

ДИ ДЕКОРАТИВНОЕ СКУССТВО СССР

9 · 1964

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. НЕЧАЕВА

ИЗ ДОКЛАДА Н. С. ХРУЩЕВА

на Четвертой сессии Верховного Совета СССР шестого созыва «О мерах по выполнению программы КПСС в области повышения благосостояния народа».

Наша промышленность при имеющихся ресурсах может значительно лучше удовлетворять потребности народа в добротных, хороших товарах. Нужно в кратчайший срок решить задачу резкого улучшения качества и ассортимента товаров. К этому делу необходимо привлечь самое серьезное внимание работников промышленности, всей нашей общественности. Работники торгующих организаций должны научиться правильно определять спрос населения, его потребность в товарах и нести полную ответственность за заказы промышленности. Торгующие организации обязаны активно воздействовать на предприятия, изготавливающие товары народного потребления. Речь идет о том, чтобы наладить правильные взаимоотношения между торговыми организациями и предприятиями промышленности.

Сейчас появилась возможность больше выделять средств на развитие производства предметов народного потребления. Мы уже миновали те времена, когда в магазины поступали любые товары, и население покупало их без особого разбора, потому что их не хватало и было намного меньше, чем теперь. Покупатели брали любую вещь, которую можно было носить, не приглядываясь особенно к тому, что представляет собой эта вещь в смысле качества, фасона, расцветки. Строго говоря, у нас раньше происходила не торговля, а по существу, распределение товаров, только не по карточкам, а фактически, в жизни. У покупателя не было иного выбора. Допустим, ему нужны были брюки; если в магазине не находились брюки нужного ему размера, то он брал такие, какие были в продаже, говоря при этом: ладно, дома подправлю.

Теперь положение изменилось. Наша промышленность вырабатывает больше товаров народного потребления, а с ростом материального и культурного уровня населения люди начинают более требовательно относиться к товарам, которые им предлагаются, начинают приглядываться, выбирать изделие получше. И это не каприз, не придирка, а вполне нормальное явление. Трудящиеся хотят приобретать такую обувь или одежду, которые имеют современный фасон, красивый цвет, соответствуют времени года и моде. Это хорошее явление.

Сейчас мы имеем немало добротных товаров, но из-за неудовлетворительной расцветки, фасона эти товары залеживаются. Сырец и материалы на эти изделия израсходованы неплохие, но в результате недоброкачествен-

ного изготовления произведенные из них товары не находят сбыта. В настоящее время в торговой сети имеется сверхнормативных остатков товаров на два с половиной миллиарда рублей.

Необходимо повысить ответственность предприятий за качество выпускаемой продукции, надо установить твердый порядок, когда покупатель мог бы предъявить рекламации на приобретенное изделие. За качество товаров должен отвечать не магазин, а фабрика, которая произвела эти товары.

Надо, чтобы издержки, которые образуются из-за того, что товары, выпускаемые той или иной фабрикой, не находят сбыта, возмещало предприятие, которое их поставило. Выполнение планов предприятиями должно оцениваться не только по «валу» и по номенклатуре, но и с учетом «ходкости» товаров, то есть с учетом того, как покупает их народ.

Очевидно, назрела необходимость изменить порядок планирования и оценки работы предприятий, выпускающих товары народного потребления. Надо, чтобы производство этих товаров действительно основывалось на заказах торгующих организаций. Тогда будет больше ответственности перед народом и у работников промышленности, и у работников торговли.

Госплан СССР совместно с советами министров союзных республик и совнархозами должен разработать систему взаимоотношений фабрик и заводов с торгующими организациями, чтобы лучше и полнее удовлетворять запросы населения в предметах потребления. Заводы и фабрики, производящие предметы народного потребления, должны получать заказы от магазинов, а магазины обязаны учитывать запросы населения и давать заказы на товары в соответствии с этим спросом. Если торговая организация заказала товары определенного фасона, расцветки и размера, но они не находят сбыта, то за это отвечает не фабрика, а те торгующие организации, которые давали заказ на изготовление такой продукции. В таком случае торговые организации должны нести материальные издержки, ответственность возлагается на того, кто заказал, а не на того, кто выполнял заказ.

Это не простая работа, но очень необходимая. Если мы и дальше в организации производства товаров народного потребления и торговли будем вести дело так, как это было до сих пор, то все время будет расти количество товаров, не пользующихся спросом населения, а государство будет нести на этом большие убытки. Этого допускать нельзя.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ И КАЧЕСТВО ПРОДУКЦИИ

НА ПЕРВОМ ВСЕСОЮЗНОМ
СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ
ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА

Первое Всесоюзное совещание деятелей промышленного искусства собралось в важный для всего нашего художественного конструирования период. Прошло два года с момента выхода в свет постановления правительства «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования».

Как происходило становление промышленного искусства в нашей стране в послевоенный период до выхода этого постановления?

1958 год. В это время в области декоративного искусства начинают сказываться те коренные преобразования, которые переживает советская архитектура. Они заключались не только в ликвидации излишеств: это была борьба за широкое внедрение индустриальных методов строительства, борьба против деления зданий и сооружений на уникальные, богато оформленные — и «все остальные», удовлетворяющие утилитарные, а не эстетические потребности человека. Это была, короче говоря, борьба за преодоление разрыва между архитектурой «как искусством» и жизнью. Такие же задачи начинают провозглашаться и в области декоративного искусства. Разбить старые границы прикладного искусства, распространить сферу прикладного искусства на все предметы труда и быта — такая постановка вопроса казалась в то время единственно правильной.

Примерно с 1960 года навстречу этому движению начинает разворачиваться другое — непосредственно на производстве. Рабочие, инженеры и техники, работники совнархозов, партийных и профсоюзных организаций начинают борьбу за повышение культуры производства. Волна конференций прокатилась в то время по Москве, Ленинграду, Риге, Таллину, Киеву, Свердловску и другим городам. Техническая эстетика в этот период начинает отождествляться с высокой культурой труда, художественное конструирование — с простым соблюдением требований инженерной психологии.

Как первое движение, происходившее среди художников и искусствоведов, так и вто-

25 мая 1964 года в Тбилиси открылось совещание, созванное Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики. В совещании приняли участие делегации и представители художественных и художественно-конструкторских организаций СССР и гости, представляющие организации промышленного искусства ряда стран — членов СЭВ.

Совещание продолжалось 5 дней. Центральным пунктом его программы были важнейшие народнохозяйственные задачи, успешное решение которых невозможно без участия работников промышленного искусства. Кроме того, участники совещания обсудили проблемы подготовки кадров, координации научно-исследовательских работ и технологии художественного конструирования, а также другие вопросы, выдвинутые в докладах и выступлениях.

В публикуемом ниже отчете рассказывается о проблемах, стоявших в центре внимания участников совещания, и некоторых возникших среди делегатов дискуссиях, анализ которых позволяет, на наш взгляд, сделать важные для современного этапа развития промышленного искусства выводы.

В этом номере публикуется также выступление секретаря Правления Союза художников СССР К. Рождественского.

Читальный зал

roe, развернувшееся непосредственно на производстве, были для своего времени очень прогрессивными. Они шли как бы навстречу друг другу, корректируя друг друга, внося свою интерпретацию в понимание сути и задач промышленного искусства в нашей стране.

Однако «стихийное» развитие художественного конструирования продолжалось бы еще долго, если бы партия и правительство не поставили перед промышленным искусством совершенно четкие задачи, нашедшие отражение в Постановлении от 28 апреля 1962 года.

С этого момента развитие промышленного искусства вступает в новую стадию. Организуются специальные художественно-конструкторские бюро, появляются должности художников на предприятиях. Организуется Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики.

Эволюцию теоретических взглядов, происходившую в то время, можно проследить по публикациям журнала «Декоративное искусство СССР» и особенно по дискуссии «Может ли машина быть произведением искусства», которая развернулась в нашем журнале¹. Большинство участников дискуссии начали с вопроса «где же границы прикладного искусства?» и ответа «нет их!», а кончили признанием промышленного проектирования новым видом художественного творчества.

В это время был четко поставлен вопрос о функциональной основе художественного конструирования. Задача художника в прикладном искусстве — согласовать художественный образ с существующей функцией предмета; в промышленном искусстве творчество лежит в области самой функции. Возникает новое понимание взаимоотношения произведения (вещи) и человека (потребителя).

А тем временем в практике разворачивались свои процессы. Начали работать Бюро. Появились первые проекты, специфические творческие и организационные проблемы.

Первые трудности коллективного творчества. Необходимость завоевывать уважение у работников промышленности. Вопрос «кто такой дизайнер — художник или конструктор?». Прикладничество. Но прикладничество нового толка — то есть распространение «современного», так называемого «функционального» стиля на предметы труда и быта. С другой стороны, стали появляться проекты, в которых отсутствовало творчество дизайнера: просто грамотное конструирование начали называть «художественным». И вся эта работа проходила в разных городах, при неналаженной информации между отдельными бюро, без четкой координации поисковых работ, без серьезного анализа накопленного в разных коллективах опыта...

В ТАКОЙ ОБСТАНОВКЕ И СОБРАЛОСЬ ПЕРВОЕ ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ ДЕЯТЕЛЕЙ ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА.

Каковы бы ни были конкретные задачи совещания, какую бы программу ни выдвинули для него организаторы, оно не могло не отразить в себе черты истории развития промышленного искусства в нашей стране за последние годы. Тут каждый был носителем этой истории, на каждом она оставила свой отпечаток.

«КАЧЕСТВО И ЧЕЛОВЕК»

Таков девиз этого совещания. Проблема повышения качества товаров народного потребления является общеэкономической и, конечно, далеко выходит за рамки собственной проблематики промышленного искусства. Партия не раз указывала на исключительную важность задачи повышения качества промышленной продукции на современном этапе коммунистического строительства. Решением этой задачи заняты не только работники предприятий, но и планирующие организации, и органы, руководящие нашей промышленностью.

Чем же могут помочь в решении этой большой народнохозяйственной проблемы организации промышленного искусства? Почему в выступлениях на совещании не раз говорилось, что без художественного конструирова-

¹ Итоговая статья по дискуссии опубликована в нашем журнале № 12 за 1963 г.

ния решить эту проблему в полном объеме невозможно?

Потому что художественное конструирование есть метод создания проекта промышленного изделия. Метод, построенный на принципах коллективного творчества различных специалистов (представителей разных профессий, включая сюда и психолога, и художника, не говоря уже о техниках). Только такой метод проектирования обеспечивает комплексное качество изделия.

Поэтому именно художники-конструкторы, понимающие основные принципы промышленного искусства, считают себя обязанными принять участие в решении большой общеизвестной проблемы — повышении качества товаров народного потребления, которые производятся сейчас на наших предприятиях. Для скорейшего решения этой проблемы, как указывалось на совещании, необходимо прежде всего:

- а) определить, сформировать и правильно планировать ассортимент товаров;
- б) разработать критерии комплексной оценки качества изделий.

Именно эти два вопроса стояли в центре внимания участников совещания.

1. АССОРТИМЕНТ

О принципах правильного планирования ассортимента товаров народного потребления говорили многие делегаты совещания. Наибольшее внимание этому вопросу было удалено в докладах Ю. Соловьева (ВНИИТЭ), Ф. Энгемана (ГДР) и Ю. Долматовского (ВНИИТЭ)¹.

«В условиях социалистической системы хозяйства, — сказал Ю. Соловьев во вступительном докладе, — наша промышленность может выпускать ограниченный ассортимент изделий; однако таких, которые будут полностью удовлетворять потребности человека... С этих позиций у нас и рассматриваются сегодня вопросы ассортимента товаров широкого потребления».

Существующий ассортимент товаров широкого потребления велик и разнообразен, но это разнообразие порой кажущееся, а не действительное. Оно сводится скорее к разнообразию форм, а не предметов, удовлетворяющих различные потребности людей.

Этот порок существующего ассортимента вскрыл Н. С. Хрушев при анализе производства радиоприемников, телевизоров, мебели и других продуктов: «Расположенные в разных городах заводы, — говорил он, — выпускают различные по конструкции и габаритам телевизоры и радиоприемники одного и того же класса. В 1962 году в производстве находятся 12 типов телевизоров и 47 видов радиоприемников и радиом. Это нередко очковтирательство своего рода. По существу многие радиоприемники и телевизоры отличаются друг от друга только разной окраской, различными габаритами; один сделает поуже, другой — получше, а называют один — «Беларусь», другой — «Киев». В этом и вся разница»².

Такое же положение отметил Н. С. Хрущев и в производстве мебели: «Только совнархозами Российской Федерации производится 156 типов стульев, 116 типов обеденных столов, 222 типа платяных шкафов, и даже кроватей выпускается 217 типов!»

И, как это всем известно, они по своему

назначению часто ничем не отличаются друг от друга.

«Такая ничем не оправданная многотипность, — говорил Н. С. Хрущев, — затрудняет организацию массового производства..., тормозит применение высокопроизводительного механизированного оборудования и не позволяет снижать себестоимость продукции и повышать ее качество».

Поэтому проблема упорядочения ассортимента товаров широкого потребления включает в себя как одну из важнейших задач борьбу с проявлениями стилизации в промышленном проектировании. Если планирование ассортимента будет вестись по принципам технической эстетики, то есть разнообразие будет достигаться за счет разнообразия функций, а не внешних форм, — с этим пороком существующего ассортимента будет покончено раз и навсегда.

Следующая задача в планировании ассортимента — точный учет потребностей населения. Она непосредственно связана с правильными критериями оценки промышленных изделий и изучением спроса потребителей. Сейчас изучением спроса занимаются в основном торговые организации, но они слишком заинтересованы в увеличении товарооборота и потому зачастую стимулируют то «формальное разнообразие», о котором говорилось выше. Поэтому первое, что надо сделать, — обучить людей, занятых в торговой сети, принципам промышленного искусства (ректор Московского высшего художественно-промышленного училища З. Быков внес предложение ввести курс технической эстетики во всех торгово-экономических учебных заведениях). Второе предложение (оно содержалось в докладе Ю. Соловьева) — художественно-конструкторские организации должны участвовать в изучении спроса потребителей. Предложение очень перспективное: люди, знакомые с принципами дизайна, могли бы вести учет действительных потребностей населения. Однако пока неясно, в каких формах должна осуществляться такая работа.

Сейчас ВНИИТЭ проводит выборочную комплексную экспертизу качества промышленных изделий; художественно-конструкторские бюро периодически просматривают некоторые товары широкого потребления на художественных советах. Все это безусловно помогает правильному определению ассортимента, но всего этого мало, чтобы сделать ассортимент оптимальным.

Основная помощь, которую могут оказать художники-конструкторы в решении проблем ассортимента, должна заключаться в проектировании новых вещей, действительно удовлетворяющих потребности людей, и борьбе с оформительством, результатом которого может быть лишь видимость разнообразия.

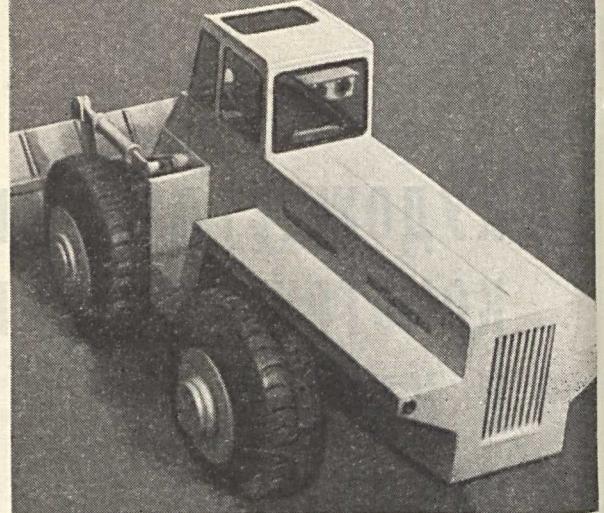
2. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА

Какие же товары должны найти место в оптимальном ассортименте? Как оценивать качество промышленного изделия?

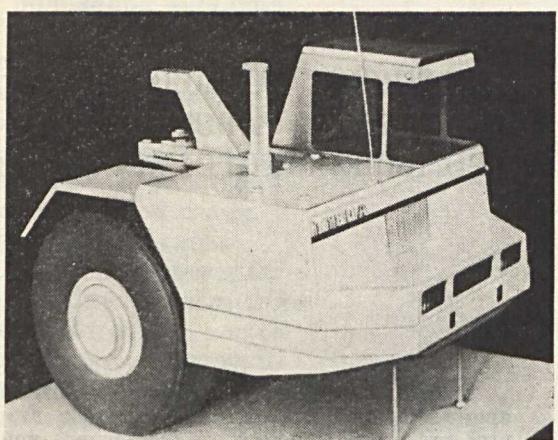
Ответы на эти вопросы содержались в докладах и выступлениях В. Лаукса (ГДР), Б. Чекалюка (Польша), Н. Воронова (ВНИИТЭ), И. Шведа (Чехословакия), Ф. Энгемана (ГДР) и других делегатов. Конечно, точных критериев оценки не дал никто: речь шла лишь о том, с каких позиций и в каком направлении их надо разрабатывать.

Однако надо сказать, что в этих докладах и выступлениях излагалась правильная, комплексная оценка качества:

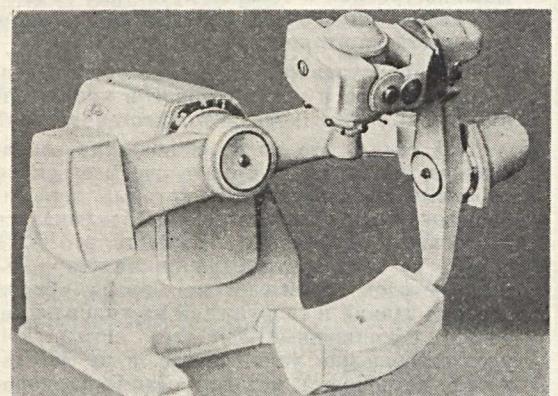
«Вообще мне представляется, — говорил Н. Воронов, — что в отличие от прикладного искусства и стайлинга (т. е. поверхностной стилизации) особенность истинного дизайнераства является то, что в нем эстети-



1



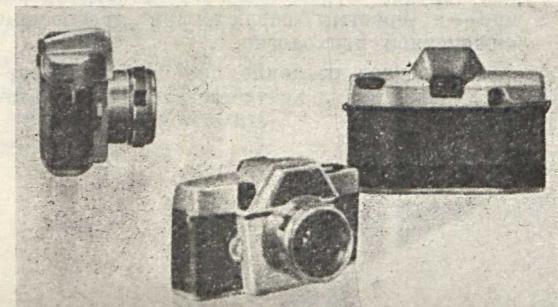
2



3

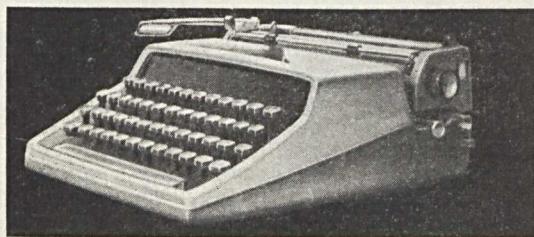


4





6



7

В фойе Тбилисского Дома техники, где проходило совещание, была открыта выставка работ художников-конструкторов нашей страны и ряда стран народной демократии. К сожалению, экспозиция была плохо организована (большинство фотографий были случайны и не имели даже подпись) и не давала возможности для обсуждения.

Однако даже на этой выставке можно было проследить две основные тенденции в художественном конструировании всех стран — собственно художественное конструирование и стилизацию. Примерами серебряного художественного конструирования могут служить работы польских дизайнеров (рис. 4) и некоторых наших СХКБ. Интересны работы чехословацкого художника П. Тучны (рис. 2) и коллектива московских художников СХКБ Мосгорсовнархоза под руководством В. Панфилова (рис. 1). Общность исходных позиций при проектировании дорожных машин определила и совпадение результатов. Примером стилизаторского подхода к работе над формой грузовой машины может служить проект чехословацкого художника З. Коваржа (рис. 6), который перенес на грузовой автомобиль пластические традиции, родившиеся в легковом автомобилестроении. Обидно, что примером «стайлинга» является и форма пишущей машинки «Москва» (рис. 7), спроектированной во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики. Совершенно не трогая устаревшую конструкцию, художники института одели на нее кожух, форма которого копирует форму одной из моделей машинки «Олимпия».

Публикуемые нами фотографии сняты на этой выставке. На рис. 3 — работы студентов Московского высшего художественно-промышленного училища; 5 — проект фотоаппарата, выполненный художниками Киевского СХКБ; 8,9 — работы венгерских дизайнеров.

ческие критерии по сути дела невозмож но отделить от функциональных» (курсив наш.—Ред.).

Как же случилось, что такое единственно правильное понимание критериев оценки промышленного изделия, содержащееся во всех докладах и выступлениях на эту тему, не нашло отражения в решениях совещания? Вот что говорит в пункте 5 «Решений»:

«Критерии оценки качества проектов и изделий, обеспечивающие удовлетворение и рост эстетических потребностей народа, должны лежать в основе всей политики утверждения образцов промышленного производства» (курсив наш.—Ред.).

С этим требованием никак нельзя согласиться. В основу всей (!) политики утверждения образцов промышленного производства должна быть положена задача удовлетворения материальных и духовных потребностей народа. Выделяя из этого комплекса эстетические потребности — значит проявлять непонимание сути промышленного искусства. Требовать, чтобы только эстетические потребности были положены в основу всей политики утверждения промышленных образцов, — значит закрыть дорогу художественному конструированию, насижать в законодательном порядке украшательство во всех без исключения изделиях промышленного производства.

Но, может быть, рассмотренный пятый пункт решений совещания, не совпадающий с основной установкой всех выступавших по вопросу о критериях оценки изделий просто неудачно сформулирован? Нет.

Вот что сказано в пункте 9 того же документа:

«Участники совещания считают, что интересы потребления и народного хозяйства требуют, чтобы органы, планирующие выпуск промышленной продукции, выдающие проектные задания, утверждающие проекты и образцы, ведающие внутренней и внешней торговлей, были в законодательном порядке обязаны рассматривать эстетические качества изделий параллельно с технико-экономическими, технологическими и эксплуатационными параметрами» (курсив наш.—Ред.).

Что значит рассматривать красоту предмета «НАРАВНЕ» с другими параметрами? То есть рядом, параллельно, отдельно? Произведение промышленного искусства тем и отличается, что его красота существует неразрывно с функциональными параметрами. Именно это и позволяет искать объективный критерий оценки его качества.

Надо еще раз отметить, что ошибочное понимание критериев оценки промышленных изделий, которое нашло отражение в решениях совещания, вовсе не являлось господствующим. Во всех докладах и выступлениях утверждалось совершенно другое понимание критериев оценки, совпадающее с верной трактовкой методологии и творческих задач промышленного искусства.

Что же произошло? Решение вырабатывалось коллективно (проект «Решений» был раздан всем участникам совещания для уточнения), но, очевидно, делегаты считали изложенные в докладах критерии оценки качества сугубо «теоретическими», неспособными повлиять на ход практической работы. Тбилисское совещание показало, что не все, кто занимается промышленным искусством, понимают значение теории для развития художественного конструирования.

РАЗГОВОР О «ТЕОРИИ» И «ПРАКТИКЕ»

Промышленное искусство представляет из себя сейчас такую область деятельности, ко-

торая не имеет еще разработанной теории, ясной программы действий. Что надо делать? Чего именно добиваться? И что такое вообще промышленное искусство, которым уже практически занимаются (или только думают, что занимаются) сотни художников-конструкторов?

Дело не в том, что разные теоретики дают на эти вопросы совершенно различные ответы. На Тбилисском совещании возник спор о месте и значении теории для промышленного искусства. Некоторые выступавшие отмахивались от вопросов теории как от мешающих работе. Другие призывали понимать под «теорией» то, что поможет решению лишь ближайших локальных практических задач. Это значит, что практика промышленного проектирования сегодня идет своим ходом, отдельно от того немногого, что уже разработано в теории; что в промышленном искусстве начинает распространяться эмпиризм, узкий практицизм; что мы скоро начнем называть (а многие уже называют) «художественным конструированием» совсем не то, что им является в действительности.

Отголоски спора звучали в совершенно разных выступлениях и докладах:

С. ШИДЛОВСКАЯ (Польша).

«...Здесь раздавались голоса, что мы слишком много занимались теорией и слишком мало практикой. Мне кажется, что нам очень важно было бы договориться, что мы вкладываем в понятие «техническая эстетика». Особенно важно для тех, кто этого не понимает».

А. БЕНЕДА (Чехословакия)

«... У меня создалось впечатление, что у нас есть стремление создавать скорее «эстетические» формы изделий, нежели решать проблемы, связанные со структурой нашей промышленности. Поэтому нам кажется нелогичным некоторое принижение науки и теории в этом вопросе».

Ю. ЛАСЛО (Венгрия)

«... Мы пришли к выводу, что проблемы технической эстетики нельзя разрешить, решая отдельные близкоколлежащие и легкодоступные задачи.

... Мы были вынуждены сделать вывод, что даже самая лучшая практическая работа зайдет в тупик, если параллельно ее будет развиваться теоретическая деятельность, определяющая программу практической работы».

Ю. СОМОВ (ВНИИТЭ)

«... Нужно прямо и честно сказать, что, слушая некоторые выступления на этом совещании, невольно возникает опасение, что дело будет слишком затеоретизировано».

... Люди, которые ни в малейшей степени не владеют теорией, живо тянутся к эстетике, к красоте. Они просят от нас практических советов, практических рекомендаций по своей работе.

... И когда слушаешь наших теоретиков, то, при всем глубоком уважении к области теории, нельзя не пожелать им приблизиться к земле, проанализировать конкретные вещи, технологию, материалы, попробовать обратить на это внимание».

Ю. ДОЛМАТОВСКИЙ (ВНИИТЭ)

«... Наука — это не только теория.

... Надо сконцентрировать все наши силы на создании хороших вещей, прежде всего на создании таких вещей, которые докажут неопровергнутое правильность принятых нами направлений и положений.

... Короче говоря, я хочу подчеркнуть, что наука нам крайне необходима, но наука такая, которая дала бы нам ближайшие результаты».

Этот «спор» имеет, как нам кажется, принципиальное значение. Ведь теория — не просто скучные статьи или искусствоведческие разговоры. Теория — это программа, трудная и бескомпромиссная. «Хорошая вещь», о которой говорит Ю. Долматовский и другие, может быть произведением промышленного искусства, а может быть стайлингом или просто техническим конструированием. Кто это определит, если в критериях оценки (как мы видели по «Решению совещания») существует невероятная путаница, а сравнивать новую вещь мы можем либо со старой, либо с красивенькой картинкой из журнала? Новая вещь может стимулировать развитие коммунистических тенденций, а может лишь вносить хаос в наш предметный мир — кто в этом разберется, если речь идет только об отдельно взятой вещи?

Серьезность этого вопроса заключается в том, что быть свободным от теории, от какой бы то ни было концепции вообще нельзя. Не следя одной программе, человек сразу, невольно и незаметно для себя начинает следовать другой. Поэтому эмпиризм, практицизм, проявляющиеся в работе некоторых художников-конструкторов и отдельных коллективов, следует рассматривать как особо опасные тенденции.

На совещании говорилось, что художник не может работать над вещью, если не будет представлять себе развитие ее формы на 5—7 лет вперед. Нам кажется, этого мало. Это может быть достаточным для дизайнера Запада, и то в том случае, когда он выступает апологетом существующего строя.

Мы же строим свое общество по законам науки. Мы хотим построить не «какое получится» общество, а точно определенное, коммунистическое. И если мы рассматриваем промышленное искусство как одно из средств создания предметной среды этого общества, нам кажется, надо прежде всего разрабатывать принципы взаимоотношений между вещью и человеком ИМЕННО В ЭТОМ ОБЩЕСТВЕ. В таком (и только в таком!) случае мы будем иметь перед собой реальную перспективу и сравнивать каждый свой успех и неуспех в работе именно с ней.

Разработку этих принципов должен взять на себя, как нам представляется, Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики.

ПРОМЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖНИК

Одним из самых актуальных вопросов промышленного искусства является участие художников в художественном конструировании.

На словах против признания промышленного проектирования художественным творчеством не возражает никто.

На деле же, как это показывает небольшой опыт СХКБ, подлинное художественное творчество часто подменяют просто грамотным конструированием. Художники, разочарованные нетворческим характером работы, покидают бюро. «Меня удивляет,—сказал по этому поводу М. Дурглишвили (Тбилисское бюро),—что из некоторых СХКБ уходят художники. Мне кажется, мы виноваты в том, что в структуре большинства художественно-конструкторских Бюро не была предусмотрена должность главного художника».

Уход художников из Бюро — явление тревожное: промышленное искусство лишается необходимых ему квалифицированных кадров. Ведь именно художники обогащают промышленное проектирование опытом пластического искусства, обеспечивают его неразрывную связь с другими областями единой художественной культуры.

О значении художников для промышлен-

ного искусства говорил на совещании секретарь Союза художников СССР К. Рождественский. Он старался показать, как надо использовать опыт пластических искусств в художественном конструировании, что означает на деле тезис о единстве различных областей художественной культуры.

«Современный художник,—сказал К. Рождественский,—может и должен уметь сделать и монументальную роспись, и театральную постановку, и плакат, и стул, и участвовать в конструировании машины, и, что особенно важно подчеркнуть, современному художнику все это творчески интересно, так как он вооружен пониманием специфических художественных средств, которыми он владеет и которыми воздействует в конечном счете на человека».

Возможно ли, чтобы такой художник участвовал в промышленном проектировании? «Да» — говорят одни, «нет» — говорят другие. От ответа на этот вопрос будет зависеть, очевидно, многое в судьбе промышленного искусства. Читатели нашего журнала уже знакомы с подробным обоснованием обеих точек зрения¹; они почти без изменений повторились на совещании:

В. ШПАК (СХКБ,
Москва)

«...Какие выводы можно сделать из двухгодичной работы нашего коллектива?

Первый — это, конечно, то, что художник-конструктор — прежде всего художник. Именно художника не хватало нашей промышленности, именно человека, который мог бы подходить к промышленному проектированию с точки зрения художественных принципов».

В. ВЕНДА (ВНИИТЭ)

«...Относительно небольшой наш опыт показывает, что большая часть проблем, которые нам приходится решать, относится к инженерам. Поэтому, когда я слушаю выступления руководителей кафедр промышленного искусства художественных вузов, я недоумеваю. Та подготовка, о которой здесь говорится, не может дать художников, способных решать эти сложные инженерно-технические проблемы».

(Курсив наш.—Ред.).

Конечно, художник не должен решать инженерно-технические проблемы. Для этого существуют инженеры и техники. Художник должен быть художником и работать в коллективе с другими специалистами, не подменяя собой ни конструктора, ни психолога, ни физиолога. Для того чтобы это было возможно, необходимо, с одной стороны, внедрить в жизнь принципы коллективного проектирования и, с другой, резко повысить профессиональный уровень художников-конструкторов, ликвидировать дилетантизм, о котором говорил на совещании К. Рождественский.

ВОПРОСЫ ЭТИКИ

Дилетантизм — это наболевшая проблема не только практики, но и теории промышленного искусства. Она становится сегодня тем более серьезной, что существующий разрыв между теорией и практикой художественного конструирования создает условия для появления верхоглядства, амбициозного высказывания непрофессиональных суждений.

Дилетантизм бывает разный. Как начальный этап работы он, конечно, неизбежен в любой новой области деятельности.

На совещании выступала искусствовед С. Валериус. Она стала критиковать выступления П. Тучны и других товарищей, иногда приписывая им мысли, которых они не высказывали.

П. ТУЧНЫ (Чехословакия)

«Точно также не было бы правильным не замечать, что развитие современной художественной культуры показывает со все большей очевидностью, что центр тяжести удовлетворения эстетических потребностей меняется. Мы являемся свидетелями того, как он перемещается из области традиционных форм искусства в область предметов быта, рабочей среди и общественных интерьеров. Причем удовлетворение эстетических потребностей происходит здесь одновременно с выполнением практического назначения, которое несет данный предмет или интерьер».

С. ВАЛЕРИУС

«В этих условиях постановка вопроса о том, что центр тяжести эстетических интересов «перемещается» в область промышленного искусства, вызывает недоумение. Ведь то положение, что в период перехода от социализма к коммунизму наше общество должно осуществить историческую миссию преодоления имевшего место при капитализме исключения художественного начала из повседневной жизни человека, ни в коей мере не вызывает необходимости забвения традиционных видов изобразительного искусства...»

(Курсив наш — Ред.).

Никакого спора здесь нет. Из того, что говорил П. Тучны о перемещении центра тяжести удовлетворения эстетических потребностей, еще не следует вывод о том, что он ратует за «забвение» других видов искусства,—однако именно на таком выводе построено возражение С. Валериус.

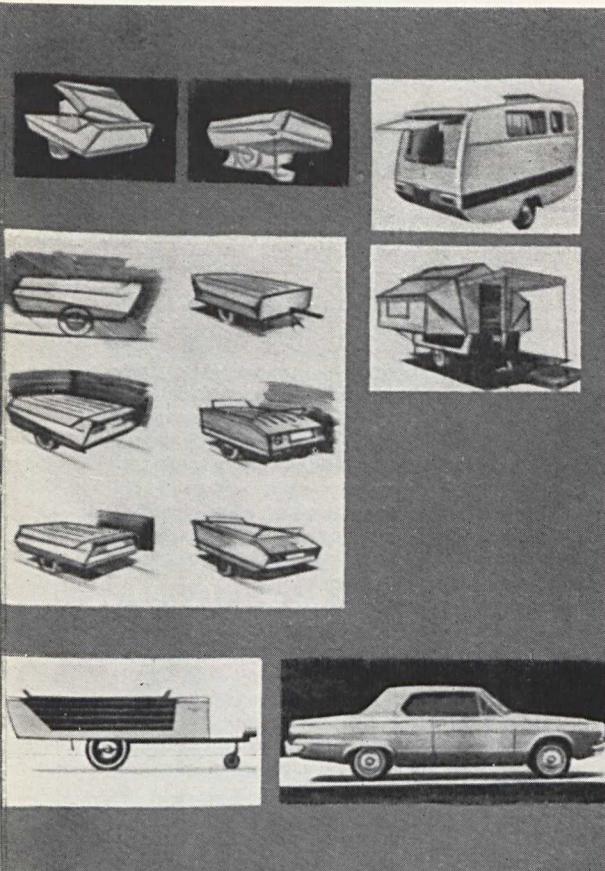
Дискуссия, о которой мы здесь рассказываем, проиллюстрировала актуальность слов Л. Ф. Ильинчева:

«Достили ли наши ученыe единодушно прежде всего относительно определения самого предмета эстетики? К сожалению, нет. Оно часто сводится только к изучению искусства, его закономерностей. Но такая точка зрения явно односторонняя, так как она не учитывает, что в наши дни, когда сфера прекрасного в ходе строительства коммунизма расширилась, эстетика как наука не может игнорировать эстетические проблемы, связанные с трудом человека, его бытом и т. д. ...Страстные дискуссии по поводу предмета эстетики вызывают чрезмерные полемические издережки: участники дискуссии стремятся в суждении друг друга найти не то, что могло бы помочь общему делу, а уловить промахи и придать их анафеме¹.

Для работы в области промышленного искусства вопросы этики профессии могут оказаться важнее, чем кажется на первый взгляд. Художественное конструирование — коллективное творчество. Это нельзя понимать узко, то есть в приложении к работе над отдельным проектом. Все, кто занят в области промышленного искусства, составляют один большой коллектив, и для успеш-

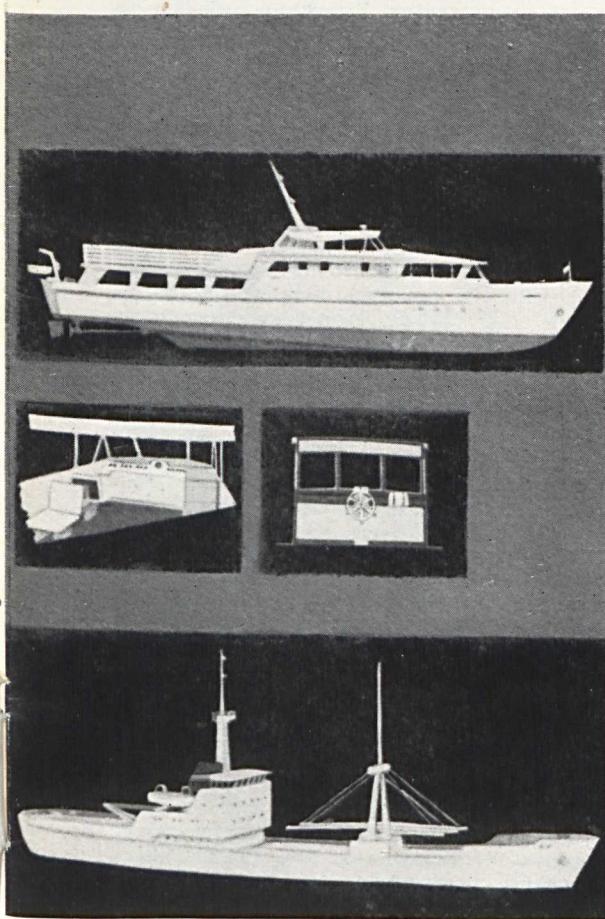
¹ Художественное конструирование как профессия.—«Декоративное искусство СССР», № 7.

¹ Л. Ильинчев, Общественные науки и коммунизм, Изд. АН СССР, 1963, стр. 110.



8.

9.



ной деятельности этого коллектива среди его членов должна процветать атмосфера товарищества, взаимопомощи, искренней заинтересованности в успехе дела, в ликвидации дилетантизма, повышении профессионального уровня всех вместе и каждого в отдельности.

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Значение Первого Всесоюзного совещания по вопросам промышленного искусства очень велико.

Общая атмосфера воодушевления, которая царила в Тбилиси, большое количество поднятых и обсуждавшихся проблем, наконец, готовность отдать все силы на выполнение в первую очередь важнейших народнохозяйственных задач — все это будет служить мощным стимулом для правильного направления дальнейшей работы наших художников-конструкторов и теоретиков промышленного искусства. Кроме того, совещание внесло большой вклад в дело международного сотрудничества деятелей и организаций промышленного искусства стран — членов СЭВ.

Наш отчет, конечно, не претендует на полное освещение обсуждавшихся в Тбилиси вопросов и раскрытие всего значения, которое имеет Первое Всесоюзное совещание для советского художественного конструирования. Редакция журнала поставила перед собой другую задачу: проанализировать те выступления и дискуссии, которые смогут помочь правильному пониманию *современного этапа* развития промышленного искусства в нашей стране. Такая позиция имеет свои основания. Дело в том, что первые успехи в новом деле обычно «кружат голову», мешают трезвой оценке ситуации. Даже в решениях совещания говорится о «существенном экономическом эффекте» (?), к которому уже привела работа в области художественного конструирования.

Совещание ясно показало, что советское промышленное искусство может и должно перейти на новую ступень развития — перейти от «первых успехов» к серьезной высокопрофессиональной работе. Поэтому сегодня особенно важно осознать, в чем заключаются недостатки современного этапа, которые мешают осуществить этот переход.

Первое Всесоюзное совещание по вопросам художественного конструирования несомненно отличалось от всех предыдущих конферен-

ций по технической эстетике и культуре производства.

