



1965
2

ПУШКИНСКАЯ БИБЛИОТЕКА
ИМ. Н. А. НЕКРАСОВА



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
2(87) ФЕВРАЛЬ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

В НОМЕРЕ

Заметки редактора 1

Трибуна

В. Фаворский. Время в искусстве 2

Выставка В. Фаворского 8

Проблемы

Ю. Герчук. Синтез и функция 11

Анализы

Л. Крамаренко. О вещах с конкретным адресом 13

Творческая лаборатория

Гр. Рессин. Как проектируется промышленный интерьер 20

Профили

К. Макаров. Дмитрий Цаплин 22

Творческая трибуна

М. Волкова. Исследовать и считать 28

И. Боцва. О конструировании фонарей 30

Публикации

А. Ван де Вельде. Одушевление материала как принцип красоты 34

Д. Гоберман. Гуцульские расписные изразцы 37

М. Званцев. Редкий сюжет в народной резьбе 40

На книжной полке 41

По выставочным залам 42

Хроника

Говорят республики 46

Что нас беспокоит 47

Отовсюду 48

Страничка коллекционера 48

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. Б 9-19-10, Б 9-68-45. А 03296. 29.I 1965 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П. л. 6. Т. 10 200. З. 1718.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

Обложка художника Л. Збарского

Всегда ли нужно в искусстве говорить громко, трибунным голосом? Иногда нужно. Но далеко не всегда. Очевидно, художник не может не соизмерять силы идеи произведения и формы выражения с удельным весом своих творческих ресурсов. Эта простая истина невольно приходит в голову при просмотре некоторых наших выставок. На них есть значительные произведения, искренние и талантливые, но не о них сейчас речь. Эти заметки скорее непосредственные впечатления от просмотров, чем искусствоведческий анализ. Если перефразировать старинное изречение неизвестного греческого автора «Он не сумел сделать красиво и потому сделал богато», то оно может звучать так: «Он не сумел сделать убедительным и потому сделал большим». В самом деле, ловишь себя на мысли, что многих авторов окрыляет эхо уже забытых фанфарных шествий, лент и лавровых венков. Почему так «шумно» на наших выставках? Почему многие художники стремятся эпатировать зрителя, сбить точность глаза, оглушить ложным пафосом? Ведь художественная выставка — это пища для глубоких размышлений, это вмещилище больших и малых идей и далеко не первичных эмоций (так по крайней мере должно быть). И совсем не развлечение для праздного, ленивого ума.

Так что же побуждает автора бить в эстетический барабан и по поводу и без всякого повода? Почему создаются художественные казусы, когда — чем мельче мысль, тем больше квадратных метров холста хочет оставить автор потомкам? Можно в этих рассуждениях прийти к ошибочным рекомендациям: запретить, не принимать, не утверждать, в общем, применить силу. Но можно также заранее сказать, что этот метод явно обречен на неудачу. Думается, что нужно стимулировать не те произведения, в которых художник в сотысячный раз клянется в верности своему времени, а те, в которых он выражает это время и выражает тем истинным языком, который возможен только в искусстве. Ведь есть много примеров, когда наверху оказывается далеко не подлинное произведение, а мнимое, умирающее на другой день после закрытия выставки. Сколько их «создано» на нашей памяти, и не только в изобразительном искусстве. Вспомним пухлые романы, пустопорожние повести, трескучие фильмы. И мы можем радоваться тому, что сегодня народ хочет говорить с художником, как с лучшим другом, как с учителем жизни, идущим на шаг впереди нее. И не декларации и не указующий перст нужен в этом обмене духовными ценностями, а искренняя заинтересованность в том, чтобы показать и увидеть такие высокие стороны действительности, которые поднимут, взволнуют, заставят задуматься над явлениями нашей культуры, над жизнью наших людей во всех ее гранях, помогут сделать эту жизнь богаче, интересней, ярче.

А это не «открытый цвет» и не лобовой прием воздействия, это глубокое проникновение в самую сокровенную суть духовной жизни людей, куда не всегда можно войти на белом коне парадного шумного произведения.

Но как же с величавой формой и величием эпохи? А как же быть с эмоциональностью, без которой нет искусства? Вероятно, все это значительно сложнее, чем мы иногда думаем.

