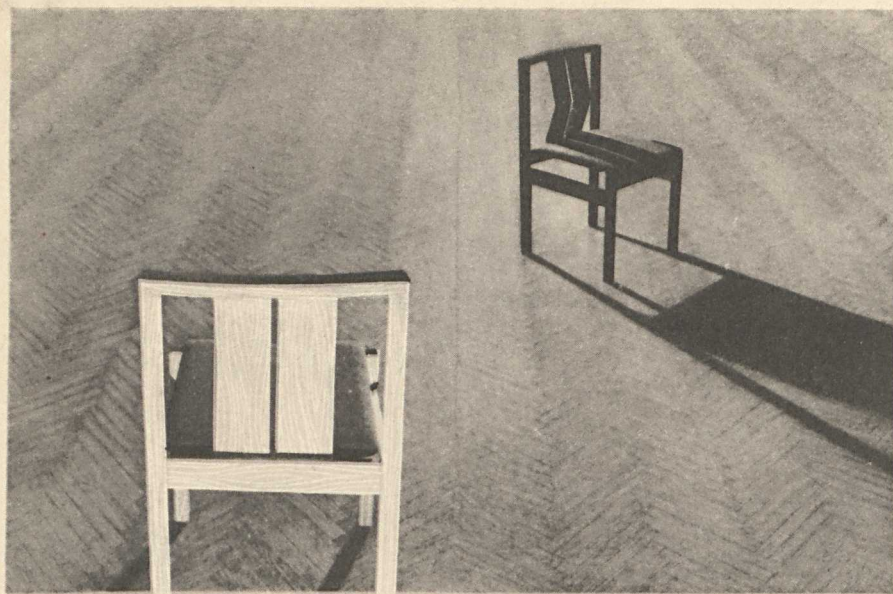




1965

Центральная городская
Публичная библиотека
им. Н. А. Некрасова

СТ. 100 А. В.
13.12.1965
1965



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
1 (86) ЯНВАРЬ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

В НОМЕРЕ

Заметки редактора	1
В. Фаворский. Содержание формы . .	3
Р. Кликс. Реклама — это политика, реклама — это экономика, реклама — это искусство	4
Ю. Лебедев. Форма химических сооружений	13
Н. Степанян. Конаковский фаянс . .	19

Трибуна

П. Кожин. Не опешлите станковизм, не выхолащивайте декоративность . .	24
К. Макаров. Выразительность условных форм	25
Л. Жадова. В Веймаре	27

Профили

Н. Шкаровская. Вера Дробашко . .	28
----------------------------------	----

Люди и вещи

А. Стригалева. Бидstrup рисует вещи .	30
---------------------------------------	----

История

Н. Померанцев. Русская деревянная скульптура	33
Р. Миллис. Искусство аборигенов Австралии	40

Хроника

Новое в этом году	45
По выставочным залам	46
Говорят республики	47
Что нас беспокоит	47
Отовсюду	48

Страничка коллекционера

Н. Титова. Фарфор	48
-----------------------------	----

Обложка и макет номера — художника
Л. Збарского.

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. Луппов, К. И. Рождественский, Е. А. Розенблюм, Б. А. Смирнов, А. А. Федоров-Давыдов, С. О. Хан-Магомедов, А. К. Чекалов.

Художественный редактор С. С. Гусева. Технич. редактор Л. М. Штейнер.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б9-19-10, Б9-68-45.

А 03131. 7.1 1965 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Т. 9970 3. 1590.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

заметки редактора

Читальный зал

Одни называют это состояние вдохновением, другие творческим видением, проникновением в глубокие сферы духовной жизни, третьи — владением мастерством, но все сходится в одном: произведения искусства мертвы, если нет в них той внутренней жизни, которая составляет его великую тайну. Тайну, которая до сих пор приводит в отчаяние поклонников эстетики числа и циркуля, апостолов и почитателей «математического догматизма», где все можно взвесить, рассчитать, разложить на элементы, свести к формуле, закодировать и выдать сумму холодных истин за правду чувства.

Нужно сказать заранее, предупредив от поспешных выводов, что неразумно отрицать достоинства увлекательной логики архитектурной конструкции, высокие взлеты инженерной мысли в технических сооружениях, своеобразную пластику подъемного крана или газгольдера. Нельзя только распространять машинную, техническую эстетику на весь предметный мир.

Я, конечно, не призываю к возрождению «исконного», «кондового», «рубленого», речь идет о другом. Познавать, изучать, анализировать творческий процесс необходимо, но подменять мир эмоций рассудочностью, рационализмом, за которыми всегда неизбежный тупик для художника, вряд ли целесообразно. А такая тенденция есть.

Об этом можно было бы и не говорить, если бы в нашей художественной жизни рационализм и стандарт не вели такого энергичного наступления. Да, в архитектуре, декоративном искусстве, в художественной промышленности без стандарта и типовых элементов обойтись нельзя. Но ведь и музыка создается на основе «стандартной» нотной грамоты. И поэзия имеет свою ритмику, свою внутреннюю технику, свою структуру.

Но подлинный художник никогда не будет снимать покров пластического образа, чтобы показать гармонию связок, сухожилий и нервных волокон произведения. Почему же основная функция нашего предметного мира стала претендовать на главное место в нашей душе, почему я должен восхищаться только совершенно идеальной гармонией математической формулы? Право, для нее есть другое почетное место в жизни. Эти претензии трудно понять и еще труднее принять.

А может быть, здесь какая-то незамеченная ошибка? Может быть, эмоциональный мир современного человека требует иных канонов прекрасного? Может быть, в самом деле архитектурный примитив Черемушек, разросшийся по всей земле советской и есть та духовная пища, которая, игнорируя специфику климата, разрушая своей немудреной мудростью национальные особенности народа, его мировосприятие, творческую фантазию, должен удовлетворить и казаха, и эстонца, и молдаванина, и туркмена? Нет, у прогресса национальной художественной культуры другие пути, более тонкие и более сложные. Так давайте же мы, художники, помогать нашим людям создавать многогранный, глубокий и яркий мир, где каждый может найти себе краску жизни, соответствующую его душевному строю, тем более что искусство архитектуры может решать эти задачи.

Да, это сложно, да, это хлопотно и требует приложения умной и дальновидной энергии. Но не решать этого вопроса нельзя.

Примитив в эстетической среде (который не нужно смешивать с простотой) слишком дорого нам обходится и в прямом, и переносном смысле: в первом случае — миллиардное затоваривание безобразными вещами, выпущенными на основе уродливого понимания красоты, во втором — оскорбительное пренебрежение к тому чувству прекрасного, которое свойственно большинству советских людей. Мы не можем дальше мириться с такой вопиющей аномалией, какая возникла в одном из важных участков нашей художественной культуры, мы не можем мириться с тем, что наряду с триумфом советской музыки, театрального искусства, наконец, наряду с лучшими произведениями киноискусства у нас все еще существует худосочный предметный мир, засоренный как роскошной безвкусицей, так и модными, скоропреходящими поделками.

Да, мы не должны устывать в поисках, в открытии новых форм. Но эти поиски никогда не станут плодотворными, если мы будем ограничиваться одноплановыми, прямолинейными, лобовыми решениями.

Мы, художники, обязаны видеть наш мир во всей его неповторимой строгой красоте, а наши произведения должны быть частицами этого мира, и тот, кто этого не чувствует или не понимает, пусть не прикасается к искусству. Мне не хочется следовать «мудрейшему» перестраховочному правилу: «У нас все отлично. Но есть... отдельные недостатки». Наоборот, хочется подчеркнуть эти недостатки, заставить задуматься над их природой и постараться их искоренить. А доброе, хорошее видно всем. Вот какие мысли тревожат редактора в первый месяц нового 1965 года. И, вероятно, это тревога не только одного человека.

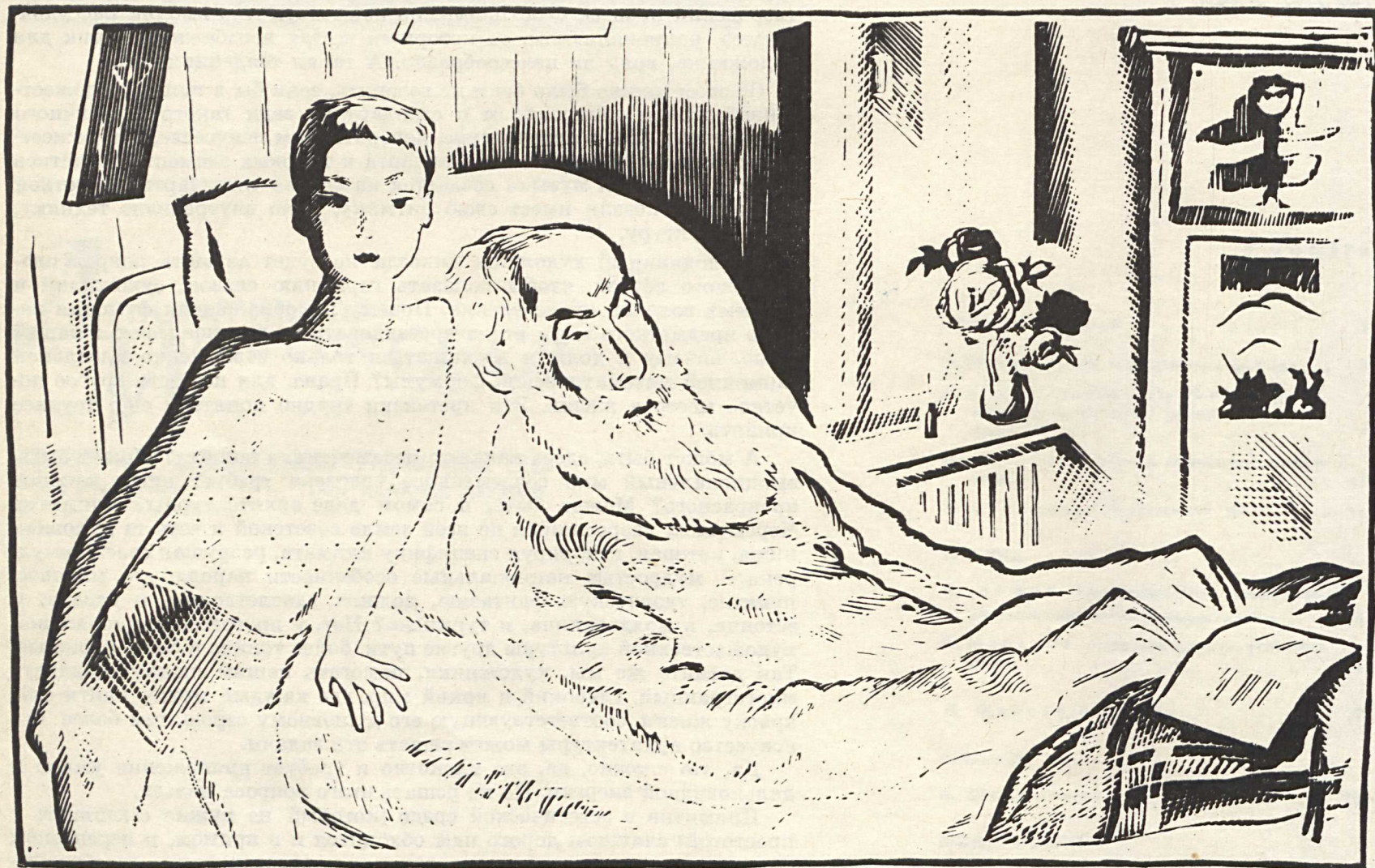
ЦЕНТРАЛЬНАЯ ГОРОДСКАЯ
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
им. Н. А. Некрасова

ОТД. ИСКУССТВА И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ
ПРОДУКЦИИ

БЕССМЕРТИЕ

Умер Владимир Андреевич Фаворский, человек с тонкой, страстной душой художника, мыслителя, философа.

Гражданин в самом высоком смысле слова, Владимир Андреевич был и остался в наших сердцах великим тружеником. Уже будучи прикован смертельной болезнью к постели, лишенный возможности держать в руках кисть, штихель, карандаш, он, как и всякий истинный художник, не мог оставаться бездеятельным. Мысль острая, трезвая и



И. Голицын. Утро у Фаворского.
Линогравюра.

вместе с тем романтическая рвалась к людям, которым он в своем творчестве отдал все свои физические и нравственные силы. Мысль, рождающая отклики в каждом думающем читателе, всегда многогранна, широка. И никогда Владимир Андреевич не позволял себе внешнего, лобового, прямолинейного.

Сложной, но прекрасной была жизнь этого великого советского художника. Художника, давшего миру бессмертные произведения.

Редакционная коллегия и редакция нашего журнала вместе со всем советским народом глубоко скорбят об этой утрате.

Наследие Владимира Андреевича Фаворского займет свое почетное место в ряду бессмертных явлений советского искусства.

с о д е р ж а н и е ф о р м ы

в. а. фаворский

Искусство повсюду, всегда разделяют на содержание и форму. Скорей всего казалось бы, что форма — этоместилище содержания. В форму вкладывается содержание. Конечно, при этом говорится, что произведение неразрывно связано в целое. И это разделение только условно. Ведь это термины, а термины — вещь условная. Но мне казалось, что части этого дуэта слишком механически друг к другу относятся. Форма творчески преобразует содержание. Содержание также относится к форме.

Мне казалось раньше, что «материал и форма» правильней чем-то (с тем, чтобы под «материалом» подразумевать и тему, и собственно материал).

Но и то и другое требует массы оговорок и ни в коем случае не характеризует противоречивости и сложности всего произведения.

Теперь я скорей склонялся бы к гётевскому построению — «правда и фантазия». Тут чувствуется противоречивость, они не равнодушны друг к другу. Из их противоречия складывается синтез произведения.

Но сейчас я не хочу этим заниматься и приму, хотя бы условно, «содержание и форму» как обыденный дуэт. И тут я должен сказать: нет содержания чистого, совсем без формы, и нет формы без содержания.

Когда я в издательстве получаю содержание — а что это такое, как не содержание? — какую-нибудь тему то я сколько-то мыслю ее как форму. Ведь она обусловлена разными обстоятельствами, это влияет на содержание и оформляет его.

То же самое с формой. Кажется, что материальное существование формы уже достаточно, чтобы в ней мыслилось какое-то содержание. И я хочу сейчас заняться выяснением содержания различных форм, иногда более сложных, иногда менее сложных.

Начнем с проволоки. Проволока, независимо от толщины, в сущности, объем, какая-то поверхность, пусть малая, которая замыкает материал; но мы воспринимаем проволоку, независимо от ее толщины, как одномерность. Мы говорим «моток проволоки», «намотать проволоку»; она для нас всегда одномерна, и мы этим пользуемся, противопоставляя ее плоскости или объему. Изобразительно она одномерна.

Перед нами плоскость — лист бумаги или металла, безразлично. Тут опять важно, что она изобразительно дает нам плоскость отвлеченную, две стороны, а в сущности — объем. Важно, что мы сразу мыслим ее, отвлекаясь от материала. Двухсторонность плоскости принимается во внимание, когда мы мыслим силуэт. Когда вырезаем силуэт, тогда она двухсторонняя. Но плоскость может быть и односторонняя или с разными сторонами, правой и левой, например, когда мы пишем на плоскости или рисуем. Правда, подходя к краю, мы вспоминаем о другой стороне, о двухсторонности поверхности. Так возникает понятие поля, которое дает переход от односторонней поверхности к двухсторонней.

Затем всяческие объемы. И тут мы прежде всего

должны говорить о вертикальности и горизонтальности формы. Вертикальность колонн, столбов, вертикальность дерева подсказывает нам фигуру человека в архитектуре и изобразительном искусстве, является уже содержанием формы.

Тут можно помянуть керамическую форму чаши, ее внешнюю поверхность и внутреннюю, насколько они различны. И в изображении совсем другое — рисовать там или тут, и переход от одной поверхности к другой будет событием почти невероятным. Одна будет говорить о внутреннем, сосредоточивать внимание и углублять тему, другая будет защищаться от внешних вещей, обособлять себя как вещь.

Среди объемов, о которых интересно говорить, будет шар, или шарик, если он маленький. Это бусина, которая висит и которая вѣсит, и которая падает и катится. То, что она вѣсит, — это характерно, и что падает — это тоже характерно. Недаром Ньютон на круглом яблоке открыл закон тяготения. Но это одна бусина, а может быть гроздь... Гроздь винограда. Тогда это каскад шариков, изображающих падение, тяготение висящих на одной веточке, и в то же время говорящих о единичном и множественном, о могуществе и мелочности, о сложном и цельном. Вообще, о грозди всего не скажешь, до того она замечательная! В ней всегда есть возможность раскатиться, превратиться из грозди в град.

Нечто родственное грозди винограда мы имеем в грозди сирени. Если дело имеем с крупноцветной персидской сиренью, то тяжесть будет выражена иначе — изгибом формы. И цветы, образующие гроздь, будут с одной стороны выпуклые, с другой стороны как бы грани, оформляющие всю ветку. Ритмичность граней есть тоже явление, говорящее о содержании формы.

А если мы говорим о кудре, о локоне или даже о стружке, сосновой стружке, вышедшей из-под рубанка, — до чего они прекрасны! А наверное, потому, что имеют разные стороны, попеременно показывают то одну, то другую.

Потом рассмотрим цветок, простой цветок с серединой, с лепестками. Мощь его можно почувствовать, если всю поверхность покрыть цветочными лицами или глазами. Как их назвать — не знаешь, а все-таки они смотрят и имеют глубину, как лицо.

Это то, что мы имеем в природе, — всюду, и можем использовать, как форму, уже содержательную, и в орнаменте, и в других местах.

Но цветок в своем высшем достижении — это роза. Почему это, хотя кажется безусловным? Потому, что говорит о внешней форме и о внутренней глубине. Каждый лепесток изгибается так, чтобы показать внешнюю замыкающую форму, и, с другой стороны, отгибается, чтобы совместно с другими показать сложность глубины цветка.

О розе трудно говорить. Но ее пластичность, и внешняя и внутренняя, несомненна.

Вот несколько рассуждений о содержании формы. Это и обуславливает, что мы ищем для формы содержание. Форма уже заранее подсказывает нам тему, она не безразлична.

Наши читатели уже знакомы со статьями В. А. Фаворского, опубликованными в 7-м, 8-м и 10-м номерах нашего журнала за 1963 год. Незадолго до смерти Владимир Андреевич передал журналу ряд новых статей. Здесь мы помещаем одну из них.

реклама-это политика, реклама-это экономика реклама-

это

искусство

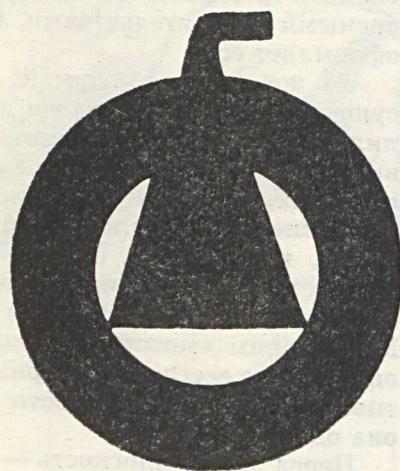
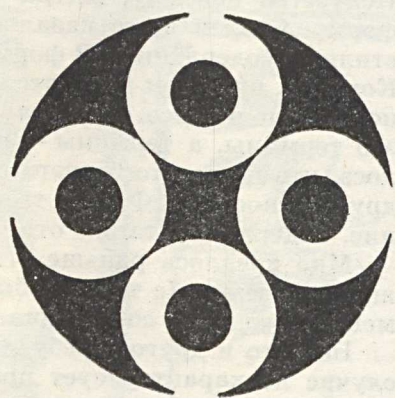
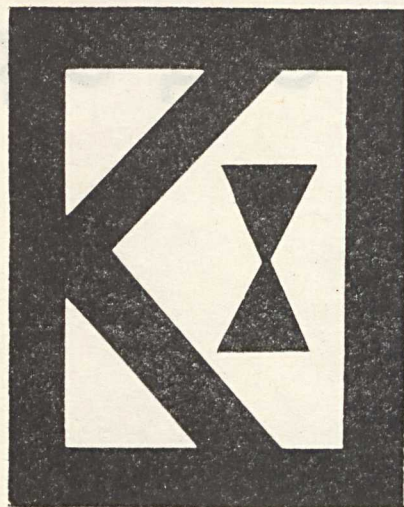
р. кликс Советский Союз активно развивает торговые и экономические связи со многими зарубежными странами и главным образом — со странами социалистического лагеря. Это способствует (особенно за последние годы) появлению в Москве и в других городах нашей страны ряда интересных выставок, знакомящих с развитием экономики и культуры народов многих стран мира. Но, пожалуй, самой необычной была Международная выставка-смотр образцов и средств торговой рекламы и упаковки, организованная Всесоюзной Торговой палатой летом 1964 года в Москве, в парке «Сокольники».

Подобных выставок в практике стран социалистического содружества, да и вообще в мировой практике, еще не было. Идея организации Международной выставки рекламы и упаковки возникла на совещании председателей Торговых палат стран СЭВ, состоявшемся в апреле 1964 года в Варшаве. Это предложение было поддержано всеми участниками как весьма актуальное. Решено было сделать такую выставку передвижной, показав в семи странах ее организаторов — Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, СССР и Чехословакии.

Первая выставка-смотр должна была познакомить специалистов рекламного дела в странах социалистического содружества с новейшими образцами рекламных материалов и упаковки, с современными методами рекламной работы. Программу выставки значительно обогатила демонстрация рекламных фильмов, а также доклады, семинары и консультации специалистов стран-участниц. Все это создало на выставке активную деловую и творческую атмосферу. В прочитанных докладах был сделан ряд интересных и важных предложений по улучшению и дальнейшему развитию социалистической рекламы. Эти доклады помогли увидеть положительные и отрицательные стороны в рекламной работе каждой страны — участницы выставки.

Основной трудностью для организаторов выставки явилось прежде всего отсутствие в мировой практике опыта создания выставки подобного типа: 15 000 очень ярких, довольно однородных по своему составу экспонатов нужно было систематизировать по видам и гармонически объединить в единое целое. Выставка должна была также раскрыть те значительные изменения, которые произошли за последнее время в современной мировой рекламе, художественном конструировании, экономике.

Экспозиция выставки состояла из семи отраслевых разделов: тяжелая промышленность и энергетика; сырьевые товары и полуфабрикаты; химическая промышленность; легкая промышленность; продовольственные товары и напитки; фото-и кинооптика, туристское снаряжение и сантех-



Фирменные знаки.



ника; рекламные сувениры и реклама средств рекламы.

Рекламные средства демонстрировались по каждому виду товара.

Это дало возможность проанализировать как технический и коммерческий уровень используемых рекламных средств, так и значение каждого рекламного средства в рамках соответствующей товарной группы. Фотографии, цветные диапозитивы и короткометражные фильмы демонстрировали процессы упаковки различных товаров и их автоматизацию на автоматических линиях.

Определенное место в экспозиции заняли товарные витрины магазинов, оформление световой рекламы в городах.

Наиболее широко на выставке-смотре была представлена печатная реклама и упаковка различных товаров.

С нашей точки зрения, главная заслуга прошедшей в Москве Международной выставки рекламы и упаковки заключается в том, что она фактически явилась первой большой и полезной коллекцией рекламных материалов, знакомящих с мировой рекламной практикой.

Все это дало возможность выявить принципиальные направления в художественном оформлении печатной рекламы и комплексном конструировании упаковки.

Реклама не только пропагандирует товары, но и воспитывает эстетический вкус, повышает культуру быта, расширяет кругозор. Активная воспитательная роль рекламы особенно заметна на упаковке мелких товаров широкого потребления: конверты для грампластинок, упаковка парфюмерии, моющих химических средств, медикаментов и т. д. Красивая многоцветная печать на металле или пластмассовой поверхности, удобно сконструированная упаковка объединяют интересы и производства и потребителя.

Проблема экономии затрат на производственные процессы также повышает требования к художественному конструированию упаковки. Среди экспонатов из ГДР особенно интересны бумажные мешки с красиво скомпонованной, лаковой этикеткой, покрытые изнутри специальной мастикой, позволяющей заливать в мешок горячий битум. Этот новый прогрессивный прием упаковки дешевых товаров обеспечивает любую транспортировку и дает огромную экономию государственных средств.

Широкая сеть современных магазинов самообслуживания требует такой рекламной упаковки, которая помогает покупателям среди многочисленного ассортимента товаров выбрать именно тот, который ему нужен. Это одна из важнейших задач рекламы товаров. Особенно остроумного решения конструкции требует упаковка лекарств — в связи с их массовым производством на автоматических линиях. Среди многих упаковок лекарств на выставке была показана упаковка таблеток, выпускаемых одной из финских фармацевтических фирм. Таблетки впрессованы в пластмассовую упаковку в виде циферблата часов, что позволяет больному принимать нужную дозу точно в определенные часы. Штампованные контейнеры — кассеты из легкого пенопласта, показанные среди польских экспонатов, дают возможность упаковывать медицинские препараты в стеклянной таре. В ГДР также разработана упаковка кино-и фотооптики. Этот принцип упаковки идеально сохраняет товар, практичен, экономически эффективен в производстве, так как упаковка штампуется массовым тиражом.

Для пластмассовой упаковки характерно прежде всего подчинение утилитарной функции: ее удобно держать в руках, удобно складывать, удобно перевозить. Вместе с тем такая упаковка очень красива по цвету и современна по форме. Упаковка из синтетических волокон и пластмасс дает большие возможности в области формовки и более выгодна, чем другие виды сырья во всех отраслях народного хозяйства.

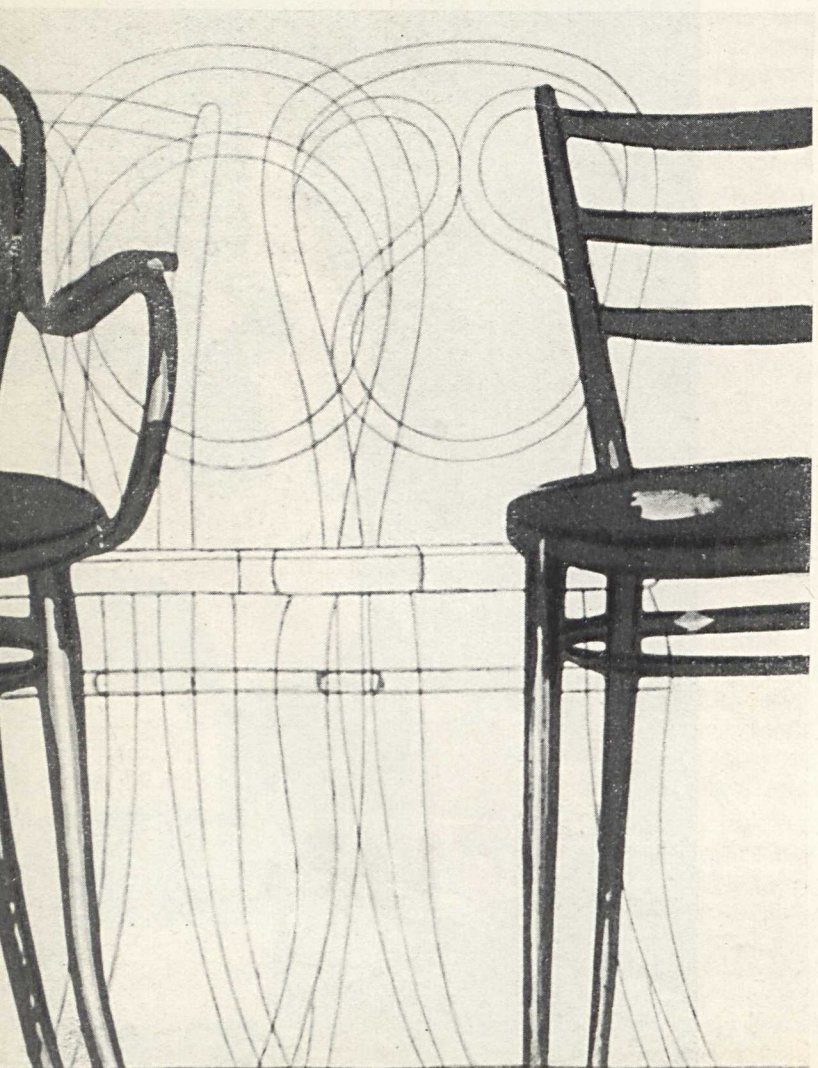
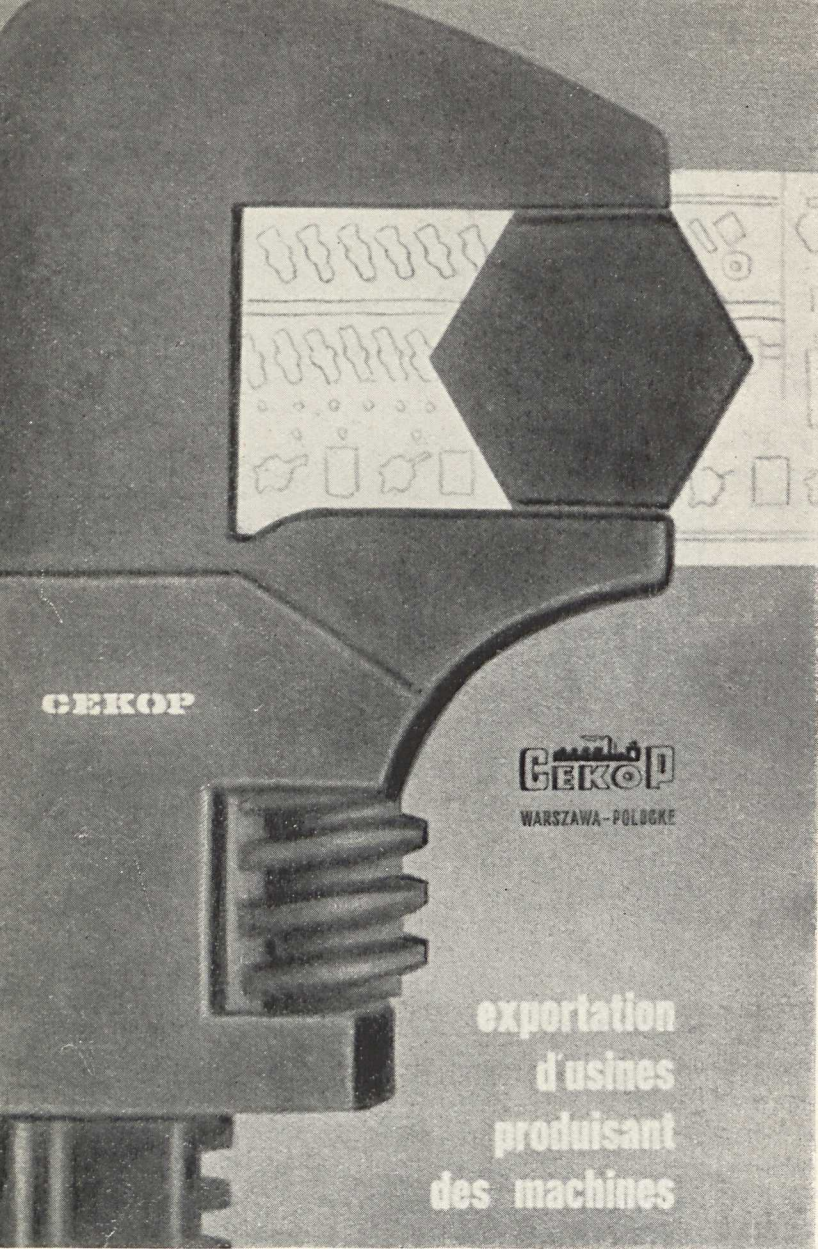
Все интересные примеры новых приемов рекламы, показанные на выставке, невозможно перечислить. Каждый раздел выставки мог бы быть проанализирован самостоятельно, тем более что многие из предложений, высказан-

la technique
tchécoslovaque

mai 1961
Paris

université de Paris
palais de la découverte

foire
industrielle
de budapest



ных во время работы выставки, могли бы стать основой для дальнейшей разработки.