Во-первых, большинство участников совещания уже не смешивали промышленное искусство с прикладным, а во-вторых, никто из делегатов не отождествлял техническую эстетику с инженерной психологией и культурой труда. На основании этого можно было бы сказать, что недостатки предыдущих этапов развития промышленного искусства за последние годы уже изжиты.

Однако ход совещания показал, что они изжиты скорее формально, чем по существу. Различные толкования смысла и задач художественного конструирования лишь углубились, а расстояние между теорией и практикой не уменьшилось. Работники промышленного искусства должны преодолеть эти недостатки.

Здесь нет необходимости повторять те правильные положения решений совещания, которые сформулированы как очередные задачи промышленного искусства. Однако анализ проявившихся на совещании недостатков современного этапа развития художественного конструирования в нашей стране позволяет сформулировать ряд дополнительных задач:

1. Преодоление узкодельческого подхода к художественному конструированию, углубление теоретического (в частности, социологического) обоснования практической работы, достижение высокого художественного уровня при максимальной экономической эффективности проектов.

2. Преодоление «новоприкладничества», стилизаторства в художественном конструировании; ликвидация узкоестетского подхода к оценке промышленных образцов и изделий.

3. Более четкая организация работы в области промышленного искусства в масштабах страны, позволяющая Специальному художественно-конструкторским бюро сосредоточить все усилия на выполнении заказов промышленных предприятий, а Всесоюзному научно-исследовательскому институту — на перспективном проектировании, определяющем методику и направление работы СХКБ, художников на предприятиях и художественно-промышленных училищ.

4. Преодоление разобщенности между отдельными коллективами, работающими в области художественного конструирования; консолидация сил для скорейшего достижения общих целей.

ХУДОЖНИК В ПРОМЫШЛЕННОМ ИСКУССТВЕ

Выступление секретаря Правления Союза художников СССР К. РОЖДЕСТВЕНСКОГО на Первом Всесоюзном совещании работников промышленного искусства

Мы являемся свидетелями необычайного развития художественного конструирования в нашей стране и странах народной демократии. Причины этого процесса коренятся не в субъективных пожеланиях энтузиастов, а в социальном, научном и техническом прогрессе. Сегодня речь идет не только о проектировании отдельных предметов, а об эстетическом преобразовании всей предметной среды, которая окружает человека.

Можно понять и объяснить энтузиазм тех, кто хочет посвятить себя промышленному искусству,—это стремление можно только приветствовать. Однако желание не всегда подкреплено знанием и умением. Так в новое движение бносится дух дилетантизма.

Некоторые считают, что в современном промышленном проектировании можно обойтись без художника. Это убеждение основано на том, что форма изделия создается только по конструктивным, экономическим, технологическим законам, что современные научные методы, отличные от способов работы художников, могут быть единственной основой промышленного формообразования.

Но художник (я имею в виду мастера, профессионально работающего в искусстве,—будь то именно художник или архитектор)—разве он в своей творческой деятельности изолирован от материально-технического и научного прогресса своего времени? Действительно ли отсутствует глубокая внутренняя связь между эволюцией художественных форм, развитием самого творческого воображения и всеми остальными проявлениями интеллектуальной трудовой деятельности общества?

Художник аккумулирует в своем творчестве все проявления народной жизни. Его профессиональные знания и мастерство, обостренная интуиция, отточенная практикой, вбирают в себя эстетические итоги технического, научного и социального прогресса.

Не случайно именно художник приходит к участию в конструкторской деятельности. Вещь, предмет, изделия рождаются, формируются, приобретают свою структуру и форму под воздействием многих факторов, в том числе и эстетических.

Мы говорим о художественном конструировании. О художественном! Это имеет большое принципиальное значение. И здесь мы обязаны серьезно думать о взаимоотношении других видов искусств с художественным конструированием.

Во всей истории человеческой культуры эстетические качества создаваемых человеком вещей всегда находились в прямой зависимости от художественной культуры своего времени и являлись частью ее.

Сегодня эстетические принципы и в архитектуре, и в прикладном искусстве, и в промышленном проектировании связаны с опытом всей современной художественной культуры. Вне художественной культуры своего времени вообще немыслима работа над эстетическим содержанием промышленной продукции. Сегодня еще не всякий художник может вести эту работу.

Художник, работающий в промышленности, должен знать и профессионально владеть принципами современного пластического формо- и цветообразования. Нельзя отдать художественное конструирование во власть субъективного произвола личного вкуса художника. Это в лучшем случае поможет сделать «приятную» вещь, но породит поверхностную эстетизацию. Только профессиональное владение всеми средствами художественной выразительности, профессиональными знаниями и принципами, выработанными современной художественной культурой, создает условия для свободы творческого выражения художника-конструктора.

Многие наши недостатки в работе объясняются невысокой профессиональной культурой. Ход развития современной художественной культуры и требования нашего общества вырабатывают новый тип художника. Современный художник может и должен уметь делать и монументальную роспись, и театральную постановку, и плакат, и стул, и участвовать в конструировании машины, и, что особенно важно подчеркнуть, современному художнику все это творчески интересно, так как он вооружен пониманием специфических художественных средств, которыми он владеет и которыми воздействует в конечном счете на человека.

Развитие техники и промышленности потребовало нового специалиста, владеющего законами эстетического воздействия на человека и умеющего применить эти законы в области технического конструирования. Поэтому стремление оторвать художественное конструирование от общей эстетической культуры своего времени — ошибочно. Это очень серьезный вопрос, он имеет непосредственное отношение и к нашей творческой практике, и к системе подготовки специалистов промышленного искусства.

Но где же границы технических познаний художника-конструктора?

Современные познания в области науки и техники так расширились и углубились, что художнику невозможно овладеть ими в полном объеме. Некоторые делают вывод — художник не может быть одновременно и конструктором. Но без конструктора проектирование невозможно, его оставляют, а художника исключают, забывая, что в наше время и конструктор один, самостоятельно, без участия ученых и других специалистов не может сконструировать современную сложную машину. Это не только теоретический вопрос. Он имеет практический аспект — в некоторых наших конструкторских бюро художники устраниются от работы. Это принципиальная ошибка, она порождена непониманием существа процесса, происходящего в области художественного конструирования.

Действительно, художник никогда не заменит конструктора, его знания в области производства всегда будут менее глубокими, нежели у конструктора или ученого. Но у художника свои функции в проектировании предмета.

Раньше, когда художник приходил в промышленность лишь после того, как инженер и техник закончили свою работу, для того чтобы навести на изделие эстетический лоск, он превращался в украшателя. Он и сегодня вынужден был бы остаться простым украшателем, если бы индивидуально, вне связи с работой конструктора, технолога и других специалистов, пытался облагородить изделия промышленного производства.

С другой стороны, если бы перед художником сегодня была поставлена задача самостоятельно создать новый утилитарный предмет, он, несмотря на обостренное пространственное воображение, развитое чувство формы и цвета, не смог бы этого сделать, так как художник не обладает для этого достаточно глубокими специальными знаниями в области техники, технологии, экономики и т. д.

И когда мы говорим, что в промышленном искусстве без художника не обойтись, мы вовсе не предполагаем, что художник способен самостоятельно решить задачи дизайна.

Что же все-таки дает уверенность, что именно художник должен взять на себя ответственность за эстетическую полноценность новой предметной среды?

Известно, что промышленное искусство возможно лишь как коллективное творчество, проектирование является делом большой группы специалистов. Художник работает не один, а вместе с другими специалистами в условиях постоянного налаженного контакта, при котором все участники коллектива осведомлены о работе друг друга. Художник должен быть технически подготовлен, чтобы понимать специфику требований всех членов коллектива, работающих над проектом нового предмета, понимать принципы, из которых они исходят, и профессионально, как художник, с учетом всех соображений, обязан построить и предложить окончательную форму предмета. И чем шире эстетическая культура, и чем глубже творческий интеллект художника-конструктора, тем совершеннее, тем красивее созданные при его участии вещи. Только в условиях коллективного творчества художник становится действительно художником-конструктором, дизайнером в полном смысле этого слова. В процессе проектирования он все время, на всех этапах работы, влияет на ход конструкторской деятельности коллектива и решает окончательную форму изделия.

Ошибка думать, что недооценка роли художника сказывается только на художественном качестве промышленной продукции. Нет, она сказывается и на функциональной стороне предмета. Тут мы подходим к самому главному. Ведь именно художник способен совершить переход от теоретически понятого комплекса новых общественных потребностей к созданию нового предмета, отвечающего им.

В научных описаниях новых социальных потребностей невозможно прочитать и увидеть новые формы предметов. Они возникнут как результат творчества. Они должны быть нарисованы художником, их рождение требует творческой фантазии. Знать — еще не

значит видеть. Можно теоретически хорошо понимать, какие потребности должен удовлетворять предмет, но найти реальное воплощение этого понимания в новых формах предмета может только художник-практик с большой художественной культурой.

Неверное понимание задач художника-конструктора приводит к ошибкам, которые наглядно проявляются в нашей практической работе.

Прежде всего — это новый вид укращательства. Его не всегда легко обнаружить, так как он не пользуется ни орнаментом, ни другими декоративными средствами обработки поверхности изделия. Не затрагивая существа, предмету придается лишь внешняя модная форма.

Вторая ошибка является как бы противоположностью первой — художник не ставит перед собой никаких эстетических задач, превращаясь в посредственного конструктора. Основу своей работы он видит только в улучшении удобств эксплуатации и компоновки деталей изделия. Для таких работ характерна непродуманность пропорций, грубые детали, отсутствие пластиности в решении формы.

В области производственного интерьера, при учете физиологических и психологических требований, часто недостает элементарного вкуса.

К сожалению, сама организация работы художника в промышленности, как на заводе, так и в бюро, нередко не способствует тому, что должно быть основой творчества художника, — комплексности проектирования. Действительно, мы еще не можем привести достаточно примеров комплексного проектирования. А сущность комплексного проектирования — не только в решении большего или меньшего количества связанных друг с другом предметов. Комплексность — это умение подходить к любому заданию, пусть единичному, с позиций жизни каждого предмета среди других вещей.

Из понимания роли художника в развитии промышленного искусства мы все должны сделать для себя ряд принципиальных выводов.

В определенных условиях, развитие промышленного искусства в нашей стране является делом всего творческого коллектива художников Советского Союза, а не только группы энтузиастов.

За художественное качество изделий нашей промышленности несет ответственность и Союз художников СССР и Академия художеств СССР. Художники ответственны перед народом за все, что окружает советского человека.

Союз художников СССР не сегодня включился в эту работу. Сразу же после Первого Всесоюзного съезда художников в 1957 году через свой журнал «Декоративное искусство СССР» Союз художников поставил и развивал принципиальные творческие проблемы промышленного искусства. Эта деятельность во многом определила творческое кредо художников и искусствоведов, составляющих сегодня творческий актив нашего промышленного искусства. Журнал и в дальнейшем будет продолжать эту работу.

Придавая громадное значение обмену творческим опытом в области промышленного искусства с социалистическими странами, Союз художников СССР в ноябре 1963 года напра-

вил в Польскую Народную Республику группу квалифицированных художников-практиков и теоретиков. Поездка была интересной и плодотворной. Особенно полезным оказалось знакомство с системой подготовки художников-конструкторов в Варшавской и Krakовской академиях художеств.

Мы придаляем большое значение таким поездкам и намерены вперед посыпать в другие страны, а также принимать у себя художников-конструкторов и теоретиков промышленного искусства.

Для дальнейшего развития художественного конструирования сейчас крайне необходим обмен опытом, разговор по творческим вопросам. Его ждут художники-практики, он нужен и теоретикам. Назрела необходимость международной встречи художников-практиков и теоретиков в области художественного конструирования для творческого разговора. Союз художников СССР и Академия художеств СССР намечают такую встречу. Вопросы методики художественного конструирования займут на этой конференции ведущее место.

Мы убеждены, что формы организации могут быть правильно определены в том случае, когда ясны содержание, направление и методы работы.

Союз художников СССР и Академия художеств СССР будут заниматься вопросами промышленного искусства всесторонне и планомерно. Нас беспокоит положение художника в специальных художественно-конструкторских организациях. В этом деле, как и во всяком другом, успех обеспечивают люди. Располагают ли сегодня специальные художественно-конструкторские бюро нужными кадрами художников, правильно ли понимают задачи художников в конструировании изделий?

Мы знаем, что тут еще не все обстоит благополучно.

На нас возложена обязанность заботиться о пополнении художественно-конструкторских организаций талантливыми художниками. А между тем к нам поступают сведения, что многие художники уходят из СХБ (Московское, Рижское бюро). Мы должны выработать такие организационные формы работы, которые обеспечили бы неразрывную связь творческих организаций художников и специальных художественно-конструкторских организаций.

Стремление изолировать художественное конструирование от общих проблем развития советского искусства пагубно скажется на деятельности художественно-конструкторских бюро.

Тенденция к внешней самостоятельности от искусства, преобладание технических концепций, сводящих на нет роль художника, подтверждают лишь неправильное понимание значения художественного конструирования в общей художественной культуре нашего общества.

Следующий вывод касается подготовки кадров для промышленного искусства.

Мы ясно представляем, что эта подготовка невозможна без изучения широкого круга научных и технических дисциплин. Однако это широкое знание научных дисциплин не должно осуществляться за счет отказа от глубокой профессиональной художественной подготовки дизайнеров.

Весь ход развития современной художест-

венной культуры, наш собственный опыт и опыт наших друзей убеждают в том, что подготовка дизайнеров должна строиться на глубокой профессиональной учебе художников, должна опираться на искусство, на глубокое освоение всех достижений искусства.

Подготовка художников-конструкторов должна исходить из правильного понимания места художественного конструирования в общей художественной культуре. Поэтому профессиональное обучение художника-конструктора должно строиться на базе общих художественных дисциплин, необходимых для развития каждого художника. Живопись, рисунок, скульптура, основы архитектуры должны составлять фундамент профессионального образования художника-конструктора. Общая творческая атмосфера, единство проблем развития социалистического искусства должны быть понятны и близки художнику-конструктору. Без этой профессиональной основы художник-конструктор будет лишь ремесленником, укращателем. В Советском Союзе подготовка художников-конструкторов для промышленности проходит в художественных вузах. Союз художников СССР и Академия художеств СССР, осознавая всю важность правильной постановки образования художников-конструкторов, практически принимают участие в создании программ для наших художественных вузов. Есть необходимость провести международную встречу по вопросам методики преподавания и воспитания художников-конструкторов, где бы мы внимательно, не торопясь, обсудили все аспекты этой работы.

В связи с распространением художественно-промышленного образования и на специальные технические вузы надо позаботиться и о том, чтобы художественное проектирование рассматривалось там в неразрывной связи с опытом искусства, в частности изобразительного.

У нас нет еще литературы, обобщающей и критически оценивающей наш опыт в промышленном искусстве, объясняющей смысл промышленного искусства, раскрывающей его роль в развитии общества, в строительстве коммунизма, помогающей осознать роль промышленного искусства, как нового явления художественной культуры. В эстетическом воспитании народа, которое в настоящее время приняло небывалый размах, промышленное искусство должно занять свое достойное место.

Мы испытываем острую необходимость в создании трудов по вопросам теории промышленного искусства. Среди теоретических проблем, которые ставят перед нами жизнь, на первый план выдвигаются проблемы взаимосвязи промышленного искусства и так называемого станкового искусства, проблема художника, содержание и методы работы художника-конструктора, проблема соотношения формы и функции, красоты и пользы и т. д.

В нашей стране идут энергичные поиски в области художественного конструирования как в творческой практике, так и в постановке теоретических проблем.

Задача Союза художников СССР и Академии художеств СССР содействовать аккумуляции творческого опыта, сделать практические, методические и теоретические обобщения и выводы с тем, чтобы наши общие усилия привели к эстетическому обогащению окружающей нас предметной среды.

О МЕБЕЛИ БЛИЖАЙШИХ ЛЕТ

Н. ЛУППОВ

Каждой семье отдельную квартиру — под таким лозунгом, выдвинутым партией и правительством, будет продолжаться строительство жилых домов в течение пятилетия (1966—1970).

Но квартиры ближайшего будущего будут качественно отличаться от тех, которые мы строили и строим сейчас. Расширение индустриальной домостроительной базы, создание полнособорных жилых зданий позволяют не только ускорить строительство, удешевить его, но окажут влияние и на объемно-планировочную схему квартир, во многом изменят систему их оборудования.

«КОЭФФИЦИЕНТ ПОЛЕЗНОГО ДЕЙСТВИЯ» КВАРТИРЫ

Сейчас активно идет проектирование нового жилища. Резко сокращается количество серий жилых домов, но зато для удобства расселения семей различного численного состава количество типов квартир увеличится.

В новых квартирах будет больше комнат при сохранении экономичного соотношения жилой и вспомогательной площадей. В многокомнатных квартирах число жилых помещений будет, очевидно, лишь на единицу меньше числа проживающих. Появится реальная возможность не предусматривать в общей комнате постоянное спальное место. В соответствии с новыми нормами площадь кухни в квартирах составит не менее 6 м² (до сих пор было 4,5 м²).

Но удобство квартир должно быть резко повышенено не только за счет объемно-планировочной схемы, но и за счет повышения их благоустройства. Будут значительно улучшены системы отопления, электроосвещения, все жилые здания высотой более пяти этажей будут иметь мусоропроводы. Кухни должны получить новые экономичные плиты и другие виды бытового оборудования.

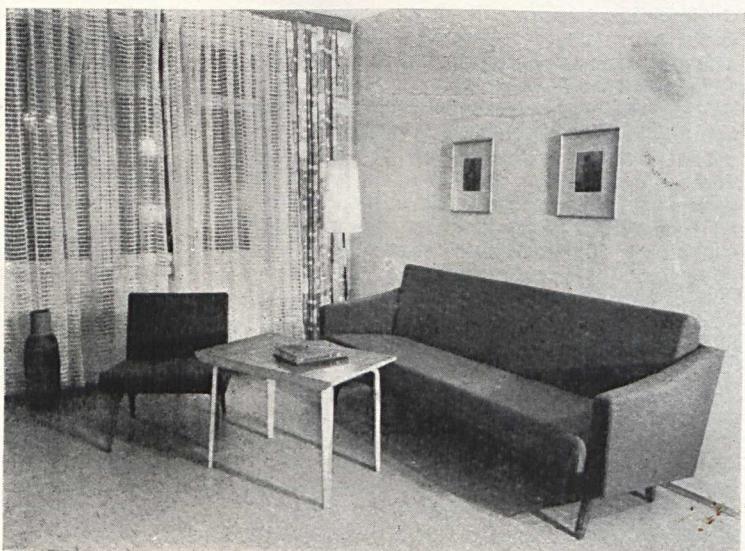
Домашний отдых, принятие пищи, сон, а для многих людей и работа в квартирах ближайшего будущего должны быть более «эффективными», чем раньше. Вся квартира будет обладать более высоким «коэффициентом полезного действия». При этом, несмотря на усиление роли разных видов оборудования, значение хорошей правильной меблировки не падает, а возрастает.

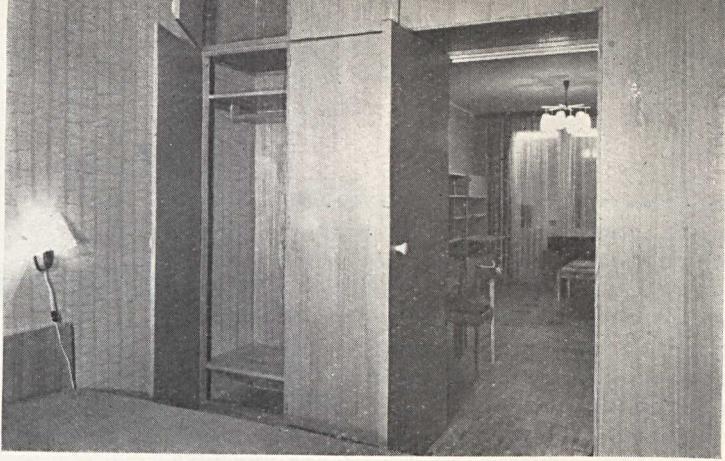
Подбор мебельных изделий, их тип, устройство, а подчас и назначение, будут меняться и уже меняются. При этом усиливается влияние архитектурных требований на характер мебели и, соответственно, на процесс развития и реконструкции мебельного производства. Это происходит из-за того, что конструктивная и функциональная связь квартиры с мебелью становится неразрывной. Мебель все чаще встраивается в здание, срастается с ним.



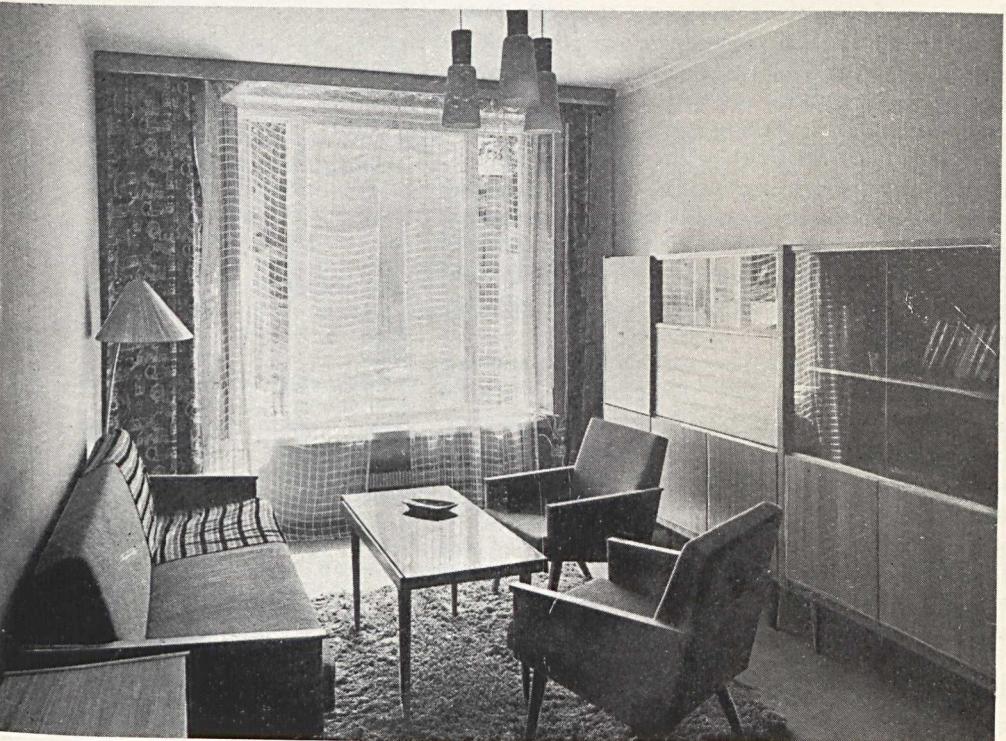
Общая комната в 2-комнатной квартире крупнопанельного дома.

Жилой интерьер.





Спальня со шкафной перегородкой.



Общая комната в 3-комнатной квартире крупнопанельного дома.

Кухня со встроенным оборудованием.



Однако бесспорно и наличие обратного процесса — новые типы мебели зачастую значительно изменяют и улучшают объемно-планировочную структуру самих квартир. Так, теперь уже трудно выяснить, что возникло раньше — идея так называемой свободной, вариантовой планировки жилых квартир со шкафом-перегородкой или шкафом-перегородкой, появившись, повлиял на творческую мысль проектировщиков квартир. Скорее всего мы имеем дело со взаимным влиянием одного на другое.

В настоящее время практически все без исключения новые проекты предусматривают использование встроенных шкафов, шкафов-перегородок и стационарной мебели для кухонь.

Правда, изготовление и установка этого вида оборудования не могут быть ни сейчас, ни в ближайшие годы отнесены за счет строительства.

Поэтому население надо убедить в удобстве и выгодности этого вида меблировки, для чего необходимо демонстрировать ее в натуре. Например, как показывает опыт устройства встроенного оборудования в 54-квартирном доме в Вятском переулке в Москве, 60-квартирном доме в Краснодаре, в юго-западных экспериментальных кварталях Москвы и некоторых других местах, наглядная агитация очень хорошо удается. И, несмотря на то, что мы сейчас еще будем вынуждены проектировать каждую новую квартиру фактически в двух вариантах — с дополнительными шкафами и без них, — мы уверены, что квартиры с включением встроенного оборудования будут основным видом квартир строительства ближайших лет.

ВСТРОЕННАЯ МЕБЕЛЬ БУДЕТ «ГИБКОЙ»

Требования, предъявляемые нами к встроенной мебели, в общих, принципиальных чертах те же, что и к мебели обычной и другим видам предметов домашнего благоустройства: встроенная мебель должна быть современной, удобной, экономичной и красивой.

Здесь под словом «современная» имеется в виду не «современная форма», «фасон» или, как иногда говорят, «стиль» предметов, а их соответствие современным требованиям потребителя, повышающему общему «стандарту» нашего быта, современной экономике и технологии производства.

Уже много раз подчеркивалось, что при разработке новых моделей необходимо делать акцент прежде всего на их практической полезности, удобстве и целесообразности конструкций. Но знакомство с работой многих мебельных предприятий и изучение имеющегося ассортимента мебели заставляют нас повторить это еще раз. Вопросам художественной композиции и эстетической стороне предметов архитекторы никогда не перестают уделять большого внимания, но это все же не является главным. Односторонний чисто эстетический подход к проектированию, как в «большой», «объемной» архитектуре, так и в архитектуре «малых форм», — недопустим. Вопросы функциональные, экономические не должны заслоняться увлечением «красивостью», «показным шиком».

Наряду с созданием продуманных по номенклатуре наборов передвижной мебели мы считаем

обязательным организовать поштучную, а для некоторых видов шкафов даже поэлементную продажу изделий. Это нужно для того, чтобы окончательный набор мебели в квартире комплектовал сам потребитель соответственно количеству членов своей семьи, их возрасту, профессии, склонностям.

Мебель встроенная, как и вся бытовая мебель, должна быть по-своему «гибкой», вариантной, несмотря на целую серию регламентирующих ее обязательных параметров, диктуемых нормой емкости шкафов, типом и конструкцией жилища, требованиями экономики. И здесь из относительно ограниченного количества деталей необходимо создать разнообразие, предоставив широкие компоновочные возможности также самому потребителю. Это направление следует заложить в самую сущность проектного решения, производственных процессов и технологии изготовления мебели.

МОЖЕТ БЫТЬ, НУЖНА ЕДИНАЯ СИСТЕМА?

Широкое использование встроенной мебели не исключает необходимости «отдельно стоящих» корпусных изделий. Но именно здесь, как это справедливо отмечалось Н. С. Хрущевым в докладе на ноябрьском Пленуме ЦК КПСС (1962) и в чем мы убеждаемся постоянно, просматривая современную продукцию мебельной промышленности, должна быть осуществлена самая тщательная унификация. Шкафы-близнецы, зачастую весьма высоких достоинств, но отличающиеся друг от друга трудно различимыми мелочами, должны быть заменены ограниченным количеством тщательно продуманных, отработанных моделей, разных по своему существу.

Именно в корпусных предметах в первую очередь и должен быть осуществлен принцип: большие композиционные возможности из небольшого количества деталей.

Но, может быть, нужно пойти дальше? Может быть, так называемую секционную мебель, универсально-разборную, стеллажную, смешанную и другие приемы конструирования шкафов следует свести к единой сборно-разборной системе? Может быть, возможно включение в эту «сквозную» систему и мебели встроенной? Мы знаем, что были неоднократные очень интересные попытки сделать это. Они не были доведены до конца, но современная централизация научно-исследовательских и проектно-конструкторских работ по мебели, очевидная «выгодность» такого мероприятия, как нам кажется, должны заставить задуматься над этой проблемой еще раз.

БОЛЬШЕ СМЕЛЫХ РЕШЕНИЙ

Шкафы в современных квартирах — это предметы «второго» декоративного плана. Они являются фоном для кресел, диванов, столов и других предметов, которые размещаются в комнатах «центрально». В шкафах при всем их функциональном и композиционном разнообразии все же может быть допущена некоторая однократность. Однаковость, но, конечно, не эстетическое безразличие.

Иное дело стулья, кресла всех типов, диваны,

диваны-кровати, преддиванные столики... В этих предметах, очевидно, более, чем в других, не место скучным решениям, серости, безликости. В то же время сейчас количество хороших моделей стульев, кресел, диванов, в противоположность ассортименту шкафов, крайне недостаточно. Это несоответствие следует устраниить, и как можно быстрее. Тут необходимо самое широкое разнообразие конструкций, новых рациональных форм, расцветок (что, конечно, не исключает унификации элементов). Здесь важен поиск смелых решений, подлинно творческий метод работы с опорой на современную науку и технические достижения.

Мы за изобретения в процессе конструирования мебели и даже за «открытия», мы за рождение нового во всех его рациональных вариантах. Но мы против пока еще многочисленных и малоэффективных работ, ставящих перед собой цель во что бы то ни стало сделать новое «с ноля». Такие попытки часто кончались появлением веющей нерациональных, вещей формалистических. Не должно быть формы ради формы. Внешний вид действительно хорошего предмета всегда органически связывается с его назначением, материалом, экономичностью.

Такого полноценного синтетического единства можно добиться лишь при сочетании глубокого изучения функционального назначения предметов, научной обоснованности их габаритов, форм, размеров, деталей с совершенным знанием материалов и их свойств. Художественные достоинства изделия должны создаваться и выявляться с самого начала проектирования, а не в процессе «оформления», когда предмет уже сконструирован.

ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ УСПЕХА

Есть все основания утверждать, что современные индустриальные методы производства мебели не противоречат появлению высокохудожественных массовых вещей. Но для этого архитектор, художник-конструктор, должен быть творческим участником коллектива «создателей» мебели — от листа ватмана до магазина и до установки мебели в квартире.

Но главные условия успеха — это правильная организация совместной работы архитекторов-художников и мебельщиков и сочетание высокой степени специализации промышленности с хорошо скординированной комплексной работой многих различных организаций и ведомств, причастных к оборудованию жилища.

Совместная работа организационно уже оформлена приказом государственных комитетов, отвечающих за строительство зданий и изготовление мебели, подтверждена устройством тематической выставки 1963 года, систематическим просмотром и регистрацией выпускаемой мебели, проектированием мебели по согласованным программам. Но начатое надо укреплять и развивать. Надо до конца осознать, что только постоянный деловой контакт и совместная работа позволят превратить современную квартиру и новую мебель в единый целостный организм — современное жилище.

АССОРТИМЕНТ ИЛИ СЛУЧАЙНОЕ СКОПЛЕНИЕ ТОВАРОВ?

(Окончание. Начало см. в № 8)

Б. БИТЕХТИН

В печати уже немало писалось о том, что осваивать новые изделия, разнообразить и увеличивать ассортимент товаров народного потребления мешает планирование по валовым показателям от достигнутого уровня производства без учета возможностей и резервов предприятия. Чтобы оградить себя от неприятностей из-за невыполнения плана по валу, предприятия идут на любые отклонения от плана по ассортименту, фактически являющегося для них второстепенным. Последний к тому же дается в укрупненной номенклатуре, а не в развернутой, что позволяет предприятиям выполнять валовой план за счет выпуска наиболее «выгодных» изделий, а не тех, которые действительно необходимы народу.

Освоение нового всегда сопряжено с дополнительными затратами времени и средств, а этого Госплан не предусматривает в плане. Больше того, он препятствует освоению нового ассортимента, если оно влечет хотя бы временное понижение выпуска продукции.

Например, для швейной фабрики № 3 Мосгорсовнархоза в 1964 году план как обычно составлялся из расчета достигнутого уровня. Предприятие в это время осваивало производство дамских пальто из новых синтетических тканей и, чтобы добиться хорошего качества изделий, требовались дополнительные затраты времени и средств. Фабрика № 3 обращалась в десятки инстанций с просьбой снизить план, но безуспешно. Пусть лучше качество будет плохим, но «вал» дайте — был ответ. Потребовалось вмешательство товарища А. Н. Косягина, чтобы ревнители валовых цифр согласились на небольшое снижение плана. Но сколько за это пришлось воевать, тратить сил и времени! После таких трудностей многие руководители делают вывод: лучше изготовлять старые, вышедшие из моды образцы, чем отвечать за невыполнение плана по валу.

Ежегодный рост плановых заданий без учета производственных возможностей нагубен и для качества давно освоенной и хорошо зарекомендовавшей себя на рынке продукции. Первая партия изделий после освоения, как правило, хорошо выполнена. Фабрики стараются дать «новорожденным» путевку в жизнь. Казалось бы, в дальнейшем, по мере освоения технологии, качество изделий должно повышаться, а получается наоборот. Мешает растущий вал.

Плановые задания швейных фабрик из года в год увеличиваются, а их техническое оснащение почти не изменяется или изменяется, но значительно медленнее роста плана. В таких случаях основным средством выполнения завышенных заданий становится интенсификация труда рабочих или выпуск дорогостоящей продукции и сокращение ассортимента изделий средней и ниже средней цены. Вот как это выглядит и к чему приводит.

На швейном объединении «Большевичка» план по обработке изделий, скажем, костюмов высшего качества, постоянно рос. Фабрика же оснащена швейными машинами 22-го класса, которые не заменились еще с времен войны. Пневматические средние прессы для утюжки очень старые. Нет разновидностей пресс-форм. Грудь пиджака, начиная с 44-го и кончая 60-м размером, формируют на одной пресс-форме. И тем не менее каждые 104 секунды с конвейера сходит один костюм, и план перевыполняется из года в год. Откуда же быть качеству? К тому же одновременно с ростом плановых заданий сокращается количество часов на единицу изделия. Вот, например, как шло это сокращение в течение последних лет. В 1958 году на пошив мужского костюма отводилось 9,81 часа, в 1959—8,85 часа, в 1960—8,91 часа, в 1962—8,01 часа, в 1963—8,38 часа.

Мы взяли данные специально по ассортименту высшего качества и у одной из лучших швейных фабрик страны. На некоторых республиканских фабриках нормативные затраты на пошив мужского костюма еще меньше — до 5,1 часа. Или возьмем данные нормативных затрат на пошив дамского демисезонного пальто на швейной фабрике № 3 Мосгорсовнархоза. В 1959 году на модель затрачивалось 8,59 часа, к 1963 году норма снизилась до 5,84 часа.

Повышать производительность труда — дело важное и нужное. Но это хорошо тогда, когда его рост основан на вооружении новой техникой, на совершенствовании технологии. Но если нормы затрат тру-

да снижены, а условия труда не изменились, то ясно, что предприятие идет на сокращение операций в процессе обработки, за счет качества дает количество. Надо же выполнять план! За плохое качество швейная фабрика может быть в худшем случае оштрафована торговой организацией. Но штраф заплатить выгоднее, чем не выполнить план и лишить предприятие премии и прогрессивки. Тем более эти деньги можно вернуть ... оштрафовав в свою очередь поставщиков сырья — текстильные предприятия. Фабрика «Большевичка» в 1963 году была оштрафована на 103,9 рубля, но, оштрафовав текстильные предприятия за поставки недоброкачественной ткани на 119,6 рубля, она вернула свои потери с прибылью. Остается выяснить, кого должны штрафовать текстильные предприятия, чтобы не разориться?

Их берут под защиту ныне существующие ГОСТы, которые определяют сортность изделий. Ко второму сорту сейчас относятся изделия с такими дефектами, которые лет десять назад не допускались даже в третьем и четвертом: с неправильно заведенной нитью, с оттеночной разнополосностью, с большим процентом усадки. Причем усадку, один из самых серьезных дефектов, ГОСТы позволяют игнорировать и относить продукцию к первому сорту. Текстильные предприятия этим злоупотребляют и плохо обрабатывают ткани. Например, ткань трико (артикул 1236) Кунцевской ткацко-прядильной фабрики дает усадку по основе 5,6 процента, по утку — 2,4. Ткань 2321 артикула имеет усадку по основе 5,6 процента, по утку — 5,7. Это значит, что после первого же дождя костюм стоимостью в 150 рублей придется выбросить.

Второй сорт — своеобразная «палочка-выручалочка». Под него можно подогнать любой дефект. Продукция второго сорта в известной мере даже выгодна для производства: к ней меньше придираются товароведы, следовательно, шить костюмы второго сорта можно быстрее, без особых стараний и сделать больше, а по цене второй сорт чиновники ниже первого. Вот вам и дополнительный источник в выполнении непосильных планов, опять же в ущерб качеству.

Но куда же смотрят работники отдела технического контроля? Оказывается, они тоже заинтересованы в подобных «источниках» выполнения плана. Ведь ОТК подчинен непосредственно дирекции промышленного предприятия. Зарплата и премии их работников зависят от рентабельности производства. Так почему бы им иной раз не закрыть глаза на брак?

Если мы хотим добиться того, чтобы на наш рынок попадала продукция только хорошего качества, которая не оседает на складах, нужно переподчинить ОТК, передать их Государственной инспекции по качеству, которая имеется в каждой республике, в каждом совпархозе.

В борьбе за высокое качество промышленной продукции нельзя забывать ленинский лозунг «лучше меньше, да лучше». Погоня за валовым количеством создает только иллюзию рентабельности предприятия. Продукция, выпущенная по принципу «числом поболее», но недостаточно доброкачественная, выходит быстро из строя и требует больших затрат на ремонт. В пересчете на всесоюзный хозяйственный баланс такая рентабельность оборачивается фактическими убытками.

Качество должно стать первым и основным показателем рентабельности предприятия. Необходимо, чтобы вопросы качества находили отражение в самом плане выпуска продукции.

Выпуск дорогостоящей продукции — это еще одно ухищрение, при помощи которого можно легко выполнять план по валу. Проиллюстрируем это примерами.

Предусмотренные прейскурантом костюмы высшего качества («ВК») из дорогой ткани имеют розничную цену 144 рубля 50 коп., а обычные массовые костюмы из недорогого материала — 65 руб. 97 коп. Чтобы швейному объединению «Большевичка» выполнить валовой план, нужно сшить костюмов «ВК» 15 980 штук, а чтобы получить такую же сумму от костюмов дешевых, придется их сшить более

35 000. Что же выгоднее фабрике? Разумеется, выпуск дорогих изделий.

Все это приводит к искусственному обеднению и сужению ассортимента товаров. Текстильная промышленность резко сократила выпуск дешевых хлопчатобумажных тканей. Если их доля в 1952 году составляла 64 процента, то в 1962 году она снизилась до 39. В результате до сих пор спрос на ситец и сатин не удовлетворяется. Зато «выгодное» для плана штапельное полотно выпускалось без учета надобности. В 1962—1963 годах торговые организации заказывали только 20 миллионов метров гладкоокрашенного штапеля, а предприятия выпустили 110 миллионов.

Швейная промышленность в 1963 году выпустила дорогих пальто в 4,2 раза больше, чем дешевых.

То же самое можно наблюдать и в других отраслях промышленности, скажем, в стекольной. В 1962 году производство посуды из стекла возросло по сравнению с 1958 годом на 25 процентов, а в ценном выражении на 49,5 процента. Так могло получиться только при выпуске более дорогой продукции. Ведь подумать только, простая рюмка стоимостью в 33 копейки считается чуть ли не дефицитом. Таким же дефицитом оказываются и дешевые чайные стаканы. Выпуск же дорогих изделий увеличивается.