Великую эпоху мы создаем, и нужно продолжать эту довольно сложную работу. А величавая форма произведения или другие его составные части — это уже мера таланта автора, емкость его интеллекта и мастерства. Итак, о чем все же разговор? Можно или нельзя создавать произведения грандиозных масштабов? Очевидно, можно, если это нужно и если у тебя, мой друг художник, есть могучий знак равенства между понятием «хочу» и «могу». В искусстве может жить дерзость не как спутник таланта, а как его сущность, но ни холст, ни глина, ни даже гранит не терпит творческой наглости, за которой никогда нет искренности чувства, глубокой беззаветной бескомпромиссной убежденности. Существует легенда, что Андрей Рублев, приступая к работе, одевал чистую рубаху, осенял себя крестным знаменем и только тогда брал в руки кисть. И, вероятно, он меньше всего думал, чтобы своим творением «произвести впечатление». Так где же мера дерзости, где эта дерзость переходит границу уважения к искусству и к людям, каков же критерий для суждений? Вероятно, собственная совесть творца и гражданина. Дерзать, открывать нужно. Время у нас смелое, бесстрашное, а художник всегда должен жить своим временем, тем более наш, советский художник. А какое отношение все это имеет к советскому декоративному искусству? — может спросить придирчивый читатель. Думаю, что прямое. Тысяча дней осталось до знаменательной даты — пятидесятилетия Великой Октябрьской революции. В какие монументальные формы выльются патриотические чувства наших мастеров стенописи, скульпторов, архитекторов? Подарим ли мы нашим людям такое явление искусства, перед которым можно было бы благоговейно постоять, собраться с мыслями, проникнутыми любовью к тем, кто боролся, борется и побеждает, к тем, кого увековечит кисть или резец современного художника.

Время в искусстве

в. фаворский

Всякое восприятие художественного произведения происходит во времени. Как и всякое состояние или действие тоже происходит во времени. По большей части представляют время как текущую реку. А это неверно. Иногда оно сочится, иногда дует, если сравнить с ветром, шквалисто, неравномерно, подвертывая нам то одно, то другое, как будто ветер, который по земле волочит газеты.

Все существует во времени. В пространстве и во времени. И все нами воспринимается во времени. Так что восприятие произведения тоже происходит во времени. Как измерить время? По-видимому, оно у каждого человека разное и зависит прежде всего от пульса. А если мы измерим его мыслями, то оно может быть очень медленным, а может быть очень быстрым; в одно мгновение может пройти масса мыслей почти со скоростью света. Все, что мы видим, — большей частью в движении, так что тоже во времени. Восприятие пространства происходит тоже во времени.

Так художник, чтобы быть правдивым, быть реалистом, должен изображать время. Каким образом? Человек идет, лошадь шагает... Моментальная фотография передает человека с поднятой ногой или лошадь, стоящую на одной ноге. Художник должен взять момент движения, соединить его с предыдущим моментом и с последующим так, чтобы один момент переходил в другой. Если художник передает пространство, то в силу того, что он изображает обычно больше того, что он может одновременно увидеть, передавая в изображении точку зрения, а точку зрения важно передать правдиво, он невольно встретится с боковыми областями и принужден соединить разновременное. Между прочим, смысл композиции в том, чтобы изобразить время. Композиция — это и есть соединение разновременного в изображении.

Но если мы остановим модели и сами остановимся, то все равно будет время в нашем восприятии, так как мы обладаем двумя глазами — бинокулярностью. Представим себе, что перед нами глубина, которая делится на планы. Там, где конвергируем глаза, — получаем одно изображение, там, где не конвергируем, — два изображения. Если мы возьмем карандаш и поставим перед собой, то если будем смотреть на карандаш, то, что находится за ним, двоится. Если мы смотрим на задний план, то двоится карандаш. Так что если мы имеем перед собой четырехплановое пространство, то, глядя на первый план, мы видим, что двоится второй, третий, четвертый. Если смотрим на второй план, то двоится первый, третий и четвертый. Если смотрим на третий план — то двоится первый, второй и четвертый. Если смотрим на четвертый, то двоится все, кроме четвертого. Значит, в какой танец я заставляю пускаться вещи, глядя последовательно от плана к плану! Значит, в бинокулярности заключено время в очень сжатом виде. Композиция встречается с бинокулярностью. Пример может быть повседневный, правда, не такой сложный, — это окно, переплет окна. Мы смотрим на раму — пейзаж двоится, смотрим на пейзаж — рама двоится.