Экспонаты печатной рекламы, показанные на выставке, можно разделить на две группы. Первая — это реклама, использующая главным образом простые графические символы. Здесь все подчинено основной цели: выдвигению на первый план названия товара, фирмы или фирменного знака. В большинстве графических плакатов наблюдался отказ от многоцветности — фон дается в два-три цвета. Для другой группы рекламных материалов характерно широкое использование цветной фотографии, главным образом в рекламе пищевых и парфюмерных товаров. Такая реклама особенно активно воздействует на психологию потребителя.

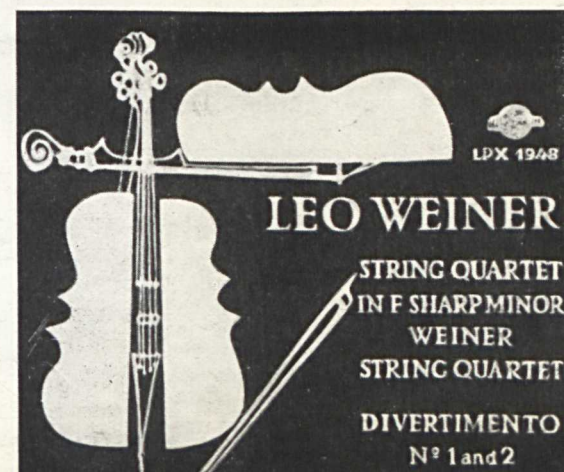
Выставка с особой ясностью показала, как велико в рекламе значение шрифта, подчеркивающего четкость рисунка и тем самым способствующего восприятию рекламы в целом. Вместе с тем выставка очень наглядно продемонстрировала неодинаковое качество рекламы и упаковки, предназначенных для внутреннего и внешнего рынка. Мне кажется, что это явление, обусловленное некоторыми трудностями нашего роста, имеет временный характер. Качество рекламы должно соответствовать качеству товара, независимо от места расположения рынка сбыта.

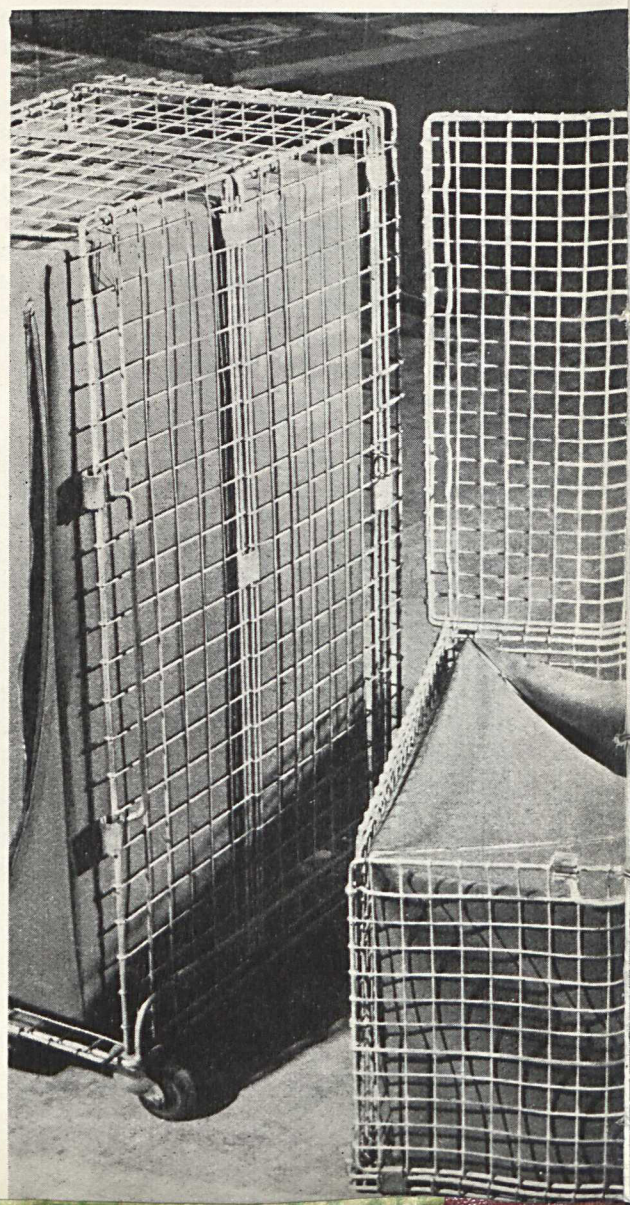
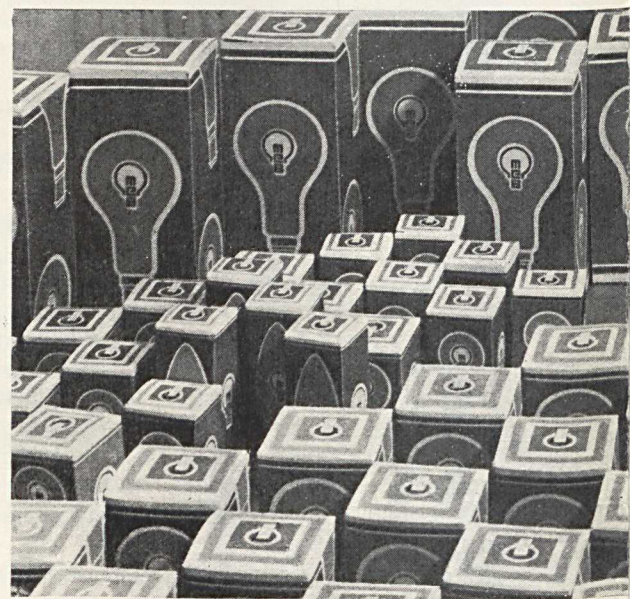
Советская торговая реклама — это политика, ибо она пропагандирует наш государственный строй, советский образ жизни, достижения нашего народного хозяйства. Реклама — это экономика; формируя покупательский спрос на товары высокого качества, реклама помогает расширению товарооборота, она может оказывать влияние на промышленность, предлагая ей выпускать товары, соответствующие возросшим современным требованиям. Наконец, реклама — это искусство, призванное воздействовать на психологию людей, воспитывать их эстетический вкус.

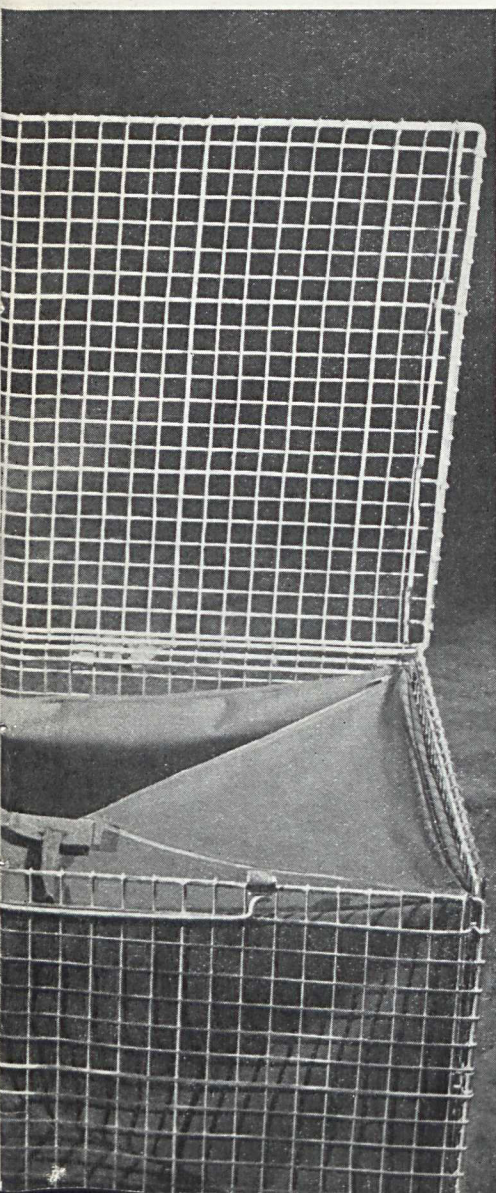
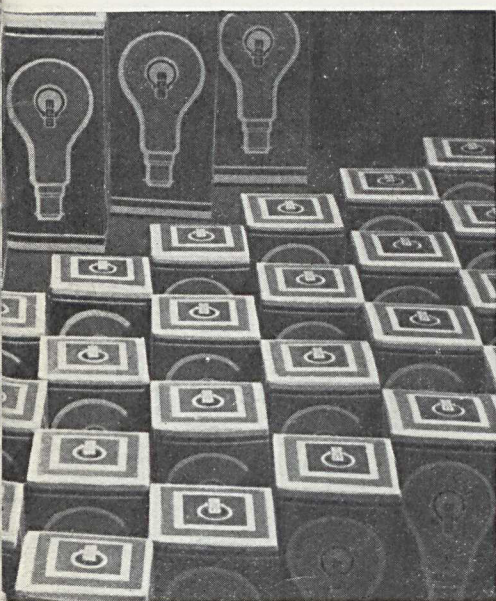
Выставка-смотр, прошедшая в Москве, расширила представление о значении рекламы в народном хозяйстве, сыграла большую роль в изменении отношения к ней со стороны различных заинтересованных организаций. Она показала, что прошло время утверждения «автоматичности» сбыта и отрицания экономической необходимости рекламы в социалистическом государстве. Настало время не только ставить, но и решать проблему дальнейшего развития социалистической рекламы.

Выставка показала, что обмен опытом необходим для того, чтобы быстрее и с меньшими затратами

Образцы рекламы.
Конверты для пластинок грамзаписи.







средств и усилий найти сообща нужную и наиболее эффективную **форму организации** рекламного дела. Она убедила также в том, что нам необходимо пересмотреть идеологическую недооценку роли рекламы, которая должна стать частью руководства торговой деятельностью.

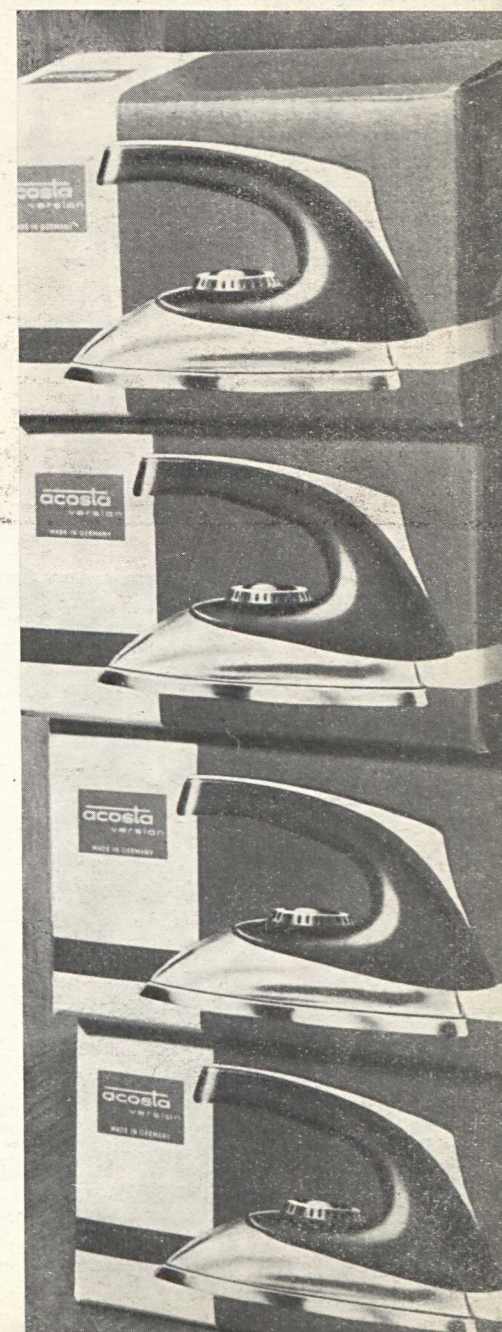
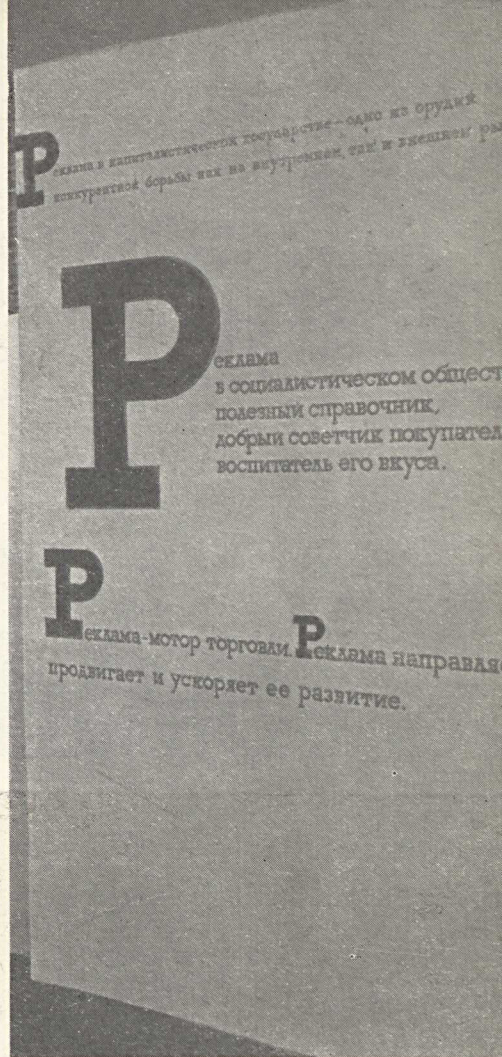
Теперь стала совершенно очевидной необходимость расширить совместную рекламную деятельность торговых и производственных предприятий, разрабатывать научную основу рекламной работы и повысить квалификацию специалистов, работающих в области рекламы. Для этого каждая страна, входящая в Совет экономической взаимопомощи, должна издавать журнал, посвященный проблемам рекламы, журнал, который смог бы стать трибуной для обмена опытом.

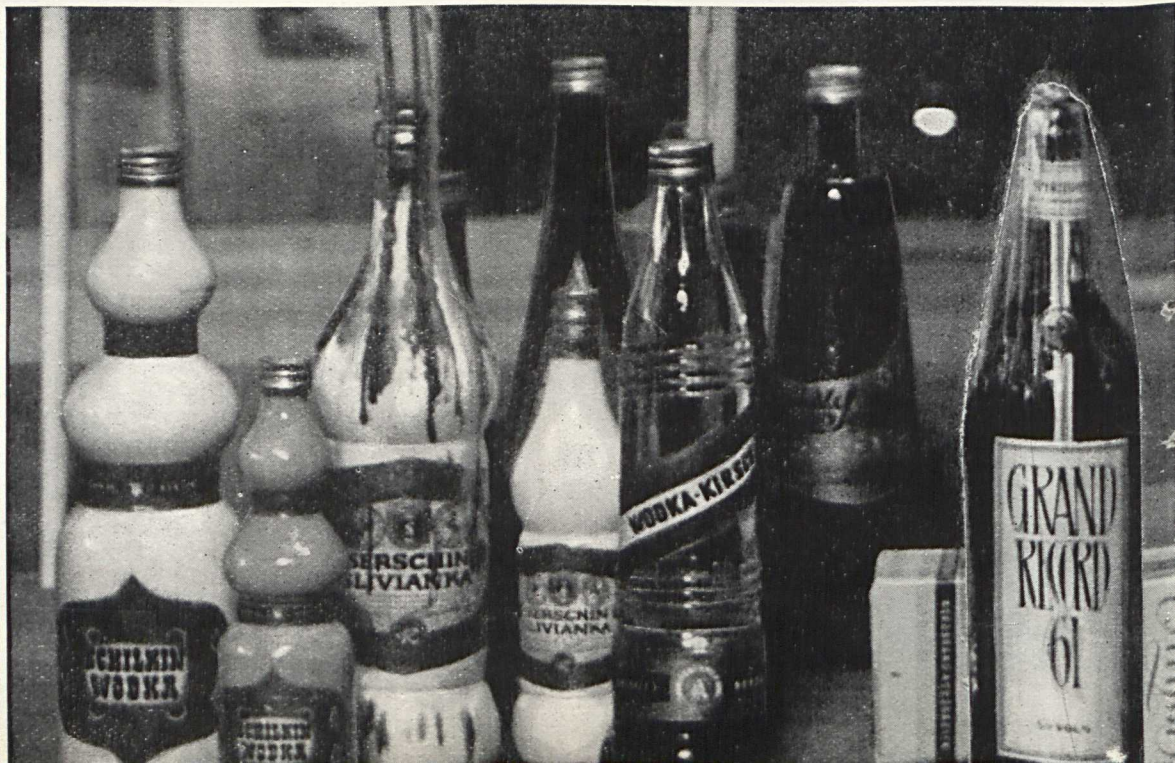
Для успешного выполнения стоящих перед нами задач надо провести большую работу. Очевидно, нужно создать новые или улучшить уже существующие в странах—членах СЭВ научно-исследовательские организации, которые бы разрабатывали отдельные проблемы рекламного дела по заранее согласованным тематическим планам. Для координации этой деятельности было бы целесообразно основать объединенный институт по исследованию рекламы, лучше всего в рамках Института по исследованию сбыта при Экономической комиссии СЭВ. Этот институт мог бы координировать издательскую деятельность и обмен специалистами в области рекламы, а также организовывать международные конгрессы, симпозиумы и конкурсы на лучшую рекламу и упаковку.

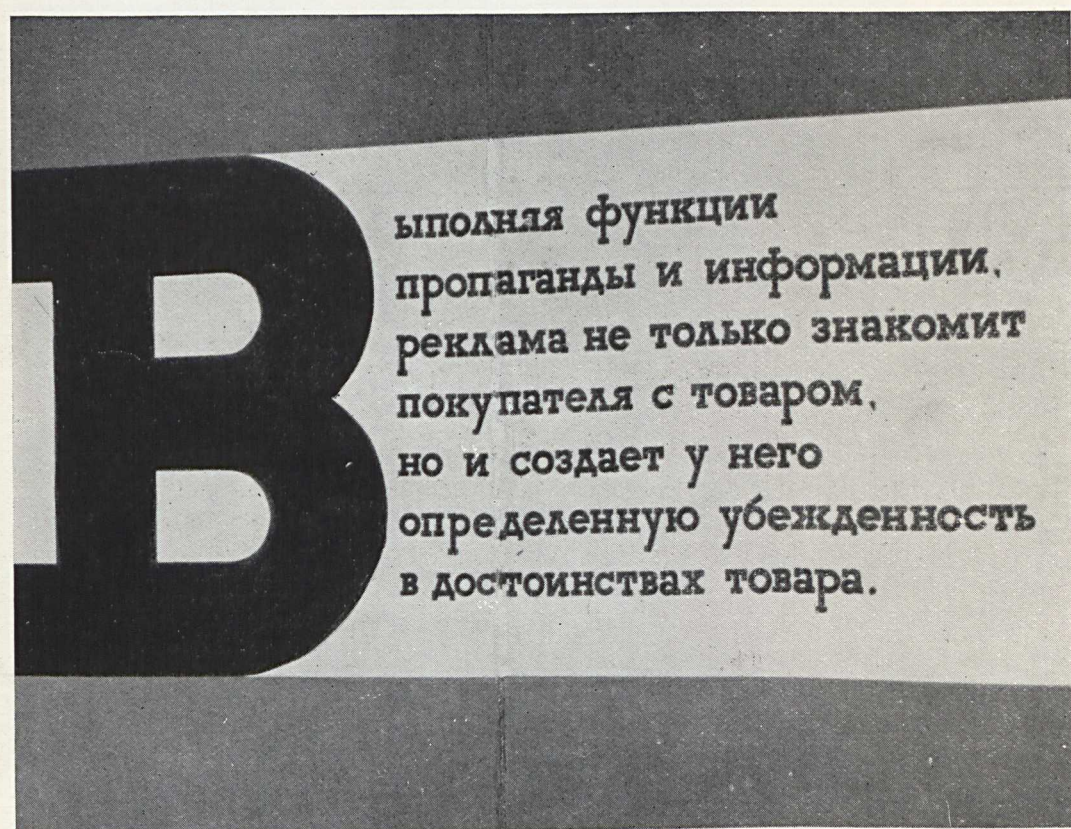
Огромное значение приобретает в этой ситуации проблема подготовки кадров. Всем странам, входящим в Совет экономической взаимопомощи, нужны высококвалифицированные специалисты по рекламе. Их надо готовить и в экономических, и в полиграфических вузах, и на специальных курсах по повышению квалификации специалистов рекламного дела. Разумеется, это предусматривает разработку единых учебных программ и пособий по отдельным дисциплинам рекламного дела.

И, наконец, необходимо создать специальную полиграфическую базу с высококачественными красителями и красивыми образцами шрифтов, отсутствие которых губительно сказывается на художественном качестве рекламы в целом.

Наступило время решать задачи организации рекламного дела как крупного государственного мероприятия.







БОЛЕЕ 15 000 ОБЪЕКТОВ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ...

Под таким заголовком журнал «Neue Werbung» (ГДР)¹ публикует обзор выставки образцов торговой рекламы и упаковки стран — участниц СЭВ в Москве.

Один из важнейших вопросов, который ставится в обзоре, — это вопрос о том, что должна дать специалисту следующая выставка образцов.

Высоко оценивая значение проведенной в Москве выставки, немецкие товарищи высказывают ряд советов и предложений, которые родились в результате дискуссий между специалистами рекламы.

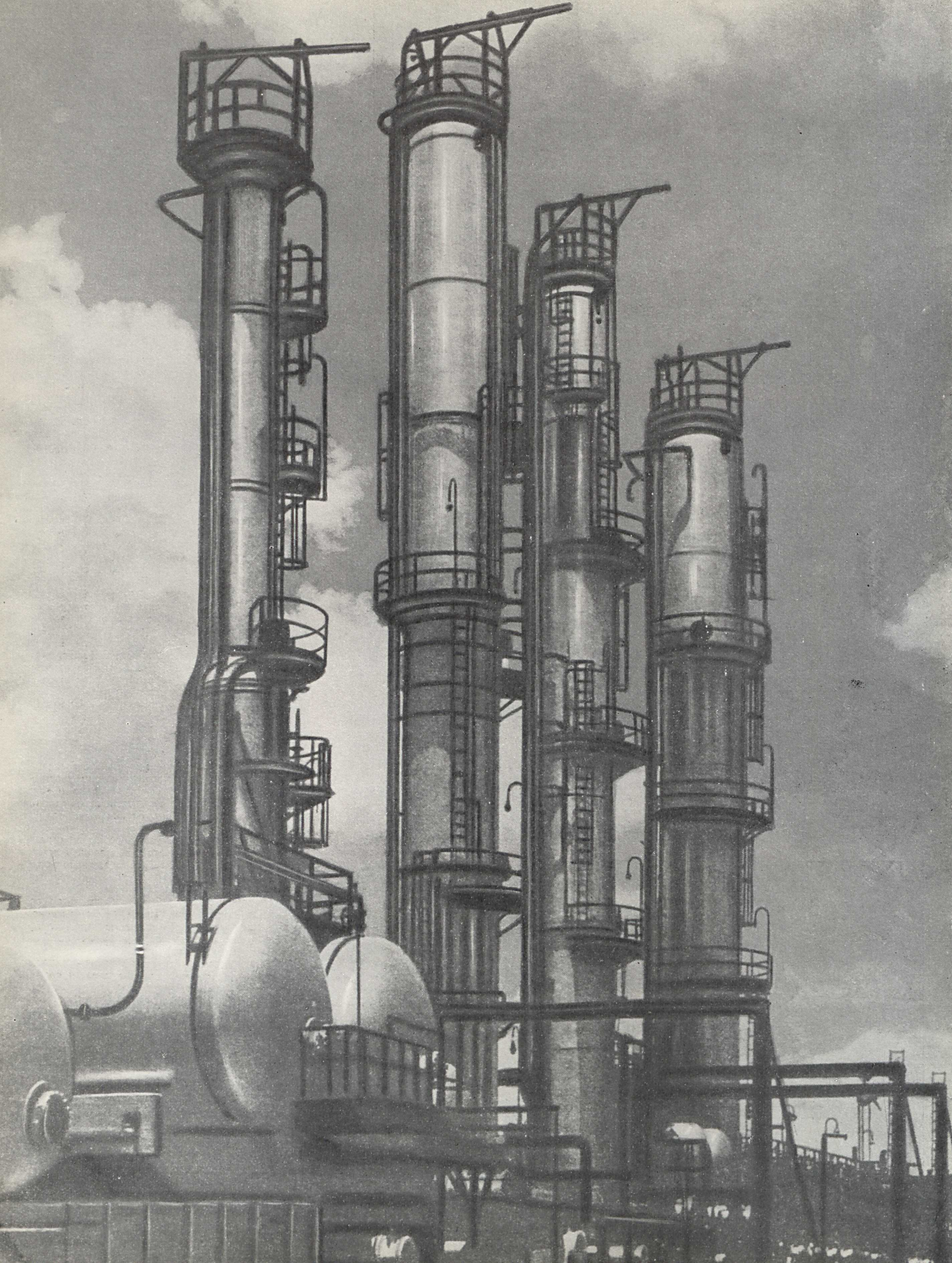
Все участники выставки пришли к выводу, что московская выставка не должна оставаться единственной, что она должна быть показана в других социалистических странах как передвижная. Такая выставка расширит как международные связи между рекламными организациями, так и внутренние связи между производственными предприятиями и рекламными трестами.

Подводя итоги выставки образцов в Москве, немецкие специалисты анализируют причины некоторых характерных для нее недостатков. Основным из них, как отмечается в обзоре, является то, что, с одной стороны, были выставлены устаревшие, или, с точки зрения специалистов, неполноценные проспекты, а с другой стороны, очень много проспектов, заслуживающих внимания, осталось лежать в ящиках, так как для них не хватило места. Причина здесь в том, что перед устроителями выставки стояла огромная трудность: необходимо было из огромного числа экспонатов (примерно 50 000) отобрать наиболее важные и разместить на площади около 6000 м², при этом было необходимо удовлетворить все индивидуальные желания стран-участниц. По этой же причине не все отделы рекламы были одинаково полноценно представлены, а также неравно были представлены реклама внешней торговли и реклама внутреннего рынка, хотя по условиям выставки было предусмотрено, что первая составит 60%, а вторая — 40% общего числа экспонатов. Так, например, Чехословакия выставила лишь вспомогательные средства рекламы, что было не совсем правильно, но это дало возможность стране продемонстрировать свои большие достижения в этой области. Другим недостатком было то, что экспозиция по новейшим и эффективнейшим средствам рекламы оказалась недостаточно полна и недостаточно ощутима.

В связи с этим специалисты рекламы ГДР предлагают странам, принимающим участие в подобных выставках, самостоятельно и точно решать, что должно выставляться на той или другой выставке. При организации следующих выставок они предлагают ставить определенные задачи, решение которых и должно являться целью этой выставки. Выставка должна отвечать на самые различные вопросы, которые стоят перед специалистами рекламы, и должна ориентироваться на новейшие достижения в этой области. Строить ее следует по методологическим рекламным комплексам, а каждый комплекс предполагает охват целого ряда определенных проблем. Для более широкого и глубокого ознакомления посетителей с рекламой социалистических стран и для изучения эффективности воздействия рекламных средств немецкие специалисты предлагают руководству выставки организовывать ежедневные дискуссии посетителей, которые бы значительно повысили их ценность.

В целом выставка образцов торговой рекламы и упаковки в Москве признается как новый этап эффективного сотрудничества между социалистическими странами в области рекламы, положительные результаты которого наглядно продемонстрировала первая такая выставка.

¹ «Neue Werbung», 1964, № 10.



ФОРМА ХИМИЧЕСКИХ СООРУЖЕНИЙ

ю. лебедев

В последнее время много пишут и говорят о влиянии химической промышленности на работу художников декоративно-промышленного искусства. Однако обычно обращают внимание лишь на одну сторону этого влияния — на новые искусственные материалы, которые вследствие своих особых качеств и технологии производства создают новые возможности для художественного творчества.

Между тем химическая промышленность влияет на работу современного художника не только конечной продукцией, но и новыми формами своих производственных сооружений.

Посмотрите на фотографию (рис. 1). Разве вас не поражает необычность облика завода органического синтеза?

Когда мы видим необычное в природе, то редко спрашиваем себя, почему это так, — настолько мы привыкли к абсолютной обусловленности природных форм. Нас не удивляют и ставшие привычными формы машиностроительных заводов, станков, доменных печей, гидроэлектростанций.

Но вот перед вами установленная и размещенная прямо

вило, облик заводов органического синтеза. Это — адсорберы, десорберы, ректификационные колонны, в которых в той или иной форме происходит разделение газов или жидкостей (дистилляция, абсорбция и т. п.). Наиболее высокие из них — ректификационные колонны, достигающие 60—70 м, предназначенные для разделения смесей летучих жидких веществ, имеющих различные температуры кипения. Цилиндрическую форму и вертикальность колонны определила главным образом необходимость максимального контактирования падающей сверху жидкой смеси и выходящих навстречу ей паров.

Наилучшие условия для спокойной реакции отстаивания при очистке жидких веществ создает статичная форма горизонтально стоящего цилиндра и приземистого эллипсоида.

Движение жидкости в центробежных насосах порождает их спиралевидную форму. Заданная схема перемещения жидких и газообразных продуктов на заводе ясно отражается в системе трубопроводов.