Этот легкий и удобный для предприятий путь выполнения плана приводит не только к сокращению ассортимента, но и к явлениям более неприятным — к росту среднего уровня цен на рынке при стабильности общего уровня розничных цен. Например, средняя цена костюма улучшенного качества на швейном объединении «Большевичка» составляла в 1959 году 80 рублей 30 копеек. В 1960 — уже 83 рубля 30 копеек, в 1961 — 95 рублей. Куда же дальше расти! В 1962 и 1963 годах фабрику обязали освоить производство дешевых костюмов из лавсановой ткани, и средняя цена изделий сразу пошла на убыль соответственно по годам — 89 и 83 рубля.

На практике рост среднего уровня цен означает, что покупатели вынуждены платить за расхожий рабочий костюм более ста рублей.

Тем не менее находятся люди, которые, не моргнув глазом, оправдывают подобный рост доли дорогостоящей продукции ростом благосостояния народа. Выходит, если партия и правительство, заботясь о благосостоянии народа, увеличивают заработную плату и пенсионное обеспечение, то промышленные предприятия и торговые организации считают закономерным «подсипать» карман покупателя дорогостоящими товарами.

Да, люди у нас стали более обеспеченными. Они стремятся иметь красивые вещи в доме, носить красиво сшитый костюм. Но в каком эстетическом кодексе сказано, что красивое должно быть дорогостоящим? Кто узаконил, что костюм из дешевой ткани должен шиться менее тщательно, менее красиво, чем из дорогой?

Попробуйте сшить добросовестно костюм из недорогих тканей, и вам станет ясно, какие товары будет покупать человек с высоким уровнем благосостояния, дорогие или дешевые!

Нет сомнения, что наши промышленные предприятия могут выпускать разнообразный ассортимент изделий только высокого качества и доступных по цене. Но для этого необходимо изменить систему планирования, снять с предприятий путы валовых показателей рентабельности, стимулировать качество работы. Об этом говорится уже много лет подряд. 10 миллионов человек, занятых сейчас в СССР управлением, учетом и планированием, должны же наконец разработать более гибкую и более соответствующую нашему времени систему планирования!

Пусть оценкой рентабельности станет не валовой выпуск, а, скажем, результаты реализации товаров на рынке.

Пусть промышленные предприятия, торговые организации и поставщики сырья получают премии после успешной реализации товаров, за удовлетворение запросов покупателей. Фонд этих премий вряд ли превысит те суммы, которыми сейчас исчисляются осевшие на складах товары. Уже за одно то, что затоваривание не вывело из оборота крупные суммы, следует давать премии.

Недавно была введена новая система ценообразования по некоторым группам товаров: на принципиально новые изделия отличного качества устанавливается повышенная цена на год, а по одежде и обуви — на сезон. Это неплохой стимулатор. Он позволяет восместить дополнительные затраты, связанные с освоением новых изделий. Однако эта система требует большой бдительности и высокой компетентности работников отдела цен, чтобы не извратить хорошее дело. Тем более что охотников «слукавить» немало находится и здесь. Всем известно, что претендовать на повышенную цену могут только изделия новые и отличного качества. Но зачастую на утверждение временных цен присыпаются изделия не новые и далеко не отличного качества. Или, что еще хуже, выпускают продукцию на оценку «отлично» до тех пор, пока действуют временные цены. Как только их срок кончается, качество этих изделий резко снижается, так как на продукцию снова начинают влиять «законы» вала. Нужно решительно пресекать эти «слукавства», пока они не разрослись и не погубили хорошего дела.

Затоваривание рынка болезненно переносится прежде всего торговыми организациями. Поэтому они более, чем кто-либо, заинтересованы в разнообразии и обновлении ассортимента, в том, чтобы предприятия освободились от помех, мешающих производству нужных вещей. А ведь слаженная работа предприятий и своевременный выпуск нужного ассортимента продукции во многом зависит от продуманного и своевременного заказа самой торгующей организации.

Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 1960 года «О мерах по улучшению торговли» торговым организациям даются большие права в определении ассортимента. Предприятия должны строить свою производственную программу только на основе торговых заказов. Без разрешения торговых организаций ни предприятия, ни совнархозы не имеют права изменять ранее согласованный план поставок.

Но это постановление часто нарушается. Промышленные предприятия могут, например, дать больше продукции, чем заказано, и даже не в том ассортименте, какой предусматривался. И торговые организации мирятся с этим, способствуя своей потребительностью затовариванию рынка. Не потому ли это происходит, что сами торговые организации недостаточно четко представляют, что нужно рынку сегодня и что потребуется завтра? Откажешься, а вдруг рынку понадобится именно такое количество изделий, какое выпущено? Отсутствие в их руках такого важного инструмента в экономике, как научно обоснованный, тщательный учет спроса, приводит к тому, что ни сами торгующие организации, ни тем более промышленные предприятия не знают, сколько и какой продукции нужно населению.

12 ноября 1963 года, например, Управление швейной промышленности Мосгорсовнархоза и Оптовая база Росторгodejda согласовали производственную программу на первый квартал 1964 года для швейной фабрики № 3. По договору фабрика должна произвести 30,8 тысячи штук зимних пальто высшего качества «ВК» и 30,4 тысячи штук зимних пальто улучшенного качества «УК» и только 8,6 тысячи штук демисезонных пальто. Из каких соображений исходили представители оптовой базы, заказывая к концу зимнего сезона такое количество зимних пальто, непонятно. Но фабрика № 3 приняла заказ к сведению, произвела все расчеты, согласовала ассортимент тканей и меховых изделий с поставщиками сырья. Те в свою очередь произвели свои экономические расчеты и приступили к выполнению заказа, как вдруг через месяц оптовая база одумалась. Теперь она требует пальто «ВК» не 30,8 тысячи штук, а 15,8, а пальто «УК» не 30,4 тысячи штук, а 20,4. Зато демисезонных пальто 33,6 тысячи штук вместо 8,6.

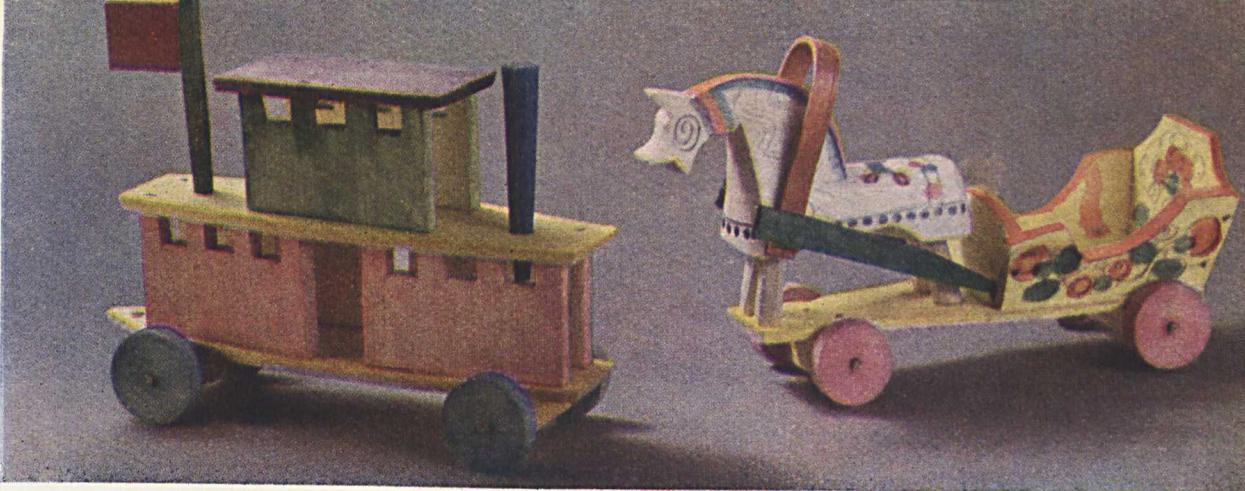
Хорош «промах»! Торговая организация ничем не поплатилась. Не пострадали и поставщики сырья. Им-то какое дело: заказали материалы — получайте сполна. А фабрика № 3 долго не сможет оправиться от оплошности «знатоков рынка». Заставить поставщиков перестроиться на новый ассортимент, нужный торговле, она не имеет полномочий. У нее нет таких прав, как у торговой организации. Ткани и меха для зимнего ассортимента продолжали поступать и оседали на складе, 140 тысяч м ткани вышли из оборота. И только после того, как поставщики выполнили этот уже ненужный заказ, они приступили к новому. Следовательно, весенний ассортимент также был задержан. Фабрика понесла убытки, если учесть, что они первоначально планировали выпускать пальто стоимостью 160 рублей, а будут делать пальто стоимостью 130 рублей. План по ассортименту в сумме изменился, а по общему выпуску изделий остался незыблым. Как же при таком положении работать рентабельно, да еще и за качеством следить?

Торговым организациям не мешало бы помнить: если им дали большие права, то они должны ответственно относиться к распределению заказов.

Хочется обратить внимание еще на один вопрос. В том, что швейные предприятия подчиняются заказам торговли, есть рациональное зерно. При умелом руководстве торговая организация может быстро, оперативно изменять ассортимент предприятия, если этого потребует рынок.

Но такая зависимость может принести хорошие плоды тогда, когда поставщики сырья будут находиться в свою очередь в некотором подчинении от швейных предприятий. Если требуется оперативность от швейных фабрик, то и они должны иметь право требовать. Логична была бы такая система: текстильные предприятия работают по заказам швейной промышленности, швейная промышленность в свою очередь подчиняется заказам торговых организаций. Ведь основную долю своей продукции текстильная промышленность распределяет на швейных предприятиях и только 20—30 процентов ткани продается на рынке. Новая система во многом помогла бы оперативно удовлетворять требования рынка.

Сейчас, когда решаются грандиозные задачи строительства материально-технической базы для нашего завтрашнего дня, нужно использовать все возможные экономические рычаги для успешного решения этой задачи, для неуклонного роста народного благосостояния.



Паровоз и лошадка.

ФЕДОСЕЕВСКАЯ ИГРУШКА

Л. МАЙМИСТОВА

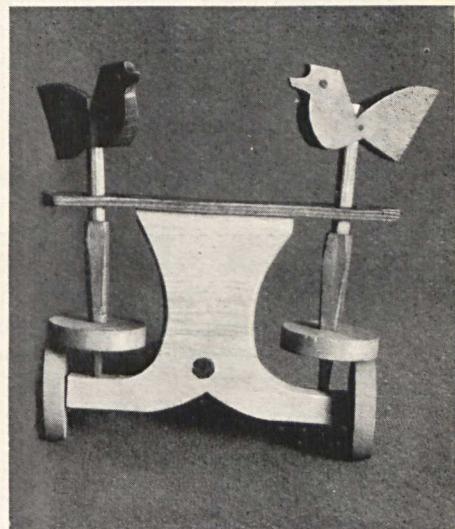
Игрушечные промыслы в Семеновском уезде Нижегородской губернии — выделка «балясинок» — известны еще в XVIII веке. Первоначально поделка игрушек развивалась как побочное ремесло, использующее отходы дерева от ложкарства. К XX столетию кустарей-игрушечников в Семеновском уезде насчитывалось несколько сот. Они делали расписные деревянные игрушки. Игрушечное мастерство, отличающееся оригинальными местными особенностями, развилось в конце XIX века также в Городецком уезде и в деревне Федосеево этой же Нижегородской губернии.

Изготовление игрушек было подсобным промыслом, приносившим в дом крестьянина хоть какой-то заработок. Поэтому мастера тратили на них минимум труда и материала, максимально упрощали узор, доступный воспроизведению даже детьми, причем самыми дешевыми анилиновыми красителями. Однако и в этих условиях врожденный талант русского человека, его богатое эстетическое чувство сумели создать оригинальную по форме и росписи игрушку.

В сюжетах игрушек можно выделить три направления. Одно направление тяготеет к архаическому искусству, близкому к языческим идолам — амулетам, тотемам (всадники, кони). Другое отражает деревенский быт с элементами городского: крестьяне могли наблюдать его во время поездок в город (сцены ярмарки, развлечений). Третье свидетельствует о том, что мастера выбирают сюжеты для игрушек в современной жизни (физкультурники, машины и т. д.)

Один из самых древних образов — конь — передан в русской деревянной игрушке в бесконечных вариантах. Федосеевцы также создали своего коня и продолжают делать его в наши дни. Но при создании этой игрушки пользуются опытом народных мастеров соседних районов. От соседних семеновских коньков федосеевский унаследовал лаконичность образа и нерасчлененность объема, от гордых городецких коней — длинные крепкие ноги. Однако по характеру федосеевский конек отличается от своих предков. В противовес удалству городецкой тройки ему свойственно трудолюбие и смиренность, отчего он ближе к теплому домашнему очагу и человеку.

Сравнительно редко мастера изображают людей. Они выражают из дощечки силуэт туловища с грудью и спиной колесом, ноги и руки к нему прикрепляют на шарнирах. Такие изображения встречаются в игрушках с разводами, такой же современный физкультурник на трапеции или пильщики дров. Силуэтами делают птиц на катанках и на верхушках карусе-



Птички-каталки.



Карусель.

лей. Это указывает на достаточно древнее происхождение игрушек, изображающих живые существа. Отсюда же и лаконичность образов.

Для федосеевских мастеров характерно обращение к близкому им быту. Воплощение предметов хозяйства стало традицией в федосеевской игрушке. Мастера постоянно делают тарантасики, тележки, сани-розвальни и топорики, похожие на секиры, лодки, игрушечную мебель и принадлежности для стирки. До сих пор делают мельницы с пристройками и без пристроек с крутящимися крыльями — неотъемлемую деталь местного пейзажа. Федосеевцы обычно показывают хозяйство по предметам, а не сценами. Но иногда появляются усложненные композиции-сценки увеселения и развлечения, объединяющие по нескольку фигур людей и зверей.

В игрушках преобладают прямоугольные формы: такие легче делать из пластин, отколотых от осинового «чурaka» топором и «обрезальным» ножом.

Объемные фигурки человечков на качелях, на каруселях составляют ритм общей композиции, и им уделено внимания столько же, сколько и другим деталям. Сделаны они просто — обрубленные четырехгенные столбики, лица только нарисованы. Цветом же обозначены другие части фигур. Фигура всадника на коне сделана в той же манере, только не столбиком, а пирамидой.

Человеческие фигурки чаще попадались в росписи, чемрезались объемно.

Федосеевцы в прошлом ограничивали бытом круг тем своего творчества. «Разрывая» бытовую тематику, современные народные художники Ф. Мордашев, А. Александров и другие знакомят детей с городскими ярмарочными гуляниями, аттракционами, из которых чаще всего воспроизводят карусель в разных вариантах.

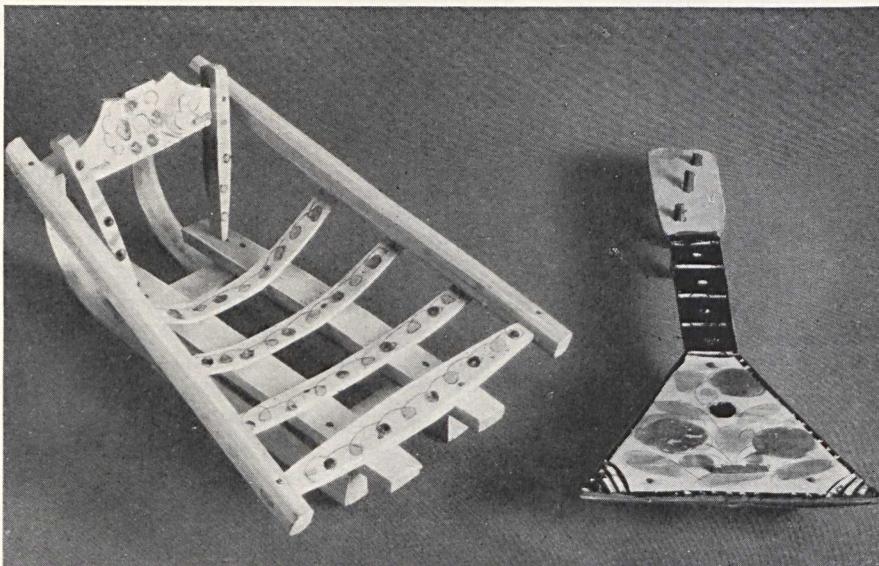
Современные мастера остроумно используют в своем творчестве мотивы из окружающей жизни. Смешон человечек на велосипеде с маленькими колесами. Игрущчики делают автомобиль, трактор, трамвай, украшают их росписью.

Мастера изображают дома и мебель, пароходы и корыта

в одинаковом размере. Но сомасштабность в них всегда чувствуется. По игрушкам одинаковой величины мы можем судить, насколько велик дом по сравнению с лялькой. Потому что дом или мельница сделаны из глухих дощечек, цельными тяжелыми объемами, прочно стоят на основании, а лялька ажурна и легка, качается на жердочке. Когда игрушка сделана ящиком без окон и дверей, не видно, из чего она сделана, — из каких досок. В ажурных игрушках доски прорезаны окнами и дверями и нет боковых стенок.

Ажурность игрушек теплее, гостеприимнее, потому что внутренние «помещения» игрушек открыты глазу. Мастеру не понадобилось ставить стеки со всех четырех сторон, так как он делает образную конструкцию, без лишних деталей, подобно

Сани. Балалайка.



КОНФЕРЕНЦИЯ В ТУЛЕ

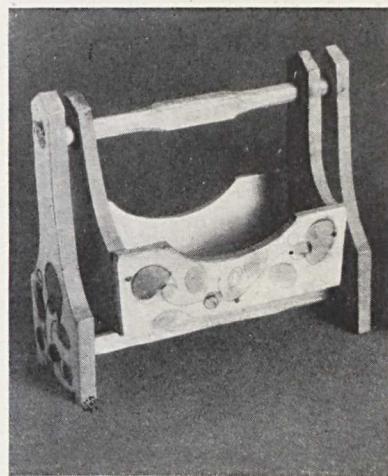
В первых числах июля этого года по инициативе Тульского отделения Союза архитекторов СССР и исполкома Тульского городского Совета депутатов трудящихся в Туле состоялась научно-техническая конференция по проблемам оформления и благоустройства города. На конференцию были приглашены архитекторы Института внешнего благоустройства и озеленения Москвы Б. Виленский и В. Иванов, председатель художественного совета Комбината декоративно-оформительского искусства В. Роскин и архитектор Московского института типового и экспериментального проектирования А. Кеглер.

Вот что нам рассказал о конференции главный архитектор института внешнего благоустройства и озеленения Москвы Борис Соломонович Виленский:

Большую часть строений Тулы составляют деревянные дома; в сочетании с малоэтажными каменными они могли бы образовать своеобразный ансамбль, который венчает ста-

ринный Тульский Кремль. Но деревянные постройки требуют тщательного ухода, иначе они быстро разрушаются. Нам показалось, что тульские архитекторы уделяют недостаточно внимания их сохранности. В плохом состоянии находится и Тульский Кремль. Он запущен, давно не реставрирован, по всему чувствуется, что пока еще недооценивается его значение как исторического и архитектурного памятника. В рекламном оформлении города не соблюдаются чувство меры, город перегружен всевозможными видами рекламы, которая выполнена на очень низком художественном уровне. Витрины магазинов даже в новых домах современной архитектуры расписывают масляными красками прямо по стеклу.

Обо всем этом мы говорили на конференции, где присутствовало более трехсот человек тульской интеллигенции, общественности, представителей заводов, архитекторов и художников. Кроме того, в своих выступле-



большой деревянной архитектуре. Чистота и тектоника игрушек зиждется на том, что мастера заботливо переносят рациональные приемы изготовления больших настоящих вещей на поделку игрушек. В игрушке федосеевский мастер передает главную суть предмета. Одни и те же палки, например, образуют кузов и являются остовом саней. Конструкция настолько проста и экономична, что все остальные детали игрушки не бросаются в глаза. Таким образом одна и та же деталь конструкции участвует в образовании нескольких форм. Это — образец понимания тектоники народными мастерами.

Роспись, которой украшены игрушки, не нарушает стройности конструкции. «Вначале роспись на игрушках делалась, как на семеновской ложке,—меленьким узором, цветочками, петушками, барышнями. По рисунку клались яркие пятна зеленого края, разведенного на молоке. Красное «кропление» делалось свинцовым суриком или фуксином с kleem. Фон игрушек оставался чистым — цвета натурального дерева без лака и олифлении. Сами мастера отказались от сухой линии пера: она казалась жесткой и грубой на полуфантастической, полу-реальной игрушке»¹.

¹ Д. В. Прокопьев, Художественные промыслы Горьковской области, Горький, 1939.

Современная игрушка полностью окрашена в желто-канареечный цвет, сохраняющий теплоту дерева. На желтых, еще сырых игрушках женщины или дети химическим карандашом рисуют контуры—остов будущей росписи. Потом по этой канве наносят узор цветными пятнами, без кисти, тычками из тряпичек или палочек — рука как будто сама находит место для орнамента. В одном случае это плоскость, а в другом — ребро стенки, тронутое красным цветом для выявления конструкции. С этой же целью стенки целиком окрашивают в зеленый цвет.

Большей частью роспись представляет собой растительный орнаментальный узор или «велюрки» — цепочки завитушек. Иногда встречаются изображения людей. Их помещают на самых видных местах — на дверцах шкафов, на лицевой деке балалаек, на внутренних доньих корыт. Изображены гуляющие пары в городской одежде. Изображения условны, однако детали говорят о наблюдательности авторов росписи: хозяйки с коромыслами, с ведрами, домашние животные, трость у кавалера и зонтик у дамы и т. п. Повествовательные сцены дополнены узорами из цветов и трав.

Сюжетная роспись выполнена в основном фиолетовым контуром карандаша и лишь кое-где оживлена цветовыми пятнами и краплениями. Независимо от изображаемого всегда сохраняется равновесие фона и наносимых на него цветовых пятен. Благодаря разной густоте красок при раскрашивании и добавлению изредка синего и фиолетового цветов в игрушках никогда нет монотонности. Да и контраст между яркой росписью и светлым фоном делает игрушку веселой.

Острая конкретная характеристика образа, поддержанная мерным ритмом орнамента, отсутствие натуралистических притязаний — все делает народную федосеевскую игрушку очень привлекательной.

У федосеевских мастеров можно научиться сгущенности характерных черт образов и понятий. У них можно найти умение выражать в игрушках характерные признаки времени. Народные мастера знают предел условности и создают образы реалистические и убедительные. Они справляются с этими задачами самыми малыми средствами и делают занятную игрушку.

ниях мы старались дать тульским товарищам практические советы по благоустройству города, наглядно показать, почему лучше и эстетичнее современные формы и принципы оформления, поделиться своим опытом и рассказать о зарубежной практике.

А. Кеглер показал новые проекты Московского института типового и экспериментального проектирования, В. Иванов затронул в своем выступлении актуальные проблемы организации внутридворового благоустройства, В. Роккин рассказал о новых возможностях монументального искусства в оформлении современного города.

Судя по отношению участников конференции к нашим выступлениям и выступлениям местных товарищей, опыт московских художников и архитекторов очень интересует тульскую общественность. Мы познакомились с энтузиастами, людьми, которые горят желанием видеть свой город красивым и благоустроенным. Среди них заместитель председателя Тульского горисполкома И. Меньшов,

главный архитектор города В. Мокшанин, архитектор, доктор технических наук В. Укленин, художник А. Пеньков и многие другие. Низкий уровень оформления города обусловлен вовсе не тем, что художники и архитекторы Тулы не хотят применять в работе формы и методы современного искусства. Отсутствие базы и элементарной информации лишает их возможности работать на высоком художественном уровне. Вина же за отсутствие информации в большей степени лежит на нас, московских архитекторах и художниках, так как мы мало делимся опытом с нашими товарищами. И потому на конференции был поставлен вопрос об организации в Москве при Союзе художников и архитекторов шефского совета, который раз в месяц выезжал бы в Тулу и на месте помогал в работе тульским архитекторам и художникам, предоставляя им типовые проекты, образцы оформительских работ.

Но недостаточная информация — не единственная причина, которая влияет на качест-

во работы наших коллег. Право оформления города и средства, отпускаемые на это, до сих пор рассредоточены по нескольким организациям; торговые предприятия сами оформляют относящиеся к ним постройки и рекламируют свою продукцию, то же происходит и с органами общественного питания, промышленными организациями и т. д. Очевидно, необходимо создать в Туле единую проектно-творческую организацию и сосредоточить в ее руках все средства, отпускаемые на оформление города, тем самым расширив права и возможности главного архитектора и художника города.

Московские художники и архитекторы, сказал в заключение Борис Соломонович Виленский, со своей стороны сделают все необходимое, чтобы помочь нашим тульским коллегам в овладении формами и методом современного искусства городского ансамбля.

В. КАЛУГИН, А. ЧАНЦЕВ



Усто Милие
Ниязматов.
Пиала. 1962
Блюдо старинное.

Усто Тахир
Сабиров.
Кувшин. 1963

Усто Бободжан
Мавлянов.
Тарелка.
Канибадам. 1962

У ТАДЖИКСКИХ КУЛОЛГАРОВ

Д. МИТЛЯНСКИЙ, В. ВАХРАМЕЕВ

За Ташкентом начинаются покрытые розовыми узорами тракторной пахоты горы, серебряная фольга арыков теряет свою прямолинейность — начинается Таджикистан.

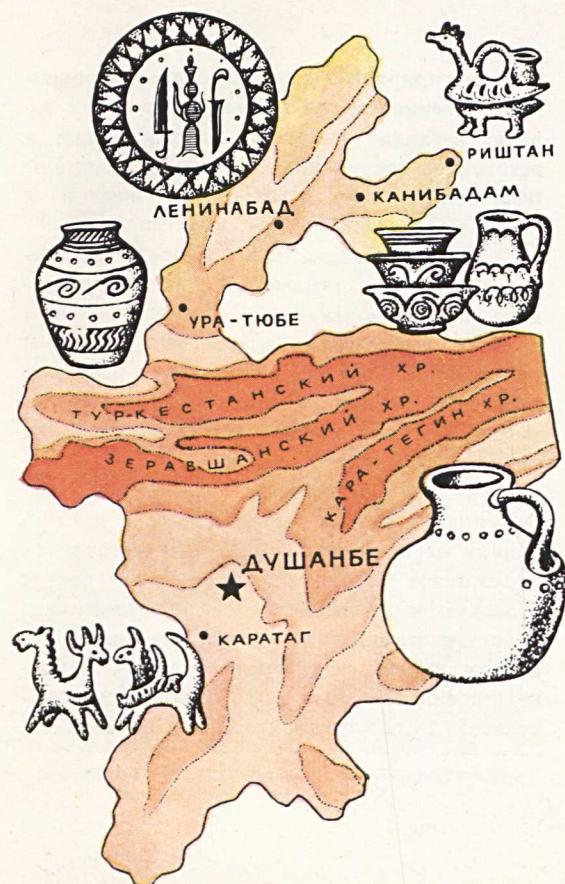
Мы — два московских скульптора — летим сюда, плененные дивной таджикской керамикой, увиденной в Москве, — лазурной посудой, фантастическими игрушками. Кто и как создает это великолепие? Сколько неожиданностей нас ждет? Несколько адресов керамических центров мы знаем, остальное надеемся узнать на месте.

Душанбе — светлый, современный город: зелень, бетон, стекло, цветные панели лоджий новых жилых домов. Здесь Союз художников республики, Художественный фонд. У фонда, как полагается, салон. В салоне народной керамики нет. А есть очень средние, «сухие», неинтересные изделия местной керамической мастерской Художественного фонда.

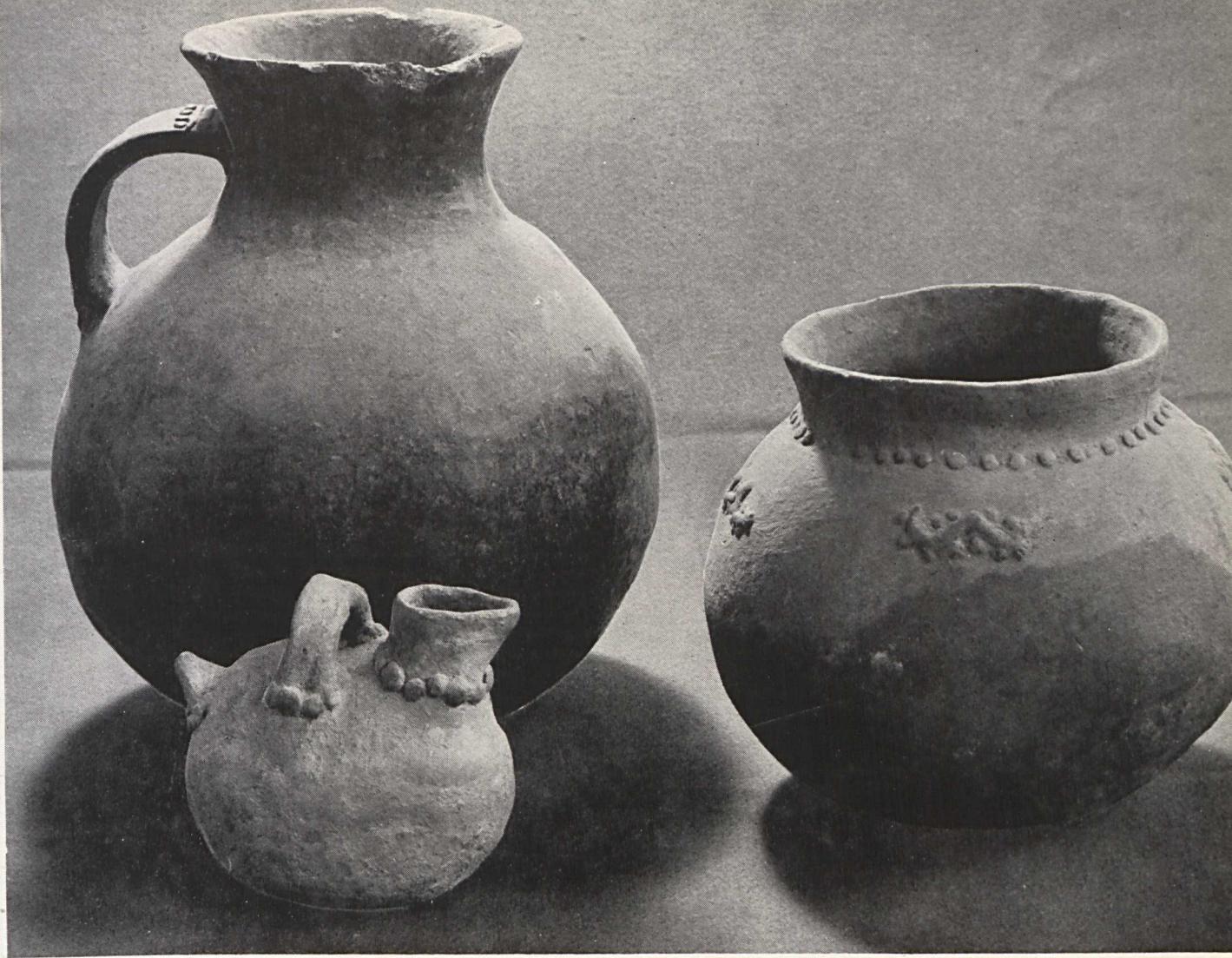
Зато в Музее института истории и этнографии АН Таджикской ССР — великолепная коллекция народной керамики, собранная Николаем Николаевичем Ершовым. В Гос-



Свистки-«уштотки» из Ура-Тюбе.



Лепные сосуды горных таджиков.
Долина Дарай-Хакими.
1963



республиканском музее также создается интэрессная экспозиция народной керамики.

В кишлаке Карагат, в 60 км западнее Душанбе, откуда началось наше путешествие, мы познакомились со старым усто Сайдом и его сыном, молодым парнем, шофером Маноном, который в свободное время делает под эгидой отца глиняные игрушки. Мастер берет кусок глины, долго уплотняет его в ладонях, потом скатывает в толстый валик-туловище. Так же делает ноги. Голову делают с помощью спички — ею вминают рот и дырочки в наплечиках-глазах (ушах?) Кто это будет? Верблюд? Лошадь? Собака? Пока понять трудно, да и дальше не станет ясно — на голове вырастут длинные один, два или три рога (иногда в разные стороны). Все равно это будет лошадь («асп»). Еще одна конусом колбаска — хвост загибается вверх и вперед, как у собаки. Потом мастер спичкой же насекает зубцы по краю лепешки и прикрепляет ее в двух местах к спине сказочного зверя. Это седло. Оно окончательно удостоверяет: перед нами лошадь. Иногда бывает сосулькообразный всадник. А вот, если вместо седла с двух сторон накладывают кубики вьюков-хурджинов, — это будет уже верблюд. Скоро дети будут знать верблюда только по картинкам;

во всем Таджикистане мы не видели ни одного — их вытеснили тракторы и автомобили. Иногда фантазия приводит к созданию двухголовых лошадей, вроде айболитовского Тяништака, или четырехголовых. Бывают чудовища вроде дракона (или крокодила) или толстые птицы с гребнями драконов. Эти «детские» игрушки различной величины имеют много общего: они максимально просты, построены по повторяющейся схеме. Мастер не интересуется формой и законченностью отдельных частей, они важны только для создания всей вещи, действуют своей разномасштабностью, графической отделкой, причудливым общим силуэтом

Игрушки бывают политы одноцветной зеленой или рыжей глазурью, могут быть расписными — после первого обжига их покрывают известью и по белому фону — цветными полосами. Это — техника Танагры и дымковской игрушки; только, к сожалению, теперь расписывают легкостирающимися анилиновыми красками.

По-видимому, еще совсем недавно такие игрушки были распространены гораздо шире. Во всяком случае, на севере республики, в Канибадаме и Ура-Тюбе, гончары, делающие посуду, по нашей просьбе вылепили несколько

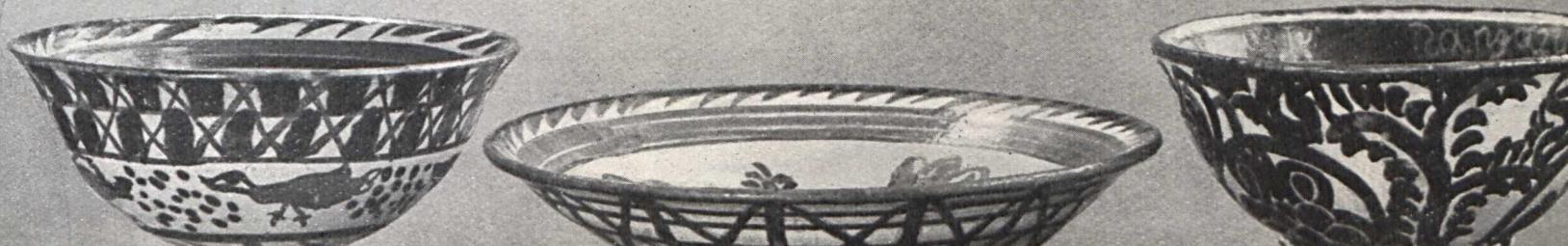
ко игрушек — это были те же «аспы» (лошади).

Глиняные игрушки, тяжелые, ломающиеся и сравнительно дорогие, практически исчезли из народного быта, но пока еще живы глиняные свистульки — «ушток» с чистым и пронзительным свистком, маленькие, незатейливые по форме. Обычно это тоже лошадки, впрочем, также похожие и на собаку (они гораздо проще — деталей почти нет, роспись в два-три пятна), или птицы с человеческими лицами — совы, удоды, петушки. Интересно, что размером и образом эти птицы-женщины напоминают балхарские игрушки из Дагестана.

Если перед праздником зайдете к мастеру — увидите длинные ряды сушищихся под навесом свистков. А во дворе наверху куполообразного горна в углублении наподобие сковороды жарятся под открытым небом, покрытые только черепками битой посуды, сотни свистулек. Лежат они навалом, можете взять щипцами, чуть раздвинув черепки, коня или птицу, мастер покроет их известковым раствором, тронет малиновой, ярко-красной или темно-синей краской и... готово.

И «уштоки» и игрушки имеют много общего по образам — они отвлеченно-фантазийны.

Шиалы. Канибадам. Левая — работа мальчика Махмуда. 1963.



стичны, движенье в них полностью отсутствует, нет сложных поз и поворотов. Эти монументальные лилипуты архаичны и условны. Возможности глины использованы в них наиболее просто.

Эти свистульки можете купить на базаре в Ура-Тюбе, в 80 км на запад от Ленинабада. Над городом развалины цитадели, существовавшей еще при Александре Македонском, кругом округлые зеленые холмы. Здесь процветало гончарное производство. Розоватые или желтоватые блюда, причудливые кувшины, глубокие миски-косы, тарелки они покрывали мягкими расплывчатыми желтыми, рыжими и зелеными узорами. Но это было раньше. Теперь в бытовом комбинате есть цех керамики, но продукция его столь груба и невыразительна, что ее забивает даже ремесленная посуда из Риштана (Узбекистан). И только после разговоров и расспросов в чайхане старики приносят показать кое-где сохранившуюся старинную утварь, покрытую богатыми и разнообразными узорами.

А в 6 км от Ура-Тюбе, в кишлаке Сахенон, берега речек буквально начинены черепками чаш и подносов. Вырывая ямы для хозяйственных нужд, здесь находят горшки X века. Керамикой занимались здесь многие поколения. Сейчас осталось несколько старииков, давно уже не работающих. Гончарное производство кончилось....

В долине молодого Таджикского моря лежит Ленинабад — древний Ходжент. В старом городе глиняные узкие улочки, зажатые между глиняными дувалами, квадратные прудики, обсаженные полезными деревьями, мастерские, где чеканят, чинят посуду, делают гребешки из дерева. Продают деревянные, оббитые красной фольгой сундуки, ковры, тюбетейки. А вот и ларек с глиняной посудой. Впрочем, она привозная, риштанская, а своего производства в Ленинабаде нет. Была артель, недавно ликвидирована. Даже в музее не могут сказать адреса гончаров (а, наверное, есть еще они в городе, где некогда создавались прекрасные вещи — сосуды, подсвечники и знаменитые ходжентские белые блюда с лазоревым орнаментом и двумя мечами-ножами). Подобный же рисунок попадается и в Ура-Тюбе, но колорит там другой.

В Ленинабадском музее, где есть прекрасные образцы недавнего прошлого (XIX — начала XX в.), к сожалению, совершенно не представлено современное народное искусство северного Таджикистана. Может быть, отчасти и поэтому в этих богатых, быстро развивающихся селениях — хлопковой базе республики — затухает всякий интерес к искусству кулолгаров. И даже те, кому положено пропагандировать богатство народной культуры, замечательного народного искусства, часто не понимают его красоты.

По широкому шоссе вдоль берега водохранилища, а потом — самой Сыр-Дарви, мы мчимся сквозь обсаженные тутовником бесконечные хлопковые поля в Канибадам — небольшой зеленый городок, окруженный громадными садами, прорезанный каналами и арыками.

В Канибадаме искусство гончаров еще живо. Сегодня усто Таир Сабиров, усто Маризо, усто Тахир Гафуров и его сын Максед, мастера помоложе — Шароф Шадиев, Бободжан Мавлюнов, Усман Макеев создают свои прекрасные блюда «таваки», косы, чаши «хурьма». Только недавно умер талантливейший старик усто Милле Ниязматов.

