, и снятие с производства устаревших, не отвечающих современным требованиям эстетики.

Для оказания помощи штабу постановление рекомендует руководителям предприятий, профсоюзным и комсомольским организациям республики создавать на местах общественные комиссии по промышленной эстетике. Постановление обязывает директоров предприятий предоставлять членам штаба и комиссий командировки и творческие дни для выполнения поручений республиканского штаба промышленной эстетики.

Как рассказал нам И. Медведев, главный художник Минска, в городе большое внимание уделяется интерьерам торговых и общественных зданий. Поновому, в простых декоративных формах решены интерьеры магазинов «Дом обуви» и «1000 мелочей». Проекты интерьеров рассматривались на городском архитектурном Совете.

Улучшился внешний облик улиц и площадей. Вместо устаревших киосков, реклам и витрин появились новые, выполненные на хорошем художественном уровне.

Для микрорайонов Минскпроектом разработана серия проектов архитектуры малых форм для оформления и благоустройства детских площадок и дворов.

Закончено благоустройство и оформление первой очереди городского детского парка им. Горького. Здесь построены новые павильоны, водоемы, живописные мостики, применено декоративное освещение.

По инициативе обкома партии создаются двухгодичные курсы для повышения квалификации художников-оформителей.

Управлением по делам строительства и архитектуры Мингорисполкома разработан на 1964 год план по архитектурно-художественному оформлению города.

● Свыше двадцати домов моделей страны, среди них Общесоюзный, Ленинградский, Таллинский, Горьковский, Фрунзенский, Калининский, обменялись опытом своей творческой работы по созданию новых образцов одежды. Обмен опытом проходил на очередном Всесоюзном методическом совещании, которое проведено Госкомитетом по легкой промышленности и ВИАЛЕГПРОМом. На совещании был прочитан доклад о современном направлении моделирования одежды, были затронуты теоретические вопросы, связанные с модой, рассказано о методах работы Специального художественно-конструкторского бюро Мосгорсовнархоза. Эстетическая комиссия произвела отбор лучших моделей и дала оценку деятельности коллективов художников-модельеров.

Особое внимание было уделено одежде из тканей с синтетиче-

скими волокнами. Общее одобрение вызвали пальто и куртки из материалов, дублированных на поролон, плащи из пленки, верхняя одежда из искусственной кожи, костюмы из нетканых материалов.

Как проходил показ моделей, что вызвало споры собравшихся, какие болезненные вопросы швейной промышленности выявились на совещании — об этом мы расскажем в следующем номере нашего журнала.

● Комбинат декоративного оформительского искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР ведет большую работу во многих городах Советского Союза. Наш корреспондент побывал на этом предприятии, где коллектив художников комбината готовит творческий отчет о своей

деятельности: фрагменты мозаики в различных материалах, проекты выставок, оформление музейной экспозиции.

Об этих экспонатах будет развернута творческая дискуссия о стиле и характере творческой деятельности художников монументального и декоративно-оформительского искусства. В дискуссии примут участие художники, искусствоведы и архитекторы.

Наш журнал в последующих номерах будет публиковать как работы творческих мастерских комбината, так и индивидуальные работы художников-монументалистов.

Деятельность этого единственного в своем роде учреждения безусловно заслуживает внимания общественности как по охвату тематики, так и по принципам, которые заложены в произведениях искусства монументальной пропаганды.

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ

БЕДА С СУВЕНИРАМИ

Общественность столицы озабочена тем, что магазины Москвы не могут предоставить гостям столицы хороших своеобразных сувениров.

Эта область промышленности является прибежищем дурного вкуса и пошлости. Собранный в ассортиментной лаборатории Специального художественно-конструкторского бюро коллекция сувенирных изделий, выпускаемых предприятиями Москвы, показывает, что подавляющее большинство их выполнено на очень низком художественном и техническом уровне, выбор предметов часто неоправдан, преобладают бессмысленные безделушки, загромождающие жилище, а не украшающие его.