Разнохарактерность процессов, происходящих в пределах

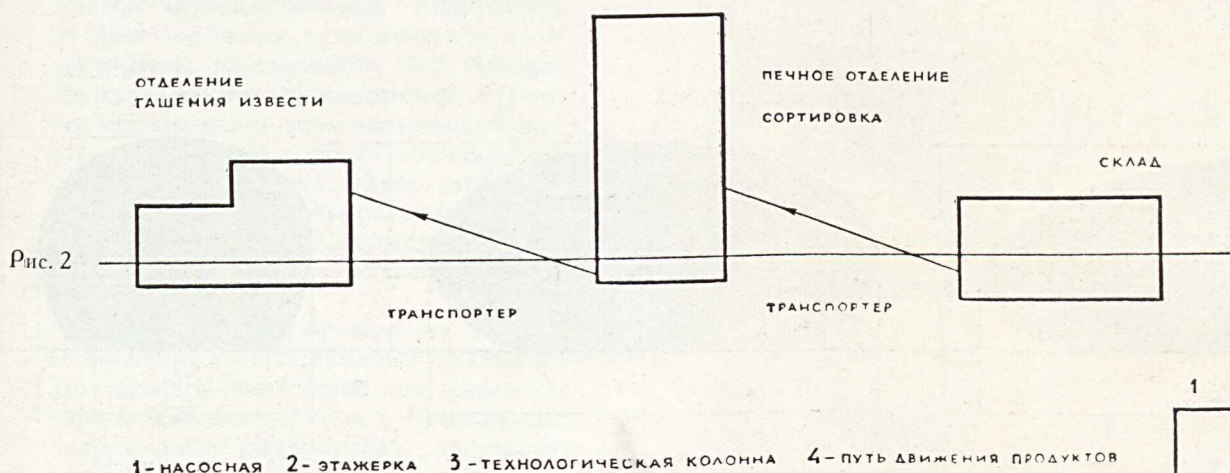


Рис. 2

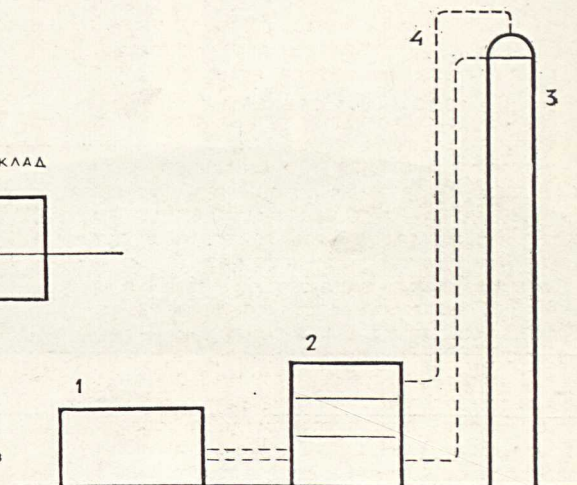


Рис. 3.

под открытым небом оригинальная аппаратура в виде шаров, эллипсоидов, гигантских, устремленных ввысь цилиндров, соединенных между собой каскадами труб. У вас возникает ассоциация с фантастической картиной жизни на Марсе, с плодом фантазии художника.

Но нет. Перед вами реально существующий завод.

Откуда такие формы?

Структура известкового цеха отвечает технологическому процессу: исходный материал — известняк — поступает из склада по наклонному транспортеру в обжиговую печь, затем вторично по транспортеру в отделение получения известкового «молока» (рис. 2).

Композиция типовых цехов на многих заводах органического синтеза строится следующим образом. Параллельно длинной линии узкого здания насосной следуют более высокие «этажерки» — открытые легкие конструкции с размещенной на них мелкой аппаратурой. Третий ряд составляют доминирующие вертикали технологических «колонн». Динамика композиции цеха соответствует циркуляции продуктов: параллельно зданиям от одной технологической колонны к другой и поперек — от насосов к аппаратам и обратно (рис. 3).

Перед нами овеществленная формула химической реакции!

Слева на фотографии мы видим высокие, вертикально стоящие металлические цилиндры, определяющие, как пра-

вого химического завода, диктует многообразие форм, из которых складывается облик предприятия: высокие технологические колонны, низкие, большого диаметра вертикальные цилиндры, горизонтально поставленные бачки, аппараты, висящие на обнаженных бетонных конструкциях или стоящие на собственных фундаментах, газгольдеры, градирни, трубы и рядом — «обычные» здания. Все это создает живописную картину предприятия.

Специфика химических реакций в их **самодвижении**, которое является результатом высвобождения энергии при взаимодействии жидких, газообразных и твердых веществ. Химическая реакция требует **сосуда, оболочки, резервуара**, которые бы изолировали проходящие процессы от внешней среды и обеспечили постоянство требуемого режима — температуры, давления, вакуума и т. д.

Химический процесс настолько чувствителен к форме резервуара, что часто небольшое ее изменение приводит к нарушению этого процесса.

С повышением, например, заданного давления с 1000 мм до 7000 мм водяного столба при проектировании газгольдеров (резервуаров для хранения сжиженных газов под высоким давлением) эллиптическую форму стального сосуда рационально заменить на шарообразную и вместе с этим уменьшить объем резервуара (рис. 4).

Большая часть инженерных сооружений и оборудования на наших химических заводах, так привлекающих нас своими интересными формами, создается без участия художника.

Однако художник нужен химическому производству.

Промышленные комплексы химии становятся неотъемлемой частью многих наших городов и наблюдаются нами как с земли, так и с воздуха. С каждым годом входит в строй все большее число заводов нефтехимии. Постоянно растут занимаемые ими в городах территории, размеры которых достигают более 30—40 кв. км. Химические заводы прочно вошли в наш пейзаж.

Но мы утверждали выше, что химические предприятия красивы и без участия художника. Действительно, их формы интересны, но это скорее красота непосредственности, первозданности. Увлекает и **необычность** форм. Однако это вовсе не означает, что красоту химических заводов нельзя совершенствовать.

Формы химической аппаратуры обусловлены технологией производства. Но обобщение объективных закономерностей формообразования, проникновение в его внутренние движущие силы дают художнику возможность поднять на более высокую

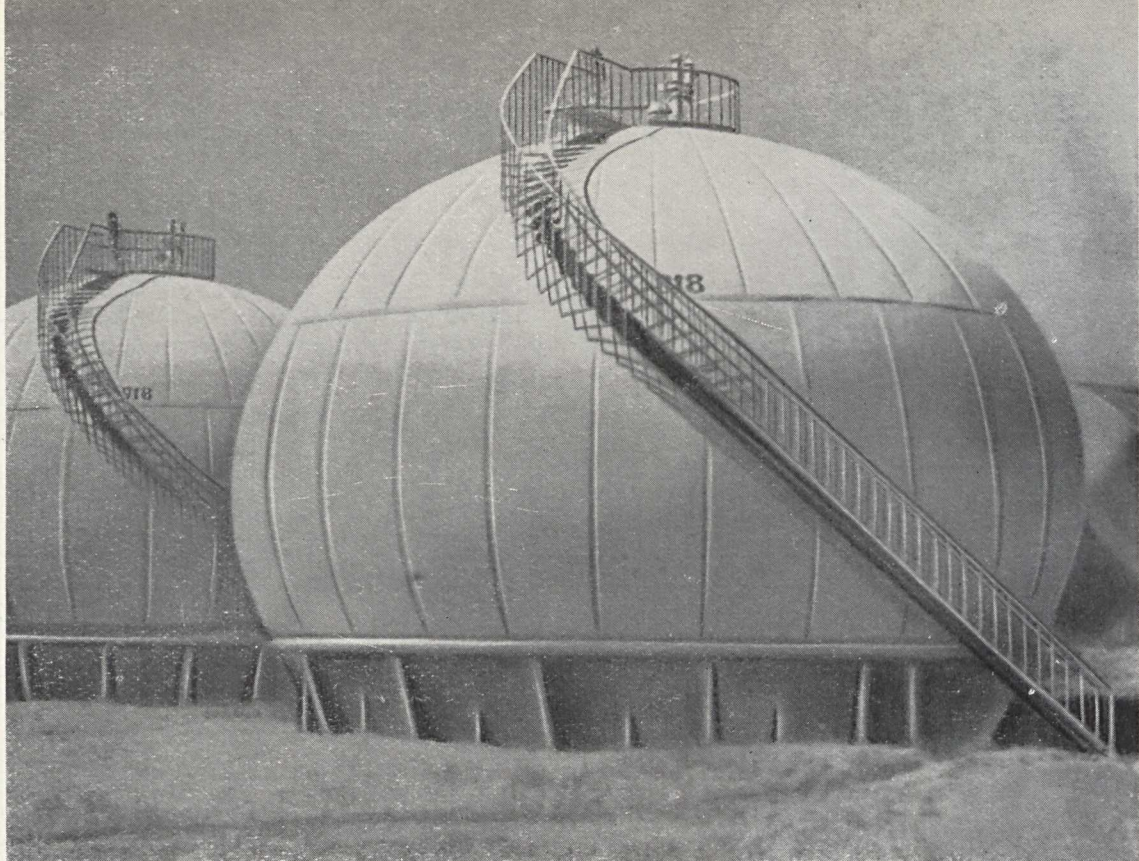


Рис. 6.

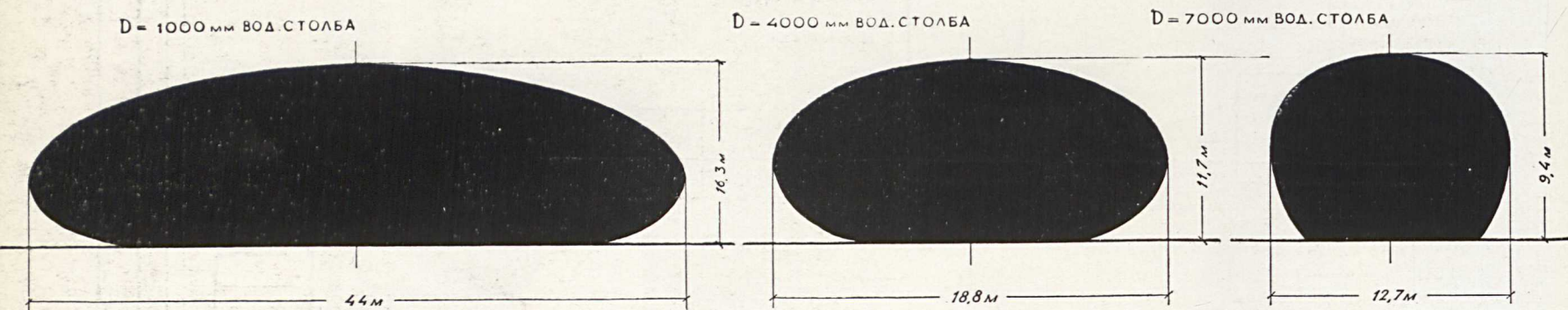


Рис. 4.

ступень эстетическое совершенство химических сооружений.

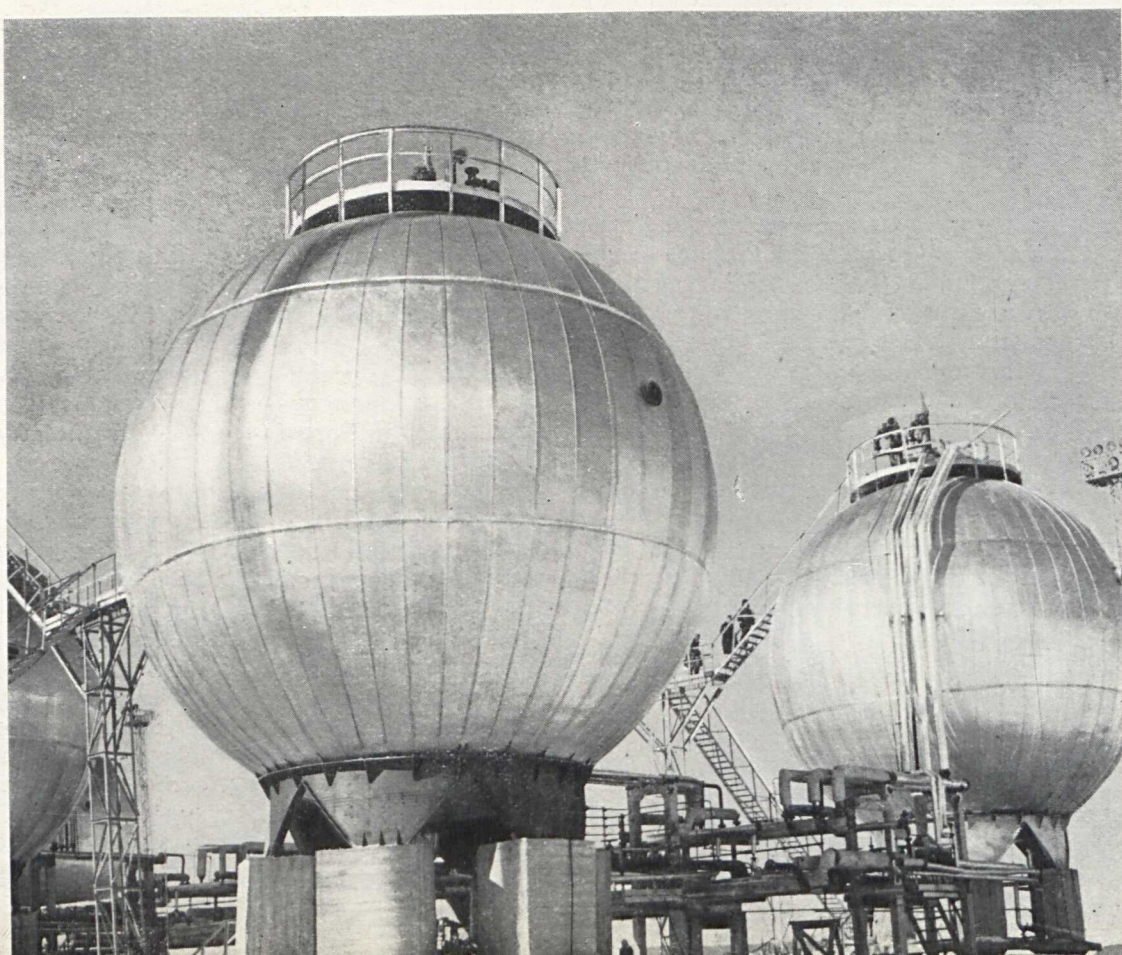
Как правило, химические реакции характеризуются многими параметрами.

Форму ректификационной колонны, например, определяет заданная мощность, степень контактирования пара и жидкости, скорость движения пара, чистота конечного продукта и т. д. Изменение одного параметра в определенных пределах влечет за собой изменение других, а отсюда — новые требования к размерам колонны.

Кроме самих химических процессов форму определяют также и средства их материализации: строительный материал, конструктивные требования прочности, жесткости, устойчивости, условия эксплуатации, транспортировка, монтаж и демонтаж и т. п. Немалую роль играют климатические условия (особенно в связи с выносом оборудования на открытые площадки).

Следовательно, создание формы того или иного аппарата или сооружения — всегда решение конфликта. Понимание же законов образования промышленных форм, обостренное чувст-

Рис. 5.



во гармонии позволяют художнику координировать результаты работы многих специалистов. Именно в гармонизации всех сторон содержания предмета — основа эстетического совершенствования химических предприятий. Художник здесь выступает не как украшатель, а как создатель рациональной формы производственного сооружения. Это в свою очередь делает его необходимым участником технического совершенствования производства.

Первое впечатление от формы газгольдеров, изображенных на рисунке 5, — незавершенность формы, отсутствие целостности в их композиционном решении. Простая и сдержанная форма шара не вяжется с тяжеловесными столбами основания. Неприятен и старомоден коронообразный переход от основания к баллону. Неопределенно положение верхней площадки по отношению к сфере — она могла бы быть расположенной чуть выше. Путана организация лестничных маршей, обслуживающих сразу два газгольдера. **Негармоничность наводит на мысль о каких-то функциональных недостатках.** И действительно, если вникнуть в содержание, то окажется, что тяжелые фундаменты с точки зрения статики не оправданы и неэкономичны. Конструкция лестниц требует многочисленных опор и загромождает свободное пространство. Эксплуатация газгольдера, его ремонт и содержание затруднены отсутствием свободного подхода к его оболочке.

На одном из зарубежных заводов в решении эллипсоидных газгольдеров для хранения газов под менее высоким давлением, чем в предыдущих шаровидных резервуарах, участвовал художник (рис. 6). В результате были найдены красивые очертания эллипсоидов. Пластичность их формы подчеркивается лестницами, мягко огибающими их поверхность; формы газгольдеров и лестницы создают хорошие условия для обслуживания и функционально оправданы.

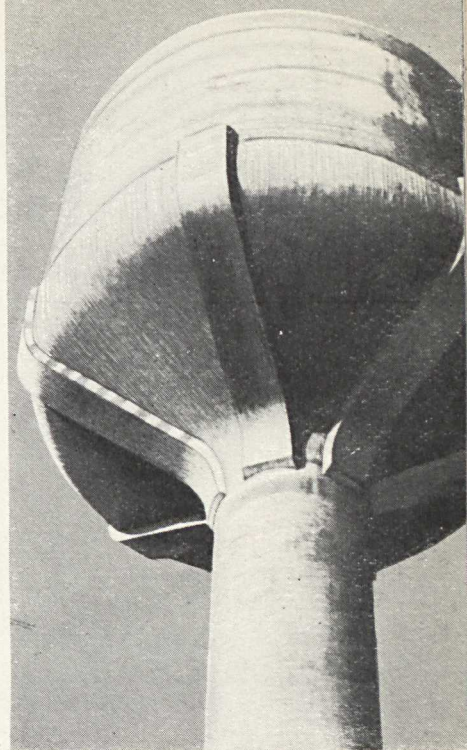
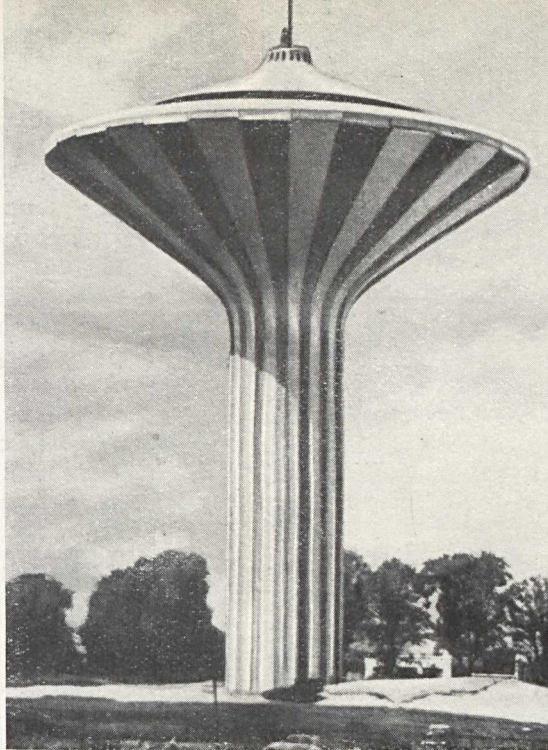
Возьмем еще один пример, раскрывающий возможности художника-конструктора, — водонапорные башни.

Водонапорные башни, где бы они ни были построены — на химическом заводе или на рыночной площади города, на машиностроительном предприятии или вдоль транспортной магистрали, — по принципам своего формообразования родственны химической аппаратуре.

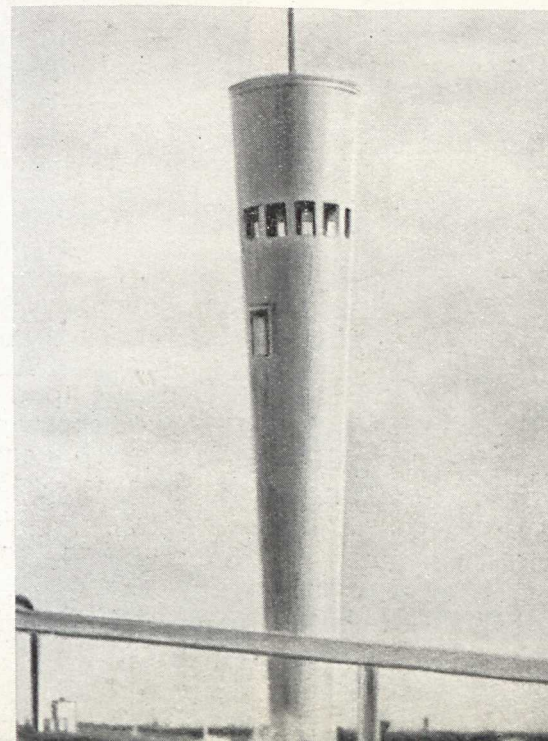
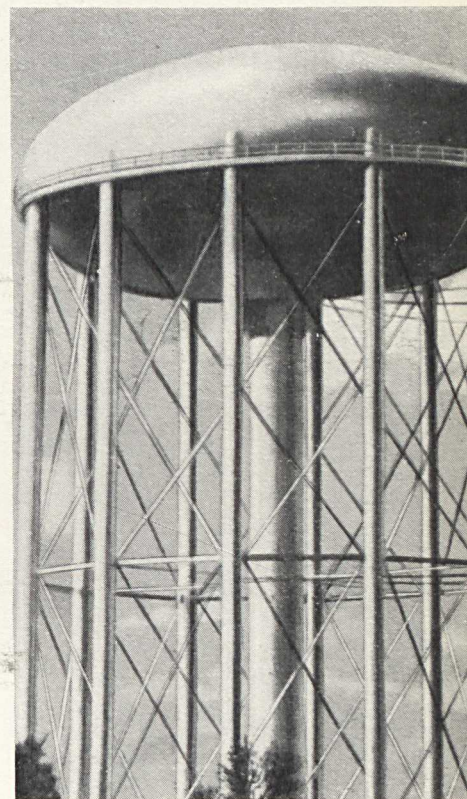
В создании водонапорных башен, представленных на наших рисунках, не всегда участвовал художник. Опытный глаз может обнаружить, в каком случае это чисто утилитарное сооружение превращается в настоящее произведение промышленного искусства.

На фотографиях мы видим красочный калейдоскоп форм: высокие ребристые опоры, завершаемые резервуарами в виде чаш, комбинации резервуаров из различных криволинейных поверхностей, цилиндры, эллипсоиды, шары, конусы, гиперboloиды... (рис. 7а — е).

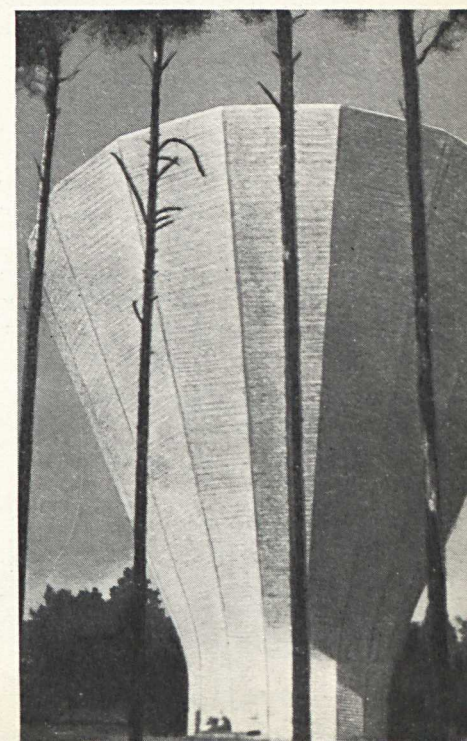
Рис. 7.
а, б.

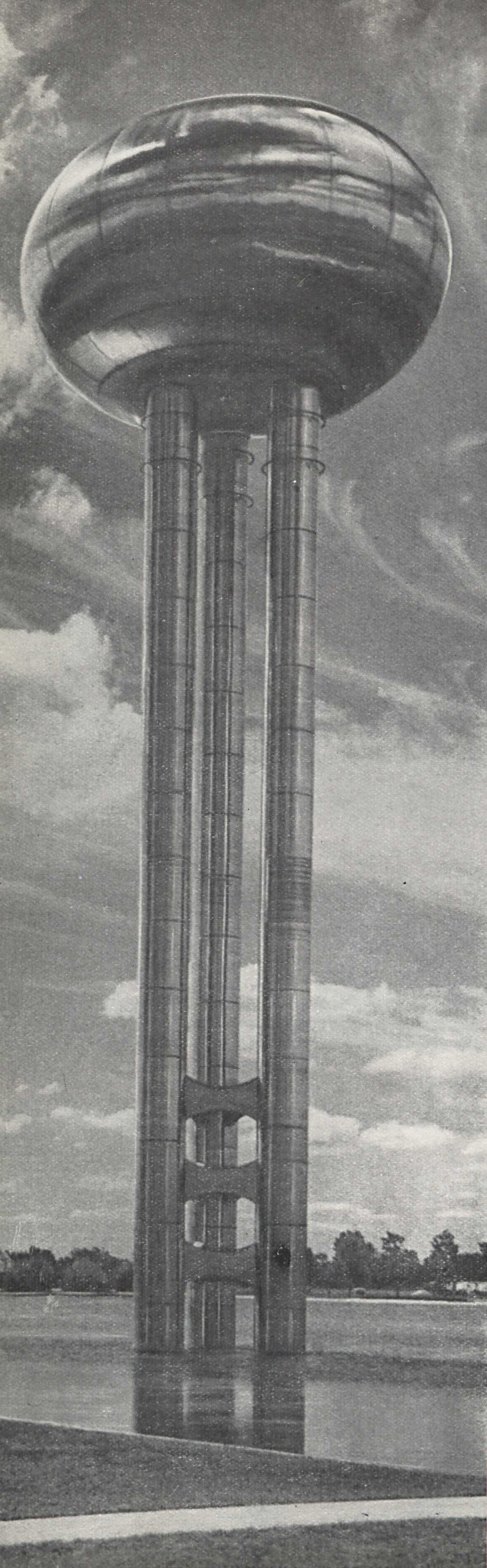


в, г.



д, е.





Подобное разнообразие форм соответствует разнообразию задач, стоявших перед проектировщиками. Если проследить изменение лишь одного фактора — величины заданного количества воды, хранящейся в резервуаре, то окажется, что малым ее объемам соответствует композиция резервуара, стоящего на одной тонкой опоре; постепенное увеличение мощности водонапорной башни приводит к усилению опоры, затем появлению нескольких опор и в заключение — безопорное размещение резервуара на земле. От 600 м^3 воды в резервуаре формы бутона мака, построенном в Финляндии архитекторами Кайя и Хекки Сирен (рис. 7б), — и до $10\,000 \text{ м}^3$ в водонапорной башне грибовидной формы в Упсала, Швеция (рис. 7е).

На рисунках 7б и 7в можно проследить нюансные изменения формы водокачек, близких по расходу воды. Небольшие объемы предназначенной для хранения воды позволили организовать башни в виде криволинейных сфер (из металла и бетона) на центрированной опоре. Баллоны как бы парят в воздухе. Сферические формы резервуаров уменьшают температурные колебания воды и экономичны в конструктивном отношении. Однако и формы резервуаров и решения опоры значительно отличаются друг от друга.

Над поверхностью бассейна технического центра «Дженерал Моторс» (рис. 8) вырос пучок опор, поддерживающий металлический эллипсоид. В его блестящей отполированной поверхности трепетно колеблется отраженный мир: облака, вода, зелень. Автор — всемирно известный архитектор и художник Э. Сааринен.

Совершенно иную форму имеет резервуар гораздо большей емкости, спроектированный другим талантливейшим художником, инженером, дизайнером Рене Сарже (рис. 9). Башня не дифференцирована на резервуар и опоры. Она представляет собой целостную

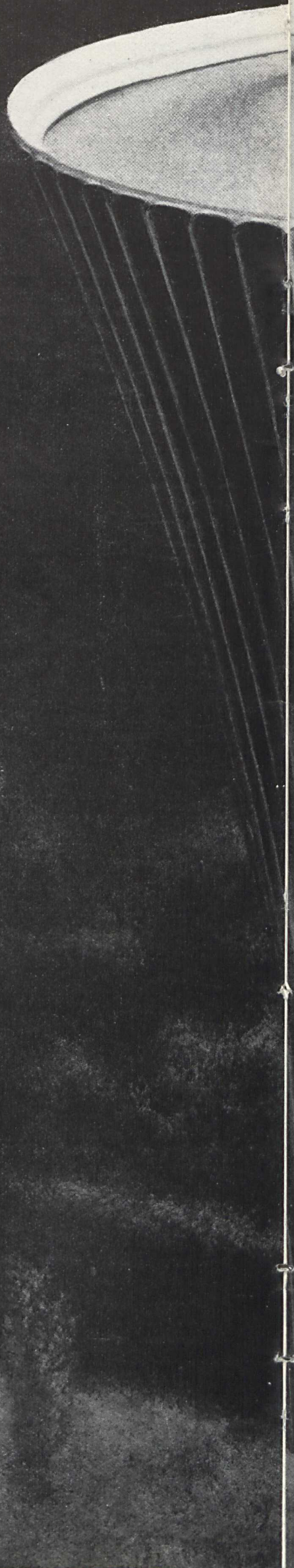
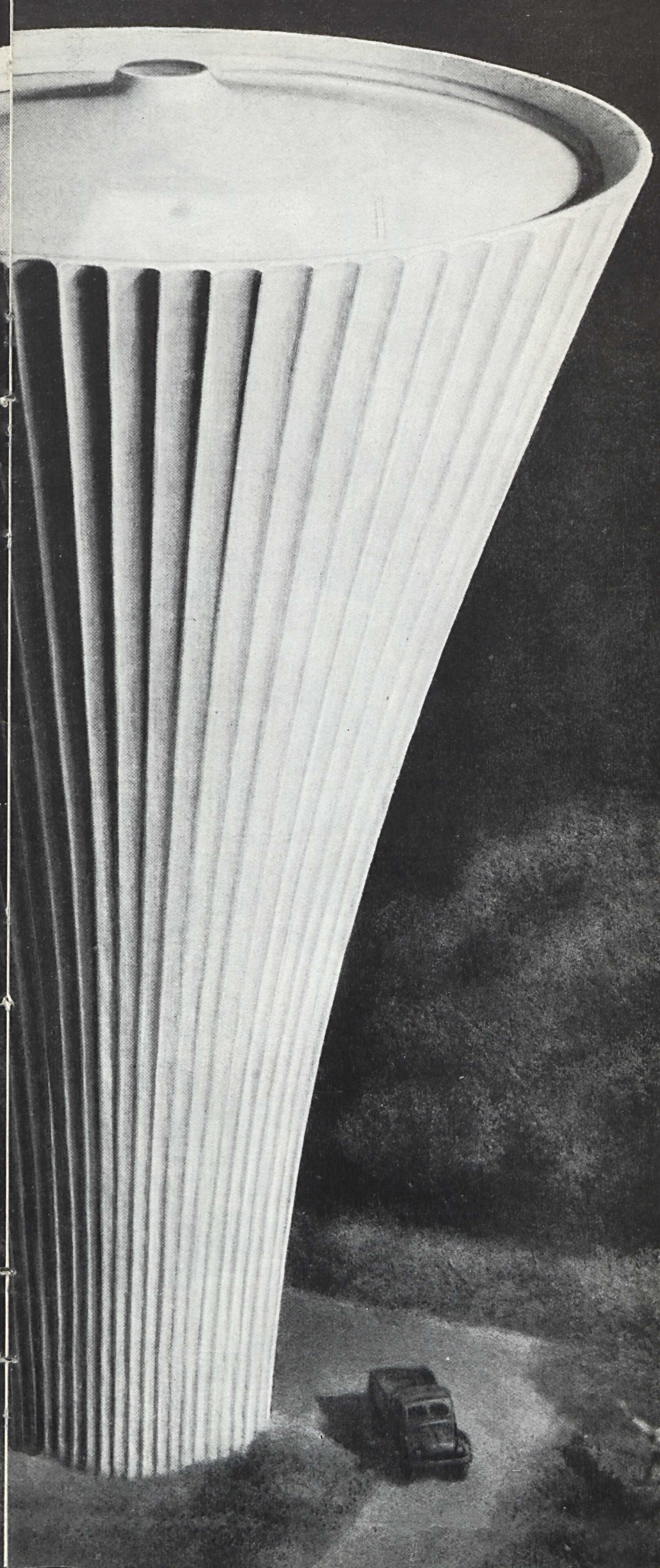


Рис. 8.