Искусство кулолгаров здесь наследованное, поэтому традиционны цвет, графика, ритм узора. Традиционны — и все же индивидуальны и отнюдь не механичны. Наше время вторглось в жизнь далекого таджикского гордка не только асфальтом, автобусами и такси, книжными магазинами и лампочками. На одной из кос в привычный орнамент, ста-

рый, как ионики, вытеснив традиционный зигзаг, вписались остроносые силуэты ракет, надписи «мир». Правда, это рисунок мальчика. Но он на «взрослой», полноправной чаше.

Мы поражаемся красоте колорита — на белом фоне бирюза и розово-коричневый (до почти черного) рисунок. Но мастера отнюдь не поддерживают наш восторг: белая эмаль — раздробленные на ручном каменном жернове бутылочные осколки, бирюза — обожженная медная проволока. «Если бы у нас был кобальт и другие краски, разве такие вещи бы делали!». Но не только отсутствие материалов подрывает народную канибадамскую керамику.

Снова под нами снежные жилы горных хребтов, серебряная путаница протоков бешеных горных речек.

Аэропорт Душанбе — архитектура стекла и бетона, культура XX века. Отсюда на попутной машине — до горного курорта Оби-Гарм («Теплые воды») и дальше по берегу рыхкого после весенних дождей ревущего Вахша — к долине Дарай-Хакими в Кара-Тегинском хребте. В узкой речной долине горные кишлаки разделены только цветущими в это время года (апрель) садами огромных чешен, персиков, тута, на крутых склонах — пятаки пашен. В кишлаки, когда устанавливается летняя ровная и жаркая погода, привозят во дворы желтую глину, добавляют немного соломы, и, перемявшись вместе, женщины начинают лепить прямо на глиняном полу, без круга, необходимого в хозяйстве традиционную посуду: огромные «хумы» — ведра на полтора, большие «кузы» — горшки для воды, для варки пищи, «гагдыки» — котелки с двумя ручками, «автоба» — похожие на чайники, кувшины разных размеров для воды.

Когда изделия хорошо схватятся, их обкладывают кизяком и поджигают. Горна здесь не знают. В полученной посуде хранят сухие продукты, воду (т. к. сосуды не облитые, с тонкими стенками, вода потихоньку испаряется с поверхности, а внутри остается ледяной), варят пищу. Основную часть сосуда лепят в виде шара, дальше выводится широкое цилиндрическое горло с чуть отогнутым краем, массивная плоская ручка. Сосуды часто украшены лепным орнаментом — ожерельем налепок-бус, вокруг горлышка, валики-брраслеты и браслеты опять же из налепок на ручке, в местах соединения с горлышком и телом сосуда. Они напоминают бусы на шее и браслеты на руках горянок, назначение их то же — оберегать от дурного глаза, хранить содержимое сосуда. Недаром женщины накладывали узор, закрыв глаза.

Некоторые сосуды («кельклак») с одним отверстием. Вода, проходя через него, булькает — отсюда и название. Чем-то напоминает эта женская лепная керамика глиняные игрушки — так же проста и традиционная выразительность формы, лепленная большая поверхность, подчеркнутая орнаментом. Некоторые сосуды напоминают птиц и называются «кутка».

Во многих домах есть лари — большие, метра полтора в высоту и длину и полметра в ширину, и поменьше, с ящиком для фруктов, из сырой необожженной глины. Они на высоких ножках, с круглыми отверстиями для засыпки зерна, муки, гороха — на верху и отверстиями для выборки их — внизу. Иногда в чулане ящики эти как бы срастаются, образуя длинный, во всю стену, низкий шкаф со многими отделениями. Лари покрыты лепным узором, четким, простым и нарядным: рамка замкнутой змейкой, внутри концентрические круги, или спирали, или круги с бархомой (солница или роза?). Чем-то эти узоры напоминают узоры на посуде. Сверху лари побелены.

Конечно, и лари, хрупкие и тяжелые, и лепная керамика горцев (как, впрочем, и гла-

Кувшин из Ура-Тюбе. Белый и розовый ангоб. Ок. X—XI вв.



зурванная керамика долин) быстро отступают перед фабричной алюминиевой и эмалированной посудой, металлическими ведрами, фарфоровыми тарелками. Но в каждом таджикском доме они еще живы.

Смешно ратовать за то, чтобы местная кустарная посуда вновь в народном быту заняла то же место, которое было у нее 50—100 лет назад. И речь не об этом. Кроме функциональной, она выполняет и эстетическую роль. В домах таджиков почти нет мебели и различных украшений: кошмы и ковры на полу, столы, пиалы, подносы и чаши в стенных открытых шкафах выполняют эту роль. И вот тут начинается самое грустное: пиалы и косы — китайские (современные) специально «среднеазиатских» рисунков и цветов или наши фабричные поражают шаблонностью и уродством рисунков. Мы уже не говорим о привозных аляповатых расписных металлических подносах или (в лучшем случае) — сухих по рисунку и ремесленных по исполнению блюдах из Риштана.

Хотя старая керамика, оставшаяся в домах, ценится, но ее становится все меньше — как известно, она бьется, новой не делают. Люди воспитываются на плохих образцах: выбор товара зависит от вкуса торговцев. Никто не пропагандирует, не объясняет красоту народной керамики, ее творцов не поддерживают, а зачастую преследуют финансовые органы. Союз художников и Художественный фонд республики отстали от финансовых организаций. Но если говорить серьезно — дело не в беспомощности, а в полной незаинтересованности; нетрудно было бы убедить соответствующие органы, как это сделали, например, в Литве, в нужности, возможно, выгода производств и продажи разнообразной глиняной посуды и игрушек, созданных народными талантами. Таджики с удовольствием украшали бы ими свое жилье, и можно было бы преподнести гостю красивый и подлинный сувенир, продать его зарубежному туристу.

Интересно, что в салонах Художественного фонда СССР в Москве можно купить прибалтийские, грузинские, узбекские, дагестанские, молдавские, украинские керамические изделия, а вот про таджикские там даже не знают.

Нужно вернуть народу прекрасную керамику — часть его национальной культуры.

О ТРЕДАКЦИИ

В № 12 нашего журнала за 1963 год была напечатана статья «Вернуть право на творчество». Речь в ней шла о мастерах художественной керамики, работающих в небольшом таджикском городе Канибадаме. В феврале 1963 года при реорганизации местного комбината бытового обслуживания это старинное производство было ликвидировано, а мастера уволены. После опубликования статьи директор комбината А. Ислямов сообщил в редакцию, что керамическое производство в Канибадаме восстановлено, замечательные изделия народных мастеров — блюда, кувшины и др. — вновь поступили в продажу и что по мере роста спроса будет расширяться и производство.

Однако московские скульпторы Д. Митянский и В. Вахрамеев опровергают это, мягко говоря, «оптимистическое» заявление директора комбината. Только одного Б. Мавлянова зачислили обратно в комбинат и «дали план». Остальные мастера по-прежнему работают на других предприятиях не по специальности.

Редакция выражает надежду, что вопрос о развитии керамики Таджикистана станет предметом совместного обсуждения художниками, работниками Министерства культуры Таджикской ССР и торгующих организаций республики.



Тарелка из Канибадама; блюдо и кувшин из Ура-Тюбе. Майолика. 1962



Усто Юсуп. Утка-водолей. Риштан. XX в.
Тарелка старинная. Ура-Тюбе.
Блюдо с мечами. Ленинабад. XX в.

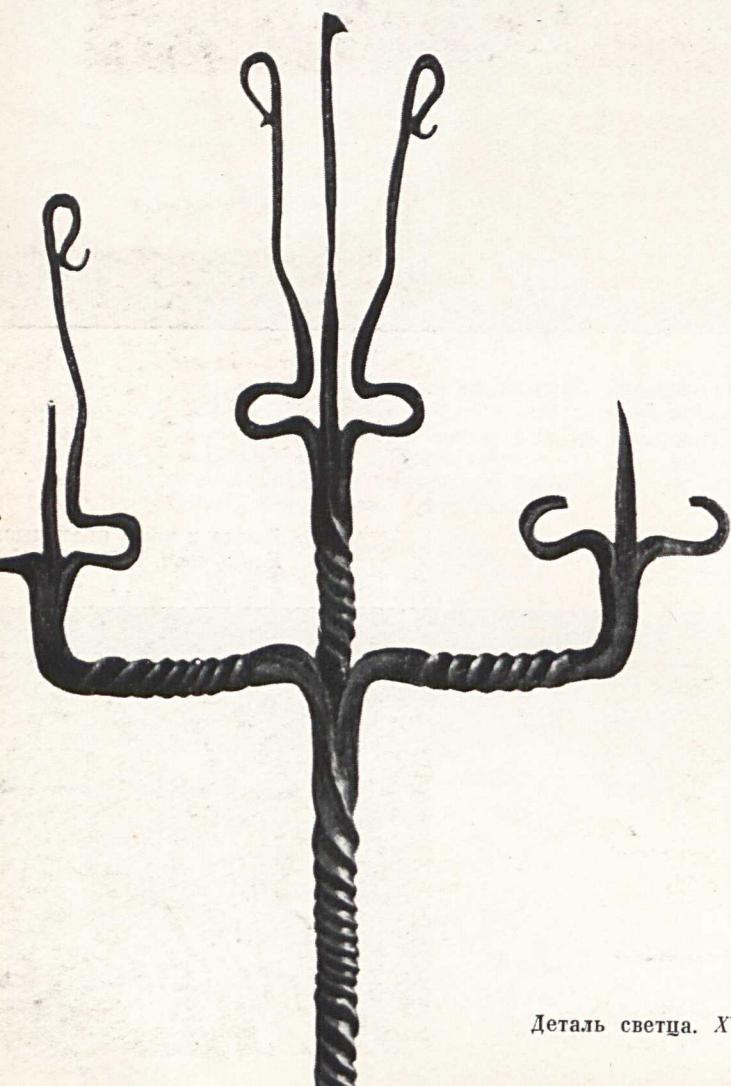
Блюда и чаша поливные.
Канибадам. 1963



РУССКОЕ КОВАНОЕ ЖЕЛЕЗО

В. ГРИБКОВ

Дверное кольцо.
Великий Устюг. XIX в.



Деталь светца. XVII—XVIII вв.



Художник, работающий в современной промышленности, особенно остро ощущает связь и взаимодействие художественной выразительности изделия с его функцией. Красота вещи неотделима для него от выражения тектоники материала, способов его обработки и утилитарных качеств. Техника ставит перед художником новые задачи и дает ему в руки новые технические средства, резко меняющие облик вещей. И художник уже не может видеть в произведениях искусства прошлых веков открытую кладовую готовых приемов, форм и орнаментальных мотивов. Но, не нуждаясь в прямых заимствованиях, он не теряет уважения и интереса к памятникам древнерусского искусства.

Подходя к произведениям своих предшественников с теми же критериями, на которые он опирается в своей работе, он и в них ценит прежде всего это единство технических, функциональных и эстетических качеств, а потому иначе, чем это было принято, оценивает многие вещи, иначе определяет и самый круг вещей, которые считает художественными.

В недавно вышедшем первом томе коллективного труда «Русское декоративное искусство» глава о металле, написанная Н. Левинсоном, начинается так: «Различные металлы, черные и цветные, издавна использовались не только для утилитарных целей, но также для художественного творчества» (стр. 241).

Утилитарное и художественное здесь если не противопоставлены, то, во всяком случае, резко разделены. И это не случайная оговорка. И выбор иллюстраций и их анализ показывают, что основу художественности автор видит прежде всего в декоре. Простые бытовые предметы — орудия труда, утварь не нашли себе места в этом исследовании. А ведь чувство тектоники, пластическая выразительность формы, умение показать красоту материала и мастерство его обработки, то есть подлинная художественность,—свойственны подчас

простейшим и ничем не украшенным изделиям древних кузнецов. Археологи отмечают, что древнерусские кузнецы уже в IX веке выработали формы инструментов и оборудования, которые просуществовали несколько сотен лет. Ученые насчитывают до 150 видов изделий из железа в Древней Руси. Такое разнообразие форм вытекает из различия целей, для которых изделия предназначались. Конструктивная идея предмета определяется утилитарной задачей.

Но к изделиям, формы которых органично связаны со свойствами металла и способами их обработки, человек шел постепенно. Вначале формы заимствовались и механически «переносились» с каменных орудий. И, только изучив свойства металла, мастера создавали новые конструктивные формы, отвечающие функциональному назначению иозвучные материалу, из которого предмет изготовлен.

Сравните, например, древний железный топор, еще напоминающий каменный, с топором из Новгородского музея.

Новгородский топор — совершенное изделие. Идея его конструкции ясно выражена; две части, из которых он состоит, четко определены. Назначение одной из них, лезвия, — рубить, второй, обуха, — крепить, удерживать топор на топорище. Прочность железа позволяет соединить обе части тонким переходом. Весь лишний материал выброшен. Но предмет не составлен из двух отдельных частей, они слиты в единое целое, объединены не только плавностью перехода, но и ясно выраженным ощущением, что весь топор выкован из единого куска железа. Гармоничность изделия вытекает из уравновешенности масс материала, из их соответствия той роли, которую они выполняют в конструкции.

Для кованых изделий характерно предельное выявление конструкции. Сами свойства железа диктуют эту черту. Но острое подчеркивание конструктивной идеи не придает сухости предмету, поскольку пластичность материала позволяет показать, как строится конструктивность формы, как форма вытекает из массы железа.

Внимательно рассмотрев изделие, всегда можно проследить ход его изготовления, так как на форме как бы отпечатана логика мышления мастера, способ создания предмета. Кузнец четко выбирал способ изготовления, наиболее логичный, удобный для создания нужной формы предмета, и не скрывал его. На готовом изделии всегда можно увидеть, где кузнец лепил форму сильными ударами молота, где легко пробегал по ней, где рассекал прут или применял кузачную сварку.

Пластика предмета вытекает из мастерства кузнеца, из прекрасного владения ремесленным приемом. Изготовление изделия — это лепка его конструкции. Удары молота, моделировавшие форму, оставлены в виде вмятин и как бы одухотворяют вещь наглядным воплощением человеческого труда.

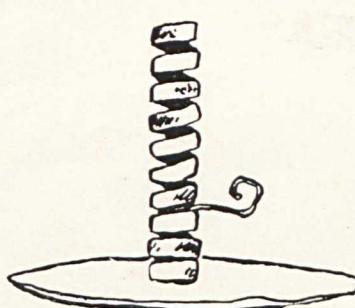
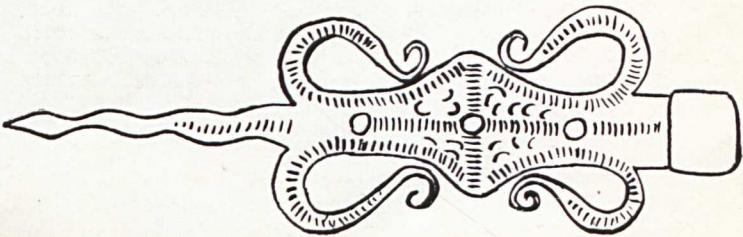
В Новгородском музее находится подсвечник, который можно отнести к лучшим древнерусским изделиям из кованого железа. Его простая форма как будто говорит только об утилитарности. Но в этой ясности конструкции есть выразительное благородство. Обработка железа ковкой трудоемка, а здесь благодаря четкости приемов изготовления, оставивших следы на форме, появляется впечатление простоты, легкости выполнения вещи.

Жгутообразно закрутив ножки подсвечника, кузнец подчеркивает, что конструкция стоит, создает впечатление, что она упруга, придает предмету изящество и декоративное разнообразие. Представьте подсвечник с ножками из прямых прутов, и вы почувствуете, как он дается неприятно тяжелым, однообразно сухим.

Своебразный ажур конструктивных форм придавал кованым изделиям выразительную декоративность. Пространственная симметрия конструкции у такого изделия, как новгородский подсвечник, смотрится в интерьере как скромный орнамент в пространстве. Древнерусские мастера учитывали и развивали эту черту в противоположность, например, орнаменту в народной резьбе по дереву, организующему поверхность предмета. В кованом светце из Коломенского музея стержень превращен в пространственный орнамент. Не теряя конструктивности, светец получил богатые декоративные качества, особенно ясные, если воспринимать предмет пространственно.

Очень ярко эта черта выражена в древних флюгерах на башнях Московского Кремля. Пространственная симметрия конструкции деревьев взята за основу декоративной формы флюгера. С большим художественным тактом, без погон за ненужным здесь «правдоподобием», которое помешало бы выражению функции вещи и пластики материала, переданы в железе ветки дерева с листьями и птицами. Эта сложная, разветвленная структура развернута в пространстве, наполнена воздухом. В ней все облегчающаяся кверху форма башни окончательно «расторается в атмосфере». Орнамент здесь не украшение предмета, он осуществляет связь его со средой.

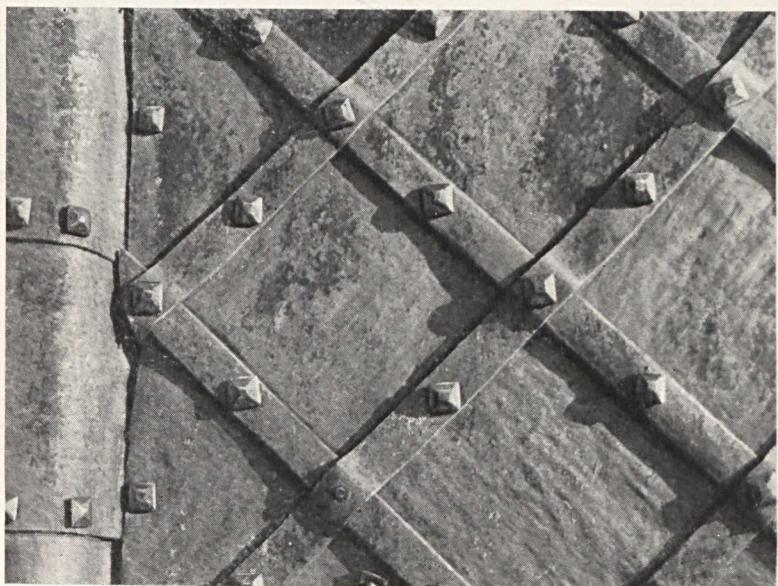
Жиковина из дворца в Коломенском. XVII в.



Подсвечник. XIX в.

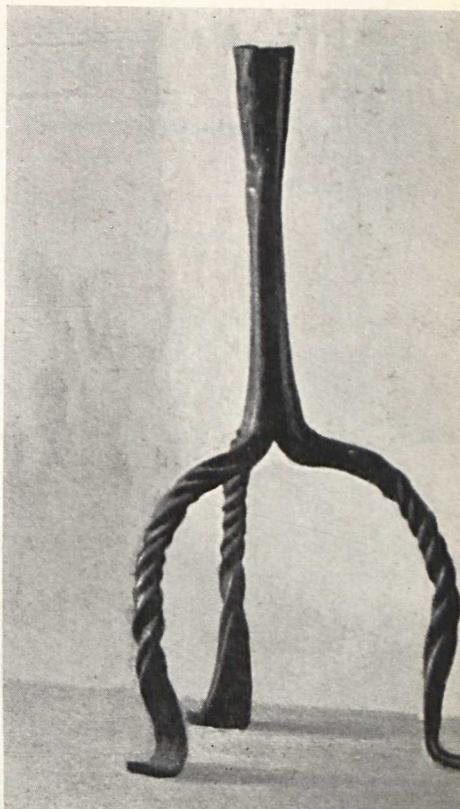


Топор из Новгорода.

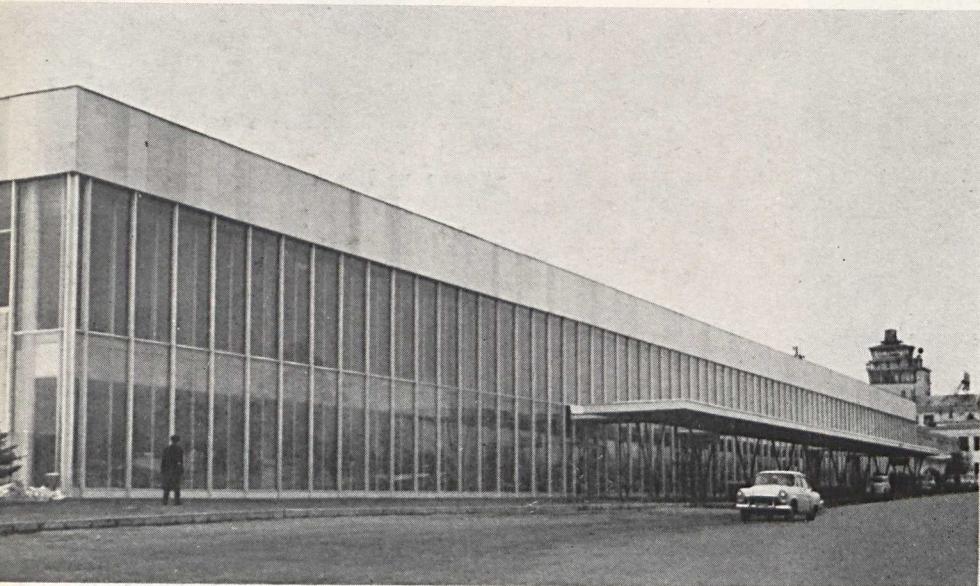


Кованые ворота. Деталь.
Кирилло-Белозерский монастырь.

Подсвечник из Новгорода.



ДЛЯ ПАССАЖИРОВ АЭРОФЛОТА



«ВНУКОВО-І»

Авторы проекта архитекторы Г. Елькин, Г. Крюков, А. Керху, М. Чесаков; инженеры-конструкторы Н. Ирмес, Е. Славский.

«Внуково-І» — новый аэровокзал столицы. Здание сделано из железобетона, алюминия и стекла, его архитектура проста и выразительна. Все здесь подчинено назначению сооружения.

К четкому геометрическому объему примыкает широкий протяженный козырек, объединяющий входы. Двери ведут в двухсветный зал, выполняющий сразу несколько функций. Его интерьер спланирован так, что предусматривает четкие, ясные, а главное, непересекающиеся пути движения пассажиров по кратчайшему расстоянию.

На первом этаже расположился операционный зал: здесь проводятся билетные и багажные операции. Далее пассажиры поднимаются по лестницам на так называемый антресольный этаж в зал ожидания. Здесь нет суптолоки, четкая информация и хороший обзор создают необходимые для пассажира удобства. Не забыты провожающие и встречающие. Для них сооружен специальный балкон в уровне зала ожидания. Отсюда открывается красивая панорама лётного поля.

Новое здание не изолировано от старого Внукова. Они связаны между собой легкой стеклянной галереей.

Огромный интерьер аэровокзала весь открыт обзору, его пространство не раздроблено перегородками. Единый, нерасчлененный интерьер облегчает ориентацию, освобождает пассажиров от ненужных и утомительных переходов из помещения в помещение. Такая планировка значительно удобнее для четкой организации технологических процессов, а при необходимости и изменения их. Предусмотрено все — специальные акустические устройства в потолке, уменьшающие шум моторов, современное вентиляционное оборудование.

Оживление в интерьер аэровокзала вносят разнообразные киоски с красочными витринами, фотостенды, светящиеся табло и транспаранты. Панно на вентиляционных шахтах, обилие зелени и цветов — вот те небольшие декоративные акценты, которыми придается уют и тепло современному и комфортабельному интерьеру «Внуково-І».



«ШЕРЕМЕТЬЕВО»

Авторы проекта Г. Елькин, М. Чесаков, Л. Иванов, М. Гуревич; инженеры-конструкторы Н. Ирмес, В. Аксенов, С. Прицкер, В. Адамян, Н. Булкин.

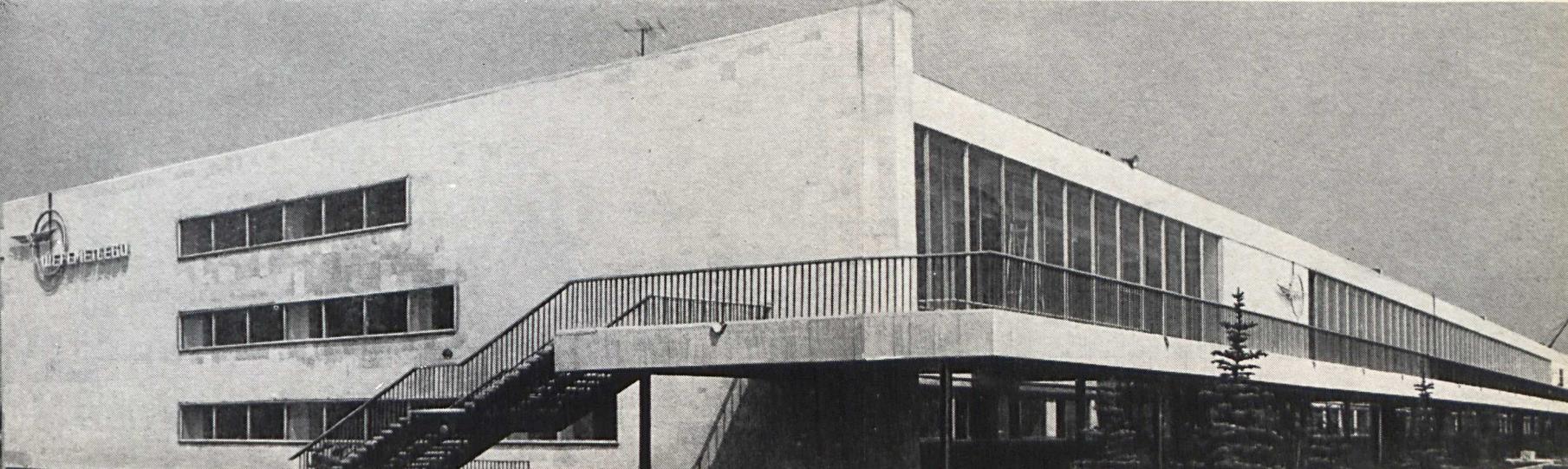
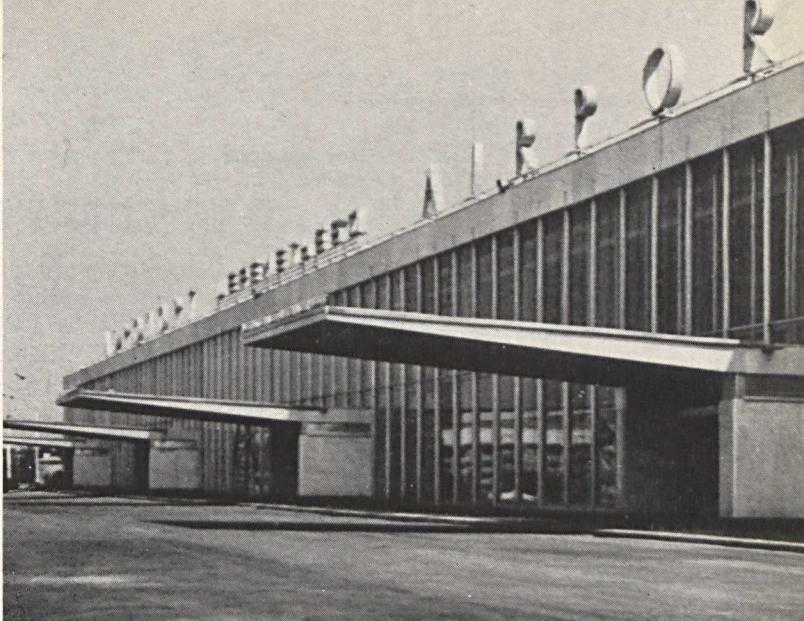
В Шереметьево (Москва) закончено строительство центрального международного аэропорта нашей страны. Просторное светлое, очень комфортабельное сооружение построено из сборных индустриальных конструкций. Четыре просторных входа с 7-метровыми навесами ведут в двухсветный операционный зал длиной 40 м. и шириной 20 м. Здесь все продумано и подчинено удобствам пассажиров. Пути прибывающих и убывающих потоков пассажиров нигде не пересекаются. Здесь производятся различные багажные, билетные и таможенные операции. В правой части зала размещено кафе на 200 мест.

Зал ожидания размещен на втором этаже. Здесь тихо, шумы моторов заглушаются специальными акустическими устройствами в потолке. Чтобы избежать монотонности и однообразия интерьер разбит на четыре функциональные зоны, каждая из которых имеет свое цветовое решение. Удобная красавая мебель, киоски, специальные информационные пульты и табло делают комфортабельными эти интерьеры. Здесь же расположен ресторан, который отличается тщательной отделкой и разнообразием синтетических материалов.

Для обзора лётного поля, встреч и проводов пассажиров сооружен в уровне второго этажа широкий балкон.

Запроектирован также посадочный павильон грибовидной формы и большим выносным козырьком. Под козырьком этого павильона будет происходить посадка пассажиров и полное технологическое обслуживание самолетов.

В качестве отделочных материалов в аэровокзале применены древесноволокнистые и древесностружечные плиты, придающие помещениям спокойный золотистый колорит, стекло, гранит и мрамор.



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ АЭРОВОКЗАЛ

Авторы проекта Д. Бурдин, Ю. Рабаев, М. Артемьев, В. Климов, В. Яковлев; соавторы М. Арутян, инженеры-конструкторы А. Румянцев, Г. Лысенко, Я. Гельман и Р. Федотова.

В Москве на Ленинградском проспекте заканчивается строительство комплекса Центрального аэровокзала, предназначенного для обслуживания пассажиров, вылетающих из Москвы или совершающих пересадку.

Здесь предусмотрено всестороннее обслуживание: продажа билетов, компостирование их, бронирование билетов на любой рейс на полгода вперед, сдача багажа и т. д. Отсюда многоместные скоростные автобусы доставляют за минимальное время по кратчайшему маршруту пассажиров во все аэропорты.

Комплекс включает в себя 12-этажное здание гостиницы для пассажиров Аэрофлота и 12-этажный корпус оперативных служб с центральным бюро бронирования билетов. Эти два здания уже введены в эксплуатацию.

Гостиница представляет собой строго продуманное сооружение, где все вплоть до мелочей подчинено

удобству пассажиров Аэрофлота. Учитывая, что в номерах будут пребывать в основном краткосрочные или транзитные пассажиры, архитекторы запроектировали очень недорогие, простые и удобные интерьеры. Здесь есть все необходимое и нет ничего лишнего. Благодаря этому гостиница доступна всем пассажирам.

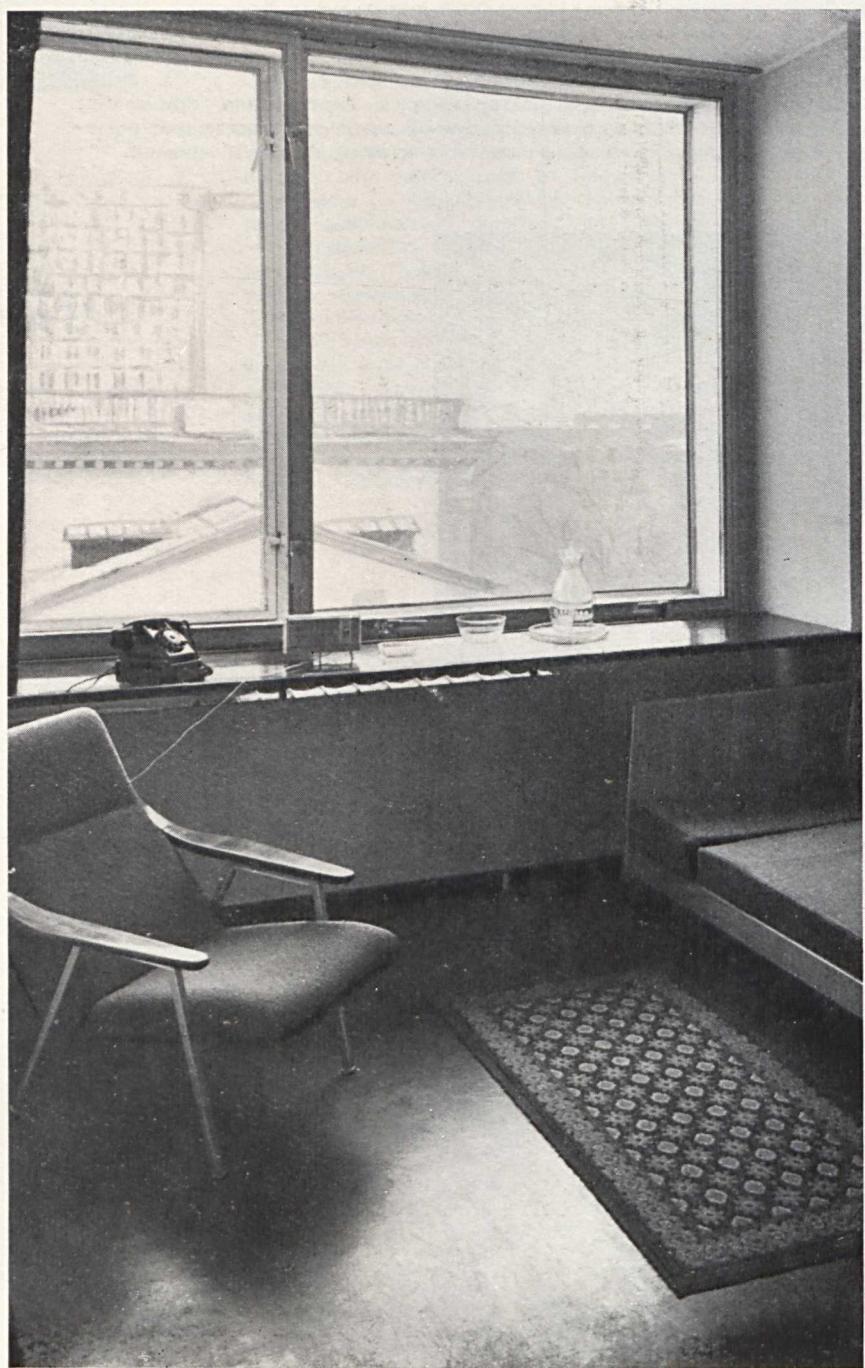
В интерьерах корпуса оперативных служб назначение мебели и оборудования подчинено функции сооружения. Убранство решено в сдержаных и строгих тонах, мебель простых геометрических форм.

Интересна архитектура сооружений: на сборный железобетонный каркас одеты навесные стекловые панели из прозрачного и цветного стекла. Каркас панелей выполнен из стали и алюминия.

Городской аэровокзал (строительство его еще не завершено) имеет ту же схему, что и «Внуково-1» и «Шереметьево». Аэровокзал делится на два этажа, общая протяженность зала около 280 м. Здесь предусмотрен зал ожидания и ресторан на 500 мест.

Новый комплекс на Ленинградском проспекте — еще одно комфортабельное и современное транспортное сооружение столицы.

С. БАЗАЗЯНЦ



ТРАДИЦИИ И УРОКИ КОНСТРУКТИВИЗМА

С. ХАН-МАГОМЕДОВ

В последние годы многое уже сделано для объективной оценки исторического пути развития советской архитектуры. Однако предстоит еще большая работа по созданию подлинно научной истории советской архитектуры, так как в период культа личности первый этап ее развития во многом оценивался несправедливо как почти сплошная цепь ошибок. Сейчас в ряде работ, в полемике с такой негативной оценкой наблюдается тенденция объявить поиски 20-х годов высшим достижением советской архитектуры. В этих условиях подлинно научная оценка архитектуры 20-х годов возможна лишь при углубленном анализе фактического материала, при объективном исследовании противоречий этого сложного этапа в развитии советской архитектуры.

В 20-е годы был поставлен ряд творческих проблем, актуальных и в наши дни. Многие из них сейчас приходится разрабатывать как бы заново. Поэтому изучение опыта советской архитектуры тех лет может помочь сегодня архитекторам и в их практической работе. Весьма поучителен и опыт 20-х годов в борьбе против стилизации под современную архитектуру, так как опасность такой стилизации (модернизма) существует и сейчас.

Одним из наиболее значительных творческих течений советской архитектуры 20-х годов был конструктивизм, о котором в 1933—1954 годах писалось много несправедливого. Сам термин конструктивизм был превращен в жупел, им пугали тех, кто с точки зрения некоторых критиков недостаточно оперативно «осваивал» наследие прошлого. И сейчас еще этим термином часто продолжают обозначать прежде всего ошибки и недостатки первых пятнадцати лет в развитии советской архитектуры.

Правильно ли это? Есть ли вообще основания стыдиться того, что в 20-е годы убежденными конструктивистами были такие советские архитекторы, как братья Веснины, М. Гинзбург, А. Никольский, И. Леонидов, Г. Орлов, И. Nikolaev, М. Барщ, А. Буров, Г. Вегман, В. Владимиров, А. Пастернак, М. Синявский и многие другие.

Во всем этом надо серьезно разобраться. Но всесторонний анализ теории и практики конструктивизма, его роль в развитии советской и мировой архитектуры требуют углубленной работы большого коллектива авторов.

Мы остановимся лишь на некоторых вопросах, связанных с конструктивизмом, — истоках этого творческого направления, функциональном методе, отношении к художественным вопросам, проблеме жилищного строительства.

Принципы конструктивизма постепенно складывались уже начиная с первых лет Советской власти в практической работе его будущих сторонников и в теоретической полемике о путях развития советской архитектуры. Определяющее влияние на сложение этих принципов оказали новые социальные задачи, поставленные перед архитекторами.

Конструктивизм как творческое направление советской архитектуры впервые проявил себя в 1923 году — в конкурсном проекте Дворца труда братьев Весниных и теоретических работах Гинзбурга.

В Союзе архитекторов СССР состоялось недавно интересное совещание, посвященное спорным вопросам истории конструктивизма, выяснению роли этого значительного творческого направления в истории советской архитектуры. Совещание открылось докладом архитектора С. Хан-Магомедова.

В основу публикуемой статьи положен этот доклад.

Конкурс на Дворец труда был первым крупным конкурсом, на котором решалось, по какому пути пойдет развитие советской архитектуры. Проект братьев Весниных резко отличался от остальных поданных на конкурс проектов стремлением создать новый в социальном отношении тип общественного здания, четкостью и рациональностью плана и объемно-пространственной композиции, смелым использованием новейших строительных конструкций и материалов, необычностью и свежестью внешнего облика здания.

В жюри конкурса вокруг присуждения первой премии развернулась острая борьба. А. Щусев вспоминал позднее, что входивший в состав жюри «Жолтовский тогда утверждал, что нельзя дать Весниным премию за Дворец труда, потому что архитектура пойдет по ложному пути. Тогда дали премию архитектору Троцкому, однако, несмотря ни на что, архитектура пошла по новому пути»¹.

Разумеется, поворот в творческой направленности советской архитектуры был подготовлен теми новыми социальными условиями, которые определили поиски передовых советских архитекторов уже в первые послереволюционные годы. Значение же проекта Весниных состояло в том, что в нем впервые новое социальное содержание советской архитектуры оказалось органически связанным с современной функционально-технической основой здания и с новым архитектурным образом.

Разработка теоретической платформы конструктивизма, в основе которой лежало правильное понимание определяющей роли новых социальных условий в развитии советской архитектуры, связана главным образом с именем М. Гинзбурга. Он впервые выступил в качестве теоретика нового направления в 1923 году в журнале «Архитектура», где были опубликованы написанные им редакционные статьи «Эстетика современности» и «Старое и новое»². В этих статьях в самой общей форме были сформулированы многие из тех положений, которые легли в основу теории конструктивизма. В частности, в них подчеркивалась связь новых архитектурных форм с современными конструкциями и рациональным подходом к проектированию.