Громоздкие настольные украшения из оргстекла с натуралистическими пейзажами, грубые металлические портсигары и пудреницы с изображением павильонов ВДНХ, плохо выпол-

ненные термометры с вклеенными фотографиями, слащавые фигурки из пластмассы — вот и весь убогий ассортимент московских сувениров.

В них нет ни выдумки, ни вкуса, ни любви к своему городу. Рука художника не касалась этих вещей. Они не прошли эстетический контроль.

Несколько лучше обстоит дело с текстильными изделиями и предметами народного творчества, которые сохраняют элементы национальной культуры, но этих вещей еще очень мало в массовом производстве и часто они дороги.

Сейчас этими вопросами занялась Постоянная комиссия культуры Московского городского Совета депутатов трудящихся, которая привлекла к своей работе актив художников и искусствоведов. Ознакомившись с ассортиментом промышленных сувениров, системой их продажи, посетив выставку сувениров и подарочных изделий в Музее народного искусства, комиссия собрала широкое совещание с представителями промышленности, торговли, работниками совнархоза и художниками прикладного искусства. На совещании обсуждались конкретные меры по улучшению качества сувениров. Было предложено прежде всего изъять из производства пошлые антихудожественные вещи и безделушки, которые выпускаются промышленностью под видом сувениров. Художникам Комбината прикладного искусства и Специального художественно-конструкторского бюро Мосгорсовнархоза предложено больше внимания уделять проектированию московских сувениров из разных материалов, причем вести свою работу в тесном контакте с предприятиями города. Признано необходимым улучшить систему торговли сувенирами, их пропаганду и создать единый художественный совет по рассмотрению сувенирных изделий при Московском городском исполнительном комитете.

Л. ГЕОРГИЕВА

ВЫСТАВКА ИГРУШЕК

В Государственном Эрмитаже открылась выставка детской игрушки от IX в. до н. э. до настоящего времени.

Единичные экземпляры примитивных глиняных игрушек IX—V вв. до н. э. обнаружены советскими археологами на территории Украины и Молдавии. Полны обаяния и жизненной непосредственности глиняные игрушки мастеров Греции и Северного Причерноморья IV—III вв. до н. э. Образностью и пластичностью моделировки отличаются фигурки животных и птиц X—XII вв., созданные мастерами Средней Азии.

Отдельные образцы игрушек работы восточных мастеров XVIII—XX вв. позволяют ознакомиться и с блистательной техникой оружейников, и с мастерством ювелиров, и с творчеством народных резчиков по дереву. Полны сказочности резные фигурки коней японской работы.

Среди немецких игрушек можно увидеть оловянных солдатиков — пехотинцев, артиллеристов, кавалеристов, созданных в XVI—XVII вв.

Наиболее многочисленны игрушки русских мастеров. Самые древние из них относятся к VIII в. Необычайно богаты по своим формам и содержательны по сюжетам русские игрушки XVIII—XIX вв. — деревянные резные и расписные, а также глиняные фантастические фигурки и разнообразные композиции, сделанные в различных областях России.

И. Уханова.

МОДА ПЯТИ СТОЛЕТИЙ

Международный центр искусства и костюма, резиденция которого находится в палаццо Грасси в Венеции, осенью 1963 года организовал большую выставку. На экспонатах выставки была показана эволюция европейской моды — от средневековья до конца XVIII века. В экспозицию были включены не только подлинные сохранившиеся до наших дней костюмы разных эпох, но и картины лучших мастеров — от Джотто до Тьеполо, запечатлевших моду европейской одежды на протяжении пяти столетий.