форму, твердо стоящую на земле, но постепенно как бы освобождающуюся от земного притяжения благодаря веерообразному расширению кверху.

Широкое поле деятельности для художника открывается в работе над композицией заводского комплекса в целом. Захватывающей областью деятельности художника здесь является, например, цветовое решение завода.

Современные предприятия Большой химии раскрывают нам красоту материализованных законов природы, заключающуюся в ясно читаемом содержании технологического процесса.

Сегодня художник не только копирует природные формы и не просто украшает спроектированные предприятия. Он участвует в самом процессе формообразования, преобразует окружающий нас предметный мир. Результаты труда такого художника — это вещи, которые «живут», работают, действуют.

Теория технических расчетов часто не в состоянии математически определить форму и размеры оборудования. Художник, как специалист по формообразованию, своим талантом, знаниями и интуицией должен помочь найти форму промышленного сооружения, соответствующую его назначению, и довести красоту конструкции до красоты научной мысли. Прекрасным примером этого может служить работа итальянского инженера, архитектора и художника П. Л. Нерви.

В статье мы несколько идеализировали совершенство формы оборудования современных химических предприятий. Если всмотреться более внимательно, то окажется, что формы аппаратов еще очень грубые. Они часто затрудняют более «тонкие» и сложные химические процессы. Химическая наука опережает возможность технического воплощения в заводских условиях тех химических реакций, которые существуют лишь теоретически или осуществлены в лабораториях. Возможности конструирования отстают от науки.

Нам думается, что будущий облик химических заводов представит собой сложную систему аппаратов и механизмов, лишенных укрытий. По совершенству своей организации завод будет напоминать организм человека, его нервно-сосудистую систему. Обнаружению и выявлению единства технологии и формы сооружений будет способствовать находящая уже сейчас применение гигантская стеклянная аппаратура.

В создании такого химического предприятия, несомненно, большая роль должна принадлежать и художнику-конструктору.

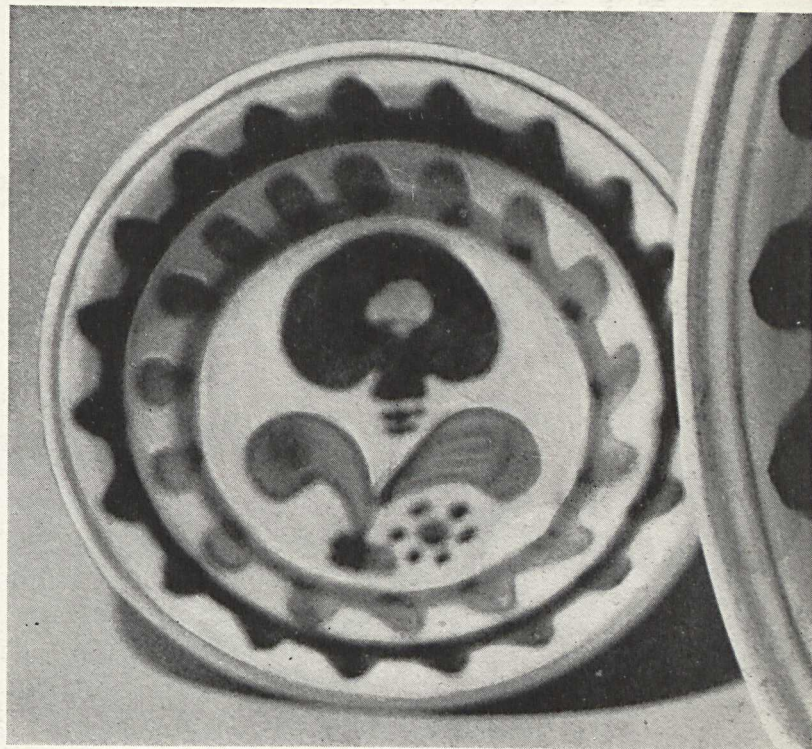
Рис. 9.

482521 487496



КОНАКОВСКИЙ ФАЯНС

Н. Степанян



История Конаковского фаянсового завода имени М. И. Калинина, эволюция художественных качеств его продукции, творческая судьба связанных с заводом художников — это история и судьбы всей советской художественной промышленности. Поэтому анализ последних работ коллектива затрагивает многие проблемы нашего декоративно-прикладного искусства.

Взлет искусства 20-х, 30-х годов, когда в Конакове подолгу работали такие корифеи, как И. С. Ефимов, В. А. Фаворский, И. Фрих-Хар, А. Матвеев, не создал подлинного переворота в массовой продукции завода. Следы этого подъема остались лишь в уникальных и малосерийных образцах, гораздо больше в скульптуре, чем в области бытовой посуды, составляющей основу выпуска завода.

Серьезная работа над эстетическим качеством бытовой посуды, обновление массового ассортимента начались лишь в последние годы.

Изменения в производственном процессе, удешевление изделий, учет требований современных бытовых условий трудящихся и самих взглядов на красивое и удобное стали признаком сегодняшней жизни завода.

Обновление ассортимента выразилось не просто в замене изделий устаревшей формы другими, но в продумывании совершенно новых по назначению и пластике предметов, создании новых наборов посуды, необходимой в сегодняшнем, изменившемся быте. В свою очередь объем, пластика, роспись изделий стали отражать современные общестиллистические поиски в декоративно-прикладном искусстве. Изменились пропорции и архитектура вещей, мера и характер декора. Поверхности, недавно покрываемые сплошным рельефом, сменились гладкими, обнаруживающими красоту фаянса плоскостями, с широкими подглазурными росписями. Острее и проще стал

силуэт, вместо аморфной «естественной» пластики появилась четкая прорисованность предметов.

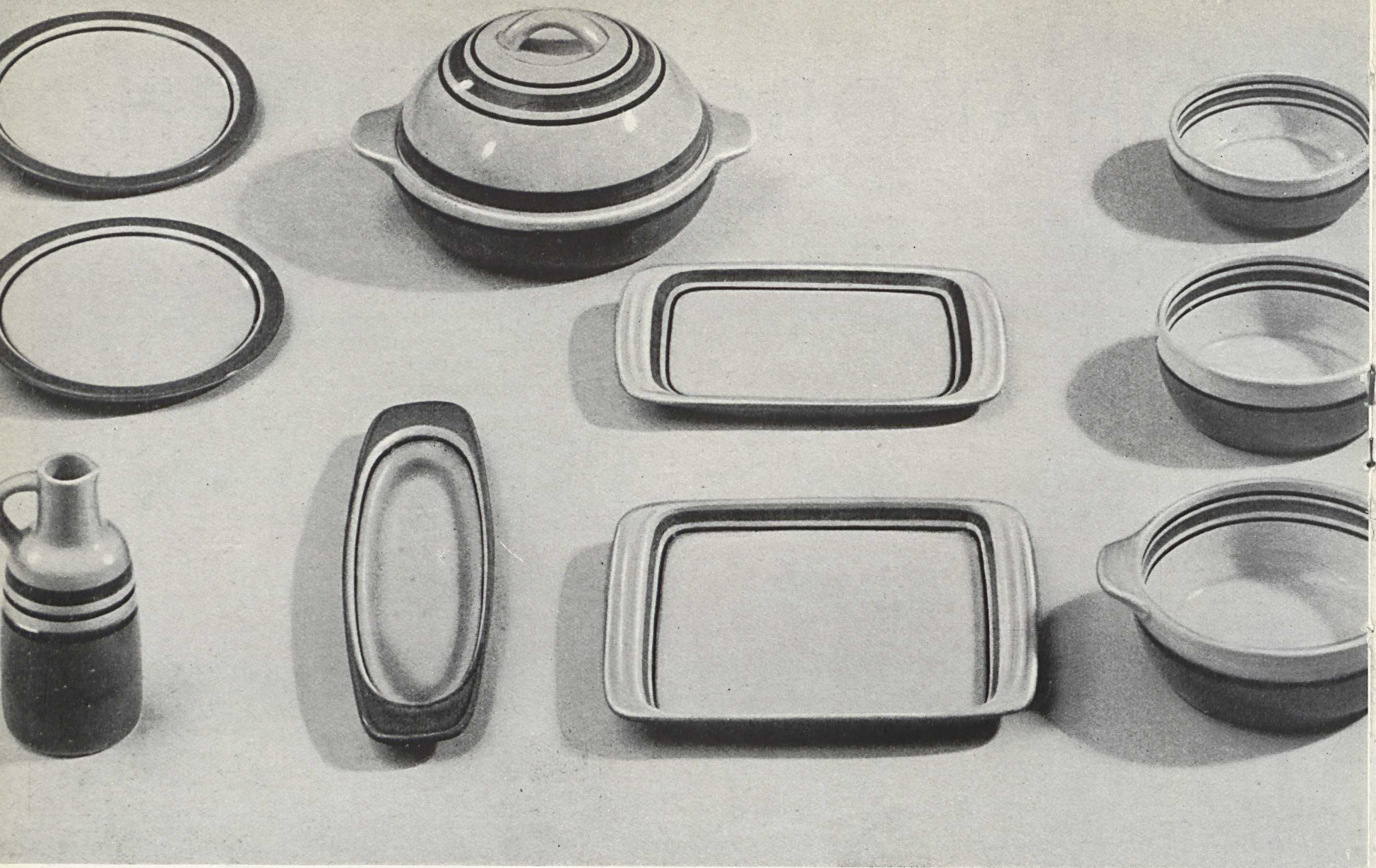
Вместе с тем — и для фаянсового завода имени Калинина это особенно характерно — изделия сохраняют верность лучшим традициям прошлого. Уже в конце 50-х годов в работах таких замечательных художников, как Г. Я. Альтерман и В. Филянская, народное начало, свойственное кузнецовским фаянсам, было возрождено в новом качестве. Чудесный чайный сервиз «Шиповник» Альтермана и «Кофейный сервиз» Филянской — лучшие среди произведений, подтвердивших это завоевание. Успех закрепился работой целой группы выпускников Ленинградского Мухинского училища и других художественных вузов страны, пришедших на завод. Это были О. Белова, Г. Садилов, Г. Вебер, Ф. Крохина, Н. Коковихин, В. Шинкаренко, О. Гагнидзе, В. Сергеев, Н. Гаврилов. Сегодня именно этот коллектив молодых художников вместе с мастерами старшего поколения — В. Филянской, А. Хихеевой, И. Васильевым, Н. Литвиненко — создают новое лицо Конаковского завода.

* * *

Декоративно-художественное начало в произведениях массовых, широко входящих в быт народа, должно быть абсолютно согласовано с их функциональными и техническими качествами. Но как рамки строгого, заранее выбранного стихотворного размера никогда не кажутся подлинному поэту тягостными, а, наоборот, обостряют его фантазию и изобретательность, так условия механизированного поточного производства определенным образом стимулируют творчество художника.

Тесные внутренние связи соединяют массовые промышленные изделия со стилем нашей архитектуры. В отличие от произведений уникальных, они не только вносят в интерьер момент декоративный, контрастирующий, но сходны с современной архитектурой жилища своей четкой конструктивностью, построенностью, ритмическими членениями. Как и современный типовой интерьер, они созданы художником, а осуществлены машиной.

← Н. Литвиненко. Прибор для завтрака. Фаянс с цветной поливой.
Ф. Крохина. Роспись салатников. Фаянс.



Внутренняя связь бытовой посуды с современной архитектурой жилого дома заключается и в том, что она стала полнее отвечать потребностям быта, учитывать характер жизненного уклада советской семьи.

На фаянсовом заводе имени Калинина это изучение современных требований к бытовой посуде вызвало к жизни разнообразные наборы изделий. Они связаны с традициями нашего стола, с видом продуктов и кушаний, с распорядком дня всем своим художественным строем, формой, росписью и самым стилем изделий. Тщательно продуманные, «специализированные», эти наборы вместе с тем универсальны, широко применяются в хозяйстве, предметы в них могут служить в самых разных жизненных случаях. Среди таких комплектов можно назвать «Прибор для заливного» и «Набор хозяйственной посуды» В. Сергеева, «Прибор для молочных продуктов» В. Шинкаренко, «Кухонный набор» Г. Вебера, «Набор для меда и варенья» Г. Садикова. Эти оригинальные ансамбли вещей возникли в соответствии с требованиями жизни и в свою очередь призваны повышать культуру быта.

Одна из интереснейших работ, входящих в настоящее время в план выпуска завода, — «Картофельный сервиз» Г. Садикова. Сервиз этот составлен из большой чаши с высокой крышкой, предназначенной для отваренного и положенного «горкой» горячего картофеля, из круглых мисок для различных солений, плоских квадратных блюд для рыбы и свежей зелени, сосудов для масла и сметаны, мелких тарелок. Здесь учтен традиционный набор продуктов, подаваемых к картофелю, каждый предмет обдуман и по форме и по масштабу в соответствии со своим назначением, все предметы согласованы друг с другом единым принципом декора. Благодаря хорошо продуманному художником решению эта посуда внесет в домашний быт уют и красоту.

Новым и перспективным качеством всех перечислен-

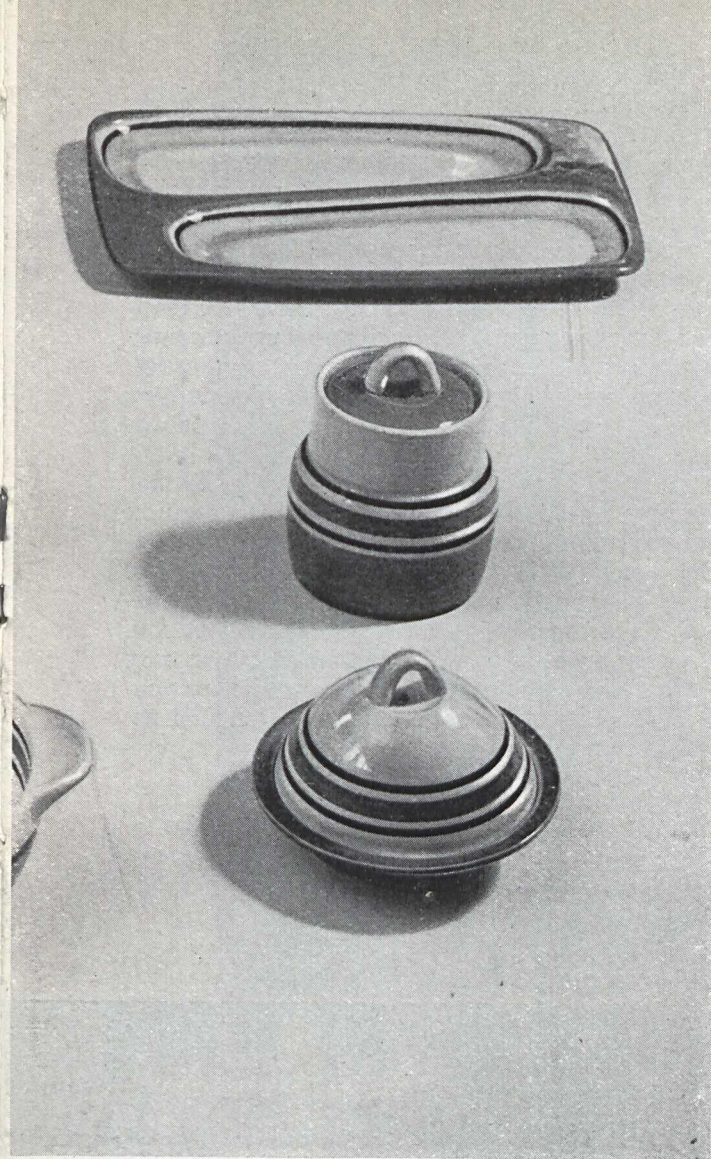
ных наборов является их продуманная «сборность» — предметы легко входят друг в друга, образуя устойчивые компактные композиции. Так собираются «Хозяйственный набор» В. Сергеева, состоящий из цилиндрических объемов, «Кухонный набор» Г. Вебера, в котором хозяйственные баночки и кружка легко ставятся друг на друга. В собранном виде они занимают мало места с учетом габаритов современной мебели, кухонных шкафов, полок, холодильников.

Наборы, созданные на заводе за последние два года, отличаются большой экономичностью, они просты в производстве, роспись их зачастую делается механизированными способами. Такую посуду можно продавать и вместе, и группами предметов, и отдельными изделиями.

Заводу выгодно, удобна эта гибкость, удобна она и для покупателей. Однако очень важно, чтобы в магазинах были представлены полные ансамбли предметов. Необходимо стимулировать производство больших наборов, приучать к ним покупателей, воспитывая потребность в единой сервировке стола, потребность в художественной общности всех окружающих человека в быту предметов, в том числе посуды.

Следует отметить, что росписи всех новых фаянсовых наборов связаны по характеру с убранством кухни наших домов, так часто в жизни семьи заменяющей столовую.

Сочетание ярких однотонных предметов в «Приборе для заливного», крупная голубая клетка в «Кухонном наборе» (это росписи самих авторов: Сергеева, Вебера) как бы продолжают тему кафельных облицовок, пестрых клеенок, «веселых» кухонных занавесей. Их легко представить себе рядом с белыми бытовыми машинами, на пластиковых поверхностях кухонных шкафов и столов. Нарядность этих изделий не в «парадности», она особого рода: уютная, обжитая. И отношение к ним — как к человеку, который никого из себя не корчит, к которому



легко и приятно обратиться. Такой образный настрой наиболее соответствует представлениям о красивом и «добром» доме, сложившимся в нашей стране.

Среди последних работ, созданных на заводе, подкупающей теплотой и естественностью отличается кофейный сервиз В. Филянской. Форма каждого его предмета как бы просится в руку, роспись мягкая, ненавязчивая органически вливается в форму, вырастает из нее. Простота — именно она здесь создает впечатление той особой непринужденности и мастерства, которыми в равной мере отмечаются творения народного искусства и больших художников. Вещи В. Филянской похожи на фаянсовые изделия русских крестьянских мастерских, но не по причине следования, а тем более копирования. Это результат творческого родства, сходного взгляда на прекрасное и полезное, сходного отношения к материалу, к его возможностям и будущей жизни.

Г. Садиков. Картофельный сервиз. Фаянс.
Варианты росписи, исполненной автором.



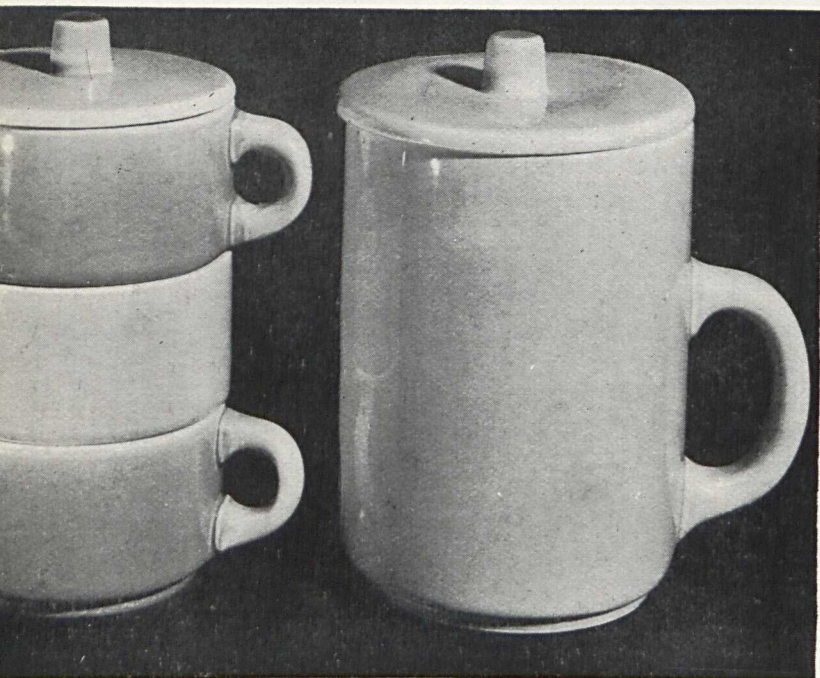
Такой же естественностью и высоким, безукоризненным вкусом отмечены последние росписи В. Шинкаренко и Ф. Крохиной. Изысканность без снобизма, без позы, а как точная найденность, музыкальность линейных и цветовых чередований, «вплавленность» декора в керамическую форму — все это вызывает ассоциации самого высокого класса: народное искусство, фаянсы Дельфты и Японии

Фаянс... Его теплота и естественность, большая связь с землей, глиной, с понятием «лепки» сближает его с народным гончарством. Фаянс пронизан атмосферой человеческого дома, быта, он перенял их дыхание. Когда-то Альтерман на наивный вопрос, почему у него все так легко и блистательно получается, ответил: «...потому что я понял душу глазури». И это не поэтическая метафора — так и бывает, если творчество в сфере прикладного искусства достигает той ступени мастерства, когда о ремесле и умении уже нет речи и вдохновение выражается зримо, в самом искусстве без барьеров.

Для Ф. Крохиной, Н. Коковихина, В. Шинкаренко, Г. Вебера, Г. Садикова характерно умение по-новому видеть старые формы, придавая им росписями особые худо-

жественные качества. Так, «Прибор для меда и варенья» Г. Садикова, уже выпускаемый в росписях разных авторов, сейчас заново прочитывается Ф. Крохиной — забавный розовый лопушок с зеленой веточкой, легко положенный на баночку-медуницу и розетку, придал набору «дачность», создал образ лета и пчельника. Иной характер придала «Кухонному набору» Г. Вебера роспись В. Шинкаренко — пластично поднимающиеся вверх формы предметов покрываются резкими полосами-отводками. Гладко-черные кружки и баночки чередуются с полосатыми, молочно-белая внутренняя поверхность контрастирует с черными дугами ручек — все это создает острую цветовую композицию.

Обеденный сервиз О. Гагнидзе в росписи Г. Садикова, «Набор хозяйственной посуды» В. Сергеева в росписи Г. Вебера — это все изделия, неузнаваемо измененные благодаря декору. Но самый выразительный пример — работа над восходящей к кузнецовским временам формой обеденного сервиза с витыми ручками и крышечками. В. Шинкаренко предлагает для него стилизованную под старину и вместе с тем современную роспись, Н. Коковихин — изящные розаны, напоминающие фаянсы XVIII века, — и сервиз звучит по-новому.





Росписи создают разнообразие ассортимента выпускаемой заводом продукции, причем это не только разнообразие одного декора, но различие образного строя, когда пластические свойства формы поворачиваются другими гранями, обнаруживают новые, заложенные в форме темы.

Завод — прекрасная школа для художника-керамиста. Вместе с тем есть пределы возможностей этой школы. Для художников такого творческого потенциала, как конаковцы, полезно было бы расширить свое «амплуа», свое прочтение посудных форм в зависимости от специфики других материалов — фаянса, фарфора, грубой керамики. Напомним, что такие мастера советского декоративного искусства, как В. Ольшевский, работают на многих предприятиях попеременно, выбирая технику и материал в строгом соответствии со своим замыслом. Настоятельно необходима для них работа в области монументальной архитектурной керамики. Не менее важна для творческого роста молодежи возможность работать над сложными уникальными произведениями, парафразой которых становятся впоследствии массовые изделия.

Крупное специализированное производство не позволяет комбинировать материалы (то, что создается на фаянсовом заводе, может быть только фаянсовым). Между тем одна из потребностей сегодняшнего дня — это конструирование наборов и отдельных предметов, соединяющих стекло, керамику, металл, дерево. В обеденный сервиз из фаянса могут входить большая деревянная хлебница, специально для него созданные стеклянные рюмки, иногда наборы вилок, ложек и ножей. Хотелось бы видеть и посуду с деревянными или оплетенными ручками, с металлическими деталями и подставками. Возможности варьирования форм предметов должны быть обогащены

за счет соединения материалов, это повысит эксплуатационные качества входящих в быт вещей.

Совершенно очевидно, например, что если бы в «Картофельном сервизе» Г. Садикова большая чаша для картофеля была выполнена из огнеупорной керамической массы, дающей возможность подогревать продукты на плите и сразу подавать их на стол, ценность этого набора возросла бы. Если проявить инициативу, то на заводе имени Калинина можно оборудовать цехи, работающие не на фаянсовой, а на иной керамической массе. Тогда завод мог бы больше выпускать вещей, вполне отвечающих потребностям жизни. Однако это вопрос будущего.

Хорошо уже то, что сегодня в Конакове ставят новые задачи и решают их гораздо смелее, чем на других наших фарфоровых и фаянсовых предприятиях. В этом главная заслуга замечательного коллектива художников, постоянно связанных с заводом.



В. Сергеев. Набор хозяйственной посуды. Фаянс. Варианты с разноцветной поливой и росписью Г. Вебера.

Г. Вебер. Предметы из кухонного набора. Фаянс. Роспись автора.

В. Филианская. Чашки для бульона. Фаянс.

не опошляйте станковизм, не выхолащивайте декоративность

П. КОЖИН,

скульптор-керамист

«Форма станкового искусства органически сливается с содержанием, не затмевая, но выявляя сущность образа», — говорит В. Ватагин. Приводя эти слова, искусствовед К. Макаров пишет: «Трудно понять, почему бы это самое не могло относиться и к декоративной скульптуре»¹. Станный вопрос! Сказанное Ватагиным относится не только к декоративной скульптуре, но и к любому произведению изобразительного искусства. Художнику или искусствоведу, видящему в станковом искусстве только иллюзорность и иллюстративность, а в декоративной скульптуре предпочитающему орнаментальность и расплывчатое понятие «условность», действительно трудно понять. Люди такого рода опошляют станковизм и выхолащивают декоративность. Принадлежит ли к их числу К. Макаров? Да, принадлежит.

Еще в статье «Своеобразие скульптуры малых форм»² К. Макаров, говоря о мелкой пластике, сетовал, что «станковизм нанес ей уже достаточный ущерб». На самом же деле не станковизм, а опошление станковизма в работах некоторых скульпторов наносило ущерб, так же как в наши дни не декоративность, а поверхностное отношение к декоративности некоторых скульпторов и искусствоведов наносит ущерб мелкой пластике. Вот об этом нужно бы писать Макарову. Неужели станковая скульптура А. Т. Матвеева это ущерб фарфору? «Утро» М. Пермяк хорошая вещь, но станковая скульптура Родена, близкая по форме и по композиции к «Утру», много лучше потому, что обобщение идет от более жизненного наблюдения.

По мнению Макарова, «с 40-х годов массовая фарфоровая и фаянсовая скульптура постепенно начинает утрачивать выразительность и своеобразие пластического языка, и лишь в конце 50-х годов она испытывает кратковременный взлет, связанный с всеобщим подъемом декоративно-прикладного искусства». И это тоже неверно! Декоративность не с 40-х годов, а и ранее не была у нас в почете. Но она существовала и развивалась. Творчество В. И. Мухиной, И. С. Ефимова и других тому пример. И как бы Макаров ни извращал факты, но ведь всем известно, что «Иволга» и «Курица» А. Сотникова созданы не в конце 50-х годов, а намного раньше. Это же относится и к скульптуре «Гималайский медведь» в керамике Д. Горлова, повторенной и уменьшенной для фарфора. И еще вопрос, которая работа лучше.

Работа Н. Малышевой «В парке», которую приводит К. Макаров, — это станковая жанровая скульптура. Чтобы опорочить эту скульптуру, а через нее и станковизм, Макаров приписывает ей тему «Лестницы человеческой жизни» и, конечно, доказывает всю несостоятельность метода решения этой темы: и «время не сжато» и «условность» отсутствует. Какой демагогический прием ниспровержения! Как бы ни «философствовал» Макаров вокруг работы М. Пермяк «Сплетницы», это тоже станковая жанровая скульптура, но решенная пластическими средствами, с которыми автор статьи согласен.

Если говорить о декоративности, то, по мнению К. Макарова, «специфика создания декоративного образа животного заключается в том, что в нем обобщенность формы приобретает условный, орнаментальный характер». Это очень узкое понятие декоративности в скульптуре, но вполне закономерное для человека, отрицающего станковизм. С этих позиций станковая декоративность работ В. Ватагина не интересует Макарова, и он не хочет вести о ней речь. Да и творчество И. С. Ефимова трактуется им своеобразно. Справедливо отмечая, что «ключ к пониманию уже подмеченного ефимовского приема — сгущать, подчеркивать характерное в звере, но так, чтобы не исчезло реальное», — Макаров пишет: «этот концентрат содержания, содержательная условность и приводит к декоративной форме»... «Все творчество Ефимова развивается дальше по двум этим линиям — декоративной и декоративно-орнаментальной, оказывая большое влияние на других анималистов».

Говоря о С. Машуриной, как о продолжателе традиций Ефимова и, в частности, о «Тигрице с тигренком», Макаров считает, что в этой скульптуре «по существу использован тот же принцип орнаментального повтора, что и в «Лани с ланенком», только в новом, более сложном пластическом варианте». На мой взгляд, не в более сложном, а схематически упрощенном варианте, переходящем в стилизацию. И это потому, что самодовлеющая графичность и орнаментальность в скульптуре приводят к стилизаторству, и нужен темперамент творческого горения Ефимова, чтобы работы такого плана звучали пластически жизненно.