Эти мысли Гинзбург развил затем в книге «Стиль и эпоха» (1924) — этом своеобразном манифесте раннего конструктивизма, где он утверждал большую роль в становлении новой архитектуры уже не только научно-технических достижений, но и прежде всего роль новых социальных условий и новых типов сооружений.

В полемике с эклектиками и формалистами конструктивисты в тот период, уделяя большое внимание проблемам формообразования в современной архитектуре, стремились прежде всего обосновать техническую целесообразность архитектурной формы.

Но проект Дворца труда Весниных, в котором не только была сделана попытка применить новые функциональные приемы и кон-

струкции, но и ставилась задача создать новый в социальном отношении тип здания и найти новый художественный образ, не имел в тот период такого внешнего успеха, который выпал на долю второго значительного произведения Весниных — конкурсного проекта кабинетского здания акционерного общества «Аркос» (1924). Этот проект выделялся своим ультрасовременным обликом, получил первую премию и сразу стал предметом подражания. В последующих конкурсах 1925—1927 годов (Центральный телеграф, Дом текстилей, Оргметалл, Смоленский рынок, Электротрансбанк и др.) подавляющее большинство проектов, в том числе и премированных, было уже сделано в «стиле Аркос».

Казалось бы, успех нового творческого направления был полным, однако возникла серьезная опасность превращения его в некий модный «конструктивный стиль».

Осознав эту опасность, сторонники конструктивизма объявили решительную борьбу стилизации и приступили к углубленной разработке профессиональных и теоретических основ конструктивизма, прежде всего творческого кредо этого направления — функционального метода.

В 1925 году на основе объединения существовавшей в 1922—1924 годах архитектурной группы Лефа (А. Веснин, М. Барщ, А. Буров, И. Соболев, Н. Красильников и другие) с группой последователей М. Гинзбурга (В. Владимиров, Г. Вегман и другие) и конструктивистами, работавшими в области бытовой вещи (А. Ган и другие), было создано «Объединение современных архитекторов» («ОСА»), которое в 1926—1930 годах издавало журнал «Современная архитектура» («СА»). На страницах этого журнала в 1926—1928 годах было напечатано много редакционных и подписных статей, в которых (прежде всего в статьях М. Гинзбурга) конструктивисты выясняли взаимосвязь средств и целей архитектуры, пытались обосновать функциональную целесообразность архитектурной формы. Причем функция рассматривалась как единство утилитарно-практических и идеально-художественных задач, как единая функционально-социальная задача.

Конструктивисты придавали в этот период особое значение выработке правильного творческого метода (функционального метода, как его тогда называли), считая его основой для решения всех творческих проблем.

Функциональный метод требовал от архитектора:

понимать социальную обусловленность развития архитектуры и отдельных типов зданий; участвовать в выработке новых типов зданий, отвечающих потребностям социалистического общества;

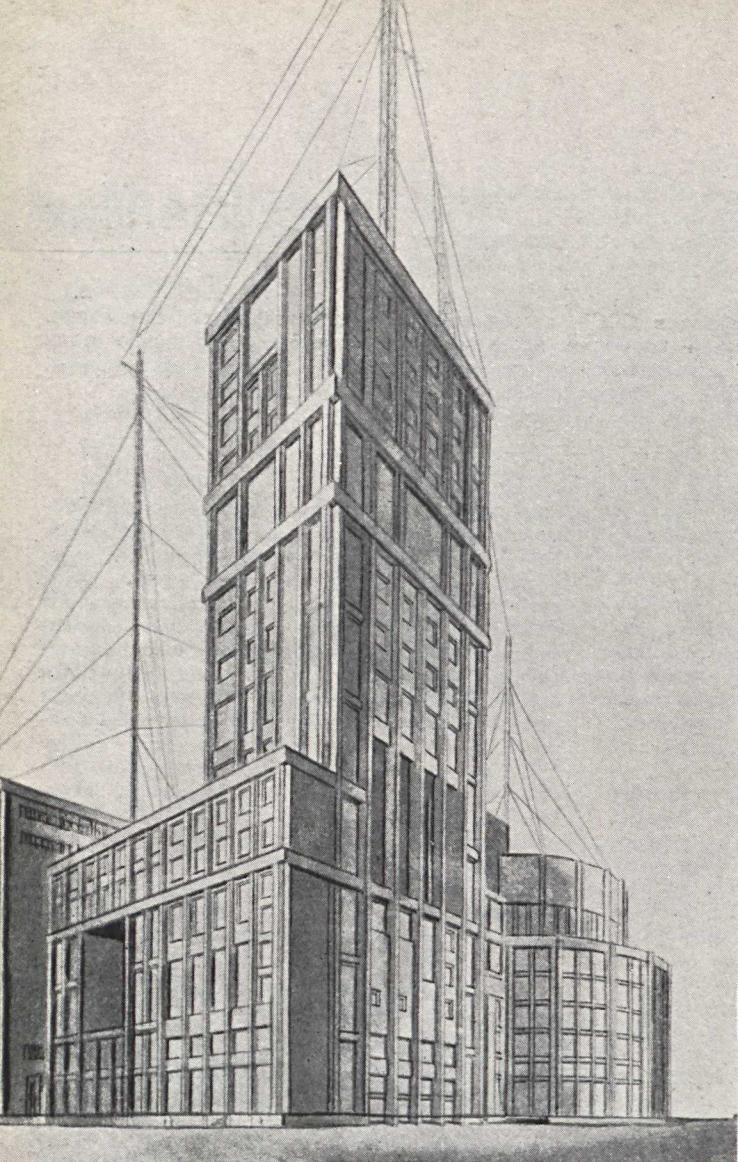
видеть принципиальное отличие советской архитектуры от архитектуры капиталистических стран;

всемерно учитывать при проектировании отдельных типов зданий требования функционального процесса, для которого оно предназначено;

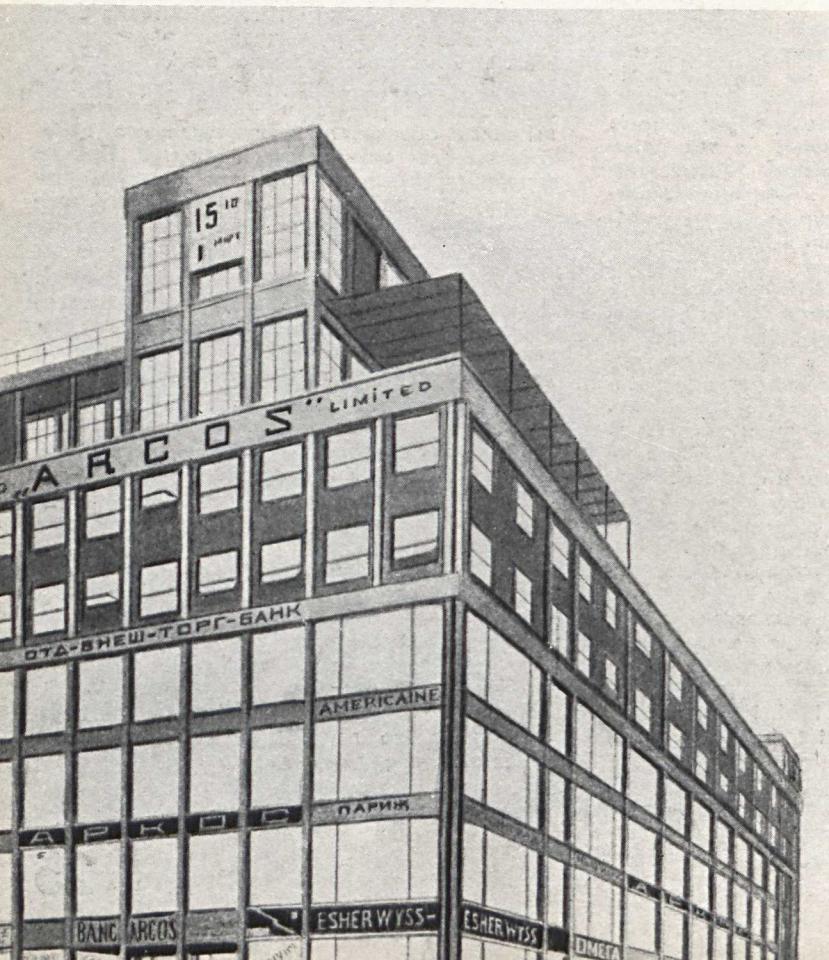
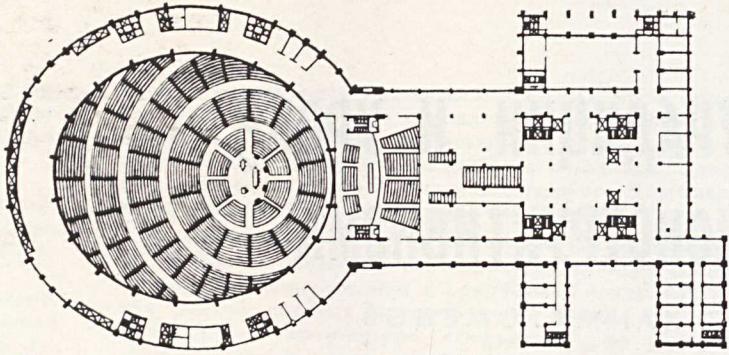
rationally подходить к созданию планировки и оборудования зданий;

¹ «Архитектура СССР», 1934, № 6, стр. 14.

² «Архитектура», 1923, № 1—2 (стр. 3—6) и № 5—3 (стр. 3).

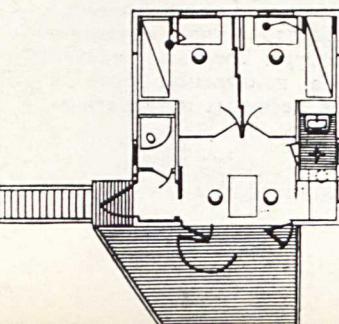
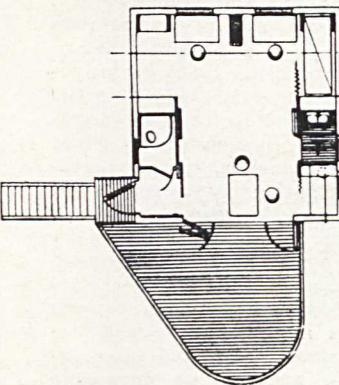
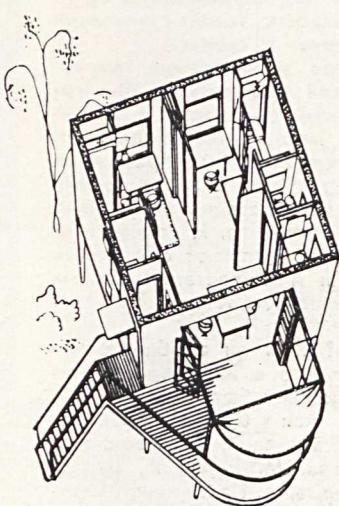


Братья Веснины. Дворец труда.
Проект. 1923



Братья Веснины. Здание акционерного общества «Аркос». Проект.
1924

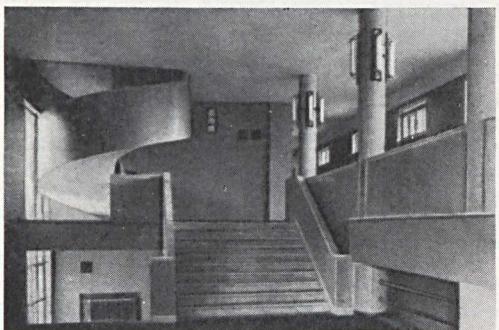
Двух-трехкомнатная ячейка. Проект
секции содрасселения Госплана
РСФСР. 1930



М. Гинзбург. Проект Дворца Советов.



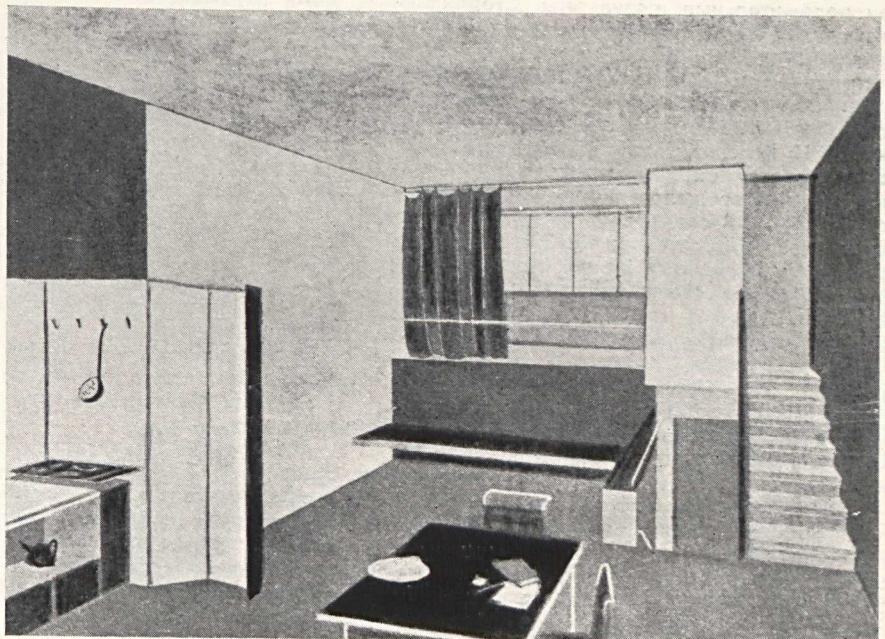
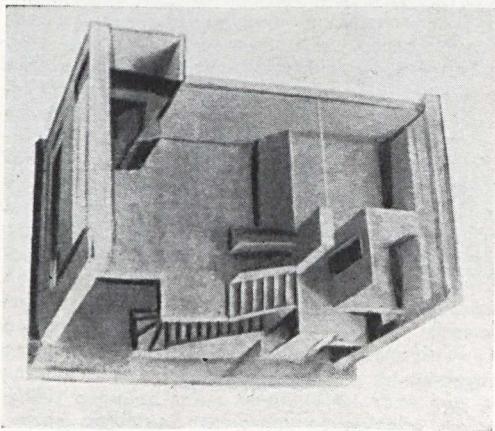
Братья Веснины. Дворец культуры Автозавода. Вестибюль.



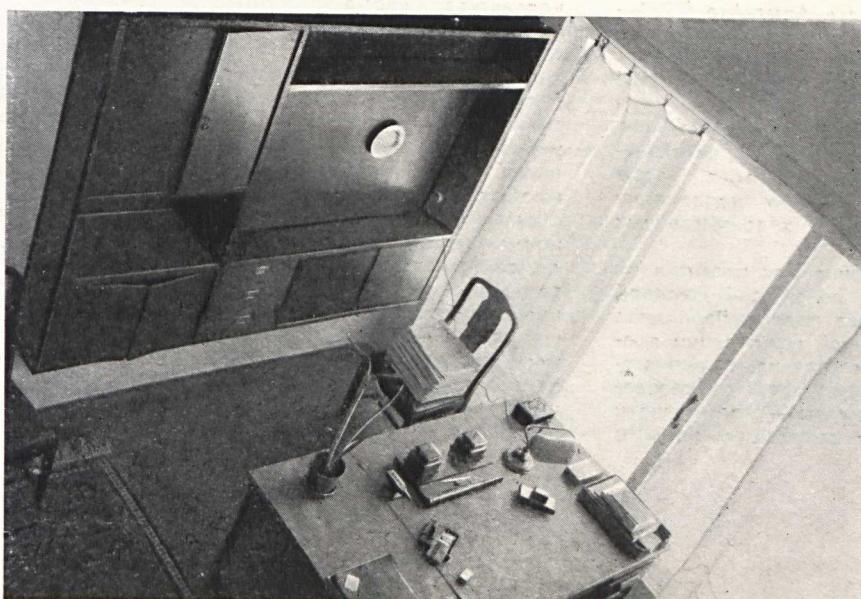
Братья Веснины. Дворец культуры Автозавода. Проект.



Жилая ячейка типа «Ф». Проект.



Жилой интерьер. 1929—1930



М. Гинзбург,
И. Милинич.
Интерьер в доме
на Новинском бульваре.
Москва.

бороться с эклектикой и устаревшими канонами;

использовать новые строительные материалы и конструкции;

бороться за индустриализацию, типизацию, заводское изготовление элементов и превращение процесса строительства в монтаж стандартных деталей;

выявлять эстетические возможности новой архитектуры и т. д.

Важно отметить, что конструктивисты не сводили роль архитектурной формы к организации утилитарного производственного или бытового процесса и не отождествляли ее с конструкцией, а считали функцию и конструкцию основой формообразования в современной архитектуре, а это совсем не одно и то же.

Большое значение придавали конструктивисты использованию в целях создания наиболее благоприятных для человека условий новейших достижений различных прикладных наук. Это нашло, например, признание в двух крупнейших конкурсах на проекты театров в Харькове (1930) и Свердловске (1931), где лучшими были признаны проекты Весниных и Гинзбурга, в которых создавались наиболее благоприятные условия для зрителей и блестяще разрешались сложные проблемы акустики.

Борьба журнала «СА» со стилизацией дала свои положительные результаты. Сторонники конструктивизма все глубже усваивали функциональный метод. Были, однако, и среди конструктивистов архитекторы, которые видели в новом направлении прежде всего его чисто формальные возможности. Одним из них был И. Голосов. После появления весинского «Аркоса» он становится горячим поклонником нового направления и в короткий срок (1925—1926) создает целый ряд конкурсных проектов (Дом текстилей, Электробанк и др.), в которых выразительный облик здания создавался путем усложнения композиции: «динамическая» форма, сложное сочетание простых объемов, закругление углов, включение в «вырезанный» угол прямоугольного здания стеклянного цилиндра лестницы и т. д.

Творческое кредо И. Голосова было во многомозвучно «конструктивному стилю», широкое распространение которого в значительной степени обязано и его творчеству.

В полемике с зародившимся в конкурсах на конторские здания «конструктивным стилем» сначала Гинзбург, а затем и Веснины обращаются к павильонному типу объемно-пространственной композиции здания. Тщательно продумывая организацию функционального процесса в здании, они выделяют в отдельные объемы различные по назначению помещения, соединяя их между собой переходами в соответствии с графиком движения и функциональной взаимозависимостью. Таковы проекты и постройки Гинзбурга — Институт минерального сырья (1925), Дом Советов в Махачкале (1926), Дом правительства в Алма-Ате (1927—1930) и др., и Весниных — гостиница в Мацесте (1927), клуб в Баку (1928), Библиотека имени Ленина (1928—1929), Дворец культуры ЗИЛ (1931—1937) и др.

В лучших проектах И. Леонидова, одного из наиболее ярких представителей конструктивизма второй половины 20-х годов, видна попытка преодолеть известную недооценку функциональным методом художественных вопросов.

Принципиальное значение для развития не только конструктивизма, но и всей мировой архитектуры XX века имел подход Леонидова к объемно-пространственной композиции зданий. Он одним из первых правильно почувствовал основную тенденцию формообразования современной архитектуры — стремление к простоте объема. Уже в дипломном проекте

института имени Ленина (1927) Леонидов смело вводит в арсенал архитектора такие простые композиции, как высотное здание в виде остеокленного параллелепипеда и аудитория в виде шара. Затем в проектах конторского здания (1929) и жилого дома (1930) он также приходит к предельно лаконическому объему в виде высотной призмы, прямоугольной и квадратной в плане.

Значительный вклад внесли конструктивисты в разработку проблем жилищного строительства. Наибольший интерес в работах конструктивистов в этой области представляют поиски новых в социальном отношении типов жилища, создание проектов экономичных малометражных квартир, борьба за типизацию и индустриализацию жилищного строительства, попытки создать новое пространственное решение жилого интерьера и внедрить в жилье элементы современного оборудования.

В отличие от некоторых архитекторов, создавших уже в первой половине 20-х годов скороспелые проекты «домов будущего», конструктивисты очень серьезно подходили к проблеме нового типа жилища, считая, что прежде всего необходимо изучать изменяющийся быт советских людей.

В 1926 году журнал «Современная архитектура» в целях выяснения различных аспектов проблемы нового быта объявил товарищеское соревнование на эскизный проект жилого дома трудящихся.

Во всех поданных на этот конкурс проектах (1927), в соответствии с программой конкурсов, наряду с развитой коммунальной частью предусматривались для каждой семьи отдельные изолированные квартиры, связанные с общественными помещениями теплыми переходами. Причем наряду с поисками путей приближения культурно-бытовых учреждений повседневного пользования к жилью авторы проектов стремились создать экономичные малометражные квартиры, чтобы не увеличивать общую стоимость дома при выделении значительной части его объема для коммунальных помещений.

Большое значение имела работа коллектива архитекторов во главе с Гинзбургом в 1928—1932 годах в ряде государственных организаций.

Эта работа началась в Секции типизации при Стройкоме РСФСР, где практически впервые в государственном масштабе стали разрабатываться проблемы научной организации быта. Основное внимание было обращено на поиски наиболее экономичной квартиры с рациональной планировкой, чтобы можно было с учетом реальных возможностей тех лет дать каждой семье отдельную квартиру. В секции было разработано несколько типов малометражных квартир, в том числе знаменитая двухэтажная ячейка типа Ф., предназначенная для домов коридорного типа. В подходе к составу помещений, разработанных в Секции домов, был сделан важный шаг от замкнутого коллектива «дома-коммуны» к созданию разветвленной сети коммунально-бытового обслуживания.

Именно в этот период Гинзбург выступает с предложением дифференцированно подходить к размещению коммунально-бытовых учреждений, учитывая их конкретное назначение. Он предлагает разделить все коммунальные помещения на две категории: первая обслуживает повседневные потребности жильцов каждого дома, вторая — группу жилых домов (квартал, жилой район). Жилые ячейки, разработанные в Секции типизации, и принципы соединения их с коммунальными помещениями было решено проверить на практике при сооружении так называемых домов переходного типа. Наибольший интерес среди них представляют дома на Новинском и Гоголевском бульварах в Москве.

В Секции типизации велась большая работа и в области разработки принципов индустриализации и типизации жилищного строительства. Эта работа привела коллектив к выводу, что правильнее типизировать не сами дома, а стандартные элементы, обладающие максимальной гибкостью, комбинируя которые можно было бы получать разнообразные типы жилья. «Нужно проводить такую стандартизацию», — писал Гинзбург, которая позволила бы варьировать типы жилья, используя одни и те же стандартные элементы*.

Следующим этапом работы этого коллектива архитекторов над проблемами жилья (уже в Секции социалистического расселения Госплана РСФСР) была разработка проблем социалистического жилья с учетом необходимости единого экономического планирования целых промышленных районов. Здесь фактически были впервые широко поставлены проблемы районной планировки.

Веснины, участвуя в эти же годы в общих поисках нового типа жилища, попытались создать первичную ячейку жилого района в виде огромного дома-коммуны, рассчитанного более чем на 1000 человек и состоящего из нескольких жилых и общественных корпусов, соединенных между собой переходами. Из таких одинаковых домов-коммун Веснины запроектировали крупные жилые комплексы в Кузнецке и Волгограде.

Другой путь создания жилых комплексов предлагался в проекте И. Леонидова «Социалистическое расселение при Магнитогорском химико-металлургическом комбинате» (1930), где он применил распространяющуюся лишь в самые последние годы смешанную застройку.

В проекте принятая линейная планировка с чередованием жилых кварталов и детских секторов. Леонидов предлагал принцип включения (раскрытия) жилого района в природу с расположением общественных зданий по его периферии и с постепенным переходом от башенных домов к низким общественным постройкам, затем к спортивным площадкам, паркам, садам и к естественной природе. Транспортные магистрали, соединяющие жилье с промышленными предприятиями (общественный транспорт), вынесены на периферию жилого района.

Поиски форм социалистического расселения, которые вели советские архитекторы в 20-х — начало 30-х годов, а также осознание ошибок и трудностей, встретившихся в этой работе, помогли советским архитекторам подойти к правильному пониманию вопросов сетевого обслуживания населения, принципы которого были затем изложены в книге М. Гинзбурга «Жилище» (1934), где система обслуживания рассматривается, как единая сеть для всех населенных мест данного района. Сеть обслуживания, пишет Гинзбург, должна представлять собой как бы систему, совокупность сетей различного вида обслуживания. Причем внедрение в практику отдельных видов обслуживания может происходить не одновременно, а по мере того, как изменяется быт наших людей и создаются материальные возможности перевода на общественное обслуживание тех или иных элементов домашнего хозяйства (сети прачечных, столовых, детских учреждений и т. д.).

Анализ лучших теоретических и практических работ конструктивистов показывает, что в советской архитектуре 20-х годов были правильно поставлены многие творческие вопросы.

Необходимо объективно оценить вклад конструктивизма в развитие советской архитектуры. У нас есть все основания гордиться тем, что у ее истоков стояло такое направление, которое по разработанности теоретиче-

* «СА», 1929, № 1, стр. 30.

ской платформы и творческой активности его сторонников не имело себе равных во всей мировой архитектуре того периода.

Любое творчество невозможно без органического сочетания новаторства и преемственности. Советская архитектура имеет уже свои традиции, в том числе и традиции конструктивизма, изучение которых может многому научить наших молодых архитекторов.

Вместе с тем, разумеется, нельзя забывать и уроков конструктивизма. Одним из та-

ких поучительных уроков развития этого творческого направления является недооценка многими его сторонниками значения методов творчества и подход к конструктивизму, как к модному «конструктивному стилю», что явилось одной из причин кризиса этого направления на рубеже 20—30-х годов. Кроме того, лидеры конструктивизма, борясь с левыми формалистами и стилизацией под конструктивизм, недооценили опасность со стороны

откровенной эклектики, считая ее теорию и практику развенчанными.

С другой стороны, в работах тех конструктивистов, которые восприняли это новое направление как модный «стиль», уже в 20-е годы проявились те тенденции чрезмерной монументализации внешнего облика здания, которые во многом предопределили ошибки в развитии советской архитектуры 30—50-х годов (хотя и в иной стилистической трактовке).



Старшая сестра поэта Людмила Владимировна Маяковская родилась 24 августа 1884 года в Армении, в селе Никитенка (ныне Фиолетово), в семье лесничего В. К. Маяковского. С 1889 года семья Маяковских живет в Грузии, в селе Багдади (ныне Маяковски). С 1893 года Люда живет и учится в Тбилиси, в закрытом учебном заведении и в 1902 году оканчивает восьмой педагогический класс.

Сразу же началась трудовая жизнь. Людмила Владимировна работает педагогом в Кутаисской городской школе и одновременно занимается рисунком у окончившего Петербургскую Академию художеств художника А. Краснухи. Ее мечта — поступить в Строгановское художественно-промышленное училище в Москве, стать художником-прикладником. Тогда же она привлекает к занятиям рисунком 10-летнего Володю. В 1904 году Людмила Владимировна уезжает в Москву и, успешно выдержав конкурсный экзамен, поступает в Строгановское училище.

1905 год... Первая русская революция, события которой драматично развертывались и на Кавказе, где в эти годы живет семья Маяковских, и в Москве, где теперь живет и учится будущая художница. Воспитанная в трудовой демократической семье, Людмила Владимировна теперь проходит свою политическую революционную школу... Сама она рассказывает о прошедшем сдержанно:

«В 1905 году принимала участие в революционных кружках, участвовала в демонстрации в связи с убийством Н. Э. Баумана, снаб-

К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. В. МАЯКОВСКОЙ

жала питанием раненых на баррикадах у Арбатских ворот во время вооруженного восстания в Москве» (Л. В. Маяковская, Пережитое, изд-во ССП Грузии «Заря Востока», Тбилиси, 1957, стр. 10).

В 1906 году в связи с неожиданной кончиной отца семья Маяковских, почти лишившись средств к существованию, переезжает в Москву. Детям одновременно нужно учиться и зарабатывать.

В 1910 году окончена Строгановка, и Людмила Владимировна поступает работать на Трехгорную (тогда Прохоровскую) мануфактуру.

Маяковская — одна из первых женщин-художниц на текстильном производстве, пионер и организатор аэропечатания в России. Сперва на «ситцевой» «Трехгорке» (до 1927 г.), а затем на «шелковой» «Красной Розе» (до 1931 г.) ее трудовая и творческая жизнь связана с русской печатной художественной тканью.

В 1920—1922 годах Людмила Владимировна совместно с Ольгой Владимировной помогают В. В. Маяковскому в создании его знаменных «Окон сатиры» РОСТА. Одновременно она занимается педагогической деятельностью, сперва в текстильном техникуме при «Трехгорной мануфактуре» (1919—1922), во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНЕ (с 1920 г.), а затем в Московском текстильном институте (1929—1948) в качестве доцента по кафедре специальных композиций.

Главная заслуга Маяковской-текстильщицы — внедрение аэрографии в отечественную текстильную промышленность. Здесь же и ее главные и наиболее интересные достижения как художника. Незаурядное колористическое дарование, острое, смелое чувство условности и декоративности, техническая виртуозность, тонкий вкус, опирающийся на солидные знания и богатый опыт, наконец, щедрая композиционная фантазия — таковы особенности декоративно-прикладного искусства Л. В. Маяковской.

Людмила Владимировна — участница первой выставки студентов первой советской художественной школы — ВХУТЕМАСа, где так любили В. В. Маяковского. В 1928 году ее красочные работы можно было увидеть на выставке «Бытового советского текстиля» в Москве. На Всемирной выставке 1925 года в Париже художественные ткани Маяковской и штучные изделия, выполненные по ее эскизам и оформленные разработанным ею способом аэрографии, получают высокую оценку жюри и отмечаются дипломами и медалями.

Свое понимание жизни, искусства, свой вкус, знания, колористическое чутье Маяковская передала целой плеяде своих учеников — советских художников-текстильщиков. Среди «маяковцев»-текстильщиков — В. Агаян, Б. Державин, А. Забелина, С. Заславская, Н. Кирсанова, М. Луговская, Н. Рудин, Л. Санфирова, Л. Сирота и другие.

Медные валы наших ситцепечатных машин до сих пор печатают рисунки, орнаменты, мотивы, вдохновленные Маяковской, а никелированный пистолет аэрографиста ныне поблескивает во многих умелых, талантливых и трудолюбивых руках.

В послевоенные годы Людмила Владимировна — страстный и неутомимый пропагандист и популяризатор произведений Владимира Маяковского.

Редакция, авторы и читатели нашего журнала поздравляют Людмилу Владимировну с 80-летием и желают ей долгих лет жизни и успешного продолжения ее плодотворной и нужной общественной и научно-публицистической деятельности.



Ле Корбюзье за работой.

ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И ИСКУССТВО ИНТЕРЬЕРА

И. ЭРН

Поиски рациональных форм бытовой вещи характерны для многих мастеров новой архитектуры в период ее становления. К этому времени относятся и работы в области дизайна Ле Корбюзье: в 1925—1929 годах на выставках появляется ряд образцов мебели, разработанных им для современного жилища. Так Ле Корбюзье (совместно с П. Жаннере) выступает на Международной выставке декоративного искусства 1925 года в Париже, в программном по тематике и осуществлению павильоне «Эспри Нуло» («Esprit Nouveau» — «Новый дух»). Конкретной темой павильона была реформа жилища (трансформация плана, стандартизация и индустриализация). Фактически содержанием экспозиции было переустройство всего архитектурного окружения человека, начиная с города и кончая предметами домашнего обихода. Павильон представлялся собой двухэтажную ячейку многоквартирного дома, спроектированного Ле Корбюзье для Парижа. Меблировка, предметы домашнего обихода составляли один из основных разделов экспозиции павильона, в котором предлагалась новая организация жилого пространства — разграничение различных функций дома.

В экспозиции павильона «Эспри Нуло» нашли отражение два круга вопросов, имевших непосредственное отношение к моделированию бытовых предметов и составляющих его идейную платформу. Первый из них — выработка нового типа жилища со всем его оборудованием. Второй — отношение к декоративному искусству, определявшее характер этого оборудования, его место в шкале деятельности архитектора.

Для Ле Корбюзье проблема массового жилища — главная проблема эпохи. Она является стержневой в его творчестве, отправной точкой его теоретических взглядов. Массовость жилища определяет его экономичность. Индустриализация, серийный выпуск, считал он, в наши дни единственно возможный ответ на это требование. Но в серийном, основанном на стандарте доме должно быть и соответствующее оборудование: понятие, которое Ле Корбюзье вводит вместо старого, ставшего слишком узким — меблировки. Это оборудование, или «инструментарий», образует часть архитектуры дома, который по своему точному соответствию функции является домом-инструментом, домом — «машиной для жилья». Из многочисленных афоризмов Ле Корбюзье, всегда полемически заостренных, пожалуй, ни один не вызывал такой бури негодования, как эта, ставшая знаменитой формула, выхваченная из контекста и характеризующая лишь одну из многих сторон архитектуры жилого дома. Вот ее текст полностью: «Дом имеет два назначения. Это прежде всего машина для жилья, т. е. машина, которая должна обеспечить нас эффективной помощью для быстроты и точности работы, машина умная и предусмотрительная, для удовлетворения требований тела: комфорта. Но в то же время это — и место раздумий, и, наконец, место, где существует красота, дающая уму спокойствие, которое ему необходимо. ... Все, что касается практического назначения дома, приносит инженер; то, что касается размышления, духа красоты, порядка, который господствует (и служит поддержкой этой красоте) — все это архитектор. ... Архитектура не добавляется. Она заключается в особом свойстве того строя, который придан группировке домашних предметов»¹.

Если обычно мебель проектировалась приблизительно и занимала в доме неопределенное место, то Ле Корбюзье считал, что каждый из предметов домашнего оборудования должен получить точный адрес. Результатом этого должно было быть прежде всего решительное сокращение ассортимента мебели. «Фактически дом — это шкафы с одной стороны, столы и стулья с другой. Все остальное — загромождение»².

В павильоне «Эспри Нуло» немногочисленность предметов меблировки является композиционным приемом. Помещение воспринималось целиком — его стены, окна, поверхность пола. Шкафы, одновременно служащие перегородками, — как элемент архитектуры дома, его конструкции. Стол — универсальный по своему использованию, составной, допускающий возможность комбинирования, с подвижной доской из многослойной фанеры на металлической подставке или козлах, легких и жестких.

Характерно, что в этот период «тотальной чистки» всех понятий металлическая мебель представлялась Ле Корбюзье наиболее перспективной³. В этом сказалось, с одной стороны, увлечение продукцией авиационной и автомобильной промышленности, демонстрировавшей образцы высокой прочности, легкости, экономичности, а с другой — реакция против традиционной бытовой деревянной мебели — «неисчислимых предметов, наряженных в смешные и странные одеяния»...⁴.

Металлическая мебель уже существовала в обстановке контор — Ле Корбюзье предлагал перевести ее в жилой дом, но уже в ином плане. Здесь коренился один из основных принципов, положенных им в основу моделирования мебели: использование многолетнего опыта, накопившегося в области мебели специального назначения в процессе выработки различных ее типов — конторского и парикмахерского стульев, инвалидного кресла и т. д. Ле Корбюзье идет дальше в этом направлении: в павильоне «Эспри Нуло» он объединяет в одном ансамблеряду со специально спроектированными образцами мебель и предметы домашнего обихода, широко распространенные, наиболее простые и дешевые.

¹ Le Corbusier, Almanach de l'Architecture moderne, Paris, 1926, стр. 29, 138.

² Там же, стр. 111.

³ В последующие годы металлическая мебель встречается в его интерьерах все реже и реже. Это связывается с общим пересмотром Ле Корбюзье своего отношения к различным строительным материалам. В 1952 г. он пишет: «Можно признать в результате опыта, что некоторые материалы оказываются друзьями человека. Это — камень, дерево, терракота, известняк или белая штукатурка, в то время как металлы хромированные или никелированные, полированные и блестящие являются скорее агрессивными и могут занимать лишь ограниченное место в определенных случаях». (Le Corbusier, Oeuvre complète 1946—1952, Zurich, 1953, стр. 57).

⁴ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète de 1910—1929, Zurich, 1948, стр. 100.

Эти обыденные, примелькавшиеся предметы получили в павильоне новый и неожиданный аспект: предельное соответствие своему назначению и чистота форм, лишенных украшений, сблизили и объединили их с вновь спроектированными моделями.

Как завершающий штрих, в композицию интерьера вошли грубо-тканые ковры Северной Африки с простым геометрическим рисунком, картины, развесенные на цветных стенах, скульптура. Их дополнили листья, морские раковины, камни, которые, по словам Ле Корбюзье, дают бесконечные сочетания цветов, форм, открывающие законы природы, наталкивают на новые мысли.

В этом сочетании разнородных, казалось бы, вещей прозвучал открытый вызов прочно укоренившемуся представлению о том, что интерьер должен быть непременно спроектирован одним человеком. Между тем жилая комната не может быть «стерилизованной», нагло закрытой для всяких инородных вторжений, особенно в наши дни, когда книга, радиотелеграф, звукозапись, журнал, газета принесли с собой «стол широкое раскрытие времен и мест, веков и обычаев». «Восприятие нашего общества простирается теперь на клавиатуру бесконечно более широкую»¹.

Через четыре года на выставке Осеннего салона художников-декораторов (1929) Ле Корбюзье, на этот раз в сотрудничестве с Шарлоттой Перриан, вновь выступает с экспозицией внутреннего оборудования квартиры. Здесь им были выставлены шкафы со стандартными секциями и разообразным оборудованием, отвечающим их различному назначению: для белья, посуды, книг и т. д. Различно их расположение в квартире — прислоненные к стене или образующие стену между двумя комнатами, открывающиеся с одной или с другой стороны. Столы универсальные, с общим модулем, допускающие возможность их группировки. Стулья и кресла для работы и отдыха: легкое кресло с откидывающейся спинкой, глубокое кожаное кресло, состоящее из нескольких пневматических подушек, уложенных на металлической трубчатой раме. Мебель дополнена различным оборудованием: вращающиеся подставки для телефона, осветительная арматура и т. д.

В этих моделях получает развитие тот же принцип использования форм мебели специального назначения и приемов ее конструирования. Таковы, например, вращающиеся рабочие стулья, представленные в двух вариантах: со спинкой и в виде табурета, а также шезлонг, непосредственным предшественником которого было инвалидное кресло, широко распространенное в XIX веке. Шезлонг состоит из двух самостоятельных частей: деревянной рамы, составляющей его основу, и скользящего по ней металлического каркаса, обтянутого матерью или кожей, верхней части которого можно придать любое положение — она уравновешивается сама собой².