КОЛЛЕКЦИЯ РЕЗНЫХ КАМНЕЙ

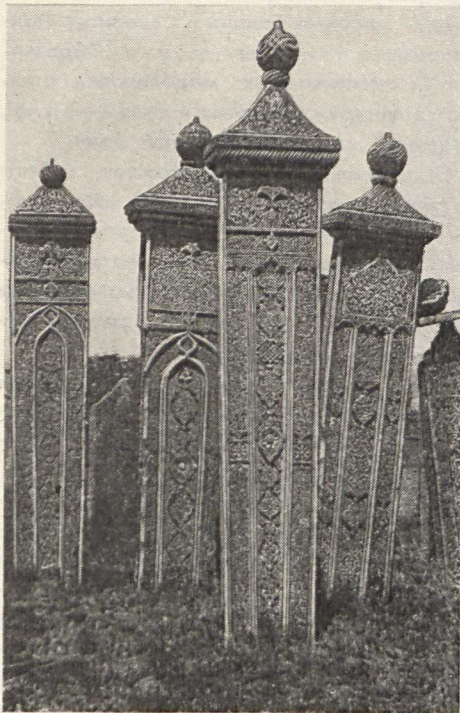
Много веков привлекают внимание путешественников и исследователей дагестанские резные камни. 130 таких камней работы мастеров XVIII—XIX веков доставлены в Дагестанский краеведческий музей из Кубачей, Кумуха, Уркараха, Согратля, Бакни, Корода, Чоха и других селений.

Сочная орнаментальная резьба покрывала стены домов, арки окон, каменные надгробия, светильники, чаши. В цветочные орнаменты вплетены изображения птиц и животных.

Следует заметить, что почти у всех изображений животных на изделиях, имеющихся в музее, отбиты головы. Это сделали в XIX веке приверженцы ислама.

В музее хранятся также резные каменные изделия с узорными арабскими письменами.

Недавно коллекция музея обогатилась еще одним замечательным образцом — большим резным камнем твердой породы, украшенным растительным орнаментом и резной арабской надписью, относящейся к 1727 году.



Каменные надгробия конца XIX в.
Мастер Хасбулат. Село Уркарах.

ПАПИРОСЫ

ДАВНО ВЫКУРЕННЫ...

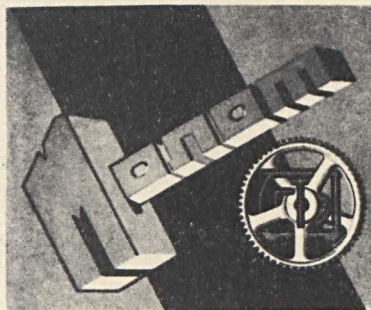
Папиросы давно выкурены.. Коробочка не хранит в себе даже запаха табака. Еще бы — ведь прошло тридцать лет! Что толку в ней, в этой картонной коробке от папирос с забытым названием: «Бобрикстрой»? А толк-то, оказывается, есть. Бережно сохраненная в папке коллекционера, она рассказывает нам о многом: и о тех славных годах первых пятилеток, когда наша страна повела наступление в битве за тяжелую индустрию, и о том, как, экспортируя товары нашей промышленности (на коробочке сохранилась марка: «Сделано в СССР (Россия)»), мы информировали друзей и недругов за рубежом о наших успехах, ведя агитацию за советский строй, и о том, наконец, как, опираясь на лучшие достижения искусства 20-х годов, художники, работающие в области промышленной графики, стремились утвердить советский стиль и в этой области искусства.

Строгая цветовая гамма, лаконизм изобразительных средств, умелое использование шрифта, органически включенного в изображение, — обо всем этом не следует забывать и сейчас, спустя тридцать лет. Революция, смычка города с деревней, красные платочки делегатов, создание новой индустрии, пропаганда госзаймов, строительство Донбасса, МОПР... Будто листаешь страницы истории, запечатленные в этих, казалось бы, малоприметных образцах промышленной графики.



Из коллекций В. М. БОГДАНОВА
и С. И. НАГЕЛЬ-АРБАТСКОГО.





Главный редактор М. Ф. Ладур.

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

Адрес редакции журнала «Декоративное искусство СССР»: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.

А 04925. 2.IV 1964 г. Бум. л. 3. Уч.изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 9100. Зак. 309. Цена 1 руб. 20 коп.

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