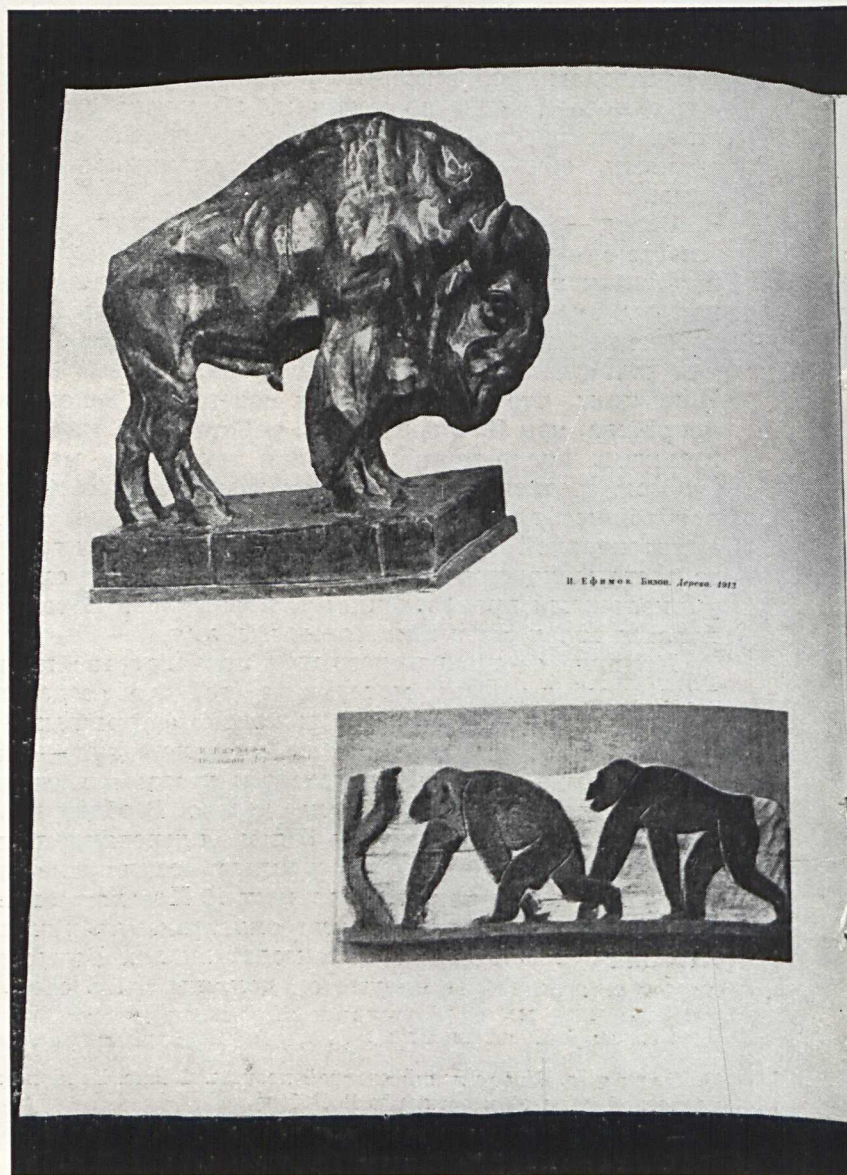
Если, проходя мимо работ Ватагина, Макаров не хочет вести о них речь, то, останавливаясь у тех работ, где нет «идейно-эмоциональной насыщенности условной формы» (А. Посядо и другие), какие громы и молнии он низвергает на них. Обвиняет и во внешней

похожести, и в познавательном направлении, а П. Кожина даже в переходе на путь ложной познавательности.

Согласен, что «Рыба» Д. Цаплина хорошая скульптура. Но если Цаплин и далее будет создавать рыб «вообще», то передача идеи «изначального состояния» неизбежно приведет к модернистской отвлеченной декоративности. И если «чудовищной силы и неумолимой поступи звери» появляются у Цаплина из конкретного образа (лев, тигр), то, продолженные как звери и птицы «вообще», они неизбежно тоже приобретут характер модернизма. А появление плеяды последователей такого рода — это уже опошление того хорошего, что есть в анималистической скульптуре Цаплина.

Вот поэтому и нужно скульптору постоянно обогащать свое образное восприятие с учетом пластически характерного, конкретного и вести обобщение через это конкретное. Это очень трудный путь, и искусствоведу нужно не издеваться над скульпторами, работающими в этом плане, а помогать им полезным советом, если он чувствует и видит лучше их. А бывает и так: чем невежественнее человек, тем самоувереннее он в своих суждениях. Нет ничего вреднее, если страдающий дальтонизмом начнет «наводить критику» на метод повышения красочности путем контрастирования красного и зеленого. Нечто похожее позволяет себе и Макаров в отношении скульптур А. Сотникова. Сколько наговорено им о «точках касания», «летательном аппарате», «функциональной оправданности и неоправданности», «утере вкуса», о вреде «прославленного приема» — и все это пустые слова. Ведь «Кукушка» не в полете, не в моменте касания, а скорее в моменте кукования. Не zob у голубя, а грудь, и «Взлетающий голубь» как и «Кукушка», хорошая скульптура. То же и в отношении Д. Шушканова. Да, Шушканов ищет свое, и нечего упрекать его, как и Сотникова, во вреде приема. Если у художника есть своя творческая индивидуальность, у него неизбежно будет и свой прием. И если через этот прием художник лучше всего передает свои чувства и мысли, то прием оправдан, хотя некоторые работы могут быть и мало удачными.

И в заключение. Неужели, чтобы отстаивать свои взгляды, человеку нужно клеветать и извращать факты? Вот уж истинно плохой прием!



¹ «Декоративное искусство СССР», 1963, № 10, «Содержательность и условность».

² «Декоративное искусство СССР», 1962, № 7.

Выразительность условных форм

К. Макаров,

искусствовед

Эту статью приходится строить на опровержениях, хотя не в них, конечно, видит автор главную задачу. Начнем с определения декоративного образа, взятого из цитированной ранее книги Василия Алексеевича Ватагина «Изображение животных»: «Образ животного в декоративном искусстве является преимущественно условным и орнаментальным. Иным он и не может быть. Он существует или как часть узора, ритмически построенного, или включается в пространство, ограниченное определенной геометрической формой, или, наконец, превращаясь в форму утвари, не может сохранить реалистический характер... И тематическое содержание в декоративном искусстве не может быть достаточно выраженным». Следом идет характеристика станкового искусства: «Произведения живописи, скульптуры и графики, не имеющие узкодекоративного назначения, в которых содержание и воплощающая его форма находятся в гармоническом сочетании, относятся к станковому искусству... Форма станкового искусства органически сливается с содержанием, не затмевая, но выявляя сущность образа».

Смысл высказывания ясен. Речь идет об отличии и некоторых преимуществах станковой формы перед декоративной. И потому автор статьи «Содержательность и условность» имел все основания начать ее с сомнения, высказанного к тому же в мягкой, почтительной форме. Ныне обстоятельства вынуждают заявить о своем несогласии более определенно и развернуто.

В. Ватагин считает, что скульптура, не имеющая узкодекоративного назначения, относится к станковой и что станковая форма, следовательно, тоже может быть декоративной. Безусловно. В чем же это выражается? — «В станковом искусстве, — читаем мы в той же книге, — могут быть выражены элементы как декоративного, так и монументального характера»¹. И это справедливо. Я лично считаю,

¹ Везде подчеркнуто мной. — К. М.

Разворот журнала со статьей К. Макарова «Содержательность и условность». «Декоративное искусство СССР». № 10, 1963

Существует разное понимание декоративности. Мы знаем декоративные вещи типа «Рыба» и «Кондор» до того, как Ватагин их увидел. Но Ватагин, как и другие, не понимает, что декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней. Декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней. Декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней.

Василий Алексеевич Ватагин, не имея в виду, что декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней, делает вывод, что декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней. Декоративность — это не свойство вещи, а свойство отношения к ней.

Условная форма в скульптуре может иметь разные функции: обобщающую, стилистическую, декоративную. Крайняя стилизация, как, например, в «Кондоре», где фигура животного превращается в простую геометрическую форму, — это не декоративность, а стилизация.

Условная форма в скульптуре может иметь разные функции: обобщающую, стилистическую, декоративную. Крайняя стилизация, как, например, в «Кондоре», где фигура животного превращается в простую геометрическую форму, — это не декоративность, а стилизация.

Условная форма в скульптуре может иметь разные функции: обобщающую, стилистическую, декоративную. Крайняя стилизация, как, например, в «Кондоре», где фигура животного превращается в простую геометрическую форму, — это не декоративность, а стилизация.

В. Ватагин. Лиса. Бронза. 1912



что большинство замечательных работ В. Ватагина решено именно в таком плане.

Но когда мы начинаем размышлять о существе декоративности в самой декоративной скульптуре, тут уже приходится говорить не об элементах, а о декоративности вещей в целом. В первом случае она понимается лишь как украшение, как внешнее, дополнительное качество. (Как это и толкуется в выпущенных у нас словарях по эстетике и искусствоведению.) Во втором — как основное, определяющее всю композиционно-пластическую структуру произведения, приобретающего в силу этого условный, а часто и орнаментальный характер. Так вот, мне кажется, что условная форма тоже может находиться в гармоническом сочетании с содержанием, не затмевая, а выявляя сущность образа. Условность может и должна быть содержательной. Таков смысл моей статьи, и в качестве подтверждения тезиса приводятся работы великого русского анималиста И. С. Ефимова. Работам И. С. Ефимова («Кошка на шаре», «Петух», «Дельфин», «Лань с ланенком», «Вода» и др.) присуща подлинная декоративность, но, являясь декоративными, они не имеют узкодекоративного назначения. Выходит, что положение В. Ватагина о том, что все произведения живописи, скульптуры и графики, не имеющие узкодекоративного назначения, относятся к станковому искусству, неверно. При таком положении от исследователя ускользает, например, специфика работ А. Дейнеки, И. С. Ефимова, В. А. Фаворского, вообще любой декоративной или монументальной формы, не имеющей узкодекоративного назначения, но тем не менее условной по своему характеру.

Скульптор П. Кожин называет понятие «условность» расплывчатым понятием, посредством которого якобы нельзя определить декоративность. Почему? В. И. Мухина, например, в своем докладе «Образ и тема в декоративной скульптуре» прямо связывала декоративность с понятием условности. «Думаю, — говорила она, — что эта условность родилась из желания усилить впечатление реальности». Сам В. Ватагин, как мы могли в том только что убедиться, считает, что декоративный образ может быть только условным и орнаментальным. Спрашивается, с кем спорит Кожин — с Макаровым или Мухиной и Ватагиным? По виду он Ватагина и Мухину защищает. Но по существу это к ним Кожин должен адресовать упреки в том, что они расплывчато мыслят. Думаю, однако, что суть их размышлений вполне ясна.

В. И. Мухина в упомянутом докладе называет три фактора, влияющие на условность трактовки явлений в скульптуре. Это сам скульптурный материал, архитектурная среда, история. Что понимала Мухина под фактором истории? Видимо, время с его запасом художественных традиций и современным пониманием красоты. Все эти факторы объединяются в сложную взаимосвязь, рождающую новое выразительное качество — декоративность. Но мы должны здесь еще раз пояснить, какого рода выразительность и какая условность декоративны. Ведь станковые портреты тоже выразительны, а условность изображения в карикатуре просто бросается в глаза, но ни те, ни другие не декоративны. Значит, не все условное декоративно.

Причина заключается в том, что в декоративном искусстве выразительность условных форм является продуктом синтеза произведений с окружающей предметно-пространственной средой, а в портрете и карикатуре — нет. Здесь цель другая — не внешняя, а только внутренняя: дать индивидуальный характер или выпятить с помощью преувеличения, заострения какие-нибудь дурные, смешные черты характера. Декоративно же мыслящий художник идет не только от «внутри» задуманного произведения, но и от широкого поэтического восприятия окружающей среды, то есть видит в своей скульптуре не только изобразительный образ, но и предмет для среды. А предмет, чтобы быть частью целого, частью ансамбля, среды, непременно несет на себе печать стилистического родства с этим целым. Так, в результате двухстороннего решения и рождается декоративность.

Итак, декоративность по существу является особой формой выражения красоты, прекрасного, приобретающей через отношение части и целого, а проще сказать, через связь с окружающей средой не натуральную, а условную форму. Хорошо об этой двухсторонности решения говорит В. А. Фаворский: «Памятник — вещь, а Пушкин — образ... Настенную живопись делают вещь цвет, формы линий и пятен. Так вот мне кажется, — продолжает он далее, — что синтез создается как раз вещной (а не образно-конкретной) стороной произведений искусств»¹. Эта вещьность или предметность как раз и является основой декоративной выразительности. Тут встает вопрос о метафоричности. В силу требований синтеза предмет преобразуется на наших глазах: из круглого становится квадратным, из низкого — высоким, из симметричного — асимметричным, и, наоборот, он вытягивается в своих пропорциях или уменьшается, дружески обращается ко всем остальным предметам, ищет с ними союза, родства и находит его. Искусство докапиталистических формаций дает тому сколько угодно ярких примеров, особенно Египет, готика, древнерусское искусство.

Следовательно, основой декоративности должны служить органичность (чтобы части взаимно порождали друг друга), архитектурность и конструктивность, неразрывно связанные между собой. В зависимости от условий синтеза, роль того или другого акцента повышается. Машуриные «Горностаи», например, с точки зрения современного дизайнера должны представлять собой пространственно-динамическую конструкцию, где резко подчеркнут кинетический момент, что и определяет собой степень декоративного обобщения в пластике.

Скульптор Кожин защищает так называемый «станковизм» в

¹ «Декоративное искусство СССР», 1962, № 12.

мелкой пластике. «Утро» М. Пермяк, пишет он, хорошая вещь, а Роден лучше. Согласен, что Пермяк пока не Роден и не Майоль (к кому, казалось бы, она еще ближе), но при чем здесь «станковизм»? Понятие «станковизм», как и «декоративизм», носит одиозный смысл, и я вновь повторяю, что станковизм нанес уже мелкой пластике достаточный ущерб. Порок «станковизма» (но не станковости! в чем Кожин, кажется, еще не дал себе труда разобраться) заключается в том, что художники, работающие в декоративном искусстве, часто на пути к цели подменяют методы декоративного обобщения и построения вещи методами станкового искусства, что и приводит их к неудачам. Точно так же и «декоративизм» плох в том отношении, что скульптуру начинают подвергать поверхностной стилизации, стараясь добиться декоративного эффекта. В тех же целях часто занимаются вульгарным украшательством. Как мы видим, крайности «станковизма» и «декоративизма» сходятся.

Их можно наблюдать, например, и притом одновременно, в работах скульптора А. Файдыш-Крандиевского к памятнику в честь покорения Космоса. Ни фигура К. Э. Циолковского, ни барельефы к обелиску никак не отвечают современному архитектурно-конструктивному замыслу. В данном случае декоративность должна была сказаться в архитектоничности и конструктивности композиции, ее ритме. Это повело бы к соответствующему обобщению в пластике. Но в композиции нет таких качеств. Есть поверхностная стилизация — в барельефах. Сама же пластика не выдерживает требований даже привнесенной станковой скульптуры. Никакой органической связи нет и не может быть между вялым телом фигуры и патетически вздернутой головой, между фигурой ученого и барельефами, между скульптурной частью в целом и обелиском. Все в этой вещи смотрится раздельно, и лишь на расстоянии, когда уже не видишь скульптуры, можешь по достоинству оценить замысел архитекторов.

Так вот в моей первой, как и в последующих статьях, критикуются эти крайности. Статья была направлена не на то, признать или не признать станковую форму в скульптуре, в чем хотят обвинить автора, пытаясь взгромоздить Оессу и Олимп на Пелион. Там подчеркивалось другое — можно ли подменить декоративную форму станковой, в то время как развитие архитектуры требует новых интерьерных вещей?

В нашей статье действительно проводится та мысль, что мелкая фарфоровая пластика должна стать в основном декоративной. Чем обосновывалось это утверждение? Во-первых, требованием стилистического единства интерьера. Во-вторых, характером психологизма мелкой пластики. В-третьих, сильным влиянием народной традиции. Невозможно в портретной мелкой пластике добиться необходимого портретного психологизма, а именно в этом задача станкового произведения. Казалось бы, фарфоровой станковой скульптуре обеспечено место в жанровой тематике? Но история народной мелкой пластики и здесь свидетельствует об обратном: именно в декоративных вещах, условных по формам, жанр находит наилучшее свое выражение. Достаточно вспомнить гжельский лубок или работы Н. Данько, М. Пермяк, произведения художников Эстонии и Литвы.

Что же касается станковой скульптуры, то надо напомнить Кожину, что автор в своей статье и не думал ее абсолютно отрицать. Скульптор Кожин нас спрашивает: «Неужели станковая скульптура А. Т. Матвеева это ущерб фарфору?»

Но ведь с этим же самым вопросом мы обращались к читателю Кожину: почему скульптура Матвеева живет в современном интерьере? Спрашивается, кто же кому должен давать ответ? Нет сомнения, что и станковое искусство, если оно действительно встает на защиту личности, всего истинно человеческого в ней, никогда не перестанет нас восхищать.

Опуская частные замечания Кожина о работах Д. Горлова, Д. Цаплина, С. Машуриной, с которыми мы никак не можем согласиться, остановимся на более общем вопросе: на путях декоративного обобщения и, в связи с этим, на конкретности изображения и характере психологизма в декоративном и монументальном образах. Кожин настаивает на обязательной конкретности изображения. Но почему? От «Дорифора» Поликлета до «Рабочего и колхозницы» Мухиной пролегает путь в искусство, не связанный с конкретным, углубленным психологическим анализом изображаемого лица.

В «Рабочем и колхознице» Мухиной, «Матери» Дейнеки люди решены условно, как прекрасные для своего времени люди «вообще». Но разве от этого образы лишились для нас жизненной правды и силы конкретного факта? Жизненное содержание «Рабочего и колхозницы» отвлечено от какой-то единичной конкретности, и в этом смысле оно, как и форма, — условно (своеобразие декоративного и монументального образа должно касаться и содержания). Было бы смешно в данном случае требовать, чтобы идея дружбы рабочих и крестьян была выражена через конкретный факт дружбы такого-то индивидуально конкретного рабочего с такой-то индивидуально конкретной колхозницей. Образ Мухиной явился обобщением происшедших в нашей стране изменений, обобщением психологии людей, и в этом смысле в «Рабочем и колхознице» Мухиной, как и в «Матери» Дейнеки, есть своеобразное подведение итогов. Г. Нисский писал о «Матери» Дейнеки как «образце истинного психологизма», хотя в картине нет, как принято говорить, конкретной его характеристики¹.

Дейнека прекрасно уловил требование эпохи, желание народа, жаждущего жизни и счастья, и от этой уже обобщенной мысли и чувства он шел к созданию формы, продолжая в ней великие традиции древнерусских живописцев. В «Матери» Дейнеки нашел отражение идеал времени, а само изображаемое лицо лишь предлог для

высказывания. Таков синтетический характер мышления художника при создании образов «вообще». Вместе с тем жизнь предстает в этой картине в неповторимо-конкретном сочетании линий, красок и форм.

Тайна декоративного обобщения, его **качественное** отличие от станкового (а не только количественное, как полагают иногда) заключается в том, что оно способно передавать общие тенденции жизни, закономерности социальных процессов не через индивидуальное лицо или характер, а главным образом через связи с предметной средой. В этих связях и реализуется, опредмечивается декоративный образ, приобретая целостность, а вместе с этим материализуется и сама эпоха, ее дух. Даже если при этом и отбираются обобщенные портретные черты, как это мы видим во многих работах Иокубониса, Шаховского, Захарова, братьев Смолиных, Салахова, Илтнера, то все равно композиционно и пластически они подчиняются общей организации предметно-пространственного мира¹.

До сих пор мы говорили о декоративности и монументальности в одном общем для них плане. Но между ними есть и различие. Категория монументальности, в отличие от декоративности, не является специфической для изобразительного искусства. Монументален, например, литературный образ старика «Ю—81» из повести А. Солженицына. Поэтому монументальное в изобразительном искусстве отличается от декоративного не столько по форме, сколько по содержанию. По содержанию оно более величественно, возвышенно, декоративное же искусство более формально, более красиво. Хотя тут много взаимопереходов, так что представляется возможным говорить о декоративно-монументальном и о монументально-декоративном. Мухина тоже, по-видимому, не стремилась резко разграничивать эти два понятия, что и нашло отражение в названии ее доклада — «О декоративной скульптуре», хотя речь в нем шла больше о монументальной. Работы Цаплина нам в этой связи представляются и декоративными и монументальными. Монументальность придает им не только содержание, но и полностью отвечающая ему утяжеленная, архитектурная, фундаментальная форма, благодаря чему звери Цаплина кажутся нам огромными при незначительности реальных размеров. Но в том и другом случае форма условна.

Но если Кожин считает, что условность может сбить с пути скульптора Горлова, «Тигр с тигренком» Машуриной могут привести ее к самодовлеющей графичности и стилизации, а рыбы Цаплина грозят ему оковами модернизма, то, может быть, тогда самому Кожину ничто не грозит и он знает, какими путями идти к истине?

Вплоть до 40-х годов в фарфоровой и фаянсовой пластике было много превосходных работ. Среди них — и скульптура Кожина («Горностай», «Соболек», «Ласка», «Кунница», «Волк»). В его произведениях была тогда и жизненность и условность, основанная на обобщении. Но с 40-х годов и до второй половины 50-х в пластике замечается понижение выразительности, связанное в значительной мере с тем, что в те памятные годы наблюдалось стремление сузить границы реализма за счет исключения из него условных форм. Даже В. А. Фаворскому и М. Сарьяну отказывали тогда в реализме. Естественно, что в те годы в мелкой пластике показательными были работы А. Бржезицкой, Н. Малышевой, С. Орлова, где условность отсутствует.

В качестве опровергающего примера упадка скульптуры в 40-х — начале 50-х годов Кожин приводит имена Мухиной и Ефимова. «Артист Корень в роли Меркуцио»? — но это еще вопрос, можно ли по этой работе равняться в фарфоровой пластике. Что же касается скульптора Ефимова, то в нем действительно никогда не угасало чувство органической, целостной декоративной пластики! Но ведь речь в статье идет о массовой продукции, как же Кожин этого не учитывает ни в том, ни в другом случае?

В те годы и из работ Кожина начинает постепенно уходить условность, а вместе с ней и жизненность. Даже общий подъем керамики в конце 50-х годов, связанный с такими крупными событиями, как «Международная выставка керамики» в Остенде и выставка «Советская Россия», не смог сильно изменить положение. В последние же годы совсем трудно стало понять скульптора Кожина. Вот он пишет в одной из своих статей: «Чем длительнее из поколения в поколение, активно живет какая-либо форма (например, акула), тем она совершеннее»². Трудно с этих позиций объяснить факт обращения скульптора к таким несовершенным и неактивным формам доисторических животных, как ихтиозавры, например. Точно так же непонятно, почему скульптор видит итог развития формы акул именно в «черноморской акуле»? Ее и кличут-то не по-акулы — «морской собакой». Обращение скульптора Кожина к ихтиозаврам и «морским собакам» ничем, конечно, не объяснишь, кроме как чисто познавательным зоологическим интересом. Мы должны уважать этот интерес в ученых, а от художника мы ожидаем не только этого.

Хотелось бы видеть в произведении гармоничность, целостность, причем во всех отношениях — внутреннем и внешнем, то есть видеть в нем такое качество, которое на данном этапе развития искусства именуется декоративностью.

¹ В соотношении общего и индивидуального нет, конечно, абсолютной грани. Хотелось бы только вслед за А. Б. Салтыковым подчеркнуть ту особенность, что в декоративном искусстве, причем взятом в полном объеме, а не только в узком значении, — «требование максимальной конкретности изображения теряет свое исключительное значение: новым существенным фактором становится конкретная окружающая среда». (А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962).

² «Декоративное искусство СССР», 1963, № 10.

¹ «Творчество», 1964, № 4.

В ВЕЙМАРЕ

Л. ЖАДОВА

«У меня к вам два коротких вопроса, дорогой господин Гропиус: 1) Склонны ли вы занять место директора Школы художественных ремесел? 2) Где и в каких журналах я могу найти репродукции ваших работ?» — читаем мы в письме Ван де Вельде, написанном в 1915 году.

Это письмо выставлено в специальном зале Ван де Вельде в Музее искусства Веймара. Деятельность этого «крестного отца» Баухауза, которого в 1957 году веймарская Высшая школа архитектуры и строительства ГДР с благодарностью назвала своим почетным профессором, — важный этап предистории художественного конструирования в Германии.

Бельгийский архитектор Ван де Вельде (1863—1957) одним из первых провозгласил возможность создания промышленного искусства. Друг Романа Роллана и Франса Мазерееля, прогрессивно настроенный для своего времени человек, чуждый каких бы то ни было национальных предрассудков, он сыграл важную роль в создании не только бельгийской, но и немецкой школы промышленного искусства, с первых шагов славной своим интернационализмом. В 1907 году он организовал «Веркбунд» — союз друзей искусств и ремесел, ставивший своей целью воздействие на художественные качества промышленной продукции. С 1902 по 1915 год Ван де Вельде руководил созданной им школой художественных ремесел в Веймаре, где он впервые пытался разработать новые методы образования художника-прикладника, связать его творчество с практикой промышленности. Традиции этой школы, переданные Ван де Вельде Гропиусу, стали одной из основ Баухауза, созданного 1 апреля 1919 года.

Работники Веймарского музея приложили много сил, собирая экспонаты для зала Баухауза. И хотя в экспозиции представлены работы начала двадцатых годов (веймарский период Баухауза продолжался с 1919 по 1925 г.), здесь сразу попадаешь в обстановку привычных для нас предметов современного быта: легкой сборной стандартной мебели, новой посуды, осветительной арматуры... Конечно, во многих из этих предметов, создававшихся тогда впервые, естественное для первого этапа увлечение техническими нововведениями иногда довлеет над их художественным осмыслением. Стулья М. Брейера (1922) подчеркнуто конструктивны в соблюдении принципа сборности, металлическая посуда М. Брандта (1924) нарочито геометризирована.

Но, несмотря ни на что, здесь рождалось искусство нового типа. Это особенно ясно после работ Ван де Вельде, который при всей своей прогрессивности не мог выйти за рамки модерна. Это сделали мастера Баухауза, критически отталкиваясь от практики и теории модерна в целом и одновременно восприняв рациональные зерна его традиции. Зал Баухауза в Веймаре во многом состоит из произведений, показанных на первой выставке Баухауза в 1923 году под девизом «Искусство и техника — новое единство». Эта выставка имела большой международный успех. Эстетика целесообразности решительно пробивала себе дорогу. Она стилистически воплощалась в стремлении к простым, четким, удобным формам стандартной мебели и посуды, в облачении красоты самих материалов, в широком использовании больших гладких плоскостей металла, стекла, керамики, в контрастном сопоставлении материалов: дерева и металла, мельхиора и черного дерева...

И как современно звучит экспонированный здесь же в зале манифест Баухауза, написанный В. Гропиусом и единодушно принятый всем интернациональным составом преподавателей и учеников Баухауза: «Нынешний мир прикладного искусства, в котором только рисуют, должен наконец вновь стать миром строителей... Архитекторы, скульпторы, живописцы — мы все должны вновь стать мастерами, ибо нет художников по профессии. Между художником и ремесленником нет коренного различия... Создадим новый цех ремесленников-строителей, в котором не будет кастовости и высокомерных претензий, возводящих стену между ремесленниками и художниками...» В этих коротких цитатах ясно ощущается пафос Баухауза, его устремленность к воспитанию нового типа творческого работника, подготовленного и к практическому участию в производственной деятельности и к решению творческих задач. Так ставилась задача преодоления существующего разделения труда, его уродующего воздействия на личность, задача синтеза художественного и материального производства.

Второй период Баухауза прошел в Дессау (1925—1933), куда школа вынуждена была переехать, чтобы не быть закрытой из-за конфликтов с правительством Тюрингии. Об этом периоде напоминает комплекс зданий Баухауза в Дессау (главный учебный корпус, семь домов с мастерскими и флигели с помещениями для учеников). Этот комплекс, вошедший во все учебники современной архитектуры и декоративно-прикладного искусства, спроектирован В. Гропиусом и оборудован мебелью и осветительной арматурой самими членами Баухауза. Он стал одним из первых и лучших примеров синтеза архитектуры и современного промышленного и декоративного искусства, синтеза, закономерно созданного в здании нового общественного типа.

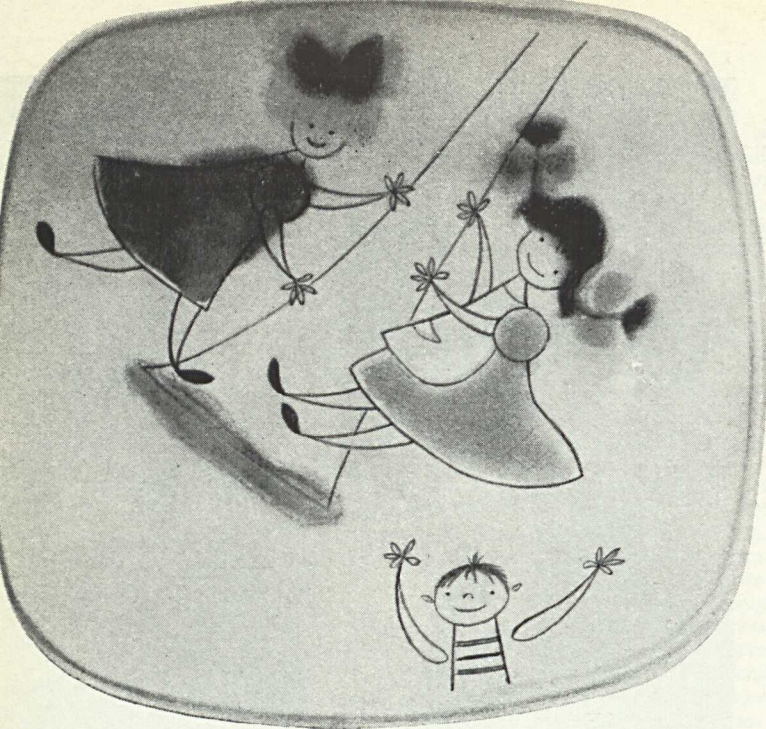
Директор института художественного конструирования в Берлине М. Кельм при встрече с работниками ВНИИТЭ сообщил, что в ГДР в скором времени будет создан специальный музей Баухауза. Вероятно, здание в Дессау, где пока помещается медицинская школа, станет главной базой этого музея.