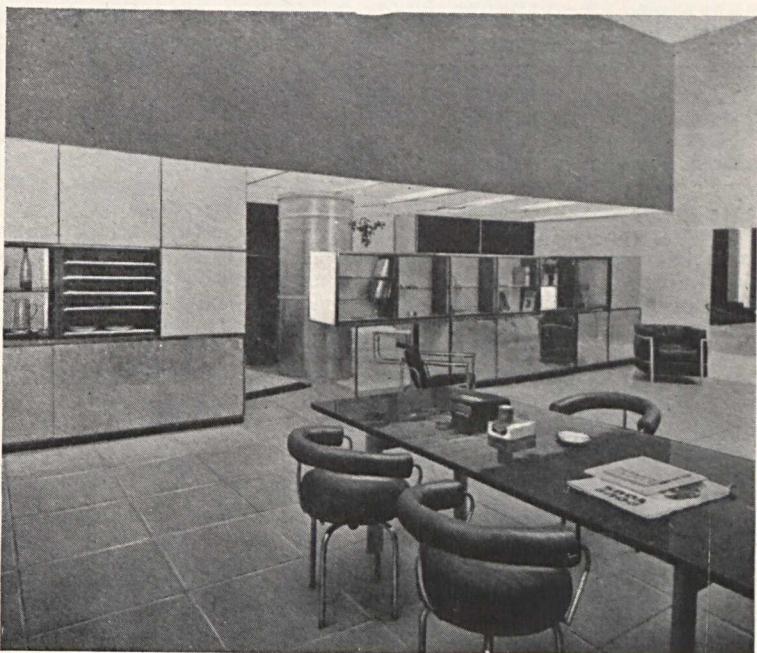
В мебели 1929 года ее функциональная основа предстает в незамаскированном виде. Привлекательность этих моделей — в рисунке и пропорциях, в сочетании материалов, цвета. Общий облик мебели определяется легкостью открытой конструкции, контрастным сочетанием сплошных поверхностей и сквозного каркаса, блеском металла и стекла.

В 1935 году Ле Корбюзье еще раз возвращается к вопросу моделирования мебели, приняв участие (совместно с Ш. Перриан, Р. Хербстом и Соньо) в образцовой меблировке квартиры для выставки в Брюсселе.

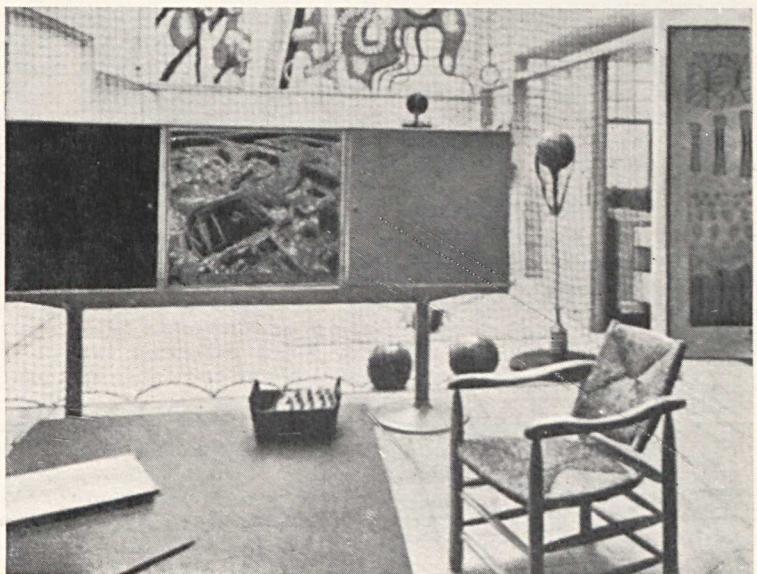
Низкий трехстворчатый шкаф на двух трубчатых «ногах», вставленных в плоские круглые подставки, напоминает дом на отдельно стоящих опорах. Определенный модуль дает возможность вариантового использования внутреннего оборудования. Формы шкафа просты и утилитарны — никакой «игры» в функциональность. Материал (сталь) придает его облику особую холодность, сходство с сейфом. Нижняя часть шкафа — поддерживающая рама и ножки — стандартна: Ле Корбюзье нередко использует ее для столов. Вместе с тем шкаф отличается своеобразной изысканностью — благодаря найденным пропорциям, интересно использованной гамме различных тонов металла, введению фотографий на гладкой поверхности одной из створок и боковой стенке.

С этого времени Ле Корбюзье не занимается больше моделированием мебели. В ряде случаев он пользуется спроектированными им раньше моделями и не отказывается от мебели «широкого потребления». Это «венские» стулья, садовая мебель из металлических прутьев, соломенные (традиционные в народном жилище) стулья и табуреты. Ле Корбюзье меньше заботится о внешнем, формальном соответствии объединяемых предметов, чем о их соответствии по существу, их зозвучности современным требованиям, которые являются критерием их отбора и обуславливают внутреннее единство.

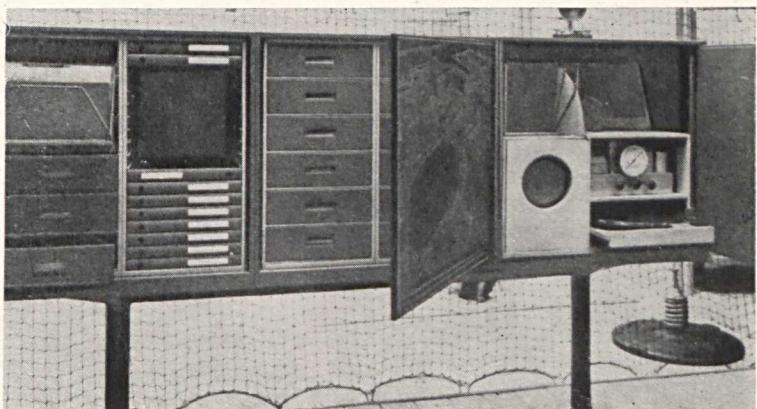
Есть еще одна область творчества, близко соприкасающаяся с дизайном, в которой Ле Корбюзье сказал свое слово, — это ковры,



Ле Корбюзье и Ш. Перриан. Выставка Осеннего салона художников-декораторов. Париж, 1929. Интерьер. Жилая комната.



Ле Корбюзье. Металлический шкаф на Международной выставке в Брюсселе. 1935



¹ Le Corbusier, Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture, Paris, 1957, «Architecture», 16.

² В 1960 г. эта мебель поступила в серийное производство.

занявшие довольно значительное место в его работе 50-х годов,— одни для огромных поверхностей стен общественных зданий, другие — как элемент интерьера жилища. Ковры привлекли внимание Ле Корбюзье возможностью непосредственной связи с архитектурой и живописью (составляющей существенную часть его творчества).

В 1951 году он исполняет ряд картонов для ковров, изготавливавшихся мастерскими Обюссона. Задача, которую Ле Корбюзьеставил перед собой, заключалась не в замене одного трафарета другим, традиционной гирлянды или орнамента — абстрактным рисунком, но в пересмотре самих установок, определявших «профиль», характер выпускемых изделий. Ле Корбюзье предлагает не рассматривать больше ковер как род картины в том или ином обрамлении, повешенной посреди стены: это скорее легкая, подвижная перегородка, если возможно, от пола до потолка. Ковер — «это стенная роспись кочевника», то есть жильца квартиры: уходя из нее, он скатывает ковер и берет его с собой. Так, по мысли Корбюзье, ковру возвращается его значение, возможность внести ноту интимности в жилище (благодаря материалу, текстуре). Его композиция значительно изменяется, шире становится тематика изображения.

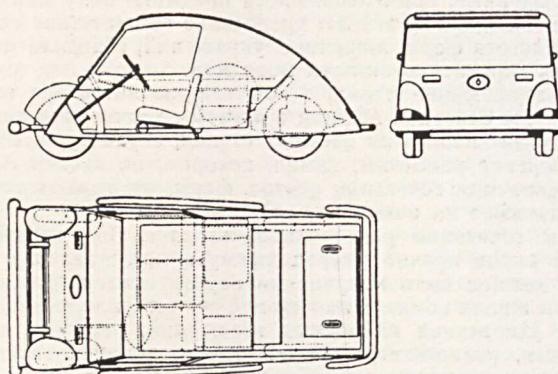
К 1954—1955 годам относятся работы Ле Корбюзье в Чандигаре, где по его картонам мастерские Кашмира выполнили 650 м ковров для залов Верховного суда: ковер для большого зала (12×12) и 8 ковров для малых залов (8×8). Примененные с акустической целью ковры (каждый из которых занимает целиком одну из стен зала) составляют существенную часть композиции интерьера и по своему масштабу, трактовке плоскости, цвету кажутся естественным продолжением архитектуры здания. Лаконичная, немногословная композиция большого ковра торжественна и празднична. Преобладающий в ней красный цвет получает особую насыщенность благодаря его сочетанию (в различных вариантах) то с густым розовым и теплым рыжеватым, придающими ему «зубкость», подвижность, то в соседстве с дополнительными тонами, усиливающими его интенсивность. Текстура ковра использована как элемент композиции: ткань как бы проступает в отдельных фрагментах в виде узора, напоминающего плетенье в его различных видах и сочетаниях.

По заказу японского архитектора Сакакуры Ле Корбюзье выполняет в 1956 году картон для ковра, который должен был служить театральным занавесом в строившемся здании большого театра в Токио. Композиция ковра (230 м^2) развернута по горизонтали. Это монументальная живопись большого масштаба, в которой, однако, как и в Чандигаре, сохранена специфика ковра: его геометрическая основа, отсутствие трехмерности в рисунке, незамаскированность текстуры.

Работы Ле Корбюзье в области дизайна всегда соприкасаются с архитектурой или из нее исходят. Но вот любопытный образец «чистого» дизайна: малогабаритный автомобиль, для которого Ле Корбюзье и П. Жаннере спроектировали в 1928 году кузов. Максимальный комфорт пассажира был основным требованием программы. Этому была подчинена как конструктивная и механическая характеристика машины, так и ее внешние формы. Мотор находился позади (шум, запах бензина, непосредственная вибрация не беспокоят пассажиров). Отлична видимость; вся площадь кузова использована для едущих — нет ни подножки, ни крыльев; просторно место для багажа. Автомобиль удобен для длительных путешествий, а ночью можно превратить сиденья в спальные места. Проект был опубликован семь лет спустя в приложении «Альбома общества инженеров автомобиля». Он настолько шел вразрез с представлениями своего времени, что не могло быть и речи о его осуществлении.

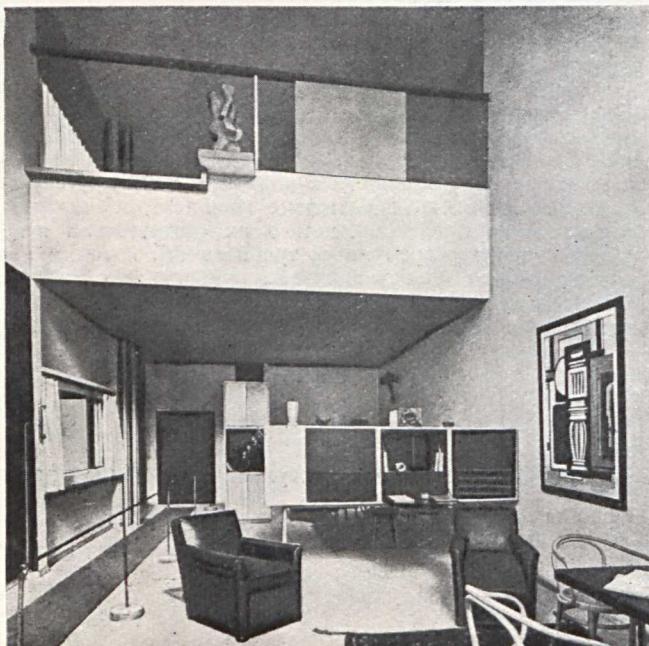
Со времени открытия павильона «Эспри Нуво» прошло около 40 лет. Первые работы Ле Корбюзье в области дизайна были созданы в годы ожесточенной борьбы за новую архитектуру. В то время стул не только был «инструментом для сиденья» — в руках Ле Корбюзье он служил оружием в теоретической полемике и в практике переустройства домашнего оборудования.

Формы спроектированного им «инструментария», иногда подчеркнуто утилитарные, были направлены как против воскрешения прошлых «стилей», так и против всякой стилизации вообще, в том числе и против стилизации в духе «функционализма». Эти образцы меблировки и домашнего оборудования не стали музеинными экспонатами — многие черты и принципы, положенные в основу их конструирования, сегодня прочно вошли в обиход и ждут дальнейшей творческой разработки.

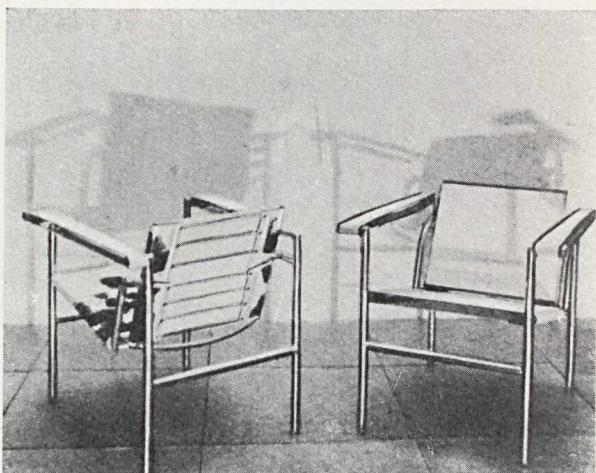


Ле Корбюзье и П. Жаннере. Конкурсный проект малолитражного автомобиля. 1928

Ле Корбюзье и П. Жаннере. Павильон «Эспри Нуво» на Международной выставке декоративного искусства в Париже. 1925
Массовая посуда и интерьер.



РАБОТЫ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ И Ш. ПЕРРИАН НА ВЫСТАВКЕ
ОСЕННЕГО САЛОНА ХУДОЖНИКОВ-ДЕКОРАТОРОВ.
Париж. 1929

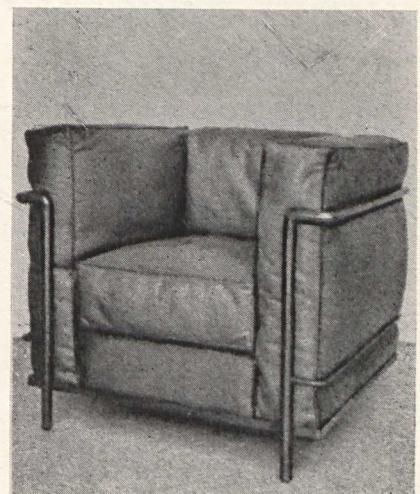


Кресла с откидывающейся спинкой.



Качающийся шезлонг.

Кресло для отдыха.



Вращающиеся рабочие стулья.

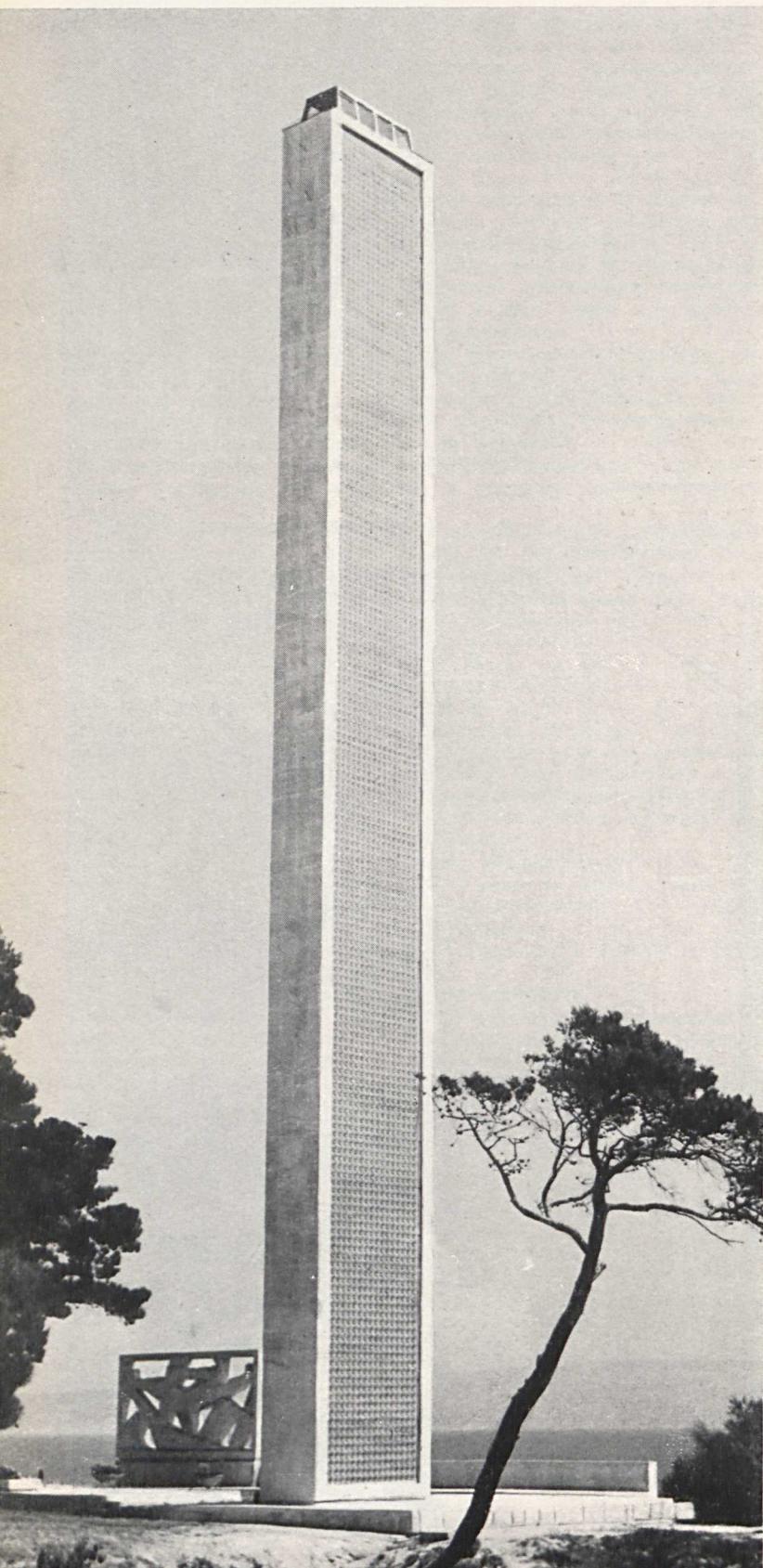
Интерьер. Часть комнаты с рабочим столом.



ЗА РУБЕЖОМ

Надгробие 12 борцам
Народно-освободительной армии.
Архитектор Д. Самац.

Памятник неизвестному моряку в Сплите на берегу Адриатического моря. Архитектор И. Царич, скульптор А. Кретилович, художник А. Костеланич.



**ЮГОСЛАВИЯ
ЧТИТ ПАМЯТЬ
ГЕРОЕВ**

В. БЕЛОУСОВ

Памятник партизанам в Малинской.



По всей Югославии — в лесах Сербии и Хорватии, на равнинах Войводины, в горах Черногории — воздвигнуты монументы в честь исторических побед, памятники на могилах воинов, мемориальные ансамбли на местах замученных и расстрелянных фашистами патриотов. Эти памятники не только увековечивают прошлое. Их гражданский пафос в том, что они напоминают о святом долге оставшихся в живых — высоко нести знамя свободы и независимости, строить новую жизнь и социализм.

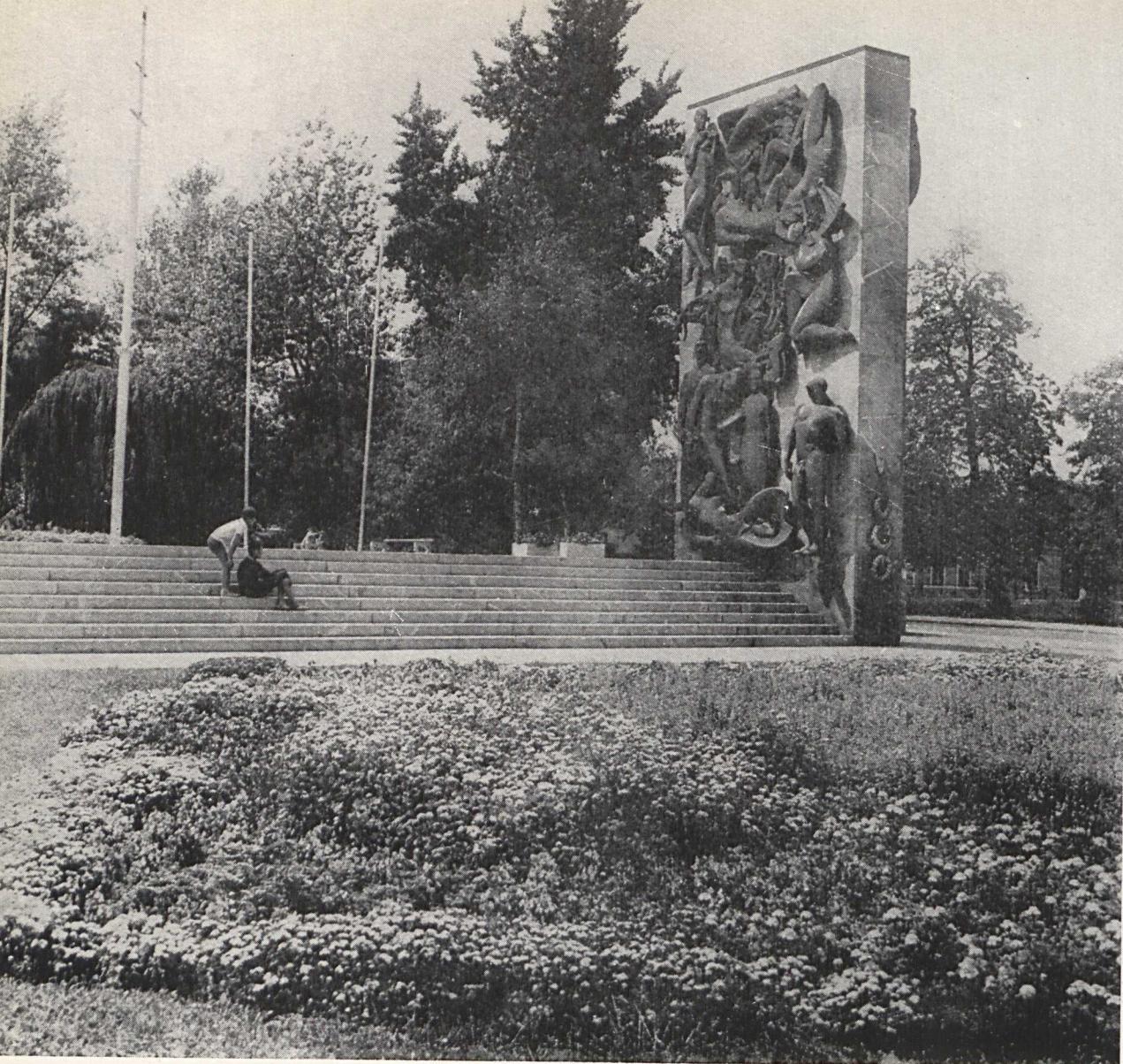
В каждом из памятников народно-освободительной борьбы (а их в Югославии насчитывается около 15 тысяч) мы видим творческое вдохновение и виртуозность исполнения всех участников работ, независимо от того — архитектор это или каменотес, скульптор или садовник, художник или кузнец. Мемориальные ансамбли и памятники очень разнообразны как по тематике, так и по композиционным приемам. Лучшие из них отличаются продуманностью композиции, ясностью построения и огромной эмоциональной силой воздействия.

Югославские архитекторы и скульпторы внимательно про-думывают всю композицию комплекса: расстояние и точки

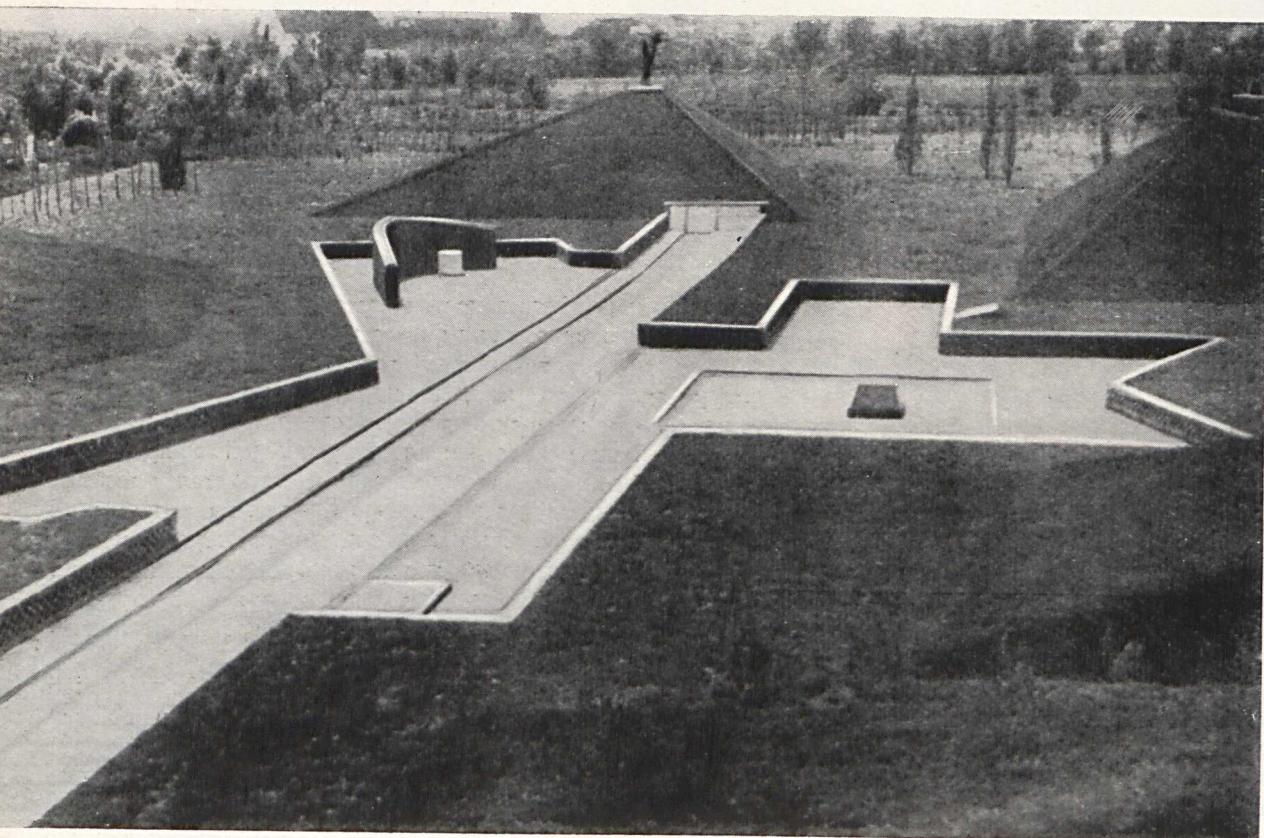
зрения, с которых воспринимаются памятники, фон для скульптуры, ориентацию сооружений по странам света и т. д. Это позволяет создать хорошее освещение ансамбля, выявить четкий контур памятника или, наоборот, «смазать» границы скульптуры, сливая их с окружающей средой. Продумывается также взаимодействие ансамбля с окружающей природой. В одном случае архитектурная композиция строится на контрасте: памятник неизвестному моряку в Сплите, напоминающий по форме маяк, резко выделяется своими размерами и подчеркнутой геометричностью форм среди окружающих его линий и зарослей кустарника. В другом случае сооружение гармонически сливается с окружающей природой (надгробие погибшим партизанам в Малинской).

Памятники событиям и героям народно-освободительной борьбы можно условно разделить на две группы. К первой относятся те, в композиции которых ведущее место занимает скульптура; ко второй — объемно-пространственная композиция которых определяется архитектурными средствами.

Скульптурные монументы начали создаваться сразу же после освобождения от фашистского ига. Увековечивая образы



Монумент павшим борцам в городе Целье.



Мемориальный ансамбль Братского кладбища в Сремской Митровице.
Архитектор Б. Богданович.

погибших патриотов, авторы не всегда стремились к передаче портретного сходства. Чаще они старались воссоздать обобщенный образ героя, передать главное — самоотверженность, патриотический порыв, верность долгу.

Один из лучших скульптурных монументов — памятник Стефану Филиповичу, герою югославского народа, повешенному фашистами в 1942 году в сербском городе Валеве. Запечатлев момент, когда Стефан призывал народ к борьбе с фашистами, скульптор В. Бакич сумел создать собирательный образ мужественного борца за свободу. Другой памятник — партизанам Народно-освободительной армии Югославии — воздвигнут в центре Скопле, столицы Македонии, на берегу реки Вардар. Эта сложная многофигурная композиция, несмотря на кажущуюся статичность, полна внутренней динамики и сдержанной энергии. Все точки восприятия скульптурной группы тщательно продуманы — поэтому так упруг и выразителен силуэт памятника.

В последнее время произошло довольно сильное изменение в художественной трактовке памятников. Скульптура, как правило, перестала главенствовать в композиции. На смену ей пришли архитектурные формы комплексов, построенные на равновесии или динамичном смещении масс. Стали широко применяться надписи, высеченные в камне, кованые в бронзе. Они играют важную роль в композиции и придают определенное настроение благодаря выразительности того или иного шрифта.

По-новому решен созданный в 1960 году монумент в честь погибших патриотов народно-освободительной борьбы в краю Подравине (автор памятника — известный хорватский архитектор Зденко Колацио).

Среди высоких деревьев почти на самом берегу реки Дравы покоятся на массивной базе огромный каменный блок, на котором высечены имена погибших. Рядом на небольшой площадке лежит белокаменная плита для венков и живых цветов. Сочетание лежащей плиты с двумя монолитными блоками, связанными воедино, создает впечатление незыблемости, внутренней силы, величественного спокойствия. Истоки новых форм памятников подобного рода уходят в народное зодчество, напоминая древние каменные саркофаги и надгробия.

Особое место занимают крупные мемориальные ансамбли, воздвигнутые на местах расстрела народных героев и у братских могил югославских и советских воинов, павших в боях за свободу Югославии. Эти ансамбли различны по своему характеру: в одном случае — это обычное кладбище с одним или двумя мемориальными сооружениями, в другом — единый мемориальный комплекс.

По принципу сочетания мемориальных пропилей со скромными надгробиями оформлено братское кладбище советских и югославских воинов, погибших в боях за освобождение Белграда в октябре 1944 года (авторы — архитектор Б. Бон, скульптор Р. Станкович, специалист по озеленению А. Кретич).

Несколько в ином плане решены мемориальные ансамбли братских кладбищ в Сремской Митровице, Приштине, Белграде.

Большое внимание авторы уделяют организации подходов к памятникам, определяющих главные точки зрения, на которые рассчитывается восприятие памятника. Иногда к памятнику ведет один главный подход, тогда композиция строится фронтально. Когда же памятник рассматривается равномерно со всех сторон, мы видим объемно-пространственную композицию без подчеркивания главного фасада.

В Сремской Митровице на месте, где фашисты и усташа за время оккупации расстреляли 7950 человек, создано необычайное по выразительности и строгой красоте братское кладбище.

Прямая аллея подводит к площади с памятником народным героям. Площадь расположена среди курганов братских могил, на вершинах которых, как олицетворение вечного огня, — языки пламени из кованой красной меди. Сюда же ведет главный подход, с которого постепенно раскрываются отдельные уголки

кладбища, в различных ракурсах воспринимаются многочисленные монументы и надгробия.

Следует отметить, что и подходы к композиционному центру мемориального ансамбля, и пространство перед ним играют важную роль. Они подготавливают к восприятию основного комплекса, помогают связать его с окружающей средой и выбрать лучшие точки для обозрения монументов.

Большое мастерство архитектора Богдана Богдановича сказалось в том, что он сумел сочетать с живописной природой геометрические формы подпорных стен площади, использовав контрасты зелени, камня и бронзы. Этот ансамбль по праву занимает одно из ведущих мест в архитектуре Югославии и справедливо отнесен Октябрьской наградой, присуждающейся ежегодно в день годовщины освобождения Белграда за лучшие достижения в области науки и искусства.

Очень интересно решено мемориальное кладбище погибших в оккупированном фашистами Белграде. Кладбище, сооруженное по проекту архитектора Б. Богдановича и С. Личины, расположено на открытой квадратной площади размером 60×60 м, рельеф которой напоминает в общих чертах рельеф Белграда.

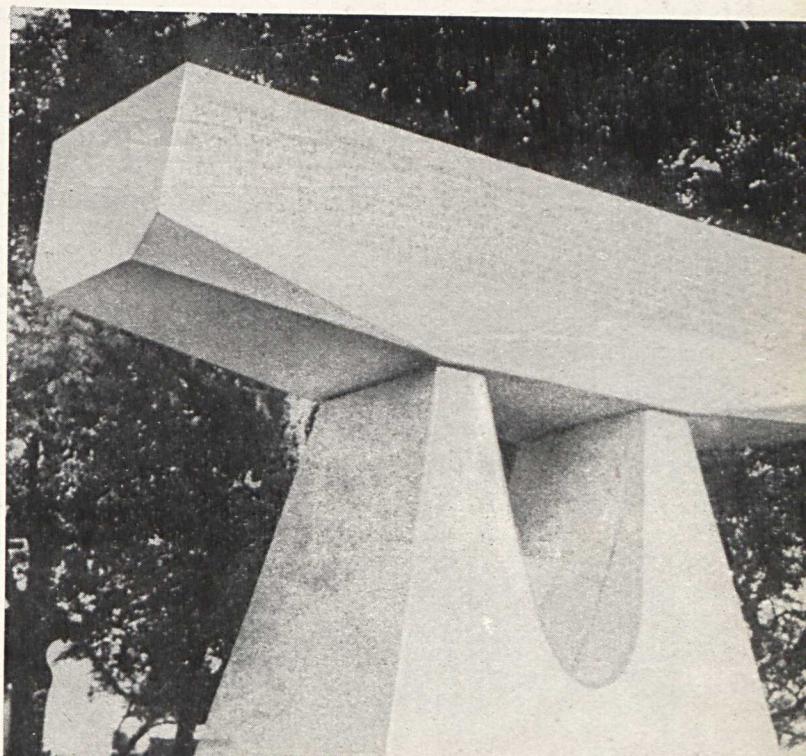
Не во всех мемориальных сооружениях композиция ясна и логична. Отдельные работы, в которых видно стремление прежде всего к необычности композиционного решения, как нам кажется, не совсем отвечают тем идеально-художественным задачам, которые были поставлены перед авторами. Трактовка некоторых мемориальных комплексов (братское кладбище в Приштине, памятник павшим борцам в Вараждине) спорна. Однако нельзя упрекнуть авторов в неискренности или в намерении умалить значительность памятника.

Особое место среди памятников народно-освободительной борьбы занимают мемориальные парки. Один из таких парков создан на окраине древнего боснийского города Яйцы.

Перед авторами — специалистом по ландшафтной архитектуре С. Миликовичем и архитектором Б. Боном — стояла задача увековечить место, где погибло 80 тысяч югославских патриотов. Сочетая зеленые плоскости газона с невысокими кустарниками и стволами деревьев, учитывая каждый сантиметр перепада местности, авторы добились ощущения спокойствия и торжественности.

Мемориальные сооружения, памятники и ансамбли в честь погибших воинов и жертв фашизма в Югославии представляют собой значительный вклад в современную архитектурную практику социалистических стран. Многие работы архитекторов, скульпторов, инженеров-озеленителей отличаются высоким художественным мастерством и являются примером подлинного синтеза градостроительства, архитектуры и скульптуры.

Монумент в честь погибших патриотов в Подравине.
Архитектор З. Колацио.



НОВАЯ ТЕХНИКА СТЕНОПИСИ

А. КОМАРОВ

Современная архитектура с ее новыми строительными и отделочными материалами очень часто требует ярких декоративных акцентов. Приглушенные тона и матовость поверхности, которые характерны для старых техник, не всегда позволяют стенописи выдержать соседство с современными многоцветными отделочными материалами — с огромными плоскостями бетона и стекла, с рекламой, с окружающей природой.

Технологические качества многих старых материалов (за исключением мозаики и керамики) оказываются непригодными для интерьеров сооружений с большими колебаниями температуры и высокой влажностью воздуха — стадионов, станций метро, закрытых бассейнов и т. д.

Польские художники-монументалисты Елена и Роман Гусарские задались целью создать такие краски, которые обладали бы высокими декоративными качествами мозаики и керамики и не уступали бы им по технологическим показателям — краски, которыми можно было бы писать прямо по бетону. После долголетних поисков им это удалось. Технику письма этими красками они назвали пиропиктура, то есть огненная живопись.

Пиропиктура отличается глубоким, насыщенным цветом и приятной поверхностью. Рисунок наносят на основание с помощью пневматического или электрического молотка. Роспись производится керамическими глазурями, наносимыми на плоскость до обжига специальным аппаратом, сконструированным Р. Гусарским. Для росписи употребляют глазури, составленные из компонентов наивысшего качества, т. к. в противном случае не удается получить яркие и чистые тона. Регулируя температуру обжига, можно получить различные оттенки того или иного цвета глазури.

Первой работой, выполненной художниками Гусарскими в технике пиропиктуры, была композиция на тему «Эпоха железа» для арки въезда на металлургический комбинат имени В. И. Ленина в городе Новая Гута.

Несмотря на относительно высокую стоимость этой техники живописи и сложность ее применения, декоративный эффект и прочность красок окупают затраченные усилия. Гусарские широко пользуются ею непосредственно для росписи и в комбинации с мозаикой.

Пластические свойства и особенности материалов новой техники во многом определяют характер трактовки формы. Пиропиктура — это техника больших плоскостей и широких цветовых обобщений, техника, не позволяющая заниматься мелочным перечислением деталей. Вероятно, поэтому Гусарские, применяя пиропиктуру для наименее интенсивных по цвету деталей своих мозаик, комбинируют ее не со смальтовой мозаикой мелкого и определенного по модулю набора, а с мозаикой из естественных камней, цветного стекла и шлаков, фарфора и оплавленного базальта. Они пользуются так называемым «свободным набором», то есть набором без определенной конфигурации и модуля мозаики, что позволяет избежать сухости и добиваться большей декоративности.

Но все разнообразие употребляемых художниками материалов — это только богатая палитра, которой они пользуются для выражения в конкретных художественных образах больших идей.

В Кельцах, в одном из древних городов Польши, Гусарские выполнили мозаику на фасаде нового школьного здания. Школа носит имя короля Ягеллы, войска которого в 1410 году разбили войска германских крестоносцев.

Художники задумали сделать не просто живописный декор здания на тему героического прошлого. Не пошли они и по линии поверхностной этнографической достоверности.

Мозаичный портрет короля и фриз с изображением скачущих воинов по условности трактовки форм и прорисовке деталей напоминают старинные средневековые портреты. Но только напоминают, ибо манера кладки мозаики, ее цветовое решение, понимание и использование декоративных качеств материала современны. Орнаментальность построения фриза чувствуется в трактовке всадников и их коней, в четком ритме, делящем всю композицию на группы с хорошо читающимися силузтами.

Самая большая и серьезная работа Гусарских — огромный мозаичный фриз в памятном мавзолее, построенном на Грюнвальдских полях, где произошла эта историческая битва против германских захватчиков.

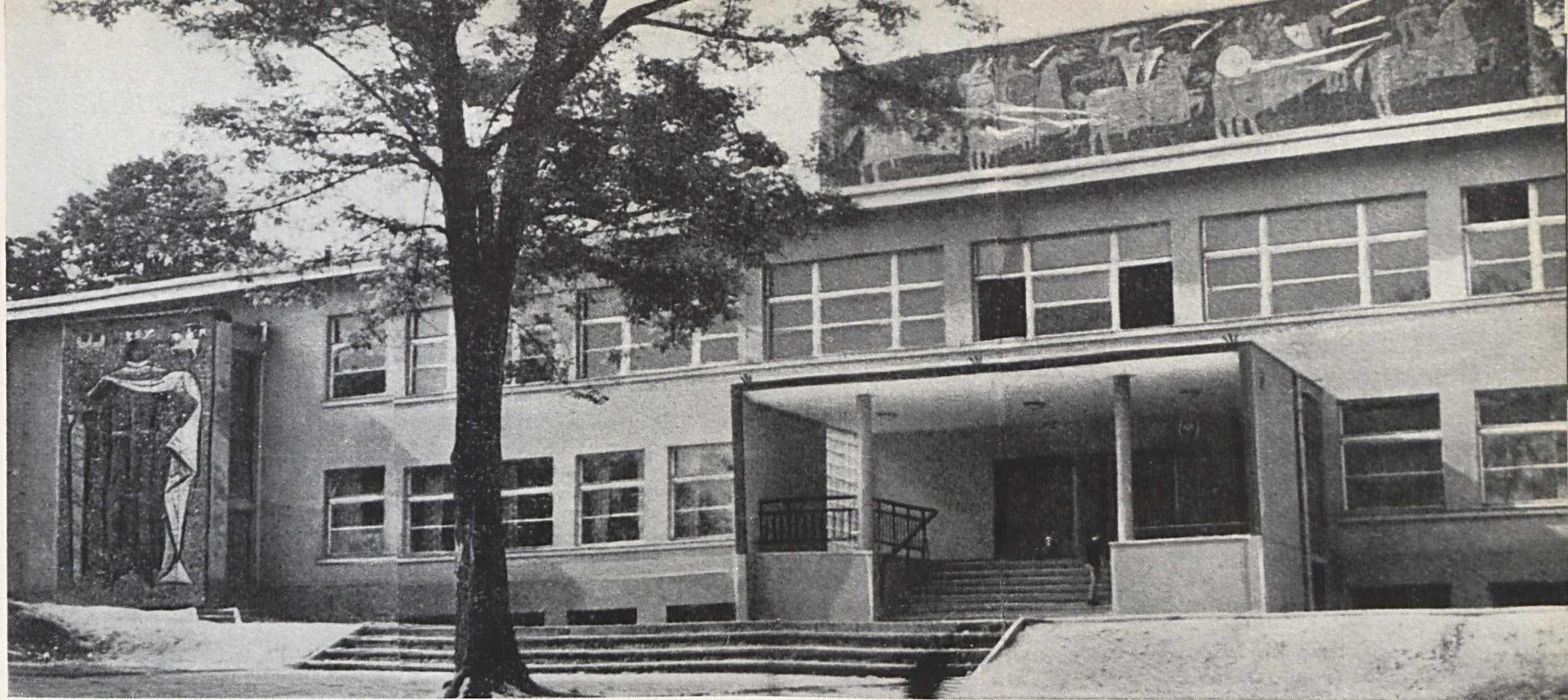
Художники не пошли по линии внешнего правдоподобия в трактовке темы и художественных образов, хотя и на этот раз ими был изучен большой исторический, этнографический и литературный материал. В конкретных художественных образах, в графическом и цветовом построении композиции ощущается глубокая внутренняя правда, идеально-эмоциональная достоверность.

Фриз длиной в 32,5 м выполнен на стене полукруглой подземной галереи, которая освещается окнами в виде бойниц. Фриз нельзя охватить одним взглядом, поэтому художники очень умело расчленили его на отдельные композиционные группы, организовав определенный орнаментальный ритм его обзора по мере продвижения зрителя вдоль стены. Каждая композиционная группа имеет свой основной, локальный цвет, что позволяет зрительно укрупнить ритмический строй фриза и избежать монотонности.

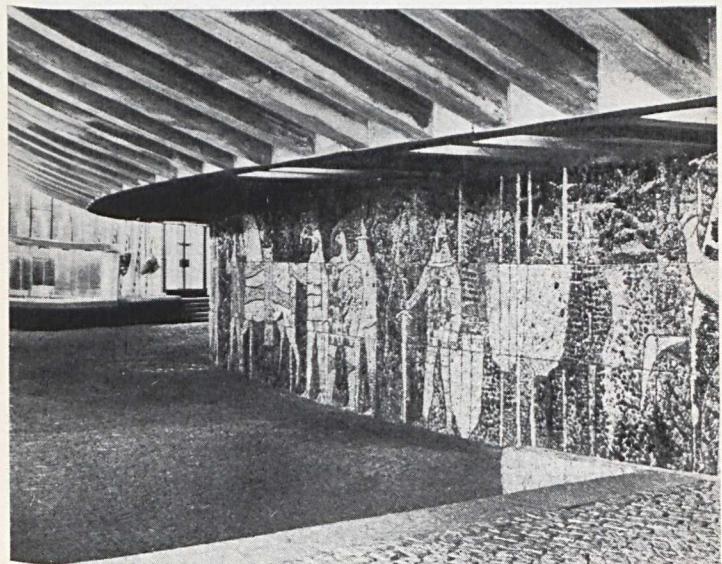
В работах Гусарских каждый художественный образ выражает не столько частный характер того или иного персонажа, сколько является элементом образного строя произведения в целом. Так же и самий фриз является неотъемлемой частью архитектурного ансамбля, для которого он создан.

Гусарские рассматривают цвет материалов, их фактуру как реально существующие детали стенописи, выявляют и используют их декоративные качества для усиления художественной выразительности. Они не стремятся добиться «натурального» цвета в изображении. Цвет в их произведениях — это один из элементов художественной выразительности, а обобщенность рисунка позволяет им трактовать цвет условно, исходя из общих задач монументальной живописи в конкретной архитектурной среде.

В создании таких правдивых, эмоционально насыщенных и исторически достоверных монументальных произведений Гусарским безусловно помогло высокое профессиональное мастерство, знание свойств и особенностей применяемых ими в работах материалов. Думается, что опыт польских художников представляет несомненный интерес и для советских монументалистов.

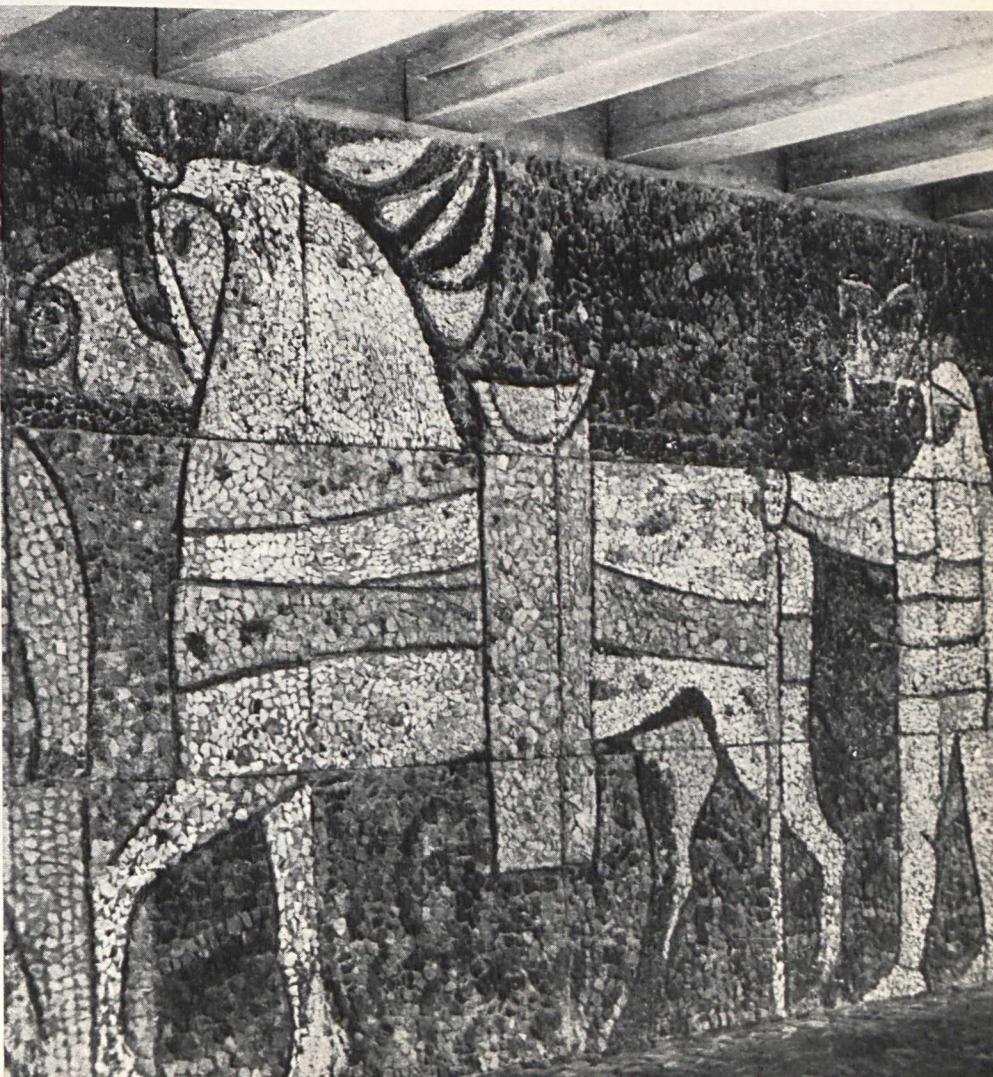


Е. и Р. Гусарские. Мозаика на фасаде школы им. короля Ягеллы в г. Кельцы.



Общий вид.

Е. и Р. Гусарские. Мозаика в памятном мавзолее на Грюнвальдских полях.



Фрагмент.

ПОЛЬСКИЕ ИЗДАНИЯ ПО ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Об издательской деятельности Совета по технической эстетике при Председателе Совета Министров ПНР рассказал нашему корреспонденту член этого Совета ШИМОН БОЙКО.

— Издательская деятельность Совета ведется в трех направлениях: теория, история и методика дизайна.

Публикацию материалов можно было бы разделить на две группы:

1) издание текущей документации практических работ, которые ведутся в проектных бюро и научно-исследовательских институтах страны;

2) научная информация о том, что происходит в этой области во всем мире, то есть введение в актуальные проблемы мирового дизайна.

Цель этой деятельности Совета — дать польскому читателю возможность познакомиться с основными теоретическими положениями дизайна.

Широкая популяризаторская деятельность в Польше в этой области еще только начинается. Главное — мы хотим не только показать, как организовать быть, но и осуществлять это на практике.

Периодические издания по технической эстетике следующие:

а) «Бюллетень Совета по технической эстетике» (*Buletyn Rady Wzornictwa Przemysłowego*). Выходит один раз в два месяца. Тираж — 2000 экз. Со временем «Бюллетень» предполагается преобразовать в журнал — сейчас пока нет человеческих и финансовых ресурсов.

Издание это рассчитано на инженеров и художников, работающих в промышленности. Его покупают конструкторы, студенты, художники, архитекторы, работники торговли.

Цель «Бюллетеня» — постоянная информация о деятельности в области дизайна в стране и за рубежом, документация проделанных работ, некоторые теоретические проблемы, общие вопросы.

б) «Известия Института технической эстетики» (*Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego*). Тираж — около 1000 экз. Издание несколько примитивное — на ротапринте. «Известия» за последние годы сильно изменили свой профиль — от бюллетеня довольно неопределенного облика до издания периодического типа (ежемесячник).

«Известия» поднимают проблематику научно-исследовательских работ, проводимых институтом. Кроме того, они являются очень важным источником информации. В «Известиях» публикуется богатый документальный материал — выдержки из статей, аннотации книг, сообщения из-за рубежа. В последнее время «Известия» стали помещать и серьезные теоретические статьи.

в) Вопросы дизайна находят постоянное освещение в журнале «Projekt» (издательство «WAG»).

В журнале сочетаются проблемы промышленной, книжной и станковой графики с проблемами пространственной графики (выставки) и дизайна. Может быть, журнал смог бы уделять последнему больше места, но т. к. в массовой продукции он еще пока находит мало отражения, то и в журнале освещается мало.

Наконец, книжные издания. Совет по технической эстетике провел ряд организационных мероприятий, чтобы обеспечить издание книг по дизайну в различных издательствах. В этом случае деятельность Совета сводится к инспирации и координированию. Поэтому Совет проводит анализ планов разных издательств, стремясь избегать дублирования и в меру возможностей предлагать для публикации отдельные издания.

Так, в Государственном научном издательстве (PWN) удалось на 1964—1965 годы ввести в план выпуска основные труды классиков дизайна:

Г. Рид, Искусство и промышленность; Л. Мамфорд, Техника и цивилизация; У. Д. Тиге, Механизация «бригадного метода»; Ле Корбюзье, К архитектуре. В Государственном научно-техническом издательстве (PWNT) вышла книга из серии «История моторизации», посвященная эволюции мотора. Готовится к изданию книга Мак-Кормика «Эргономика» (*Human engineering*).

В издательстве «Arkady» готовится к печати книга П. Тучного по хиротехнике и Д. Нельсона «Что такое дизайн?»

Кроме того, Совет создал свою собственную редакцию с целью как можно быстрее предоставить польскому читателю материал для изучения и дискуссии, а также дать более широкую информацию о школах, тенденциях, направлениях дизайна. В этом некоторая общность задач с «Известиями института технической эстетики». Но там эта информация ограничивается короткими заметками, здесь же дается более пространно и широко.

В ближайшее время выйдут первые издания под общим грифом «Библиотека по технической эстетике».

Предполагается несколько циклов.

1. МАСТЕРСКАЯ ДИЗАЙНЕРА. Здесь будут освещаться вопросы методики дизайна, функционального анализа, материалы, которые могут быть использованы как основа для разработки проекта. Здесь также будут анализироваться свойства материалов, их характеристики

ка с точки зрения проектирования — вопросы старой и новой технологии с точки зрения формы, а также художественные средства — композиция, пропорции и т. д., — словом, все, что связано с формированием объема, пространства и т. д.

II. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. Здесь предполагаются издания материалов на темы идеологии, философии и социологии дизайна, а также исторические публикации.

III. ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ — не отдельных предметов, а различных групп функциональных форм (например, средств транспорта, средств связи и т. д.).

Из первого цикла в производстве находятся следующие издания: «МАТЕРИАЛЫ И ПРОЦЕССЫ».

Это сборник текстов из журналов и книг разных стран, в котором дан обзор материалов, используемых в промышленном производстве, их свойств и особенностей, а также вопросы технологии. Это издание рассчитано исключительно на художников-конструкторов.

«ФОРМА ТЕХНИКИ». Расширенная документация двух семинаров в Krakowе, посвященных синтезу искусства и техники. Издание расписано главным образом на инженеров и конструкторов.

«МЕРА ЧЕЛОВЕКА». Эта книга состоит из двух частей.

Во-первых, затрагивает вопросы интуиции в проектировании, а не математических выкладок.

Во-вторых, освещает два способа видения и творчества, которые должен сочетать дизайнер: равновесие между субъективным и объективным (сторонник субъективного начала П. Григо, объективного — А. Дрейфус и Мак-Кормик).

«ПРОЕКТИРОВАНИЕ УПАКОВКИ». Сборник расскажет художникам и конструкторам о функции упаковки; основах проектирования (материалы, техника, художественные средства и приемы); исследованиях психологического воздействия товара на покупателя (тесты, опросники и т. п.).

ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ. Этот том будет состоять из двух частей:

1. Теоретические основы визуальной коммуникации (семиотика, теория информации, теория видения). Здесь будут опубликованы статьи Т. Мальдонадо, Д. Бонсеппа, несколько текстов советских авторов (фрагмент из опубликованной в «Новом мире» статьи «Люди и знаки», тексты из сборника материалов семинара по семиотике и т. д.).

2. Применение на практике (различные системы идентификации, вводимые крупными фирмами, техническая коммуникация и т. д.).

Готовится к печати книга «СОВРЕМЕННОЕ ПОНИМАНИЕ ПРОСТРАНСТВА» — пространство, понимаемое как продукт искусства. Сюда войдут работы Ле Корбюзье, Моголи Над, Кепеша, Озанфана и современных авторов. Здесь найдет отражение биологическое, физическое, математическое и художественное понимание пространства.

В серии «ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ» предполагается выпустить 4-томную антологию текстов из области дизайна.

I том — У. Моррис, Д. Рескин и другие теоретики дизайна всех стран мира до 30-х гг. XX в.

II том — специальный выпуск, посвященный эволюции теоретической мысли в области промышленного искусства в Советском Союзе (20—30-е годы). Таким образом, в какой-то мере будет возмещен долг по отношению к тем, кто в очень неблагоприятных условиях поднял эти проблемы, не имея за плечами реальной базы для осуществления.

III том целиком будет посвящен Польше: Ц. Норвид, Ю. Мархлевский, М. Щука, авангардное движение 20—30-х годов.

IV том выйдет первым — там будут напечатаны работы современных дизайнеров — как ключ к дизайну: Д. Нельсон, Е. Кауфман, Д. Доблин, Б. Арчер, М. Блэк, А. Дрейфус и другие.

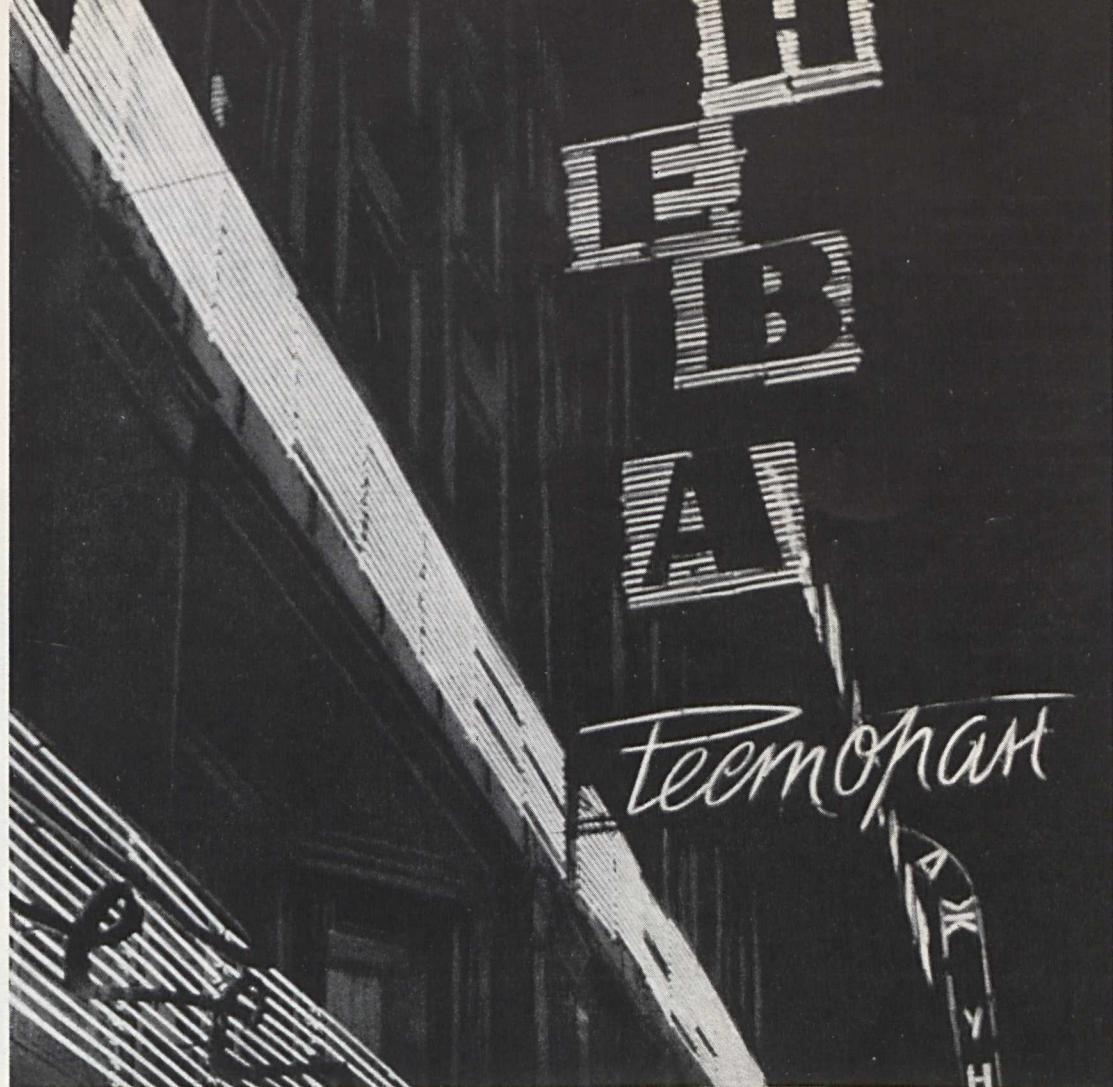
В этот же том войдет ряд работ авторов из социалистических стран — Л. Лисицкий, А. Луначарский, М. Гинзбург, П. Тучны и другие. Будет сделана попытка дать определение нового понятия технической эстетики — как расширение самой области эстетики.

Предполагается разобрать вопросы подготовки дизайнеров. В частности, ВХУТЕМАС не будет понятен, если его оторвать от экспериментов во всем мире. Поэтому так ценные все материалы, связанные с этим временем — Баухауз, ВХУТЕМАС, взаимопроникновение идей и параллельные поиски и ошибки.

В третьей серии готовится к печати книга К. Мейснера «Архитектура автомобиля».

Автор рассматривает автомобиль как живой организм, а не только как средство передвижения: он воздействует на психику человека — и наоборот. Приводится ряд наблюдений — инженера, механика, художника, конструктора.

Такова программа изданий по технической эстетике в Польше. Не-сомненно, они представляют большой интерес для специалистов и других стран.



Перспектива Невского проспекта вечером.

Вечерняя реклама ресторана «Нева» на Невском проспекте. Ленинград.



Невский проспект вечером.
Ленинград.

ГАЗОСВЕТНАЯ РЕКЛАМА НА НЕВСКОМ

И. ЧИЖОВА

В Ленинграде на Невском проспекте сделана первая попытка организовать вечерний облик улицы средствами газосветной рекламы. При размещении реклам и их образном решении руководствуются специальным планом, созданным и утвержденным Архитектурно-планировочным управлением города.

Рекламы рассказывают о театрах, кино, ресторанах, кафе, больших и маленьких магазинах. Это их содержание и назначение. Отправимся в путь вдоль всей магистрали Невского проспекта. Вначале, у Адмиралтейства, проспект не очень широк и рекламы почти нет. Да, пожалуй, большие рекламы, обилие световых эффектов могли бы слишком загромоздить пространство и нарушить общую масштабность улицы. Поэтому проект архитектора В. Васильковского о расширении Невского за счет выноса больших реклам в боковые улицы нам показался очень убедительным. Например, реклама здания агентства Аэрофлота расположена не на магистрали, а в начале улицы Гоголя. Это сразу же расширяет возможности обзора и создает впечатление широкой перспективы. Не нужно будет поднимать голову и смотреть на крыши домов, где разместились большие рекламы, нарушающие архитектурный строй проспекта и очень трудные для прочтения. На Невском было бы целесообразно уменьшить количество реклам, идущих вдоль улицы и взамен их создать рекламы на ближайших домах боковых улиц.

За Мойкой проспект становится шире, здания разнообразнее, увеличивается количество световых вывесок и реклам. Особенно интенсивно «работает» реклама на доме, где помещается кафе «Север» и ресторан «Нева». Частые полосы неоновых трубок прерываются геометрически четким, широким по рисунку шрифтом. По контрасту с ним изящными кажутся кружевные буквы, свободно размещенныне прямо на фоне трубок. Группа архитекторов — И. Билибин, Г. Гватуа, В. Короткова и Г. Хазацкий, — создавшая эту самую большую рекламу Невского, остроумно перемежает горизонтальные и вертикальные ряды надписей, создает впечатление живописности при скромном использовании цвета, в основном за счет разнообразия архитектурно-графического построения. Но это еще не все. Нужно чаще располагать вывески и световое оформление на уровне цокольных этажей,

интереснее обыгрывая витрины магазинов и входы. Тогда реклама еще сильнее будет воздействовать на общее «настроение» улицы.

Лучшие рекламы Невского убеждают нас в том, что есть кадры архитекторов и художников для создания газосветных реклам. Таково впечатление от отдельных работ: рекламы на здании Ленинградского театра комедии (художники Н. Акимов, Б. Изборский), простых и скромных обозначений скрытой под землей станции метро (типовой проект), разнообразной по цвету рекламы магазина тканей (группа оформителей Гипроторга под руководством Д. Шпрайзера), веселой рекламы авторучки (художник М. Варнакова), сочной по цвету вывески специализированного магазина сыров (художник Б. Лифсон).

По мере приближения к площади Восстания, где кончается новый Невский, мы встречаем еще целый ряд удачных реклам, выполненных за последнее время. Хороши надписи и световой козырек входа в кинотеатр «Колизей», в рекламе магазина «Трикотаж», шрифт построен на мягких плавных линиях, напоминающих цветовые нити пряжи.

Особый интерес авторов Билибина, Гватуа, Короткова и Хазацкого к архитектонике и ритмике в построении шрифта, к живому сочетанию графических и живописных приемов выделяет их работы по оформлению Невского. Но если бы вы захотели посмотреть их же рекламу парфюмерного магазина, то, напрасно, она уже давно не горит. И авторы скажут: «Это даже к лучшему, до такой степени искажен при исполнении наш замысел»...

Те, кто осуществляют замыслы художников, боятся новых конструкций и материалов. Часто при исполнении нарушается главное — чистота и четкость в рисунке шрифта, небрежность исполнения снижает художественную выразительность. Реклама горит, но в половину силы, с одной стороны, из-за нерадивого исполнения, а с другой — из-за слабого напряжения (что, кстати говоря, очень незакономично). Многие рекламы не горят совсем.

Необходимо задуматься также над динамикой света, над его игрой, когда один цвет заменяется другим, когда изображение движется, мелькает, меняется. Более широкое применение такого рода движущихся реклам придаст улице еще больше экспрессии и жизнерадостности.

«У

латышей издревле национальный орнамент был неотъемлемым элементом украшения деревянных бытовых предметов. Старейшими памятниками резьбы по дереву в Латвии являются украшения алтаря и амбона церкви в Умургах, сохранившиеся во фрагментах до наших дней. Хотя эта работа и была выполнена голландскими мастерами XVI—XVII веков, но трактовка изображенных фигур, их одежда, прически и другие детали носят явные следы влияния латышских национальных черт и культуры».

С этой справки Г. Карклинь и начинает свой интересный рассказ об искусстве резьбы по дереву, возраст которого в Латвии насчитывает столетия. Церковная же деревянная скульптура самих латышей ведет свое начало с XVIII—XIX веков. Наиболее значительные ее образцы сохранились в Курземе—в церквях городов Бауска, Дундаге, Лестене и Усме; в области Видзeme деревянной скульптурой украшены интерьеры церквей в Риге, Алуксне; в Латгалии — в Краславе и других городах.

Печатных материалов о деревянной латышской скульптуре, за исключением двух книг об отдельных скульпторах, нет. Книга «Деревянная скульптура Советской Латвии»* — плод длительных самостоятельных изысканий автора, ее непосредственного творческого содружества с резчиками, изучение их мастерских.

Книга составлена из 30 иллюстрированных очерков об отдельных резчиках, Г. Карклинь рассказывает о творческой биографии мастера, сюжетах и художественных особенностях его произведений, своеобразии приемов исполнения.

Более полувека своей жизни посвятил этому искусству патриарх резьбы по дереву Артурс Берниекс. Сын лесничего, он был учеником столяра, учился в мастерской резчика К. Залефельда, участвовал в первой латышской художественной выставке в Риге в 1910 году.

Долго работавший в условиях буржуазного строя мастер создал, однако, свои лучшие произведения — многофигурные композиции — лишь после освобождения Латвии, в советское время. В последние годы старый художник увлекается анималистической скульптурой.

Выдающимся мастером латышской деревянной скульптуры был недавно умерший Эдвардс Сидрабс, создавший около 1000 произведений из дерева и бесчисленное множество их вариантов. Он проявил себя в творчестве и как мастер гротеска и как тонкий лирик. Его скульптуры из дерева характеризуют выразительный, напряженный силуэт, превосходное чувство ритма, виртуозная техника резьбы.

Более 40 лет работает как скульптор по дереву Эрикс Рубенис, участник многих зарубежных выставок. Этот список славных имен латышских резчиков можно продолжить...

Произведения А. Берниекса, Э. Сидрабса, Э. Рубениса, М. Панкокса, созданные ими в 30-е годы и сохраняющие народные традиции, проникнуты глубокой симпатией к людям труда. Это — «Старая крестьянка», «Лесной сторож», «Рыбаки», «Свинопас» и др. Содержанию этих работ отвечает и пластическая трактовка образов. Персонажам свойствен спокойный, несколько замедленный ритм движений, округлая плавность линий и форм, мелкая, мягкая резьба. Обширна галерея отрицательных типов, созданная художниками: ханжа с молитвенником, деспотичная хозяйка, пьяница, лодырь и т. д. очерчены резким силуэтом, сделаны более динамичной резьбой. Разумеется, «почек» каждого художника отличается особыми, только ему присущими чертами.

В советское время в творчестве резчиков намечаются качественно новые черты. Передавая образ советской колхозницы, садовода, рабочего, рыбака, дровосеков, мастера подчеркивают изменения, происшедшие в их психологии. Взамен угрюмых лиц, скованных в движении фигур появляются жизнерадостные открытые лица. Создаются многофигурные композиции. С теплотой и юмором показывают художники сценки из жизни крестьян и горожан. Для большинства этих работ характерны напряженные, но несколько обобщенные силуэты, подчеркнутые контурами, богатая фактурная разработка дерева.

С теплотой пишет Г. Карклинь о молодых художниках Латвии, посвятивших себя искусству резьбы по дереву. Это певец труда Имант Янсонс, мастер композиции Эдвардс Мажейкс, это отображающий в деревянной скульптуре фольклорные мотивы Отто Думпис; это, далее, москвич Игорь Васильев, переехавший на постоянное жительство в Ригу и глубоко полюбивший культуру Латвии.

Читатель знакомится также с творчеством Л. Дзегузе, Кришьяна Кугры, Мартина Заура, Гуны Звайгзните, Гари Спринче, Эллы Маймане, Арнольдса Ступиса. Лишь в 1958 году, почти в пятидесятилетнем возрасте, он начал работать как резчик по дереву. Яркое сатирическое дарование Ступиса особенно проявилось в таких маленьких шедеврах, как «Дон-Кихот», «Швейк», «Буратино».

Хорошо иллюстрированная книга Г. Карклинь «Деревянная скульптура Советской Латвии», не претендующая на исчерпывающий научный анализ, дает представление о многообразии талантов, работающих в этой области искусства, и об особенностях творчества каждого мастера, рассказывает читателю, что с деревянной скульптурой в Латвии можно познакомиться не только на художественных выставках, но и с книгой в руках.

КНИГА

О ЛАТЫШСКИХ РЕЗЧИКАХ

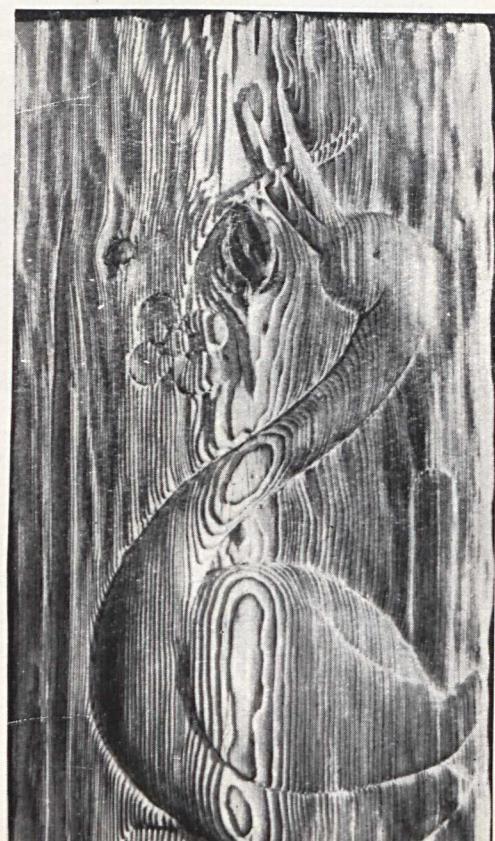
Еф. БОРИСОВ

Отто Думпис.
Новая Африка. 1962



Л. Дзегузе.
Как в юности бывало... 1959

Эд. Сидрабс. Когда в сердце весна. Привет весне. 1963



* Г. Карклинь, Деревянная скульптура Советской Латвии, Рига, Латвийское государственное издательство, 1963 (на латышском языке).

СОВЕЩАНИЕ ПО НОВЫМ СТРОИТЕЛЬНЫМ МАТЕРИАЛАМ

В мае в Таллине состоялось Всесоюзное совещание «О дальнейшем развитии производства новых строительных материалов и внедрении их в архитектурно-строительную практику», созванное Правлениями Союза архитекторов СССР и ЭССР, Центральным и Эстонским правлениями НТО Стройиндустрии, Государственным Комитетом по промышленности строительных материалов при Госстрое СССР, Госстроем ЭССР и Всесоюзным химическим обществом имени Д. И. Менделеева.

Цель совещания — выяснить, какие из новых строительных материалов являются наиболее перспективными с точки зрения их экономических, функциональных и архитектурных качеств, проследить тенденцию развития их производства и выработать рекомендации по дальнейшему внедрению их в архитектурную практику.

В докладе «Состояние и перспективы развития производства новых отделочных и строительных материалов» заместитель председателя Госкомитета по промышленности строительных материалов при Госстрое СССР Д. И. Адехин говорил об увеличении выпуска целого ряда новых строительных материалов.

Наряду с дальнейшим ростом выпуска крупноразмерных железобетонных изделий высокой заводской готовности намечается значительно увеличить производство и широко внедрять в строительство ряда эффективных материалов и изделий на базе полимеров, а также отделочных, конструктивных и теплоизоляционных материалов, санитарно-технического оборудования и труб. Расширяется производство новых конструктивных и отделочных материалов из стекла (например «стемалита» — крупноразмерного закаленного стекла, покрытого керамическими эмалями), керамики, ситаллов, шлакоситалов, асбосцемента, армощентных конструкций улучшенного качества.

Докладчик отметил, что из-за отсутствия информации проектировщики не всегда используют те новые материалы, которые уже выпускаются в достаточных количествах. Так, например, два завода, выпускающие белый цемент, испытывают затруднения с его сбытом.

Член Президиума Союза архитекторов СССР профессор В. А. Попов сделал доклад «Задачи советской архитектуры и современные строительные материалы», в котором уделил много внимания связи между производством новых материалов и архитектурной практикой, в том числе внутренней и внешней отделкой зданий.

«Отбор наиболее целесообразных и эффективных пластмассовых и других отделочных материалов требует непременного творческого участия архитектора,—сказал Попов.—Поэтому необходимо повысить роль и значение архитекторов в работе Госстроя СССР и Госкомитета по промышленности строительных материалов».

Такая работа, по мысли докладчика, должна вестись повседневно и систематически, для чего необходимо в соответствующих отделах Госкомитетов наряду с главными специалистами по строительству и технологии учредить должности главных архитекторов.

О победном шествии по многим странам земного шара изобретенного в СССР бесцементного силикатного бетона автоклавного твердения (силикальцита) рассказал собравшимся доктор технических наук Хинт.

Применение силикальцита вместо железобетона снижает стоимость 1 м² жилой площади крупнопанельных домов на 4—5 проц., а наружная поверхность изделий, о faktуренная стойками, яркими минеральными посыпками, придает зданиям нарядный и привлекательный вид.

В своих рекомендациях совещание высказалось за увеличение выпуска и быстрейшее внедрение наиболее важных для строительства новых материалов, в частности синтетического линолеума на тепло- и звукоизоляционной основе, пластмассовых и стеклоизвестковых труб и санитарно-технического оборудования, а также синтетических лаков и красок.

Отмечался ряд отделочных материалов на основе синтетических смол, которые еще недостаточно используются архитекторами и строителями. Например, пленочные обои, полистирольные облицовочные плитки, деревесные и бумажнослоистые пластики, синтетические ткани для мебели и раздвижных перегородок, погонажные профильные изделия (поручни, плинтусы, уголки лестничных ступеней, накладки при остеклении проемов и пр.).

В решении совещания подчеркнуто, что внедрение пластмасс в строительство является принципиально важной проблемой, так как, с одной стороны, существенно влияет на художественный облик зданий, а с другой — в условиях наложенного массового производства позволит добиться значительного экономического эффекта.

Б. МЕРЖАНОВ

ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ

РОСТОВ

На Ростовском кирпично-черепичном заводе, выпускающем архитектурную облицовочную плитку, организовано производство утилитарных и декоративных изделий из красной и желтой глины.

Изделия керамического цеха поступают в Москву, Харьков, Ярославль, Красноярск, Пензу и другие города. Это декоративные кувшины З. Левина, кувшины, вазочки и стаканы О. Лугового, вазы А. Харькова, кофейные сервизы, салатницы, кружки, каши.

СТАВРОПОЛЬ

Здесь состоялась конференция по художественному качеству изделий, выпускаемых Кисловодским художественным комбинатом, Пятигорским — производственным комбинатом и фабрикой имени Ильича и другими предприятиями края. Организаторы конференции — Научно-исследовательский институт художественной промышленности (Москва) и краевое Управление бытового обслуживания населения.

Большой доклад «Развитие народного декоративно-прикладного искусства Ставропольского края в свете решений письменного Пленума ЦК КПСС» сделала зам. директора НИИХП Е. Яковлева. Научный сотрудник института Е. Хохлова рассказала о работе научной экспедиции в Ставропольском крае. Собранные интересные материалы, которыми могут воспользоваться художники и мастера предприятий.

После обсуждения докладов состоялся просмотр образцов — ковров, косынок и шарфов с росписью, изделий из рога, кости, фарфора, гипса, пластмассы, часть изделий комиссия предложила снять с производства.

РИГА

В магазине «Книга по искусству» можно купить изящные маленькие сувениры и изделия латышского прикладного искусства: вазочки, шкатулки из бересты, оригинальные пояса из дерева, украшения из янтаря и металла, забавные фигурки птиц и слонят. Практически красивые кожаные обложки для книг, записные книжки с тиснеными узорами. На упаковке этих изделий — инициалы Рижского училища прикладного искусства.

Вот уже пять лет производственная мастерская училища снабжает магазин «Книга по искусству» своими изделиями. В мастерской работают выпускники училища — резчики по дереву, ткачи, декораторы, керамисты. Тираж каждого изделия небольшой — мастера стремятся разнообразить ассортимент.

ХАБАРОВСК

В Хабаровском краеведческом музее открыта выставка прикладного искусства народов Севера и Приамурья. Это итог четырехмесячного конкурса среди национальных мастеров на лучшие современные предметы быта.

На стенах — яркие вышитые дорожки, меховые коврики, халаты, головные уборы, торбаса, рукавички, туфли. Они украшены своеобразным национальным орнаментом. В отделе сувениров представлены изделия из бересты и лозы, оленей кожи, замши и меха. Все это плод искусства талантливых мастеров — нанайцев, удэгэ, ульчей, нивхов, ногайцев, эвенков — коренных народностей Амура и Охотского побережья.