профили

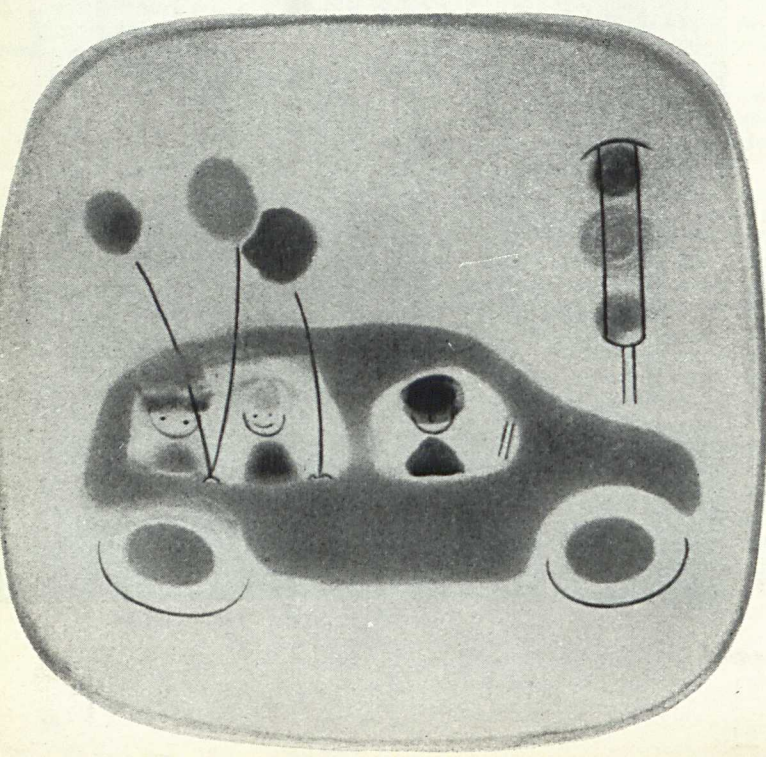
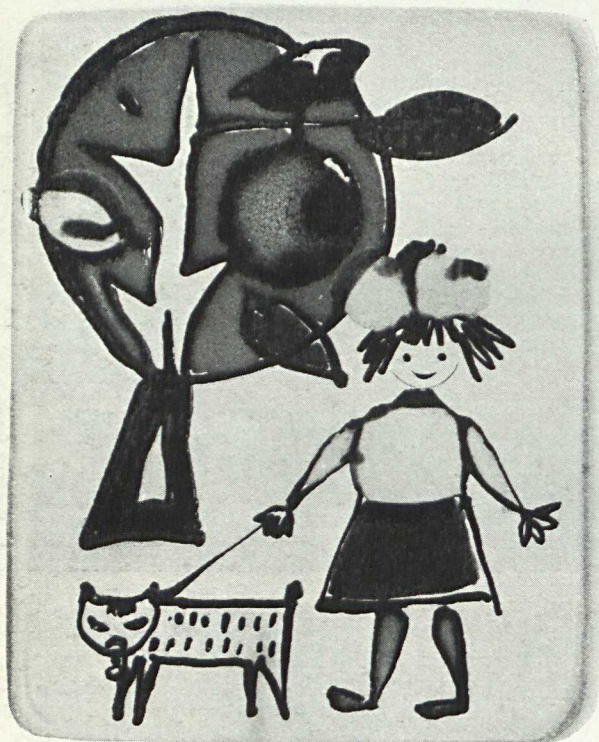
ВЕРА ДРОБАШКО

Н. Шкаровская



Впервые имя Веры Дробашко — молодой ленинградской керамистки — появилось в каталоге Международной выставки керамики в Остенде. На Всесоюзной выставке «Искусство — в быт» в 1961 году она выступила как автор красивого фаянсового сервиза «Салатный». Зрителям понравились новые формы фаянсовой посуды, возможность почти универсального употребления каждого предмета в быту. Приятно было увидеть тарелочки для завтрака, салатницы, картофельницы, миски, банки для солений с тонким живописным рисунком луковок, морковок, свекел на кремовом фоне фаянса. Живо представлялись эти вещи на столе, на полках современных кухонь.

Сервиз «Салатный» выполнен на Конаковском фаянсовом заводе им. Калинина, но, к большому сожалению, не был приобретен предприятием для серийного выпуска. Только через три года художники завода начали разрабатывать подобные, необходимые в нашем быту,



изделия. Но сервиз В. Дробашко остается, по-моему, одним из лучших образцов этого типа. Он побывал на многих зарубежных выставках и до сих пор путешествует по нашей стране с передвижной выставкой Министерства культуры СССР.

Вера Афанасьевна Дробашко начала свою творческую деятельность в то время, когда в керамике происходили активные поиски новых возможностей материала и технологии, новых форм и декора. Возникла современная декоративная керамика, красоту которой определяли крупные, монументальные формы, цвет самой глины и технология ее обработки. Выпускница Ленинградского художественно-промышленного училища им. Мухомовой (1958), ученица Б. Смир-

Тарелка детская с росписью. Фаянс. 1962

Пластина декоративная «Девочка с собакой». Бисквит. Роспись. 1963

Тарелка детская с росписью. Фаянс. 1962.

Набор кухонный. Огнеупорная каменная масса. 1963

нова, В. Маркова, В. Васильковского, Вера Дробашко приняла участие в этих поисках. Она научилась очень хорошо владеть глиной и хорошо прочувствовала ее эстетические возможности. Поэтому в своих творческих исканиях художница стала горячей и активной пропагандисткой нового направления. Целый ряд ее произведений этого плана отражает принципы, рожденные художниками 50-х и 60-х годов, и показывает, как она сама участвует в их создании.

Почти каждый образец керамики продуман в художественно-стилевом отношении, сделан с учетом технологических возможностей выполнения. В керамическом искусстве Вера Афанасьевна признает только «рукотворность». Все свои изделия из глины она выполняет сама — от проекта до обжига и глазурирования. Может быть, поэтому ее вещи так скульптурны по формам, и даже крупные из них хранят тепло рук художницы. Самое же главное в том, что произведения В. Дробашко имеют свое лицо, что автора их всегда легко узнать.

Ее декоративные вазы словно созданы для фойе и холлов, гостиных и ресторанов, они просятся на открытые веранды пансионатов и домов отдыха, их можно использовать и как декоративный элемент в различных экспозициях, например, цветов (в этом отношении работа художницы с архитекторами была бы очень благотворной). Обычно их материал — шамот или терракота, изредка подчеркнутый блестящей или матовой глазурью. Формы художница любит вытянутые, устремленные вверх, но в них всегда есть пластическое, образное начало, до некоторой степени идущее от переосмысления народной керамики. Она ласково называет свои вазы «Луковичка», «Башенка», «Макитра».

Совершенно самостоятельны достижения В. Дробашко в создании красивых панно для интерьера. Это небольшие пластины, выполненные из бисквита, материала, очень редко теперь употребляемого, с наивными по своей прелести декоративными рисунками, написанными глазурью. Они-то и придают этим панно специфический керамический вид. Такие панно вполне могут расширить ограниченный выбор настенных украшений, ибо кроме эстампа и некоторых декоративных изделий нам почти ничего предложить для жилого интерьера; они также могут послужить хорошим подарком, даже сувениром.

Вера Дробашко пробовала свои силы и в работе с жароупорной каменной массой. Из этого прочного материала она делала кастрюли, кофейники, сковородки. Каменной массой уже давно овладели художники Прибалтики, она нашла законное место на их выставках и даже в быту. Среди русских керамистов немногие работают в этом материале: ограничено число предприятий, где можно было бы выполнять изделия. Насколько интересны опыты В. Дробашко в этой области керамики, убедительно говорят ее экспериментальные работы, показанные на нашем фото. В Ленинградском отделении Союза художников даже намеревались создать экспериментальный керамический цех для подобных поисков, но... все осталось лишь благим намерением. Каменную массу в Ленинграде не признали, а образцы В. Дробашко из этого материала не понравились кое-кому из «авторитетов». Как ни странно, но именно это обстоятельство сыграло печальную роль в творческой судьбе Веры Афанасьевны. Она пере-



Она показала мне много вещей, сделанных из грубой массы, почти неглазурованных — кашпо, оригинальные вазы и чаши, подставки-лоточки для водяных растений, кувшины. Они интересны по замыслу, по тем задачам, которые ставит и решает художник. Правда, в некоторых из них за заботой о самом материале или о каком-то необычном декоре иногда теряется цельность, художественно-образная ясность вещи. Но это — ошибки становления...

Более сильно, более ярко и талантливо, на мой взгляд, Вера Афанасьевна выступает как керамист-живописец. Я уже говорила о сервизе «Салатный». В созданном ею наборе детских тарелочек артистичные по исполнению, живописные рисунки органично сочетаются с современной формой, доказав еще раз, что современная форма посуды часто нуждается в такой росписи. Детскую тематику она воплощает как-то особенно тепло. Глядя на ее занятные рисунки на фаянсе, невольно думаешь, каким хорошим иллюстратором детских книг могла бы быть эта интересная художница.

Сервиз «Салатный». Фаянс. Роспись. 1961
Ваза декоративная. Керамика. 1963.

стала получать заказы, ее произведения не принимали на выставки, и художница все дальше уходила от творческой работы.

С огорчением приходится отметить, что все последние вещи В. Дробашко я видела не в выставочных залах, не в художественных салонах, а... в ее маленькой комнате. У художницы нет не только мастерской, но и самых элементарных условий для работы с глиной. Между тем Вера Дробашко — член ЛОСХа, член большого и крепкого коллектива ленинградских прикладников. Нам кажется, что просто дело их чести сделать все возможное, чтобы не потерять талантливую художницу.

Сейчас Ленинградский живописно-скульптурный комбинат расширяет свою производственную базу: он получил новый цех художественной керамики в Великих Луках. Отбираются образцы, художникам-керамистам и скульпторам предоставляют творческую помощь для создания новых произведений, которые начнет выпускать цех. Мы надеемся, что Вера Дробашко примет участие в этой работе и ее керамика по праву войдет в ассортимент изделий нового предприятия, а потом и в быт.

Произведения искусства, которыми занимается наш журнал, — особые. Их не вешают на стену музея для благоговейного созерцания. На них сидят, ими работают, из них пьют и едят, их покупают на метры, чтобы раскроить и сшить, надевают на себя.

Естественно, что по-настоящему понять и оценить художественные особенности таких произведений можно, только проследив их жизнь, увидев те отношения, в которые они вступают с людьми. Традиционная художественная критика не всегда может обнаружить те подчас неожиданные ассоциации, которыми окружена жизнь бытовых вещи среди людей. Но зато это часто удается карикатуристам и живописцам, писателям и кинорежиссерам. Под нашей новой рубрикой «Люди и вещи» мы хотим показать, как отражаются эти отношения людей и вещей в разных видах искусства.

Рисунки Бидструпа у нас знают и любят. Их популярность очень широка, хотя творчество художника известно нам недостаточно полно. Бидstrup не только автор юмористических и сатирических рассказов в рисунках, но и беспощадный политический карикатурист, иллюстратор художественной литературы, плакатист, автор репортажей и очерков, в которых зарисовки сопровождаются остроумным текстом, главный художник газеты датских коммунистов «Ланд ог фольк», делающий для нее множество разнообразных работ, вплоть до оформления викторин и кроссвордов, рисунков в отделах для детей, для домохозяек, к сводкам погоды и т. д. Со страниц «Ланд ог фольк» Бидstrup встает как художник-труженик, любимый и уважаемый читателями.

Основные герои Бидструпа, карикатуриста и рисовальщика, — люди и окружающие их повседневно вещи. Художника интересуют главным образом взаимоотношения людей, их столкновения и конфликты. Эти конфликты возникают, как правило, на политической или социальной основе, хотя нередко имеют чисто бытовой характер. Поэтому не только персонажи, рисуемые художником, но и среда, в которой они живут и действуют, окружающие их предметы и вещи Бидstrup понимает и изображает как типические, присущие конкретной социальной и классовой ситуации.

Бидstrup — пристальный бытописатель: «вещный мир», в котором живут его герои, он видит и рисует очень точно, хотя, пожалуй, и не слишком глубоко. Аксессуары и детали имеют для Бидструпа подсобное значение, но они в его рисунках хорошо отобраны, метко охарактеризованы и могут служить надежными приметам места и времени. Обратите внимание хотя бы на костюмы в изображении Бидструпа: это не отвлеченные «современные» или «национальные костюмы», а всегда конкретная характеристика персонажа через одежду, достоверно отражающая даже незначительные изменения моды, социальную или национальную принадлежность действующих лиц. В его рисунках не спутаешь чеха с французом, американца — с европейцем. Даже для парижан и марсельцев, для москвичей и свердловчан, для грузин и армян художник не только дает видимые оттенки в характере костюмов, но и оттенки в манере их носить.

Юмористические и сатириче-

ские серии рисунков Бидструпа похожи по композиции одновременно и на коротенькие фильмы, и на басни, из которых зритель должен вывести для себя определенную мораль. Вещи в этих рисунках играют двойную роль. Иногда они, как и следует им быть в обычной басне, — прямые действующие лица рассказа: неизменное старое зеркало, отразившее весь жизненный путь своей хозяйки; новые модные шляпки, формы которых скопированы художником-модельером с самых неподходящих, окружавших его дома предметов; платье, спроектированное в парижском ателье на манекенщицу-«эталон», но предлагаемое богатым заказчиком любой комплекции.

Но чаще всего Бидstrup привлекает вещи как средство характеристики людей, их взаимоотношений, показа социальной зависимости людей от этих вещей. Бидstrup показывает, как неразумная стандартизация вещей стандартизирует людей, как, с другой стороны, нарочитая «оригинальность» в подборе вещей (например, серия рисунков о художнике, вырядившемся в «стильный» свитер, берет, шарф и потеревшемся в толпе точно таких же «оригиналов»-коллег) приводит к «самостандартизации».

Наряду с «общечеловеческими» юмористическими сюжетами Бидstrup очень часто изображает такие отношения людей к вещам, которые характерны именно для капиталистического общества: он рисует вещи как собственность, как наследство, как характеристику богатства или бедности, показывает капиталистические методы сбыта вещей и их рекламу, назойливую и лживую.

Метафорическое использование изображений вещей и деталей, юмористическое графическое «обыгрывание» их формы — традиционный прием карикатуры. С неиссякаемой фантазией использует Бидstrup этот прием в своих политических карикатурах, где он особенно непримиримо вскрывает сущность явлений. Так, башня старинного здания копенгагенской биржи — характерный образчик североевропейского барокко — изображена им в виде корпуса пылесоса, несколько старомодного по форме, но весьма прочного и «надежного», успешно высасывающего доходы из трудового датского люда. На другом рисунке современная машина на капиталистическом промышленном предприятии, автоматизированная, рациональная, спроектированная по всем правилам новейшего дизайна,

оборачивается к рабочему страшным оскалом и мертвыми глазами черепа.

Время от времени Бидstrup выступает в газете с художественными репортажами, в том числе со своеобразными «рецензиями на вещи». Тематика таких графических серий бывает моды сезона, последние образцы парикмахерского искусства, новые модели автомобилей или, как в приводимом здесь примере, — современная мебель.

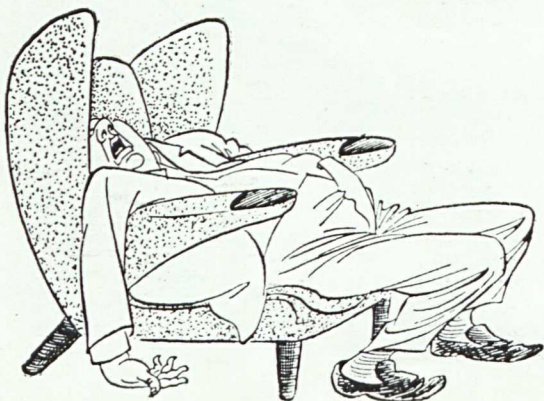
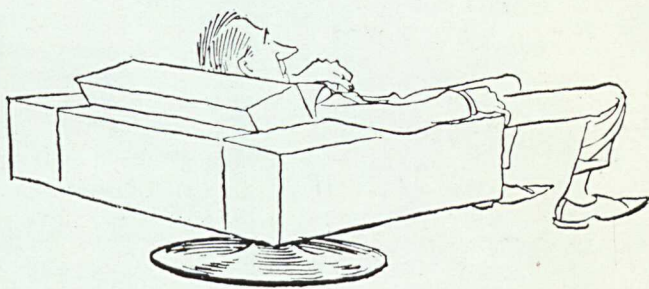
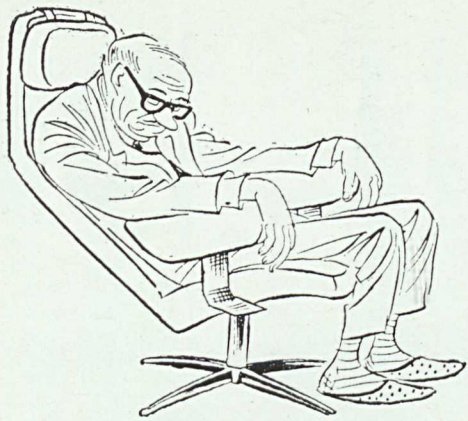
В таких рисунках нет никакой «приблизительности», они очень конкретны и точны. Изображения платьев и шляпок, модных в одном году, компетентный зритель не спутает с рисунками будущего года на ту же тему. Бидstrup сам пишет тексты к таким рисункам — краткую заметку в начале и подписи, веселые и озорные, исполненные датского народного духа.

Рассказ о «Датских нравах и датских сиденьях» был напечатан в одном из воскресных номеров газеты «Ланд ог фольк», а затем (с некоторыми изменениями в тексте) — в № 93 журнала «Мобилиа» (Копенгаген), посвященном современной датской мебели.

Бидstrup дает настоящие «реалистические портреты» нескольких типов стульев и кресел, выпускаемых сейчас как в Дании, так и в других странах. В то же время это «парные портреты», поскольку каждый стул имеет «седока», выбравшего себе сиденье не только по вкусу, но и в соответствии с занимаемым общественным положением.

А. СТРИГАЛЕВ







РУССКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА

Н. померанцев

ОБ АВТОРЕ

...В 1928 году в глухом районе Курской области был обнаружен клад — золотые и серебряные изделия, относящиеся к эпохе великого переселения народов (IV—V вв.).

Не обошлось без курьезов: двухметровой золотой цепью готской работы местные жители по неведенью привязывали собаку. Только вмешательство ученых спасло редчайшие вещи для науки. Подобными эпизодами, сопряженными с огромной изыскательской работой, а порой и с приключениями отмечена биография известного искусствоведа Николая Николаевича Померанцева, заслуженного деятеля искусств РСФСР.

В этом номере мы публикуем статью Н. Померанцева и показываем замечательные памятники древнерусской скульптуры, принадлежащие многим музеям нашей страны. Все эти вещи находились под охраной государства, а некоторые имели даже инвентарные номера. На наших страницах вы видите их после реставрации.

Но если обратиться к сухим протокольным фотографиям, рассказывающим о том, как и в каком виде были найдены эти скульптуры, то перед нами встанет иная сторона проблемы — не столько историко-художественная, сколько общественная и нравственная. Царь Давид вместе с гуслими «жил» в сарае во дворе Смоленского музея, Параскева XV века — в кладовке Галицкого, среди гнилых оконных рам и старых бочек, а резной сенью XVIII века было забито окно Благовещенской церкви в Каргополе.

И кто знает, может быть, даже сами музейные сотрудники и не подозревали, какими сокровищами обладает их город, если бы не неугомонный нрав Николая Николаевича Померанцева, не его «беспокойный» характер. Больше 45 лет жизни отдал Померанцев исследованию, выявлению, собиранию памятников старины, пополнению наших музеев; и трудно назвать древний русский город, где бы ни побывал он. Коломна и Архангельск, Калуга и Соловки, Тула и деревни по побережью Белого моря, Каргополь и Псков, Москва и Сольвычегодск. И всюду надо искать, смотреть в оба, призывая на помощь и эрудицию и интуицию. Но если бы только их! Попробуйте прогуляться холодным сентябрьским дождливым днем вдоль реки Онеги, а потом услышать от какого-нибудь местного руководителя: «А хоть бы она сгорела поскорее, эта ваша церковь — поменьше бы вы сюда ездили и не докучали нам разными пустяками». И вот тут вы оцените труд Померанцева, силу его воли и неистощимый энтузиазм.

Начало его деятельности относится к первым годам становления советской культуры, нашего музейного дела. Уже в 1918 году Н. Померанцев заведовал архитектурными па-

мятниками Кремля. В 1920 году в Кремле им был организован отдел скульптуры, где экспонировался знаменитый «Георгий Победоносец» XV века скульптора В. Ермолина.

Работа Николая Николаевича — это всегда увлекательные и сложные творческие изыскания. Это непрерывные открытия все новых и новых шедевров русского искусства, напряженные поиски памятников старины, внимательный уход за ними. За свою жизнь Н. Померанцев спас многие сотни произведений искусства. Среди них первое место занимает давняя любовь исследователя — деревянная скульптура, большим знатоком которой он показал себя, в частности, организовав в Москве в августе 1964 года выставку «Русская деревянная скульптура», ставшую заметной вехой в нашей культурной жизни и искусствоведческой науке. В этом плане можно говорить о выставке как о БОЛЬШОМ ПРАЗДНИКЕ РУССКОГО ИСКУССТВА.

Но скульптурой не ограничиваются интересы Померанцева. В длинном перечне его работ мы видим также исследования о русской финифти, о мастерах-чеканщиках XVI века, о памятниках московской архитектуры XV века, об архитектурных памятниках Калуги, о древнем искусстве Белоруссии и т. д.

С 1931 года и по сей день деятельность Николая Николаевича Померанцева связана с Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени академика И. Э. Грабаря. Именно здесь сосредоточены возрожденные памятники и работают замечательные изыскатели-энтузиасты, обогащающие сокровищницы русского искусства новыми находками. Именно отсюда, вооружившись двумя фотоаппаратами, в сопровождении нескольких опытных реставраторов каждое лето отправляется Н. Померанцев на розыски и привозит обычно интереснейшие материалы. Отчеты об экспедициях, например, по Архангельской области читаются как увлекательный роман, ибо бесценные сокровища таятся зачастую в самых неожиданных местах, и нередко на почерневшей доске под слоями позднейших ремесленных записей скрыта сверкающая живопись XIV—XV веков.

Какое нужно терпение и тонкое понимание для того, чтобы все это открыть и показать людям.

Работа Н. Померанцева — один из живых и неиссякаемых источников, которыми питаются коллекции наших музеев.

Древнерусская скульптура до недавнего времени была почти неизвестна¹. Большая выставка, организованная в августе 1964 года в Москве Союзом художников СССР, Государственной Центральной художественно-рестав-

¹ В данном случае автор имеет в виду русскую деревянную скульптуру до конца XVIII в. Известная пермская деревянная скульптура относится главным образом к концу XVIII и началу XIX века и характеризует творчество местных мастеров.

←
Деталь резного поклонного креста Саввы Вишерского. XVI в. Новгородский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник. Реставратор А. Егоров.

→
Донце прялки. XIX в. Гос. Исторический музей.



рационной мастерской имени академика И. Э. Грабаря и Государственным Историческим музеем, как бы вновь открыла сокровища деревянной резьбы. Посетители спрашивали: «Откуда появилось собрание таких выдающихся произведений? Где же они хранились и почему мы их не видели до сих пор?» В самом деле, на выставке впервые были собраны шедевры, разбросанные до сих пор по запасникам музеев, почти никогда не экспонировавшиеся.

На протяжении столетий скульптура прочно входила в быт русских людей. На Руси, в стране лесов, художественные навыки и мастерство резьбы по дереву передавались из поколения в поколение. И тем не менее деревянных скульптурных произведений сохранилось довольно мало. В 1722 году был издан специальный указ правительствующего Синода об изъятии скульптуры из церквей и отправке ее в Петербург в Синод на сожжение. Поводом для издания этого указа послужила найденная в Даниловом монастыре города Переславля-Залесского скульптура недостаточно высокого, по мнению церковных властей, качества. Немало произведений погибало и от частых пожаров, и от опустошительных междоусобных войн.

Поэтому только в результате длительных многолетних поисков пишущему эти строки удалось разыскать в самых захламленных местах, на чердаках старых монастырей и сельских церквей, значительное количество скульптур. Большая часть их имела вид довольно жалкий: разломанные на куски, утратившие местами не только красочный слой, но и грунт, эти скульптуры были покрыты несколькими слоями позднейшей ремесленной живописи, верхний из которых зачастую был темным и очень загрязненным.

Надо добавить, что многие произведения, вывезенные фашистами в Германию во время Великой Отечественной войны из Новгорода, Пскова, Смоленска и других древних городов, вернулись в таком плачевном состоянии, что потребовалась их длительная реставрация. Деревянное изваяние Николы Можайского из Пскова было разломано на части и потеряло некоторые детали резьбы; катастрофический вид имела одна из лучших русских деревянных скульптур — Параскева Пятница XVI века, похищенная фашистами из Новгородского музея, а позднейшая живопись одного из редчайших памятников — резного креста Саввы Вишерского начала XVI века (из Новгорода) — была заклеена плотной полусгнившей бумагой, и от длительного пребывания креста в сырости дерево его было сплошь покрыто плесенью. При первом взгляде на эти вещи казалось, что спасти их невозможно: приходилось по нескольку раз укреплять отстающий от дерева левкас и красочный слой (древнерусская деревянная скульптура, как правило, была полихромной, причем краска и позолота наносились на левкасную подготовку).

Эту сложную и кропотливую работу проделали замечательные реставраторы отдела скульптуры Государственной Центральной художественно-реставрационной мастерской А. Егоров, Н. Крошечкин, Ф. Лях, Р. Попов, Г. Прушинский, В. Филимонов, А. Лисицын, О. Трофимов, Е. Баранова и другие.

Наиболее древними памятниками русской деревянной монументальной скульптуры и декоративной резьбы являются резное тябло XIII века, Новгородский Людогощенский крест (1359) и поклонный Новгородский крест Саввы Вишерского. Все три произведения сделаны из сосны, причем в резьбе креста Саввы Вишерского автор очень удачно использует текстуру дерева, создающую дополнительные округлые линии и усиливающую рельеф изображенных лиц. Этот прием свидетельствует не только о тонком умении мастера подчинить своему декоративному замыслу природные качества материала, но и указывает на то, что данные скульптуры не были полихромными и первоначально стояли на открытом месте. Именно поэтому их сделали из прочного смолистого дерева, имеющего четко выраженную текстуру, этим же объясняется отсутствие на них излюбленной русскими художниками полихромной раскраски, которая под действием атмосферных осадков не могла бы долго сохраняться.

Особое место в новгородском декоративном искусстве занимает Людогощенский крест. Его удивительно красивая и монументальная древняя форма, приближающаяся к кругу, с отрогами по краям и четырьмя круглыми отверстиями в середине, так полюбилась новгородцам, что ее использовали даже в ювелирном искусстве XV—XVII веков. Гладкая поверхность креста украшена резным стилизованным орнаментом, напоминающим сканный узор. Естественный цвет дерева, его плоскостная резьба при-

дают орнаментировке особую изысканность. В небольших круглых медальонах художник поместил изображение Спаса, Ильи Пророка, Симеона Столпника, распятия и др. Все они исполнены легким рельефом, лаконичны и народны.

Подобных образцов деревянной скульптуры в настоящее время сохранилось немного, и вообще долгое время считали, что скульптура не очень свойственна русскому национальному гению и что она широкого распростране-



ния на Руси не имела. Действительно, наша скульптура никогда не занимала места, подобного живописи, но ее любили (правда, любовью своеобразной), и было ее достаточно много.

Не надо забывать, что, несмотря на принятие в X веке Русью христианства, еще в XIV и XV веках у нас встречаются «издолбленные болваны» (то есть попросту идолы), с которыми официальная церковь боролась как с пережитком язычества, и, может быть, именно это «идоло-

борчество», это отталкивание от формы «идола» привело к частичному неприятию объема, к желанию соединить в скульптуре, казалось бы, два несовместимых начала: объемное и плоскостное решения.

Отсюда и стремление установить скульптуру в неглубоком киоте, задняя стенка которого была расписная или монохромная (например, синяя). На таком фоне выигрышно выделялся силуэт более светлой красочной фигуры, тени в киоте подчеркивали объем, но объем этот был огра-

Победоносец, считавшийся в древности символом величия Руси и ее непобедимости. Недаром Георгий был введен в герб Московского государства, а его изображение, высеченное из камня скульптором Василием Дмитриевичем Ермолиным в 1464 году, было помещено над воротами Спасской башни Кремля.

В деревянной скульптуре, так же как и в иконописи, проходит перед нами непобедимое русское воинство — торжественный ряд победоносцев. Вот в золоченых доспе-



ничен, зрителя как бы «не пускали» дальше для кругового обхода скульптуры. Древняя русская скульптура всегда напоминала зрителю о плоскости.

Тематика русских резчиков необычайно разнообразна, но особенной любовью пользовался святой воин Георгий

хах и красном плаще, строгий и лаконичный, замер на вздыбленном белом коне легендарный Георгий XV века (из Юрьева-Польского), — времени расцвета русского искусства. А в узорочном и фантастичном XVII веке неизвестный северный скульптор-резчик расскажет в раскрашенном дереве длинную и занимательную сказку: тут и резвый белый конь (даже подковы не забыты), и юный всадник в развевающемся плаще, и ярко расцвеченный лютый дракон с орнаментальными крыльями, и большой



фантастический терем диковинной архитектуры, в дверях которого стоит стража, а из окон выглядывает любопытная царская свита. Как в хорошем театральном макете, здесь не забыта ни одна деталь.

Очень распространено в деревянной скульптуре изображение Параскевы-Пятницы — покровительницы семейной жизни, к которой обращались в молитвах о суженом невесты. Но Параскева покровительствовала также и торговле, и рыбакам, а это делало ее особенно любимой святой. Наиболее древней является Пятница XV века из церкви Параскевы-Пятницы в Рыбной слободе города Галича Костромской области. Это, пожалуй, одно из замечательнейших произведений древнерусской пластики. Как тонко, графично очерчено волевое лицо с острым, пронзительным грустным взглядом. Несмотря на нежность облика, в ней ощущается необыкновенная сила духа и вера в освобождение русской земли от татарского ига. Не менее интересен облик Параскевы-Пятницы (XVI век), украденной фашистами из Новгорода и много претерпевшей за время долгих скитаний в Германии. С большим мастерством скульптор передал красоту новгородки, ее обаяние. Перед нами законченное зрелое произведение, свидетельствующее о незаурядной одаренности неизвестного художника.