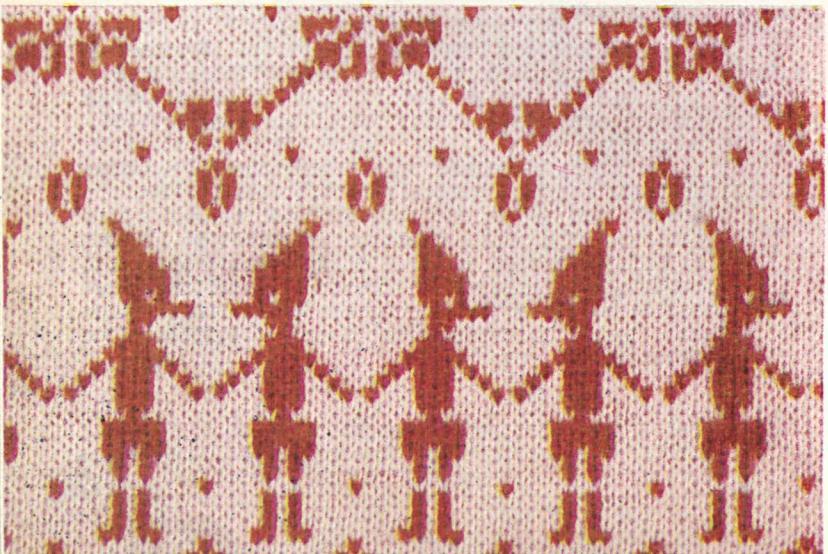
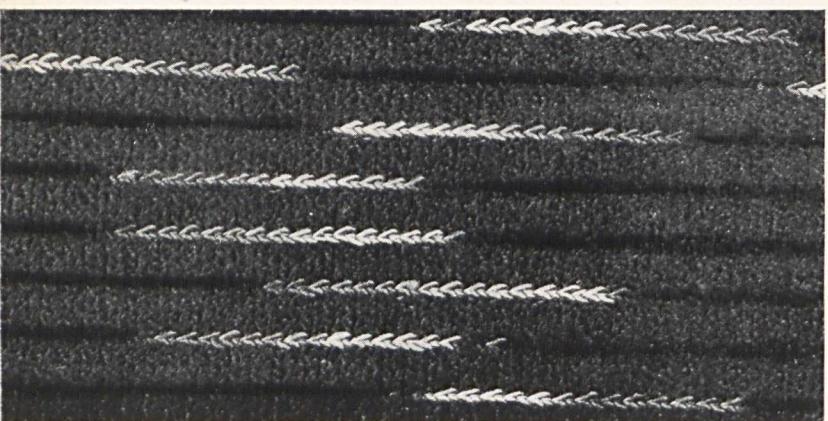


В. Бакинов. Трикотажное полотно для выходного костюма. Шерсть, люрекс, капрон.

В. Бакинов. Модель спортивного костюма из набивного трикотажа.

В. Бакинов. Трикотажное полотно «Шенье». Хлопчатобумажная нить с пенополиуритановыми лентами.

В. Бакинов. Трикотажное полотно «Буратино» для детской одежды. Шерсть.



Он работает в трикотажной промышленности

Недавно в Москве состоялась выставка произведений художника Косинской трикотажной фабрики Владимира Сергеевича Бакинова. Этот творческий отчет за 25 лет работы на производстве показал незаурядного многогранного художника. На выставке были представлены живописные этюды и проекты архитектурных сооружений, графические листы и фотографии, множество проспектов, каталогов и других произведений промышленной графики, бесчисленные зарисовки и копии народных орнаментов. Но главное — эскизы и готовые модели трикотажных изделий.

Если художник текстильной фабрики создает только рисунок ткани, а ее структуру проектирует дессинатор, художник-модельер использует для модели уже готовую ткань, то художник трикотажной промышленности должен соединить в себе три специальности.

Вот такой аспект творчества и показала выставка Бакинова. Он работает над всеми видами ассортимента, уделяя наибольшее внимание мужской одежде. Шерстяные и полуsherстяные рубашки, смоделированные им, пользуются сейчас большой популярностью у мужчин. Приятный (синий, светло-серый, антрацитовый) цвет, меланжированная фактура полотна, простая форма делают их вполне современными и прочными. Недавно внедрены в массовое производство мужские пулloverы с геометрическими рисунками небольших раппортов, выполненные в монохромной гамме.

Большим тиражом выпускается детский костюмчик «Буратино» — красные шерстяные брюки, кофточка и шапочка с кисточкой. Трикотажное полотно для кофточки украшено легким орнаментом с фигурками «Буратино», сплетенными в веселый хоровод. Белая с красным гамма делает костюмчик нарядным.

Очень интересны модели спортивных костюмов, свитеров и курток. Строгие полосы, вертикальные или горизонтальные, ненавязчивая клетка в два-три цвета соответствуют спортивному стилю одежды. Конечно, не забыты и народные орнаменты и стилизованные растительные узоры. Но хочется рассказать о работе над новыми материалами.

Сейчас на фабрике при активном участии Бакинова разработан новый вид трикотажа с пенополиуритановыми лентами. Вещи из него получаются легкие, дешевые и красивые, по теплопроводности они не уступают чистошерстяным изделиям. Принцип производства его заключается в следующем: в машину заправляют тонконарезанные пенополиуритановые ленты и с двух сторон их оплетают хлопчатобумажными нитями. Новый трикотаж получается более гигиеничным, чем полотно, выполненное путем наклеивания трикотажа на поролон, так как он воздухопроницаем. Вот из такого-то материала и создал Бакинов новые спортивные куртки «Полосатая» и «Шенье». В куртке «Шенье» удачно использована неравномерно окрашенная пряжа. Это позволяет получить рисунчатое полотно без всяких специальных приспособлений на машине.

Член Союза художников СССР В. С. Бакинов работает не только над изделиями для массового выпуска, он создает и экспериментальные образцы. Среди них много моделей из разных синтетических волокон — орлона, мэрана, мэлана и шерсти с люрексом и капроном. Эти материалы придают трикотажу нарядность и позволяют создавать из него даже вечерние туалеты. Очень красиво платье для девушки, название которого говорит и о его цвете и о материале — «Белый люрекс», или костюм «Модный», связанный из синей шерсти, капроновой нити и люрекса. Синтетические материалы Бакинов использует и в спортивных комплектах: «Русский лес», «Нарядный» и др.

Владимир Сергеевич Бакинов постоянно ищет новые приемы. Он впервые предложил использовать набойку на трикотаже, чтобы скрыть некоторые дефекты сырья. Получившееся полотно превзошло все ожидания. Оказалось, что фактура трикотажа, его структура больше подходят для набивки, чем обычные ткани. Рисунок на трикотажном полотне получается более сочным, контур живым и пластичным. Модели из него восхищали посетителей выставки легкой промышленности в Москве еще в 1962 году, общее внимание привлекали они и на международных показах, и на конгрессах мод СЭВ. Но, к сожалению, до сих пор ни одна трикотажная фабрика не имеет оборудования для набивки и поэтому красивые вязаные изделия с набивными рисунками не выпускают масштабным тиражом.

Упорное систематическое изучение народного искусства и старинной архитектуры во время творческих командировок по республикам Советского Союза и в зарубежных поездках помогают художнику в повседневной работе, расширяют кругозор, оттачивают мастерство.

Творческая деятельность Бакинова охватывает и другие области. В течение десяти лет он сотрудничает с инженерами института «ГипроСельэлектро». При его участии спроектировано несколько сельских гидростанций и павильон «Сельские гидроэлектростанции» на ВДНХ.

Много внимания он уделяет и промграфике. Работая в художественно-декоративных мастерских Московского областного Художественного фонда, он сделал много проспектов. Среди них и проспект по гидросооружениям для Всемирной выставки в Брюсселе.

А на фабрике снова новое дело — освоение круглофантовых машин, которые открывают большие возможности перед художником. Это еще одно звено в цепи творческих поисков Владимира Сергеевича Бакинова.

Т. КРУГЛИХИНА

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

«УЗБЕКИ И ТАДЖИКИ»

Так называется выставка, посвященная 40-летию Узбекистана и Таджикистана, которая открылась в Гос. музее этнографии народов СССР в Ленинграде. На выставке показано более 500 различных экспонатов.

В течение нескольких лет экспедиции музея выезжали в Узбекистан, Таджикистан и другие республики Средней Азии, чтобы изучить культуру и быт народов. На выставке показаны узбекские изделия из меди с чеканкой, сюзане самаркандских мастеров, шахрисябзские тюбетейки, бухарские и хивинские ковры, таджикская керамика. Привлекают внимание работы резчиков по дереву, камню и ганчу, ювелиров, специалистов по изготовлению изразцов, мастеров росписи.

Выставка «Узбеки и таджики» будет экспонироваться в течение нескольких лет. К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции она значительно пополнится.

ЮБИЛЕЙ ХУДОЖНИКА-ОРНАМЕНТАЛИСТА

В Ташкенте в Музее прикладного искусства Узбекистана открылась отчетная персональная выставка народного художника УзССР В. Столярова, посвященная его 25-летней творческой деятельности в области узбекского национального искусства. На выставке экспонировано около 150 работ художника: образцы национальной и европейской вышивки, набойка и роспись на тканях, роспись по дереву, керамика, чеканка по меди; почти во всех отраслях прикладного искусства пробовал свои силы этот способный, трудолюбивый художник.

А. СОКОЛОВА

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ИГРУШКА

В Русском музее в Ленинграде открыта выставка русской народной игрушки XIX—XX веков, составленная из фондов музея.

Интересны игрушки из мха, соломы, лыка, но более всего игрушек из дерева и глины.

Выставка знакомит нас с деревянными игрушками XIX века Троице-Сергиева посада, с. Богословского, бывших Новгородской и Нижегородской губерний, Онежского полуострова, бывшей Архангельской губернии и других старых центров их изготовления.

Дореволюционная глиняная игрушка представлена в основном изделиями дымковских и тульских мастеров: это изображения водоносок, барынь, кормилиц, всадников и т. д.

Новая тематика также нашла свое отражение в игрушках. На выставке показаны деревянные игрушки 30-х годов: «Красноармейцы на разводе», «Битва», а также современная богословская игрушка.

В глиняной игрушке мы видим забавные жанровые сценки: «У колодца» (1963), «Русская зима» (1963), «Мать-героиня» (1961) мастерицы З. Пенкиной; «Народный оркестр» (1963) — З. Безденежных и другие. Такие сложные композиции — новое в глиняной игрушке.

Выставка русской народной игрушки, красочная и нарядная, вызывает живой интерес у зрителей.

Э. ГЕРЛОВИНА

ПАМЯТИ СКУЛЬПТОРА Э. СИДРАБСА

С конца мая до середины июня в Риге в Выставочном зале Дома художника была открыта посмертная персональная выставка работ латвийского скульптора Эдварда Мартыновича Сидрабса (1898—1963).

На выставке представлено более двухсот скульптур и мелкой пластики, десятки произведений декоративного и прикладного искусства, а также рисунки и акварели.

Умерший в прошлом году художник до самого последнего времени работал с большим творческим подъемом. Только в 1963 году он создал более пятидесяти скульптур в дереве, шамоте, терракоте и фаянсе.

Произведения Сидрабса проникнуты глубокой симпатией к людям труда. Особенно интересна его деревянная скульптура советского периода, являющаяся ценным вкладом в культуру латвийского народа.

Экспонаты выставки дали ее посетителям достаточно полное представление о многообразном творчестве талантливого художника, плодотворно работавшего во многих видах искусства.

ПОКАЗЫВАЮТ НАРОДНЫЕ МАСТЕРА

В Республикаинском краеведческом музее в Вильнюсе открыта выставка работ народных мастеров — И. Шумскене, З. Даугелы, Б. Мачюлиса.

И. Шумскене показала ковры, образцы национальной одежды, узорчатых литовских тканей и обивок для мебели. Довольно свободно интерпретируя традиционные национальные орнаменты, народная художница в то же время умеет сделать свои работы вполне современными.

Особенно радуют работы из янтаря З. Даугелы: украшения, бусы, мозаики. Из крупных кусков янтаря она создает экспрессивный образ рыбака («Рыбак»). Декоративен его «Маяк». Атмосферу старой литовской деревни хорошо передает «Коптилка».

Сочетая янтарь, металл и натуральный кусок деревянной доски («годичные кольца»), З. Даугела сумел передать красоту Приморья в мозаиках. Они могут служить украшением современного интерьера.

Менее интересны инкрустации по дереву Б. Мачюлиса. Большею частью это довольно натуралистически воспроизведенные картины природы.

Р. САМУЛЯВИЧЮС

ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ ТЕКСТИЛЯ

В выставочном зале Ивановского отделения Союза художников РСФСР в апреле — мае нынешнего года была открыта выставка трех художников — Г. Прыткова, Т. Терентьевой и М. Кузнецовой, давно работающих на крупнейших текстильных предприятиях города Иванова. Им принадлежат сотни рисунков хлопчатобумажных и штапельных тканей.

На выставке наиболее полно были представлены работы Г. Прыткова. При всем разнообразии в них можно условно наметить два типа росписи. Один — это роспись с мелким геометризованным рисунком коврового характера. Колорит здесь сдержаненный, преобладают приглушенные коричневые, зеленые тона. В других тканях Прытков решает рисунок крупными живописными пятнами. Они свободно ложатся на ткань, заполняя всю ее поверхность.

Рисунки Т. Терентьевой строятся по другому принципу. Она создает цельный узор, используя лишь два-три мотива. В ткани для детской одежды Терентьева включает стилизованные рисунки животных, птиц, изображение детских игрушек.

У третьего участника выставки — М. Кузнецовой удачны композиции со стилизованными цветами и фруктами. Они очень гармоничны по рисунку, декоративны и напряженны по цвету.

На выставке были показаны и акварели художников, выполненные с натуры.

К сожалению, эта интересная выставка была неудачно экспонирована. Ткани висели скучными рядами, как это бывает в некоторых магазинах, эскизы находились на отдельной стене, и естественное желание зрителей сравнить эскиз и готовую ткань было затруднено.

Н. БАНКОВСКИЙ

НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ

«КРИСТАЛЛ»

В Минске в центре города открылся новый магазин «Кристалл», в котором продаются изделия из стекла, фарфора, майолики производства белорусских заводов.

Большие витрины-окна магазина являются одновременно и постоянно действующей выставкой, привлекая своей нарядностью тысячи зрителей-покупателей.

В магазине экспонируют и продают в большом ассортименте художественные изделия и посуду Минского фарфорового завода. Они отличаются лаконизмом композиционного решения, практическостью в быту и уже завоевали симпатии у покупателей.

Привлекают покупателей и новые оригинальные формы из стекла и хрустяля Неманского и Дзержинского заводов. На специальных витринах магазина показаны новые виды изделий, массовый выпуск которых заводы предполагают начать в ближайшие годы. Отклики и пожелания покупателей помогут художникам в их работе.

Положительно зарекомендовали себя майоликовые и гончарные изделия мастеров Художественного фонда БССР. Эти изделия выпускают небольшими тиражами.

В магазине всегда многолюдно, здесь можно услышать откровенные мнения о предлагаемом товаре. Такая форма контакта с покупателем, организация встреч с художниками, популяризация новых видов изделий очень полезна.

К сожалению, в новом магазине «Кристалл» наряду с хорошими отечественными изделиями торгуют иногда заграничными товарами, отличающимися дурным вкусом: это различного рода натуралистические кошечки, собаки, олени, статуэтки.

О РАБОТЕ ХУДОЖНИКОВ НА ВДНХ

В середине июля этого года Московское отделение Союза художников СССР и Выставка достижений народного хозяйства СССР провели творческое обсуждение оформления павильонов ВДНХ СССР в 1964 году.

В конференц-зале административного корпуса выставки собрались художники-оформители, архитекторы, методисты и другие специалисты выставочного дела для того, чтобы обсудить эту большую работу, которая проводилась на выставке в связи с изменением ее характера. Сегодня выставка призвана стать университетом передовых знаний во всех областях производства, науки и культуры. Теперь в основу показа положен отраслевой принцип. Он значительно мобильнее, т. к. снимает не нужные и утомительные повторы, свойственные выставке, организованной по принципу показа достижений всех республик и крупнейших областей.

Во вступительном слове секретарь Союза художников СССР К. Рождественский подчеркнул значительность работы художника-оформителя в современных условиях. Далее собравшимся были выслушаны доклад начальника Управления тематики и методики ВДНХ СССР А. Щеголева «О задачах Выставки достижений народного хозяйства СССР по повышению ее роли в ускорении научно-технического прогресса» и доклад председателя подсекции декоративного и оформительского искусства МОСХ И. Языкова «Оформление павильонов ВДНХ СССР в 1964 году и задачи по повышению уровня оформления экспозиций в 1965 году».

В обсуждении докладов приняли участие художники, инженеры, методисты.

В помещении конференц-зала была открыта выставка проектов и фотографий оформления павильонов ВДНХ СССР.

НОВЫЕ ОБЩЕСТВЕННЫЕ ИНТЕРЬЕРЫ ДВОРЕЦ БРАКОСОЧЕТАНИЙ В ТАШКЕНТЕ



МАГАЗИН «РАДИО» В ДУШАНБЕ.

Ул. Чехова, дом 1. Автор художник Н. Счастная

Магазин встроен в первый этаж типового жилого дома (архитектор В. Афанасьев). Длинный, во всю длину корпуса, торговый зал с трех сторон отделен от улицы только прозрачной, не загроможденной рекламами витриной. Небольшие прилавки, отделанные цветным пластиком, не мешают покупателям подходить к легким металлическим стеллажам для радиоприемников и телевизоров. Удачно выделены в центре зала два уголка с креслами для демонстрации телевизоров в действии.

В отличие от предыдущих работ того же автора — магазина «Спорт» и книжного магазина в Северном поселке, несколько перегруженных декоративными элементами, декоративная отделка магазина «Радио» лаконична и ненавязчива. Стены окрашены в мягкие, светлые тона, простой орнамент на них образован натянутым зигзагом электрическим проводом. Тем же проводом «облицованы» столбы, разделяющие зал.

Недавно построенный в Ташкенте дворец бракосочетаний (автор проекта архитектор О. Гаазенкопф) — один из примеров осуществления синтеза архитектуры и монументального изобразительного искусства в Ташкенте. Дворец занимает нижний этаж пятиэтажного жилого дома. Справа и слева от вестибюля за декоративными цветочными решетками из металла располагаются крылья интерьера дворца, где размещены стойки для продажи цветов и свадебных сувениров, в крыльях — небольшие банкетные залы и в конце крыльев полуовалом обращенные в сторону двора помещения для регистрации брака; на стенах левого и правого крыла располагаются мозаичные керамические панно.

Поперечные стены двух банкетных залов украшают сграффито, варьирующие темы узбекской народной керамики и узбекских праздничных угощений.

Согласно замыслу архитектора и художников, весь цветовой комплекс интерьера отличается сдержанностью, лишь декоративные занавеси и лиловая стена за пилоном вестибюля отличаются более интенсивным цветом. Мозаичные панно также в соответствии с колористическим строем интерьера сдержаны по цвету.

Мебель для дворца была изготовлена на одной из югославских мебельных фабрик. Она современна, удобна и соответствует общему характеру всего помещения.

Р. ТАКТАШ



НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ

В ЛИТОВСКОМ КБ ПО МЕБЕЛИ

На вопрос нашего корреспондента И. Валентукона «Какие новости в проектировании и производстве мебели», главный конструктор Экспериментального конструкторского бюро Управления мебельной и деревообрабатывающей промышленности Литовского совнархоза архитектор Витаутас Бейга ответил:

— Несколько лет мы проектировали мебель комплектами по назначению отдельных комнат, например мебель для спальни, мебель для общей комнаты или гостиной, для детской, для кухни и т. д. В последнее время много занимались также созданием мебели для общественных интерьеров — учреждений, школ, детских садов, яслей, гостиниц.

Но сейчас возникло новое направление — проектировать и изготавливать мебель отдельными группами. Это, например, такие группы: пристенная или приставная мебель (шкафы, полки), разные варианты столов и стульев; мягкая мебель (диваны, диваны-кровати, кушетки и столики к ним).

— Почему мы перешли к этому методу? Как показал многолетний опыт, массовое производство мебели комплектами нерациональ-

но. Прежде всего делать такие комплекты на одном заводе очень сложно. Но если изготавливать их на отдельных специализированных предприятиях, то получается разница в отделке и гарнитуре трудно собрать. К тому же не всем покупателям нужен целый комплект мебели, а отдельные предметы не продаются.

Так вот после долгих обсуждений мы решили от комплектов отказаться, а перейти на группы. Производство мебели отдельными группами позволит легче ввести специализацию фабрик и унифицировать сборные детали, а это в свою очередь упростит, ускорит и удешевит изготовление мебели. Проектирование ведется таким образом, что из нескольких типов деталей можно будет составлять не только отдельные секции, но и мебель разнообразных габаритов. Кроме того, такая мебель может по-разному комплектоваться в комнатах и в квартирах и по потребностям расширяющей семьи постепенно пополняться новыми, но гармонирующими предметами.

Сейчас в конструкторском бюро активно ведется проектирование такой мебели, некоторые изделия уже изготовлены в мастерских. Через месяц-два предполагаем полностью подготовить образцы новой продукции для массового производства.

«ДИ» ИНФОРМИРУЕТ

Выставка «Богородская резьба по дереву», открытая летом этого года в Москве, привлекла внимание многих жителей столицы и ее гостей.

В Музее народного искусства разместились около 600 экспонатов из различных хранилищ нашей страны: из Русского, Исторического, Загорского историко-художественного музея-заповедника и других фондов.

До сих пор богородская игрушка считалась безымянным видом народного творчества. В процессе подготовки этой выставки научные сотрудники музея выявили имена девяносто шести народных мастеров.

Интересны игрушки, резная скульптура, забавны композиции и выразительны сценки народного быта — «хозяйства»: крестьяне на пахоте, пряхи, рубщики, чаепития и др. Самые ранние из представленных работ относятся ко второй половине XIX века, самые последние созданы в наши дни.

О выставке богородской резьбы по дереву будет рассказано в одном из ближайших номеров нашего журнала.

НАЗРЕВШИЙ РАЗГОВОР

В одной из наиболее просторных мастерских Комбината декоративно-оформительского искусства в июле этого года собрались все те, кому не безразличны судьбы монументальной живописи. После небольшого вступительного слова председателя секции монументальной живописи Ю. Королева был заслушан доклад члена художественного Совета Комбината С. Валериус.

В своем выступлении докладчик подробно остановился на трех моментах: теоретических основах современной монументальной живописи, принципиальных недостатках нашей практики в этой области и организационных помехах в трудовом процессе художника-монументалиста. Валериус подчеркнула необходимость развития монументальной живо-

писи не стихийно, а в масштабе градостроительного комплекса.

Далее были выступления представителей ГлавАПУ Москвы Ю. Гальперина, искусствоведа М. Некрасовой, М. Ладур и других.

Выступление критика А. Гастева было посвящено вопросу о необходимости выявления специфики жанра монументальной живописи. «Сейчас очень важно,— сказал Гастев,— отстоять автономию жанра, а не растворить жанр монументальной живописи в других видах искусства».

В целом творческая встреча, состоявшаяся в среде художников и архитекторов, была очень полезна. Она положила начало тому большому и принципиальному разговору, которого так давно ждут и зодчие, и художники.

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ

КОГДА ЖЕ ХУДОЖНИКИ ПОЛУЧАТ ПРАВА?

На бывшей Митрохинской ткацко-отделочной фабрике — ныне ткацкое производство № 2 Курковского меланжевого комбината Московской области — нас, художников, двое. Мы разрабатываем новые рисунки и новые структуры декоративных жаккардовых тканей. На художественном совете ВИАЛЕГПРОМа и на многих выставках эти ткани получают признание. Но до потребителя эти ткани в том виде, в каком их показывает художник на совете, не доходят.

Расцветки тканей на предприятии меняют без ведома художников. В цехе 65 станков, и очень часто все они работают различные рисунки в одном цвете, тогда как каждый рисунок бывает хорош только в определенной гамме. Несколько раз мы предлагали сгруппировать по возможности рисунки и каждую группу работать в своем цвете, но к этому никто не прислушивается.

Часто бывает и так: рисунки, одобренные художественным советом, дирекция тут же снимает с производства. И, наоборот, откло-

ненные советом — передает в работу. К сожалению, художественные советы также до сих пор остаются только в роли советчиков, к мнению которых могут прислушиваться, а могут и не прислушиваться.

Размножение рисунков на станки делают без согласования с художниками: что нравится, то и размножают. А нравится в основном то, что полегче работать, где меньше картон, где меньше цвета и оттенков. Это значит — идут рисунки со сплошь забитым фоном.

Почти до конца 1963 года фабрика выпускала ткань артикул 2525 с утком № 5 (х/б) и плотностью по утку 100 на 1 дм. Но за неимением сырья и по ряду других причин, как нам объяснили, мы перешли на уток № 12, разработали артикул 6315 с плотностью уже 200. Таким образом, плотность увеличилась в два раза. И ткань, конечно, соответственно изменила свой вид, свои качества, свою структуру. Но рисунок ее остался прежним.

Новая, по существу, ткань пошла со старыми рисунками. Но ведь нельзя же так делать, ведь надо было переделать патроны обязательно под новую структуру ткани.

Я обращался по этому вопросу в Москв-

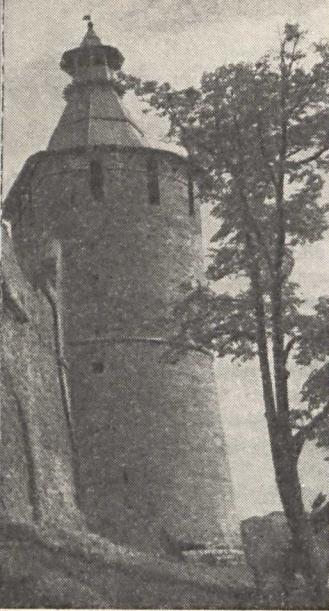
ское областное отделение Союза художников РСФСР, они написали письмо на фабрику, но это не помогло.

Обращался к работникам торговли. Они говорят: «нам все равно, ведь потребитель этого не замечает». Но если покупатели не разбираются, значит им можно подсовывать что угодно! Руководители предприятия обязаны заботиться о качестве.

Я под качеством понимаю не только сортность ткани, определяемую по ГОСТам и ОСТам, но и эстетическую оценку товара, которую упустили в свое время ГОСТы. А в результате мы получаем плохой товар — первого сорта. Об этом только что говорил Никита Сергеевич Хрушев в своем докладе на сессии Верховного Совета СССР.

Поэтому хочется спросить через журнал: когда же наконец художники, работающие на предприятиях, будут иметь права, а не только обязанности? Кто должен определять эти права? Где авторское право по контролю за выпуском изделий?

Е. ГОЛОВАСТОВ, художник.
Пос. Митрохино Московской обл.



Тайницкая башня.
Северный фасад.

Ильинский

РЕСТАВРАЦИЯ НИЖЕГОРОДСКОГО КРЕМЛЯ

Четыреста пятьдесят лет стоит Нижегородский Кремль. Сменились многие поколения жителей города. Изменились общественно-экономические формации. Но, как и прежде, стены и башни Кремля украшают лицо города, и сейчас Кремль играет главную роль в сложении речного фасада центральной части Горького — крупнейшего из волжских городов.

За долгие годы своей жизни стены и башни Нижегородского Кремля много пережили и сильно обветшали, башни были значительно перестроены. В 1949 году были начаты работы по восстановлению кремлевских сооружений. Сейчас реставрация и укрепление Кремля в основном завершены. Стены укреплены на протяжении более 1500 м.

Работе над восстановлением башен и прясел кремлевских стен предшествовала тщательная подготовка: изучение архивных и музеевых материалов, литературных источников, точный обмер стен и башен. Реставраторы исследовали зондажами конструкции стен, выделяли древние части от позднейших напластований и добавок.

Суровый и монументальный облик Нижегородского Кремля близок к лапидарному стилю античных сооружений — крепостей и акведуков. К сожалению, время не сохранило старинных деревянных надстроек и крыш с их узорными копьевидными окончаниями тесин; с «курицами», поддерживавшими долблевые деревянные водометы; с конями, высившимися над скатами круглых кровель. Однако без крыши и деревянных надстроек реставрация не была бы законченной, а сооружение не было бы защищено от атмосферных воздействий. Поэтому автор проекта реставрации и научный ее руководитель С. Агафонов сделал попытку воссоздания этих частей в соответствии с немногими древними изображениями Кремля, с натурными остатками и обычной конструктивной системой древнерусских построек.

Так появилась известная по старинным описям «часовая изба» на Часовой башне, где в XVI—XVII веках находились башенные городские часы. Так на Тайницкой башне был срублен шатер с «чердаком для караула».

Реставраторы считали своей задачей восстановить Кремль так, чтобы он украшал современный советский город, воссоздавал своеобразие русского характера архитектуры, сочетавшее простоту и монументальность с теплотой и живописностью истинно художественного произведения. Те немногие сооружения древнего Кремля, которые им удалось сохранить для потомков, говорят о том, что они с этой задачей справились.

Уступы Часовой башни. Вид на Оку и заречную часть города.

ШТАМПОВАННЫЕ ОРНАМЕНТЫ

На протяжении нескольких лет Южно-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция ведет раскопки в древнем городе Мерве, расположенному неподалеку от Байрам-Али Туркменской ССР. На территории квартала удалось раскопать целый ряд гончарных мастерских и отдельных печей для обжига, относящихся к X — началу XIII века. Особый интерес среди ученых вызвали мастерские XII — начала XIII века, специализировавшиеся в основном на производстве безглазурной керамики со штампованными орнаментами.

В процессе изучения археологи установили не только процесс изготовления керамики, но и очень интересные приемы ее орнаментации. Мастера из Мерва наносили орнамент отдельно на верхнюю и нижнюю половину сосудов специальными толстостенными керамическими штампами. Для выделки штампа со сложным узором на внутренней поверхности применялись специальные глиняные болванки, форма которых в точности соответствовала половине будущего сосуда. Менее сложный орнамент, состоящий из отдельных одинаковых мотивов, наносили непосредственно на штамп маленькими штампиками разнообразной формы. И, наконец, при широком и уплощенном штампе орнамент резали непосредственно на его внутренней поверхности. При раскопках мастерских был найден целый набор разнообразнейших штампов.

Отштампованные половины сосуда предварительно просушивали в самом штампе, затем в верхней части сосуда вырезали отверстие и соединяли все его три части (низ, верх и горловину). Наружные швы старались замаскировать; внутри же они всегда четко прослеживаются. Археологи нашли лишь один штамп, орнаментировавший половину сосуда, разрезанного по вертикали.

Обжиг посуды производили в двухъярусных прямоугольных печах, в поду которых параллельными рядами были расположены круглые отверстия. Топки печей обычно были врыты в землю, а под находился чуть ниже уровня пола мастерских и вход в него был непосредственно из последних. В каждой мастерской находилось, как правило, несколько печей.

Найденные в раскопках штампы по форме и орнаментации соответствовали обнаруженным здесь же сосудам и их фрагментам. Будучи чрезвычайно тонкостенной, штампованные керамика дошла до нас большей частью в черепках. Толщина стенок ее колеблется в пределах 2—6 мм; причем сосуды с толщиной стенок в 2 мм встречаются очень часто, показывая высокое искусство мастеров.

Штампованными орнаментами украшались широкогорлые кувшины с шарообразным, как правило, туловом, а также узкогорлые с более изящным, вытянутым туловом, с округлыми плечиками. Реже встречались изделия типа горшков с широким горлом и одной ручкой, а также маленькие сосудики с вытянутым носиком. Украшать горловины сосудов мастера избегали.

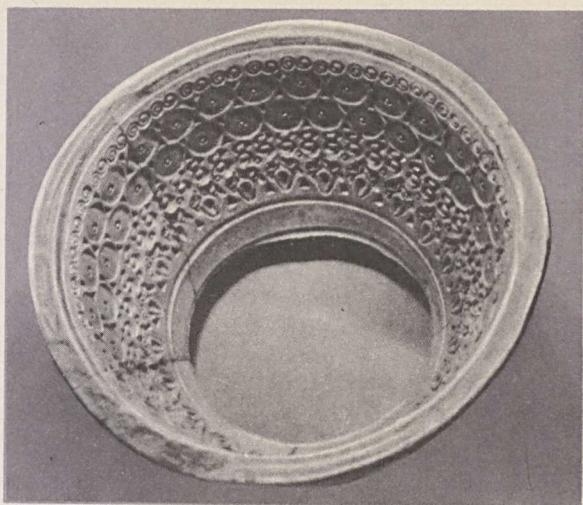
Поистине неистощимой была творческая фантазия мастеров, украшавших керамику. Сосуды покрывали геометрические и растительные штампованные орнаменты, изображения людей и животных, различные надписи. Есть среди них излюбленные мастерами мотивы, повторяющиеся на сосудах неоднократно. У сосудов часто украшено даже донце, факт, на наш взгляд, свидетельствующий в пользу того, что в данных сосудах ценилась не только их практическая польза, но и доставляемое ими эстетическое наслаждение. Очень часто орнаментация дается как бы в двух планах; например, надпись или изображения животных даются более высоким рельефом, чем весь остальной фон, сплошь заполненный мелкими колечками или завитками растительных побегов.

Различные мотивы орнамента предстают в штампованной керамике чаще всего в сложных сочетаниях. Из отдельных элементов наиболее часто встречаются розетки с разным количеством лепестков, разной формы картины со стилизованными-растительными мотивами внутри них, концентрические кольца, плетеные ленты, переплетенные круги, вписанные друг в друга ромбы, растительные побеги с мотивом трилистника и многие другие. Зооморфные мотивы в керамике представлены изображениями львов, ланей, лисиц, слонов, козлов, змей, уток, фазанов, хищных птиц, рыб, фантастических животных и т. д. Большинство из них, несмотря на известную стилизацию, переданы так выразительно, что ошибиться в определении их невозможно. Мастера умели скромными, но выразительными средствами передать характерные черты того или иного животного, его повадки, позы и т. д.

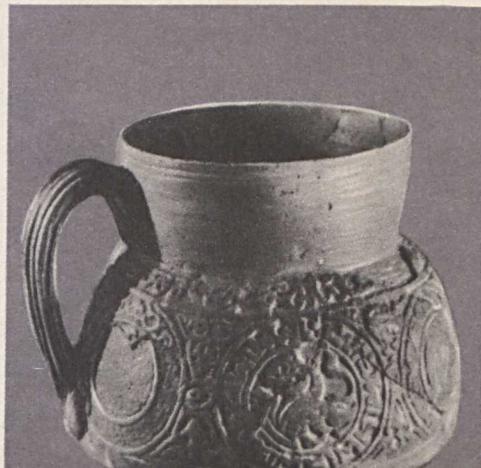
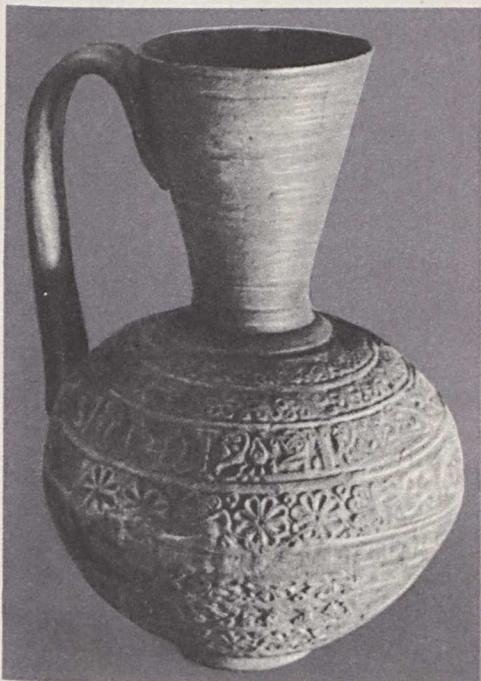
Большой стилизации подверглись, пожалуй, изображения людей. Чаще всего они показаны то сидящими, скрестив ноги, то держащими в руках какой-то предмет, то играющими на струнном инструменте. Часто встречается связанное с народными легендами изображение фантастического существа с туловищем животного, головой человека и крыльями. В надписях на сосудах помечены обычные слова благопожеланий — богатство, счастье, благополучие, достоинство, благословение. Выделяются среди надписей заключенные в специальные картины строчки, донесшие до нас имена изготовленных эту керамику мастеров — Мухамеда Али Иноятона, Абу Бакра аль Итоби и других. Прозвище «Иноятон» расшифровано известным советским ученым проф. М. Массоном как «даритель»; «Итоби» — как «дающий красивое, изящное». Либо мастера сами «знали себе цену», либо прозвища, впервые прозвучавшие в устах современников как дань уважения к их труду, были добавлены затем мастерами к своему имени.

Самого пристального внимания заслуживает неисчерпаемое разнообразие мотивов орнаментации средневековой неполивной штампованной керамики из Мерве. Наряду с поисками новых приемов украшения керамических изделий современные мастера и художники могут, на наш взгляд, творчески освоить и один из видов художественного средневекового гончарства Средней Азии.

С. ЛУНИНА



Образцы керамики, из Мерва, украшенной штампованными орнаментами.



ДИСКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР

№ 9 (82) Сентябрь 1964

СОДЕРЖАНИЕ

Из доклада Н. С. Хрущева на Четвертой сессии Верховного Совета СССР

Художественное конструирование и качество продукции. 1

ПРОМЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО

К. Рождественский. Художник в промышленном искусстве 6
Н. Луппов. О мебели ближайших лет. 8

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Б. Битехтин. Ассортимент или случайное скопление товаров? 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Л. Маймистова. Федосеевская игрушка. 13
Д. Митлянский, В. Вахрамеев.
У таджикских кулолгаров. 16
В. Грибков. Русское кованое железо. 20

С. Базазянц. Для пассажиров Аэрофлота. 22

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

С. Хан-Магомедов. Традиции и уроки конструктивизма 25
И. Эрн. Ле Корбюзье и искусство интерьера. 30

ЗА РУБЕЖОМ

Б. Белоусов. Югославия чтит память героев. 34
А. Комаров. Новая техника стенописи. 38

НАШИ ИНТЕРВЬЮ

Польские издания по технической эстетике. 40
И. Чижова. Газосветная реклама на Невском. 41
Еф. Борисов. Книга о латышских резчиках. 42

Совещание по новым строительным материалам.. 43

Говорят республики. 43

Т. Круглихина. Он работает в трикотажной промышленности. 44

ХРОНИКА.

По выставочным залам. 45
Новое в этом году. 46
Что нас беспокоит. 47

ПУБЛИКАЦИЯ.

С. Лунин. Штампованные орнаменты. 48

Обложка художника Г. Иванова.

Ц.Х.Э
БУРГИНА 20.1
БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАССА
3112 Л И С К 2

Индекс 70240

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, С. В. Ильинская,
К. М. Кантор (зам. главного редактора), П. Д. Корин, И. А. Крюкова, А. А. Левашова, Н. А. Дуппов,
Е. А. Розенблум, К. И. Рождественский, Б. А. Смирнов, А. А. Федоров-Давыдов,
С. О. Хан-Магомедов, А. К. Чекалов.

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 07695. 25.VIII 1964 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Тир. 8810. Зак. 1033. Цена 1 руб. 20 коп.
Московская типография № 5 Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров СССР по печати. Мало-Московская, 21.