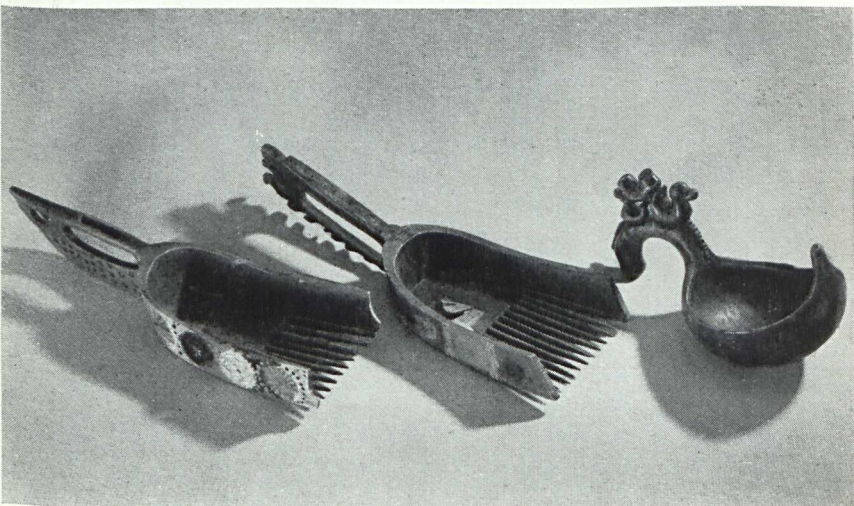
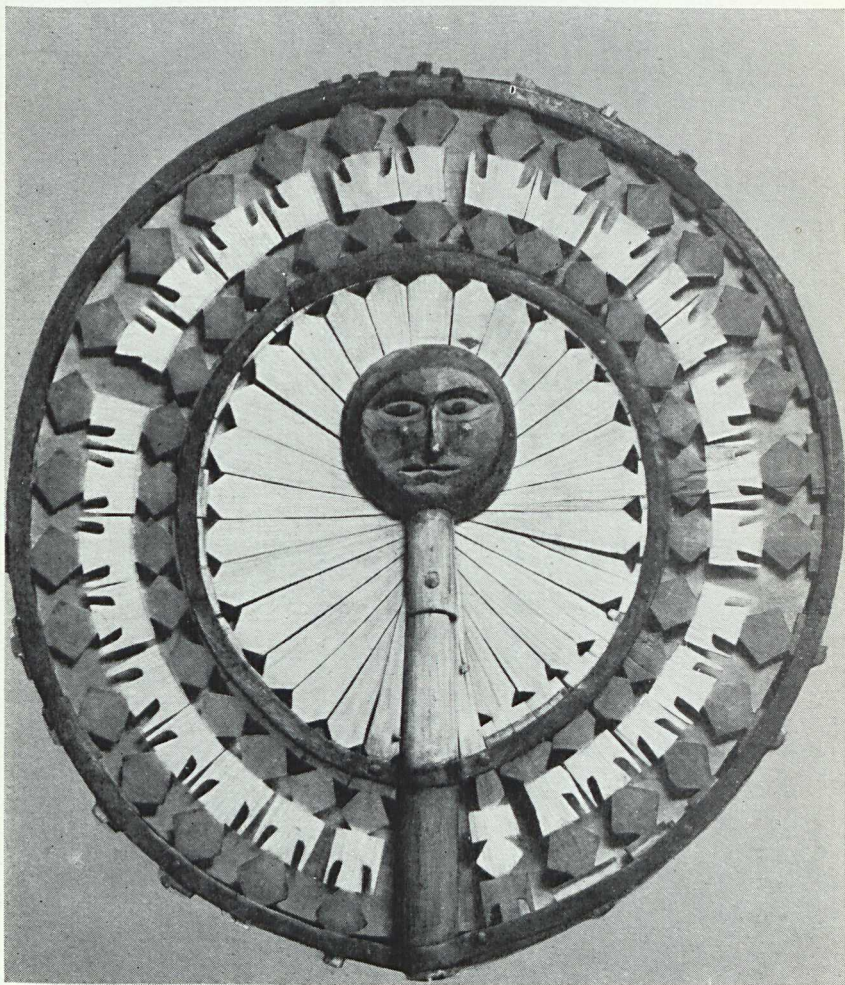
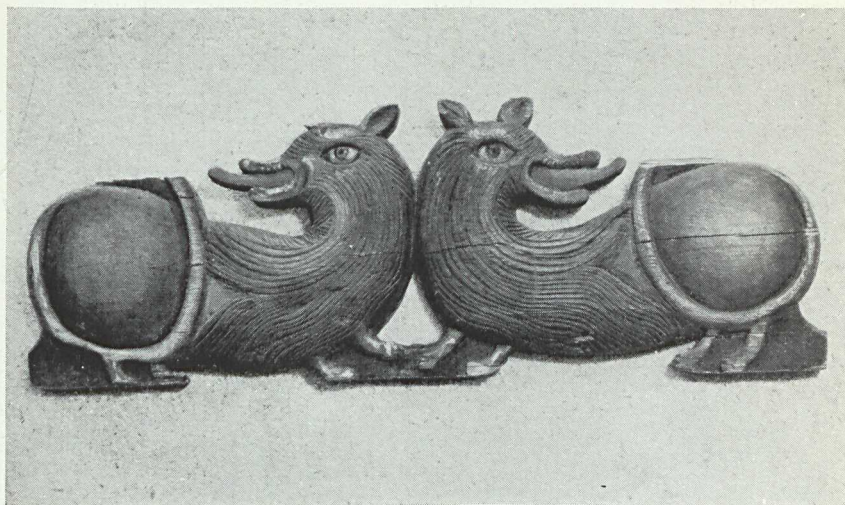
Когда мы говорим о деревянной скульптуре XV—XVII веков, то отмечаем ее большое стилистическое единство с иконописью; в XVIII веке их пути расходятся: иконопись приходит в упадок, а скульптура зачастую удивляет неожиданными мотивами и решениями. Так, вместо установленного церковным канонem хорошо известного в древнерусском искусстве типа евангелистов, художник изобразил на царских вратах XVIII века простых деревенских мужичков, изобразил правдиво, без прикрас, как будто резал их с натуры (Моршанский краеведческий музей).

В той же мере неожиданно изображение Давида с гуслими работы смоленского скульптора конца XVIII века, которое, по-видимому, было завершающей деталью большого иконостаса какого-то неизвестного архитектурного памятника. Талантливый резчик, делая эту проникновенную, полную глубокого смысла фигуру, хорошо понимал монументальные задачи, стоящие перед ним, требующие прежде всего создания совершенного психологического образа и красивого силуэта. Опушенные, полужакрытые глаза и многозначительный жест поднятой вверх правой руки без слов передают вдохновенное состояние поэта-псалмопевца.

Весьма редким произведением являются резные золоченые символы евангелистов (лев — символ Иоанна Богослова, орел — символ Марка, телец — символ Луки, ангел — символ Матфея) конца XVIII века, служившие в одной из церквей близ города Суздаля колоннами надпрестольной сени. Глядя на эти необычайно кроткие, наивные и незлобивые существа, невольно сравниваешь их с хищными и желчными химерами собора Парижской богоматери, являющимися как бы их антиподами.

Мастера древнерусской деревянной скульптуры знали и широко распространенные формы декоративной прикладной резьбы. Так, для украшения кораблей ими резались фантастические солнечные круги — наверхшия, украшавшие мачты, вырезались сирены, пышные травы и цветы. Но особенно любимы русским человеком были львы и различные диковинные звери. Корабли прославленной флотилии Петра I украшались деревянными львами, один из которых по сей день хранится в Переславле-Залесском.

Изображение зверей, и при этом зверей добрых, — одна из излюбленных тем русских скульпторов; недаром детскую игрушку — медведя с молотом и кузнеца — богородские резчики удачно делают и по сие время. Поэтому так хороши уютные, смотрящие в разные стороны лисы, завершавшие некогда наличник окна. Деталью таких же наличников были и резные цапли, сидящие друг перед другом с виноградом в клювах. Но особенно очарователен мишка на задних лапах, подкупающий своей необычай-



ной добротой, ласковостью и какой-то интимностью образа (работа резчика И. Рогушкина из деревни Зазран Вологодской области).

А сколько изумительных декоративных решений найдено резчиками в утвари! Тут и ковши ладьевидной формы, завершенные головой утки, ковши с рукоятью в виде головы коня, резные прялки, швейки, резные, богато орнаментированные люльки, ларцы, сундучки, резные игрушки, грабельки для сбора клюквы и прочей ягоды и другие предметы, на протяжении столетий использовавшиеся в повседневном быту русских людей. В них дерево обрело свою новую, удивительную жизнь и красоту, доведенную до совершенства.

Нельзя не обратить внимания и на древнерусскую орнаментальную резьбу. Резные царские врата XV—XVII веков свидетельствуют об изумительном и непревзойденном мастерстве русских резчиков. Точное знание особенностей технологии позволило создавать тонкие, на редкость изящные и затейливые узоры, радующие глаз и поныне. Порой деревянная резьба настолько виртуозна, что дерево успешно соперничает с металлом и костью.

Знакомство с этими памятниками прошлого даст возможность увидеть постепенное изменение форм русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы, а также уловить особенности в трактовке одних и тех же сюжетов различными местными школами. Вместе с тем они и в наше время производят на зрителя сильнейшее впечатление. Характерно, что выставка деревянной скульптуры, устроенная в современном здании, притом в залах, отделанных современными материалами, прекрасно смотрелась.

Древнерусская скульптура представляет собой явление исключительной художественной яркости, основанное на вековых традициях, имеющее глубоко уходящие корни. Все произведения русской скульптуры роднит оптимистический строй, праздничная красочность, нарядность, редкое понимание декоративных задач. Особенно поражают богатство фантастики, выдумки и юмор, типичный для произведений народного склада.

В своей трактовке лучшие произведения доведены до художественного совершенства. Им свойственны глубина образа и законченность композиции, меткость жизненных наблюдений и психологических характеристик. Проведенная в Москве выставка дала возможность ознакомиться с произведениями замечательных мастеров, целой плеяды неизвестных творцов русского изобразительного искусства, русской пластики. Все эти памятники глубоко национальны. В откristаллизовавшихся законченных формах проявились тонкий вкус, исконные традиции и подлинная красота, веками оберегаемая и хранимая русским народом. Удивляешься, как полуграмотные мастера умели безошибочно находить точные цветовые решения, какой у них был художественный такт и верный глаз.

Нам хочется закончить эту статью словами большого знатока русского искусства замечательного советского скульптора Сергея Тимофеевича Коненкова: «Деревянная русская скульптура и декоративная резьба — яркое и убедительное свидетельство высокой художественной культуры русского народа... огромный дар неведомых, чудесных образов эпического народного творчества, поражающего глубиной мысли и богатством неистощимой выдумки».

Лисы. Верх наличника. Конец XVIII — начало XIX в. Смоленский областной краеведческий музей.

«Солнце». Навершие мачты корабля. Конец XVIII в. Гос. Исторический музей.

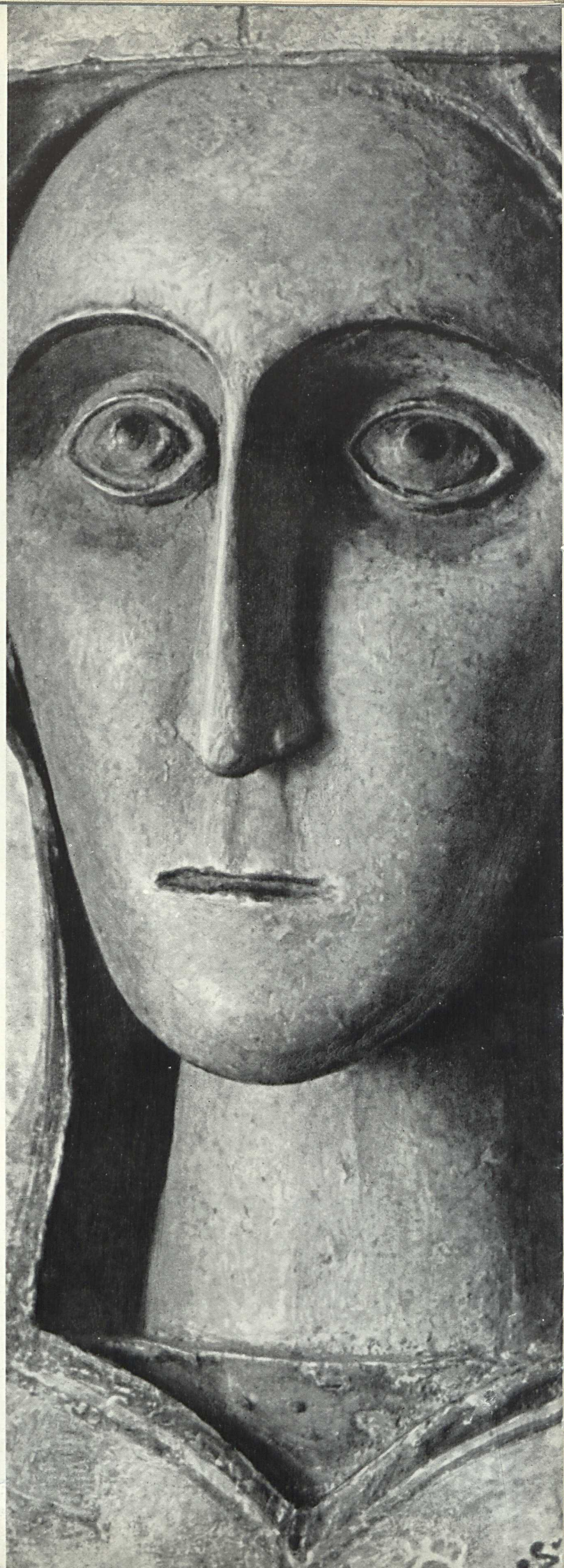
Грабельки для клюквы и черпак. Из собрания Гос. Исторического музея.

На стр. 38 и 39.

Параскева-Пятница. XV в. Галичский краеведческий музей. Реставратор А. Егоров.

Деталь этой же скульптуры.

Св. Георгий на коне. XV в. Юрьев-Польский краеведческий музей. Реставратор А. Егоров.





ИСКУССТВО АБОРИГЕНОВ АВСТРАЛИИ

роджер миллис, Сидней, Австралия



В 1788 году, когда европейцы впервые появились в Австралии, в стране было около 300 000 аборигенов. В результате непрерывного почти обдуманного их уничтожения к началу XX века в живых осталась лишь небольшая часть коренных жителей. Белые поселенцы отбирали у них земли, убивая их при малейшем сопротивлении, они отравляли колодцы, принуждали работать на себя за кусок хлеба. Часть аборигенов была заключена в резервации и прозябала там в жалких лачугах на скудные подачки миссионеров.

В настоящее время в Австралии насчитывается около 50 000 аборигенов и 100 000 туземцев со смешанной кровью. Долгое время и те и другие считались гражданами третьего разряда и были лишены самых элементарных демократических прав.

За последнее время заметно возрос интерес к жизни австралийских аборигенов. По мере усиления национально-освободительной борьбы народов Азии, Африки и Латинской Америки тяжелое положение этого угнетенного национального меньшинства пятого континента все более привлекает к себе внимание.

Сейчас усилиями прогрессивных людей многое делается для того, чтобы помочь коренному населению страны получить полное гражданство и равные права с другими жителями Австралии. Активное участие в борьбе за права аборигенов принимают профсоюзы. Было создано несколько общественных организаций, в том числе Австралийское содружество аборигенов, которое выступает против их дискриминации и успешно агитирует в их пользу.

Искусство аборигенов является одной из интереснейших особенностей их жизни. Оно помогает изучить обычаи и нравы этого един-

ственного в своем роде народа каменного века, дожившего до наших дней.

То, что они являются настоящими художниками, не вызывает никаких сомнений. О больших природных способностях аборигенов к живописи свидетельствует творчество всемирно известного художника Альберта Намаджира из племени Аранда, который в своих картинах так ярко изобразил центральную часть Австралии, где живут аборигены. И, несмотря на то, что Намаджира, этот единственный из своего племени абориген, получивший полные гражданские права, кончил трагически, так как оказался совершенно беззащитным в мире наживы и чистогана, его родственники и другие члены племени Аранда продолжают писать, и некоторые из них оказались очень талантливыми.

Талантливость этого маленького народа проявилась в простой, но захватывающей красоте их национального искусства, которое включает в себя живопись на стенах пещер, скалах и древесной коре, украшения тотемных столбов (на севере страны), мужских тел во время племенных церемоний, а также щитов, оружия и переносных сосудов. Пишут аборигены натуральной охрой, большей

Традиционный нательный рисунок «собака динго». Точки наносятся концами палок. Белый пигмент. Центр. Австралия.

частью ярко-красной, белой и желтой, а также черной краской, изготовленной из раздробленного древесного угля. Кроме того, они большие специалисты резьбы по камню и гравировки на камне, они изготавливают различные изделия из глины, воска и земли, а также из мокрого прибрежного песка.

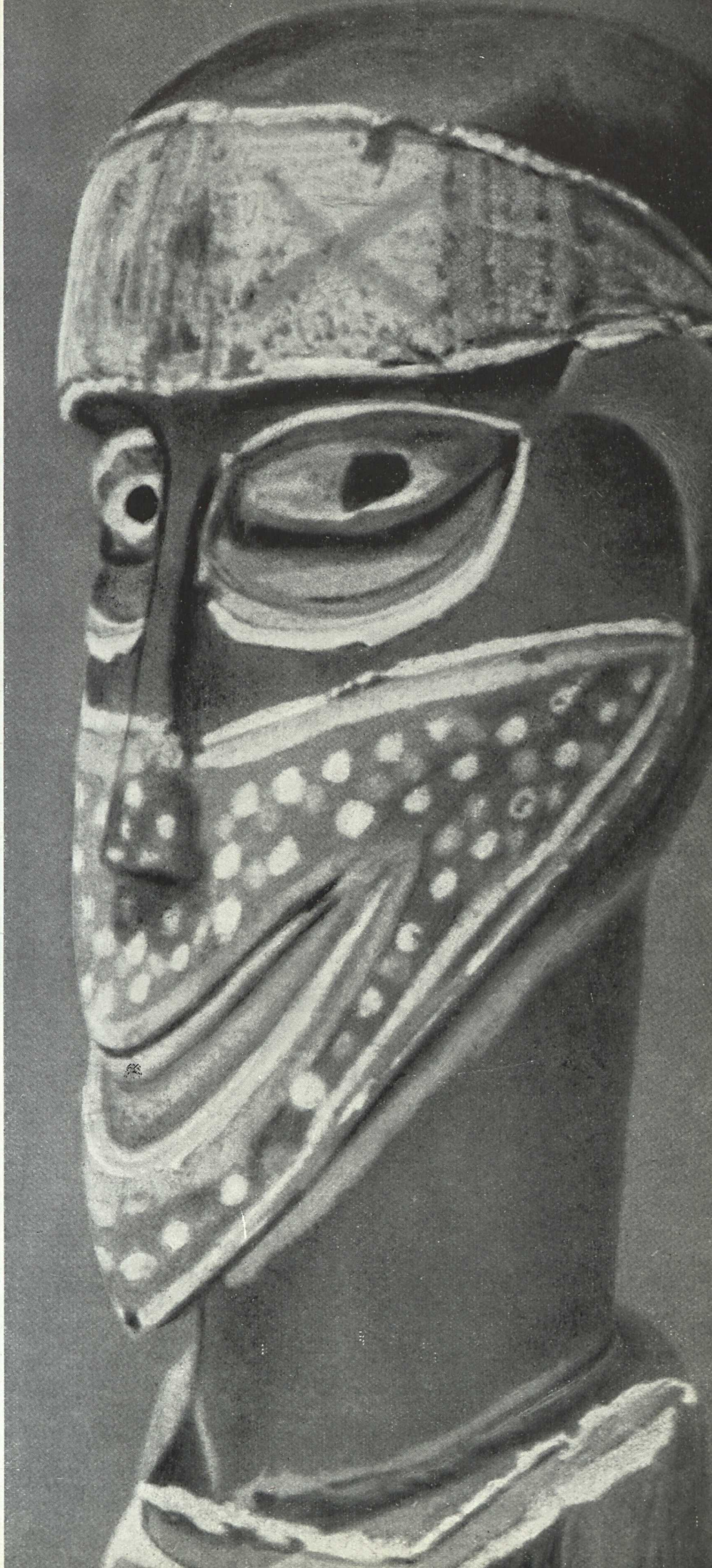
Инструменты художников-аборигенов предельно просты. Для наскальных рисунков в пещерах, росписи на бересте, на различных орудиях труда или оружии аборигены употребляют своеобразные кисточки — палочки коры, изжеванные на одном конце для более жирных линий; для более тонкой работы они используют перо или несколько волосков, насаженных на палочку с восковым наконечником, а также тонкую отточенную палочку для того, чтобы делать точки.

Орудия гравировки также крайне просты. Для украшения щитов, копий, ритуальных и небольших бытовых предметов они применяют резцовый зуб опоссума или какого-нибудь другого маленького животного. Приемы работы этим примитивным инструментом у аборигенов такие же, как и у европейских гравировальщиков.

Что же выражает искусство аборигенов? Большей частью, их верования и их собственное объяснение окружающего мира, а также их повседневную жизнь. Метод их работы можно определить как натуралистический или, в некоторых случаях, формальный или символический, но всегда можно сказать, что аборигены исходят в своем творчестве непосредственно из мифологии и фольклора.

Поскольку аборигены принадлежат к обществу доклассовому, у них нет религии в общепринятом смысле этого слова; у них нет единого бога. Их сложное и вместе с тем примитивное объяснение мира основано на магических и волшебных понятиях. Они верят, что могут благоприятно влиять на явления природы, приказывая им действовать в свою пользу; так, например, они приказывают дождю идти или животным, которых они употребляют в пищу, размножаться.

Основой их веры служит абстрактное понятие о потустороннем вечном времени прекрасных снов; оно сочетает в себе воедино «Прошлое, Настоящее и Будущее», не имеет ни конца, ни начала и является неиссякаемым источником духов — духов деревьев, камней и животных, которые впервые создали мир. Этими духами были люди, которые пришли из «времени прекрасных снов» и вернулись туда после своей смерти. Аборигены верят, что сами они тоже являются этими духами, возродившимися во плоти, что они сами пришли из потустороннего времени снов, ког-



Резная с росписью голова мифического человека банайджа. Дерево. Район Арнхем. Зап. Австралия.





да они родились, и что они туда и вернуться, когда умрут, чтобы потом появиться в другом поколении. Аборигены не имеют ни малейшего представления о биологическом процессе зачатия, и поэтому если туземка обнаруживает около какого-нибудь камня, водоема, что она беременна, или если она в этот момент видит какое-нибудь животное, она считает, что она забеременела от духа этого места или духа этого животного. Благодаря этим представлениям сохраняется гармоническая связь аборигенов с окружающей их природой, а также непрерывная преемственность «времени прекрасных снов» и общества.

Искусство аборигенов воспевае первоначальную плеяду героев и их подвиги, которые они совершили, создавая мир. Это также тема легенд, песен, пантомим и танцев. К этим героям-духам обращаются аборигены, желая укрепить и продлить племя, а также обеспечить его пищей, ибо аборигены верят, что духи имеют волшебное влияние на природу. Очень часто дух выражается посредством определенного тотема животного. Рисуя это животное, абориген тем самым вызывает его дух, который, как он считает, способствует размножению данного фактического животного. Правда, некоторые племена возвысили определенных духов, но даже в этих случаях культ какого-нибудь одного духа не достиг той степени величия, до какой представители классового общества — язычники и христиане — подняли своих богов.

«Стрелки». Наскальные рисунки исчезнувшей народности мими, играющей роль в мифологии аборигенов. Зап. Арnhem.

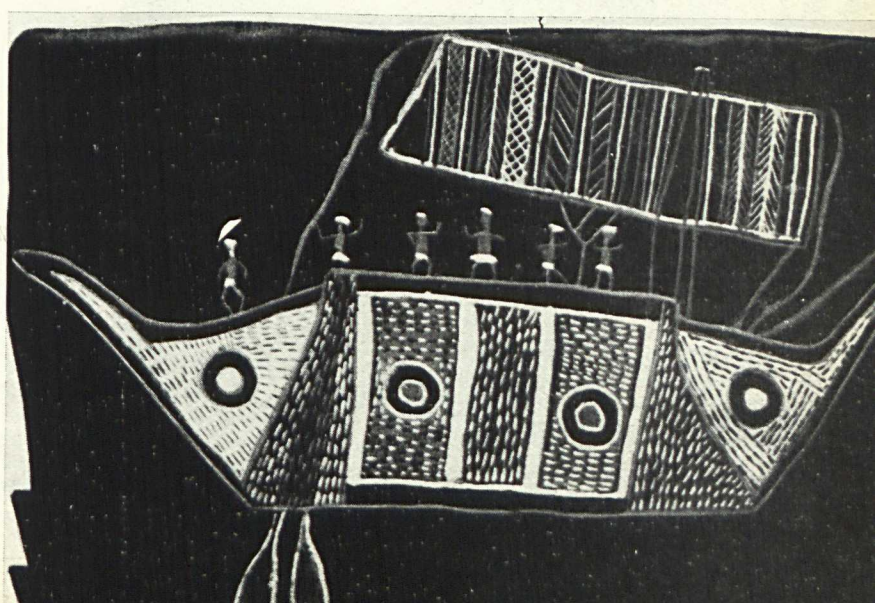
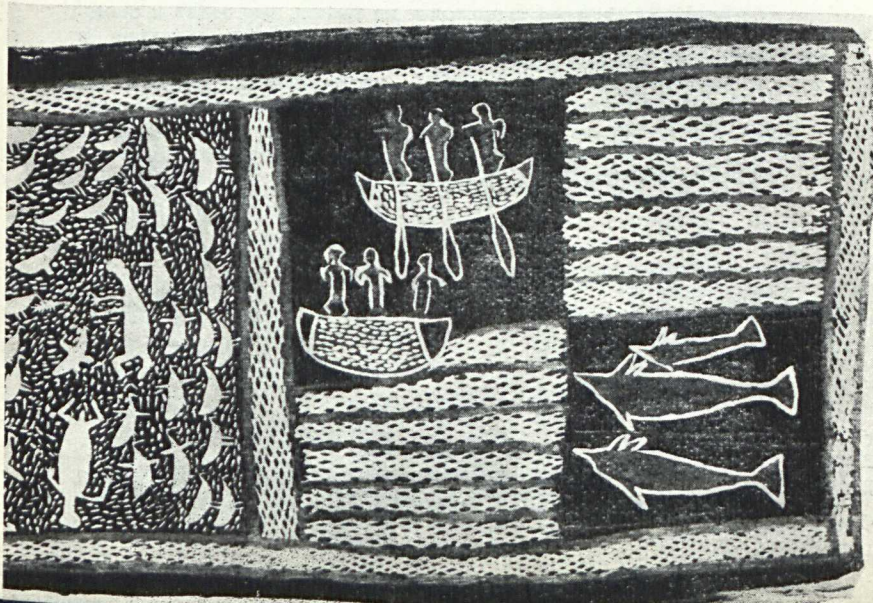
Наскальные рисунки, изображающие якобы автопортреты рисовальщиков мифической народности уанджин. Горы Кимберлей. Сев.-зап. Австралия.

Поездка на Остров чаек за сбором яиц. Рисунок на бересте. Район Иеркалла. Сев.-зап. Арnhem.

Духи аборигенов — это прежде всего люди. Так, в пещере на южной стороне Ауэрс Рок в Центральной Австралии есть изображение одного из четырех человек-ящериц, которые при рождении мира помогли создать местный ландшафт. В горах Кимберли на северо-западе страны в пещерах были обнаружены наскальные рисунки человеческих голов, окруженных нимбообразным сиянием. Черные круглые глаза и носы подчеркивают гротескность их белых, безротых лиц. Считается, что это изображения мифических людей, так называемых уанджинов, которые создали природу этого места. Когда каждый из уанджинов закончил свою созидательную работу, он оставил свое собственное изображение на стене пещеры и провозгласил, что с приближением сезона дождей оно каждый раз должно обновляться. Если это будет сделано — придут дожди, растения и животные станут размножаться, а если не будет, тогда наступит засуха, голод и смерть.

Это восприятие искусства, как помощника и непосредственного участника жизни имеет очень много общего с теми функциями, которые выполняет искусство в других сохранившихся до нашего времени доклассовых обществах, а также с тем, какую оно играло у людей каменного века, когда было неотъемлемой частью пышных культов плодородия. Во всех частях Австралии можно найти многочисленные рисунки животных на стенах пещер, их изображения в резьбе по дереву или в гравированных рисунках по камню. Они также служат основной культовой цели — способствовать обеспечению людей пищей. Эту же цель преследовали изображения мужчин и женщин, занятых повседневной работой, а рисунки кенгуру с вонзенным в него копьём, так же как ритуальные танцы на тему

Малайский катамаран, прибывший из Индонезии. Рисунок на бересте. Остров Груут. Сев. Австралия.





охоты, должны были улучшить охотничье искусство аборигенов, и сделать животное более уязвимым.

В других случаях живопись аборигенов имела чисто символический характер. Но и тогда она была связана с племенной мифологией, которая, однако, с течением времени настолько забыта, что сами исполнители уже не знают ее. Эти орнаменты отдаленно напоминают сложные узоры туркменских ковров, где каждая форма и фигура имеет какой-то смысл, относящийся к древним легендам, но, к сожалению, уже утраченный для современных ковровщиц.

В Австралии эта символика относится и к богатой красивой раскраске человеческого тела, необходимой при исполнении ритуального танца или церемонии, а также к украшению предметов домашнего обихода, щитов, на которых часто видны личные или родовые эмблемы воина, что напоминает гербы средневековых рыцарей.

На земле Арnhem и в других местах на севере страны, где богатая, напоминающая джунгли, растительность создает прекрасные условия для охоты, а следовательно, и более благоприятные жизненные условия, культура племен значительно выше, чем в других частях страны; искусство аборигенов здесь более тонкое и специализированное; изображаемые предметы более сложны, исполнение артистичнее и узор менее примитивен. В этой части страны обнаружены великолепные произведения, как, например, очень сложная роспись по бересте, изображающая поездку на Остров чаек двух каное с аборигенами. На отдельных пластинках-панно изображены каное, океан, рыба в воде, морские чайки и охота людей за птичьими яйцами; другое панно точно и ярко воспроизводит малайскую лодку. Рисунок сделан в 1948 году, то есть через 50—70 лет после того, как малайцы в последний раз приплывали к австралийским берегам. На севере также можно найти искусно вырезанные и расписанные тотемные столбы, а также небольшие, сделанные из дерева головы людей.

Искусство аборигенов оказало значительное влияние на прикладное и декоративное искусство Австралии. Есть очень много предметов домашнего обихода, от пепельниц до столовой посуды, которые украшены подлинно аборигенскими узорами. Несмотря на то, что их композиция очень часто составная, не традиционная, каждый элемент ее основан на преданиях аборигенов. Это очень хорошо, и сердце каждого австралийца возрадуется при виде украшенного орнаментом бумеранга, сделанного из прекрасного отполированного дерева мулга; но слишком часто эти изделия представляют собой всего лишь дешевые подделки.

Искусство аборигенов также во многом повлияло на австралийское искусство вообще. Существует целая школа художников, возглавляемая Расселом Драйсдейлом, которая искренне сочувствует и любит аборигенов и их культуру. Эти художники очень часто заимствуют у аборигенов цветовые гаммы, чувство цвета, присущее им, для того чтобы по-новому, более сочно показать в своих картинах Австралию.

Что ожидает искусство аборигенов в будущем?

Не вызывает никакого сомнения, что в настоящее время это искусство медленно вымирает в связи с все увеличивающимся распадом племенной организации. Аборигены начинают все больше и больше забывать старинные легенды и свое художественное творчество. Правда, их искусство в какой-то мере поддерживается сочувствующими им антропологами и художниками, но для того, чтобы оно выжило и процветало, необходимы более серьезные и действенные меры.

Прежде всего нужно избавить их мастеров от необходимости изготовлять сувениры по заказам туристов и на рынок, что ведет к ополению древнего искусства и превращению его исключительно в предмет торговли. Затем аборигенам надо создать условия для развития их талантов и спасти от забвения их фольклор. А для этого все аборигены должны в первую очередь получить гражданские права и быть уравнены во всем с населением страны. Нужно создать Австралию, где все ее жители, независимо от цвета кожи или расовой принадлежности, будут действительно равны.

НОВОЕ В ЭТОМ ГОДУ

МАССОВОЕ И ПРАКТИЧНОЕ

Четыре дня Художественный совет ВИАЛЕГ-ПРОМа просматривал изделия из фарфора, фаянса, майолики, представленные более чем двадцатью предприятиями страны. Сотни образцов... Итог работы за год... Что же нового принес он?

Ведущей тенденцией в работе предприятий становится повышение художественной культуры массовой дешевой посуды. Ни на одном из предыдущих советов не было рассмотрено такого количества бытовых, утилитарных изделий из фарфора и фаянса, демократичных в своей основе, технологичных для тиражирования. Сроки внедрения их в производство, массовая тиражность, вопросы ценообразования были в центре внимания членов совета.

Главный художник Дулевского фарфорового завода П. В. Леонов сообщил, что завод решил изменить плановую политику для увеличения выпуска лучшего ассортимента. Тиражи новых, лучших изделий возрастут, т. к. будет сокращен выпуск малосерийных вещей (они не «делают погоды» в обновлении ассортимента при объеме продукции завода в 50 млн. в год). А для апробирования новых форм создается специальный участок (реконструируются горны № 1 и 2). Создание «завода в заводе» намного ускорит появление в массовом производстве новых вещей.

Дмитровский фарфоровый завод освоил декорирование массовых изделий методом шелкографии (нанесение рисунков через шелковую сетку). В решении рисунков художники используют преимущества и достоинства этого метода. Мягкие полутона, тонкая графичность позволили художнику В. Лосеву создать поэтичный рисунок «Клевер» на чайном сервизе «Каннелюры» (форма В. Ольшевского).

Хайтинский фарфоровый завод, поставляющий массовую посуду для Сибири, большое внимание уделяет полуавтоматическим приемам декорирования. Рисунки на кружках и стаканах, забавные «звериные» мотивы на детской посуде будут наноситься порононовым штампом с дорисовкой.

Барановский фарфоровый завод широко использует такие простые приемы украшения посуды, как цветные отводки, горох, придавая им новое звучание. Прекрасное исполнение, хорошие глазури дополняют художественное качество украинского фарфора.

Рижский завод часто обращается к крытью с различными вариантами. Этот способ декорирования оправдывает себя, если принять во внимание невысокое качество фарфорового черепка на предприятии.

Заметно стремление заводов пересмотреть состав ассортимента и отказаться от практически ненужных, либо узких по своей функции, редко применяемых в быту предметов. В столовых сервизах — это некоторые варианты тарелок и мисок, в чайных — молочники и полоскательницы. Гораздо уместнее здесь блюдо для сладкого или вазочка для цветов, которая дополнит сервировку стола.

Правда, даже эти незначительные замены осуществляются с трудом. Заводы еще очень связаны номенклатурой изделий, размерами и емкостями, жестко закрепленными преysкурantom. Но начало новому положено.

Появились и совершенно новые по составу комплекты посуды. Например, прибор для завтрака «Апрель» Ю. Ганрио (Дмитровский фарфоровый завод) состоит из 12 предметов: тарелка, салатник, молочник, масленка, стакан, лоток для холодных закусок, прибор для специй и вазочка для салфеток. Комплект равно удобен для домашнего пользования и для предприятий общественного питания.

Подобные комплекты созданы и на Коростенском и Рижском заводах.

Л. КАЗАКОВА



С. Федяев, Е. Резник. Чайный сервиз. Фарфор. Хайтинский фарфоровый завод.

А. Ружонкова, А. Архиреев. Прибор для завтрака. Фарфор. Коростенский завод.

СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНСТРУИРОВАНИЯ ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ

Недавно на улицах Москвы появились афиши о приеме в студию художественного конструирования для школьников 8—11 классов. После отборочного конкурса по рисованию в одной из комнат Дворца культуры им. Горького стали заниматься ребята, пришедшие сюда из детских технических станций, художественных студий и школ с политехническим уклоном. Студией на общественных началах руководят В. Голованов и А. Кузьмичев — художники-конструкторы из НИИ автомобильной промышленности. Они начинают совершенно новую работу с ребятами, помогая им понять закономерности красоты внешнего оформления вещей и его тесную связь с их назначением. Конечно, прежде всего знакомят ребят с работой художника по автомобилям. В студии будут изготавливать макеты новых грузовиков, точно так же, как и в настоящих лабораториях. Для этого ребята будут учиться техническому рисованию и основам конструирования, лепить и рассчитывать увеличение форм с моделей.

Но работа студии будет касаться не только автомашин. Границы работы студии очень широкие — это разработка новых форм оборудования для торговой промышленности, бытовой осветительной арматуры и интерьеров жилых помещений.

В. АРОНОВ

КОМБИНАТ ГЛАЗУРЕЙ

Вильнюсский комбинат силикатных изделий в Салининкай начал производить высококачественную глазурь для керамической промышленности республики.

Новые глазури получают предприятия, выпускающие художественную керамику и изделия. Цех будет изготавливать также эмаль для ванн, посуды, газовых плит.

ЯПОНСКАЯ ПРОМЫШЛЕННАЯ ВЫСТАВКА ПЛАСТМАСС

Осенью прошлого года в Московском парке «Сокольники» была открыта японская промышленная выставка пластмасс.

По производству пластмасс Япония отстает только от США и ФРГ. На выставку в Москву ведущие японские фирмы привезли в первую очередь оборудование для переработки пластмасс и образцы материалов, которые, по их мнению, можно было бы экспортировать в СССР. Что же касается ширпотреба и предметов бытового обихода, то их использовали лишь как образцы, демонстрирующие свойства отдельных синтетических материалов и методы их формования. Однако некоторые изделия могли бы заинтересовать читателей нашего журнала.

...Почти на каждом стенде стоят большие голубые ребристые ведра из полиэтилена. Их отливают прямо тут же на большой литейной машине. Каждую минуту из формы выталкивается по 4 ведра. Внешняя поверхность ведра сделана ребристой, чтобы придать ему жесткость при небольшой толщине стенки.

На стенде фирмы «Тохо Буссана» — сетчатая бельевая корзина, красивая циновка, литые контейнеры, рыболовные сети, молотки с пластмассовыми головками. Все это отформовано из полиэтилена низкого давления, который отличается повышенной прочностью на удар.

Многие фирмы показали образцы материалов из поливинилхлорида. На стенде фирмы «Мэйва Трейдинг Ко Лимитед» — изящная и прочная обувь, куртки из искусственной кожи и замши приятных оттенков. Синтетические ткани, кожа, замша, клеенка изготавливаются из поливинилхлорида. На некоторых тканях накатаны узоры из букв и орнаментов, а другие имеют фактуру кожи или букле. Все они хорошо известны в СССР.

Несколько фирм экспонировали полимерные материалы повышенной прочности, которые могут быть использованы даже для создания литых лопастей винтов вентиляторов.

Фирма «Тэйдзин Лимитед» представила поликарбонат марки «Пэнлайт», который отличается высокой прочностью, повышенной стойкостью к истиранию и хорошо переносит действие высоких температур. «Пэнлайт» прозрачен, он легко окрашивается в разные цвета. На том же стенде, рядом с обувью и посудой, были показаны летняя и зимняя одежда, лыжи с декоративной облицовкой из поликарбоната. (Верхнюю поверхность лыж обкладывают пластмассой для того, чтобы на них не налипал снег, а нижнюю, — чтобы они лучше скользили).

Поскольку выставка была организована крупными промышленными фирмами, они привезли очень широкий ассортимент образцов в виде листов, сеток, пленок, то есть в том виде, в котором пластмасса чаще всего используется в промышленности.

Например, «Тоёо Район пластикс лтд» выпускает декоративную термостойкую металлизированную пленку «Металлуми», из которой делают упаковку, отделку, кружева и т. д. Она отличается очень высокой прочностью, работает в большом диапазоне температур, не выцветает на солнце.

Очень интересны были отделочные материалы. Фирма «Хитахи Химическая К°Лимитед» показала не менее пятнадцати разных образцов фанеры, пропитанной полиэфирной смолой, — под орех, сосну, красное, черное дерево и т. п., а также упаковочную полиэтиленовую пленку с высокой морозостойкостью и множество образцов декоративных плиток из меламина.

Как известно, огромное количество полистирола и винилпласта применяется в самых разных изделиях как конструкционный и отделочный материал. Фирма «Мицуби Плэстикс Индастриз» выставила очень красивые стальные плиты, облицованные жесткой полихлорвиниловой пленкой. Такая пленка защищает сталь от химических реагентов и от действия влаги и, кроме того, придает ей блеск и нарядность.

Японская выставка еще раз показала, как велики возможности пластмасс, которые уже сегодня на каждом шагу входят в нашу промышленность и быт.

Е. З.

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА

В Самарканде в республиканском музее истории культуры и искусства открыта персональная выставка народного художника Узбекистана усто Умаркула Джуракулова, посвященная его 70-летию и более чем полувековой трудовой деятельности. На выставке показано свыше 300 оригинальных работ Джуракулова, созданных им в течение последних нескольких лет.

Кувшины, приборы для вина и воды, пиалы, блюда для плова, тарелки для фруктов — все вещи усто Джуракулова просты, целесообразны, декоративны. Их формы говорят о больших традициях узбекской керамики, цветовое решение отличается сдержанностью. Своеобразное место в творчестве народного мастера Джуракулова занимают незамысловатые, но очень забавные, сделанные с большим юмором и фантазией игрушки: драконы, лошади, баранчики.

Досадно только, что выставка устроена в залах, стены которых покрыты ярким восточным орнаментом. Поэтому вещи У. Джуракулова, помещенные в малопригодные для этого витрины, почти сливаются с фоном. Все это снижает выразительность интересной выставки.

Ф. П.

НА СТЕНДАХ ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ТАДЖИКИСТАНА

В Государственном музее этнографии народов СССР в Ленинграде открылась выставка «Прикладное искусство и быт таджикского народа», посвященная 40-летию Таджикской ССР. На выставке — образцы таджикского народного творчества дореволюционных лет и произведения национального советского декоративного искусства. На стендах — красочные тубетейки, сюзани, народная одежда, керамика, чеканные изделия, деревянные резные панно, ювелирные украшения, музыкальные инструменты.

СОРОК ЛЕТ ПАЛЕХУ

В декабре прошлого года в Палехе была открыта большая ретроспективная выставка работ палешан и состоялась научно-творческая конференция, посвященная 40-летию основания «Палехской артели древней живописи». Сегодня Палехское отделение Союза художников РСФСР объединяет почти 150 художников, их изделия экспортируются во многие страны мира.

На конференцию прибыли представители Министерств культуры СССР и РСФСР, Академии художеств, музеев Москвы и Ленинграда, миниатюристы Мстеры, Холуя, Федоскина.

С докладами выступили московские искусствоведы М. Сокольников — «Искусству Палеха 40 лет», М. Некрасова — «О художественном языке искусства Палеха», научный сотрудник Гос. Русского музея Г. Кульщикова — «Искусство Палеха в монументальной живописи и в театральной декорации»; был прочитан также доклад В. Фалеевой «Миниатюра в книжной иллюстрации».

«СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА»

Шестидесят четыре замечательных произведения древнерусской живописи XIII—XVIII вв. представляют северорусскую школу иконописи, отличающуюся монументальной декоративностью, связью с народным прикладным искусством, на выставке «Северные письма» в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Ее устроители — Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, Государственная Третьяковская галерея, Государственная художественно-реставрационная мастерская им. академика И. Э. Грабаря.

На выставке показаны произведения из фондов этого музея и других собраний, а также вывезенные научными экспедициями Государственной Центральной художественно-реставрационной мастерской и галереи из сел Онежского района и Великого Устюга в 1958 — 1964 годах.

Среди шедевров выставки — «Чудо Георгия о Змие» XIV в. (из собр. М. Розановой), «Чин Деисусный» XV в. из села Волосова Архангельской обл., «Спас Нерукотворный» XV в. из Великого Устюга, «Крещение» XVI в. (из собр. Н. Кузьмина и Т. Мавриной), «О тебе радуется» XVI в. из Анзера на Соловецких островах.

ЮБИЛЕЙНАЯ ВЫСТАВКА

Во Львове в Музее этнографии и художественного промысла открылась большая выставка народного и декоративно-прикладного искусства западных областей Украины, посвященная 25-летию воссоединения украинских земель.

В ней принимают участие 318 народных мастеров и художников-прикладников из Львова, Ужгорода, Косова, Ивано-Франковска и других городов и сел Западной Украины, студенты Косовского училища прикладного искусства и Львовского института декоративно-прикладного искусства.

Экспонируется более 2 200 уникальных творческих работ и художественных изделий массового выпуска: стеклянная и керамическая посуда, ковры, ткани и вышивки, одежда, изделия из дерева, ювелирные украшения, игрушки.

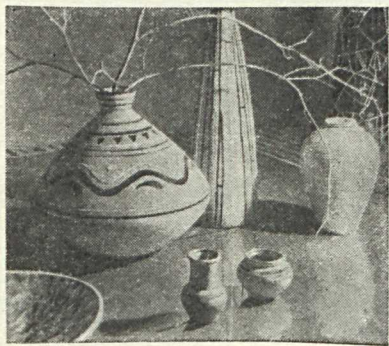
Выставка носит ретроспективный характер и состоит из двух больших разделов. Первый из них рассказывает о возрождении и развитии народного и декоративно-прикладного искусства в период 1939—1959 годы. Экспонаты второго раздела отражают то новое, что появилось в творче-

стве художников-прикладников в 1960—1964 годах.

Экспозиция, построенная по видам прикладного искусства, позволила не только показать тесную связь современного искусства с народными традициями и успехи художников в последние годы, но и обратить внимание общественности на забытые, традиционные на Западной Украине промыслы художественной обработки кости и металла.

Яркая, хотя и несколько перегруженная экспонатами экспозиция второго раздела выставки создана под руководством художника А. Биласа. С сожалением приходится отмечать, что отсутствие путеводителя, пояснительных текстов к разделам и стендам снижают ее достоинства.

Ф. ПЕТЯКОВА



ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ ■

МИНСК

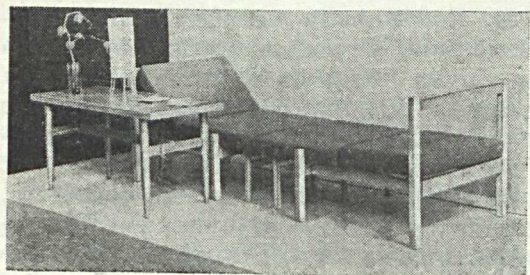
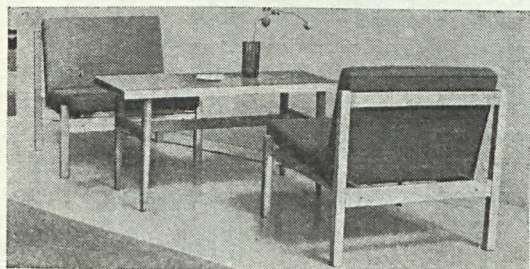
Недавно при СНХ Белоруссии было создано Экспериментальное конструкторское бюро мебели.

ЭКБ мебели имеет в своем составе около 300 рабочих, мастеров и других производственных специалистов и более 80 проектантов: среди них художники по мебели, архитекторы по интерьеру, инженеры-конструкторы, технологи и экономисты.

Все новые модели запроектованной в ЭКБ мебели изготавливаются в экспериментальном цехе. Если модель признается удачной, чертежная документация доводится до технических проектов и передается для дальнейшего освоения в производственные цехи, которые выпускают изделия небольшими опытными сериями. Одновременно с этим соответствующие отделы решают вопросы технологии, механизации и ценообразования. Весь производственный процесс контролируется авторами-проектантами.

Изготовленная таким образом мебель поступает в магазин для «оценки» покупателем; она может быть представлена на республиканский художественный совет при Госстрое БССР, а затем на рассмотрение художественно-технического совета Гослескомитета Союза, чтобы получить право на жизнь, то есть попасть в массовое производство. В течение этого года коллективом Белорусского ЭКБ были выпущены опытные партии книжных шкафов, сервантов, обеденных столов, секционных шкафов-блоков. Одновременно подготовлено более 20 новых экспериментальных изделий.

Архитекторы и художники ЭКБ мебели с помощью руководства СНХ проводят периодические выставки новых жилых интерьеров.



В оборудовании выставочных интерьеров используется не только новая мебель, но и разнообразные предметы быта, выпускаемые белорусской промышленностью — светильники Лидского завода, посуда Минского фарфорового завода, художественное стекло заводов «Неман» или имени Дзержинского, обои Минской обоевой фабрики, мебельная ткань Брестской суконной фабрики и другие.

Коллектив ЭКБ разработал удобное современное оборудование и для своих рабочих помещений.

В конце прошлого года Белхозторг провел в Минске республиканскую ярмарку промышленных бытовых товаров СНХ БССР.

На ярмарку были приглашены директора и главные инженеры предприятий, художники, а также представители торгующих организаций республики.

Среди широкого ассортимента товаров народного потребления были представлены изделия Минского фарфорового завода, стеклозаводов «Неман» и им. Дзержинского, изделия керамистов художественного фонда БССР. На ярмарке состоялась конференция, где были высказаны деловые предложения, направленные на улучшение работы предприятий, выпускающих художественную продукцию. Участники конференции указали на необходимость повышения эстетических вкусов работников торговли.

ЛЬВОВ

Далеко за пределами Украины известно имя мастера гутного художественного стекла Львовской керамико-скульптурной фабрики Мечислава Антоновича Павловского. Потомственный стеклодув, талантливый художник, он за 14 лет своей работы создал более 2000 различных образцов гутных изделий.

За выдающиеся заслуги в развитии народного декоративного искусства М. Павловскому — первому среди стеклодувов — присвоено почетное звание заслуженного мастера народного творчества Украинской ССР.

РИГА

17 ноября 1964 года Центральное конструкторское бюро Управления бумажной и деревообделочной промышленности Латвийского совнархоза организовало однодневный семинар для ответственных работников управления, для директоров, главных инженеров и председателей фабзавкомов заводов и комбинатов управления о культуре производства.

Участники семинара приняли резолюцию, которая рекомендует, начиная с 1 января 1965 года, систематически издавать информационные и агитационные листки о состоянии культуры производства на фабриках и комбинатах управления, организовывать на местах общественные советы по культуре производства, регулярно проводить семинары, включить вопросы культуры производства в социалистическое соревнование.

СХКБ при совнархозе Латвийской ССР организовало 20—21 ноября прошлого года первый республиканский семинар по вопросам художественного конструирования.

Докладчики посвятили свои выступления теоретическим вопросам технической эстетики и задачам промышленности республики в области художественного конструирования.

Участники семинара были также информированы о помощи СХКБ заводам республики в борьбе за высокую культуру производства и об исследовательской деятельности лаборатории СХКБ.

Семинар прошел интересно и вызвал оживленные прения, в которых приняли участие представители рижских заводов, Комитета по стандартам и различных конструкторских бюро.

НУКУС

Лаборатория прикладного искусства Кара-Калпакского филиала Академии наук УзССР, располагающая обширными коллекциями вышивки, ткачества, резьбы по дереву, ювелирных изделий, народного костюма, реорганизуется в экспериментальную. Художники лаборатории будут создавать образцы предметов быта, используя народные традиции.

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ

«По представлению» Управления культуры Горьковского промышленного облисполкома Министрство культуры РСФСР отменило прием на 1964/65 учебный год на вечернее отделение Горьковского художественного училища по специальности «художественное оформление».

Почему так произошло? На этот вопрос зам. начальника Управления культуры Н. Улитин сообщил вашему корреспонденту, что оказалось невозможным выделить в училище две мастерские для нового отделения и что на организацию его не было предусмотрено средств по бюджету. По словам Н. Улитина, крайний срок для организации отделения определен на 1966/67 учебный год и что к тому времени, возможно, удастся расширить помещение училища на 140 кв. метров, освободив здание от квартирантов.

Итак, вечернее отделение по специальности «художественное оформление» было открыто при Горьковском Художественном училище и почти тотчас же закрыто, а в июле месяце 1964 года к директору училища явились представители Автозавода и завода «Красное Сормово» с требованиями на художников для заводских конструкторских бюро. Пришлось отказать, и не только отказать, но и не обещать на ближайшие годы!

Поможет ли горисполком в освобождении помещения, занятого квартирантами? Будет ли приглашен к участию в организации отделения Волго-Вятский совнархоз? Будут ли в училище подготавливать специалистов-оформителей или, может быть, сейчас нам более нужны специалисты промышленного искусства!

Пока на эти вопросы ответы получить трудно, а ведь дело это серьезное, и заниматься им необходимо не только директору училища, но и горисполкому и совнархозу.

М. ЗВАНЦЕВ

ВОЛОКНО ИЗ ЗЕРНА

Английским специалистам удалось создать новое волокно. Оно получено из клейковины кукурузных зерен, которые подвергаются воздействию химикалий, плесени и микроорганизмов. Это волокно можно добавлять к хлопчатобумажной, шерстяной и вискозной пряже. Ткани из такого смешанного материала отличаются большой прочностью и плотностью.

УДИВИТЕЛЬНОЕ СВОЙСТВО ТКАНИ

Текстильная промышленность США освоила производство ткани, не восприимчивой к запахам, — будь то папиросный дым, кухонный чад или химическое вещество.

Из этой ткани можно шить как верхнее платье, так и белье.

Удивительное свойство новой ткани позволяет шить из нее производственную одежду, незаменимую для работников разного рода очистительных установок, химических лабораторий и т. п.

МИРАКУРОН — ЗАМЕНА ФАРФОРА

На мировом рынке вскоре появятся чайные чашки, на которых будет стоять марка «Сделано в Японии». Внешне они ничем не отличаются от фарфоровых. На самом деле они сделаны из нового материала — миракурона, который значительно превосходит фарфор по своим техническим свойствам. Новый материал — это всего лишь ...доменный шлак. В Японии уже налажено промышленное производство миракурона, который, как ожидают, станет серьезным конкурентом фарфора.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СМОТР ОБУВИ

Осенью 1964 года в Брюсселе состоялся Международный смотр обуви, на котором показали новинки обувной промышленности и эскизы будущей обуви крупнейшие дома моделей обуви и обувные фирмы разных стран — Бельгии, Италии, Франции, Англии и др.

МОЗАИКА НА ТЕМУ НАРОДНОГО ЭПОСА

Фойе Дома культуры рабочих в Хельсинки украшено мозаикой, созданной известным финским художником Тапио Талиоваара по мотивам финского народного эпоса «Калевала». Мозаика была выполнена в 1964 году в мастерских Художественного института имени И. Е. Репина в Ленинграде.

I ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА СРЕДСТВ СООБЩЕНИЯ

В Мюнхене (ФРГ) летом 1965 года будет работать I Всемирная выставка средств сообщения. В ее подготовке участвуют 32 специальные международные комиссии.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ДНИ ЦВЕТА

С 1 по 5 июня 1965 года в Люцерне (Швейцария) намечено провести VIII Международные Дни цвета под общим лозунгом «Научные и практические аспекты цвета». В эти дни специалисты по цветоведению из разных стран будут обсуждать проблемы колориметрии, физиологии, психологии и эстетики цвета.

ПОПРАВКИ

В журнале № 8 за 1964 год на 3-й странице обложки под фотографией ткани «Электрофикация» следует читать: Т. Козилова. 1-я ситценабивная фабрика. 1930—1931 гг.

В № 10 нашего журнала за 1964 год на стр. 2 в подписи к рисунку 4 вместо «Белорусского НИИ с/х машиностроения» следует читать: «Белорусского института механизации сельского хозяйства».

Ф А Р Ф О Р

(из коллекции п. м. данилова)

Трудно в небольшом очерке описать коллекцию фарфора, которая собиралась почти сорок лет. Еще труднее из трехсот с лишним вещей отобрать такие, которые показали бы лицо коллекции и были интересны сами по себе, тем более что в коллекции собран фарфор разных стран и эпох.

Наиболее старая керамика представлена Востоком — Персией и Китаем. Мостом между Востоком и Западом являются пять голландских дельфтских блюд, выполненных под влиянием китайских мастеров.

Первый период европейского твердого фарфора богато представлен предметами из известных мейсенских сервизов — «Красный дракон» и «Ватто-сервиз». Сервиз «Красный дракон» относится к 1730-м годам, то есть был выполнен через 20 лет после основания Мейсенского завода. Он так понравился наследнику Августа Сильного — королю Августу III, что тот приказал делать эти образцы только для двора. В коллекции П. Данилова имеется более 30 вещей этого сервиза. В большинстве своем они отмечены кроме марки завода надглазурными пурпурными знаками, означавшими принадлежность вещей придворному хозяйству и ставившимися только до 1763 года.

«Ватто-сервиз» относится к 1745 году и делался также для двора по рисункам Ватто. Большую редкость для советских коллекций представляет восьмигранное блюдо и треугольный лоток из этого сервиза. В коллекции П. Данилова есть вещи и других европейских заводов.

Значительное место в собрании занимает русский фарфор. И хотя в нем есть образцы почти всех русских заводов, предпочтение явно отдано заводу Гарднера. Из ранних его вещей выделяется своеобразной, редко встречающейся формой чайник. С любовью собраны коллекционером персидские вазы и китайский фарфор эпохи Мин, Севр и Гарднер, гжельские лубки и «миriskусники».

Но, пожалуй, наибольший интерес вызывает советский фарфор 20-х годов. Здесь рядом с росписью, подражавшей пасторалям екатерининских времен, ситцевым набойкам, лозунги революции и эмблемы Советского государства. Время безошибочно в своей работе. Сейчас никто не вспоминает, а многие и не знают безвкусных, подражательных вещей, которыми особенно были насыщены коллекции фабрик перед войной 1914 года. Зато все знают матроса с красным флагом Н. Данько или чеканную законченность росписи С. Чехонина. Сотни лозунгов родило то время. Неискушенная рука кривыми буквами выводила их на зданиях, колоннах, трибунах и поездах. И вот мы видим, как на тарелках и чашках вместо саксонских цветочков появляются призывные слова: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Да здравствует власть советов!», «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». Лозунги были самыми разнообразными, вроде «Пусть, что добыто силою рук трудовых, не проглотит ленивое брюхо», «Ум не терпит неволи», «Борьба родит героев», «Кто не с нами — тот против нас». Тексты многих изречений писались А. В. Луначарским, придававшим большое значение агитационной роли искусства и уделявшим большое внимание художественной промышленности.

На одном из блюд лаконичная надпись: «1921 год». Черные острые цифры расположены по зеркалу блюда. Их обрамляет черно-оливковая зелень листьев. Это очень редкая вещь. На обратной стороне ее стоит специальная марка, выполненная С. Чехониным, — «В помощь голодающим 1921 года». Известно, что под этой маркой Государственный фарфоровый завод (ГФЗ) выпустил 23 предмета для лондонского аукциона в помощь голодающим, но аукцион не состоялся, и дальнейшая судьба многих вещей неизвестна. Тем приятнее встреча с одним из этих предметов в советской коллекции.

Собранные в коллекции вещи хорошо отражают сю-

жетный размах в оформлении фарфора тех лет и обилие творческих находок. Блюда, тарелки, чашки с портретами деятелей революции, со сценами из революционной жизни, индустриальными пейзажами и выпущенные к юбилейным советским датам. Среди них наиболее ценно блюдо с приветствием VIII съезду Советов.

Коллекция П. Данилова дает представление о всех стиливых направлениях первых послереволюционных лет. В ней собраны работы почти всех крупнейших мастеров ведущего предприятия страны — Государственного фарфорового завода. Редкими вещами, выпущенными заводом в те годы, показаны «мирискусники» — С. Чехонин, М. Добужинский, Г. Нарбут, В. Серов, К. Сомов, В. Мосягин. Есть вещи З. Кобылецкой, М. Адамовича, Р. Вильде, Н. Суетина, неизвестные росписи супрематистов.

В коллекции имеются очень своеобразные вещи А. Щекатиной-Потоцкой. Малоизвестны ее тарелки с символической росписью «Луна» и «Солнце».

Большое место в коллекции занимает мелкая пластика Н. Данько в росписи ее сестры Е. Данько — шахматы, трубки, чернильный прибор, часы «День и ночь» и широко известная агитационная скульптура.

Разнообразно характерными для него вещами представлен в коллекции ведущий художник тех лет С. Чехонин. Тарелки и чашки с лозунгами, эмблемами, со знаменитыми черными розами и масками.

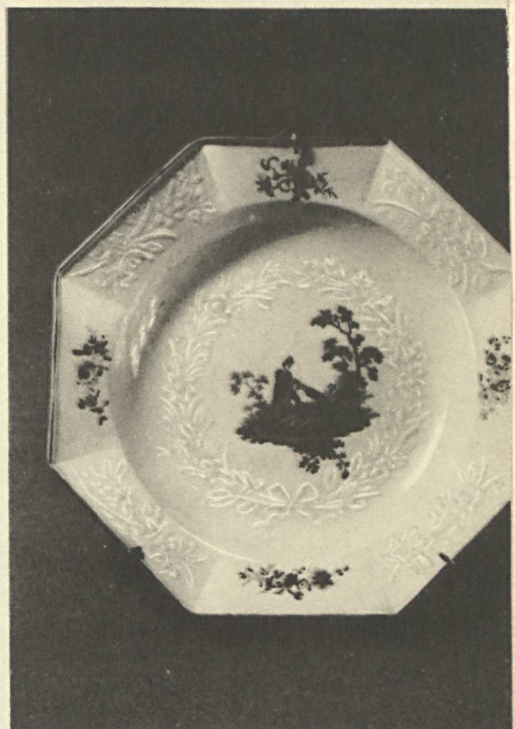
К этому же периоду относится блюдо, на зеркале которого изображены крестьянки за работой. Борт блюда расписан деревенскими пейзажами. По характеру росписи и цветовой гамме можно предположить, что автором этого блюда является К. Петров-Водкин, об участии которого в работе Государственного фарфорового завода известно.

Интересна тарелка «Город Москва», выполненная в 1919 году, очевидно, художницей А. Галенкиной в своеобразном стиле тех лет.

К концу 20-х годов относятся ранние работы А. Воробьевского, отличающиеся большой творческой самостоятельностью. Среди них несколько предметов из кофейного сервиза «Фантастические терема» с росписью в характерном для художника фантастически-сказочном стиле.

Коллекция инженера П. Данилова широко открыта для собирателей, работников музеев, художников.

Н. ТИТОВА



Чайник. Фарфоровый завод Гарднера. XVIII в.

Восьмигранное блюдо из «Ватто-сервиза». Роспись по рисункам Ватто. Мейсенский фарфоровый завод. 1745

Блюдо «Крестьянки за работой». Роспись К. Петрова-Водкина (?). 1921

Тарелка «Луна». Роспись А. Щекатиной-Потоцкой. ГФЗ. 1919

Блюдо «1921». ГФЗ. 1921

Чашка. Роспись С. Чехонина. ГФЗ. 1922

ЦХ С
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКЕ
ИМ. ПЕРАСОВА
6 1. 12 1958