Вот художник хочет что-нибудь изобразить. Может быть, не надо называть его «художник», а «изобразитель». Он выключает время, насколько это возможно. В этом ему помогает система прямой перспективы. Он ограничивается одним глазом, потому что двуглазие, стереоскопия — уже время, сжатое до момента. И копирует натуру механически, так как видит один глаз, подобно моментальной фотографии. И когда кончает копировать, смотрит и очень доволен, что изобразительная плоскость уничтожилась.

Но время ждет, когда ему ворваться. Оно входит и распоряжается всем изображенным, подсовывает то, что должно смотреться после, — в первую очередь, подсовы-

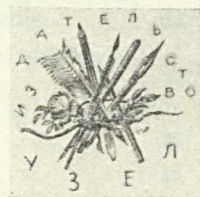
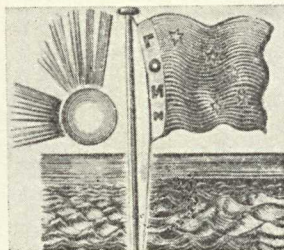
вает в полном беспорядке. То, что должно смотреться в глубину, а рядом то, что должно смотреться на нас. В результате, так как изобразительная плоскость все-таки недостаточно исчезает, целые части картины вываливаются из рамы. Получается не порядок, а беспорядок. Ни о какой цельности восприятия нельзя говорить. Тут интересно будет отметить, насколько система прямой перспективы соответствует действительности. Она не учитывает время. Уж это одно делает то, что она изображает, нереальным. Кроме того, она правильна только в пределах поля зрения. И то не точно. Затем, угол зрения, то есть величина фигур, тоже неверна, мы всегда преувеличиваем то, что далеко, на что смотрим. И в этом смысле сокращение перспективное будет неверным.

Насчет бинокулярности, стереоскопии нужно сказать следующее: это явление — двуглазие — замечательное явление. Получается сжатие времени в один момент, и, следовательно, опыт изображения единовременно разновременного.

Чтобы двинуть в глубину плоскость, два измерения в направлении третьего, необходимо, чтобы эти два измерения были приведены в цельность, то есть разновременное должно быть соединено по возможности.

Представим себе волюту в форме буквы S. Подобную кривую мы воспринимаем движением, не сразу. Если же мы перечеркнем ее прямой, то некоторые ее точки соединим более быстрым движением, они будут более единовременны. Возьмем надгробную стелу Гегесо. Там сидит женщина плавно, подобно букве S, но ее движение просит прямую, которая соединит разные точки ее тела, и таким образом эти точки станут более единовременны.

Если мы возьмем и рассмотрим эту стелу и возьмем стоящую перед



В. Фаворский.

Марка океанографического института. 1930

Марка издательства «Советский мельник». 1926

Марка журнала «Известия текстильной промышленности и торговли». 1927

Марка Самаркандского отделения Союза художников Узбекистана. 1943

Марка издательства «Узел». 1926

Марка издательства научных работников. 1926

Этикетка для катушек. 1930. Два варианта.





Гегесо прислужницу и представим себе ее как вертикаль, то, двигая ее веерообразно через все изображение, мы таким образом объединим плоскость. Прямые линии будут ускорять объединение моментов движения, а веерообразное движение должно нас убедить в том, что его образовала одна прямая, которую мы передвигаем по всему изображению веерообразно и как подобие доводим почти что до тождества. Это Гегесо, а вот стела всадника, там два веера, идущие из разных углов, через торс коня, поднятого на дыбы, через торс низвергнутого, и т. д. и т. п. Это с одной стороны. С другой стороны, копье и торс всадника являются основанием веера.

Способы объединения плоскости могут быть разнообразными, иногда это простая симметрия, например Эгинский фронтон, где позы воинов совершенно симметричны, иногда это сложная симметрия, как в храме Зевса в Олимпии фронтон, изображающий кентавромахию. Там есть группы, изображающие женщин, борющихся с кентаврами, группы хиастичные. Они симметричны друг другу, так что мы видим в них подобие по параллельности, кроме симметричности. И еще бесконечные решения поверхности мы встречаем. Плоскость — два измерения приводятся различными способами к цельности. Когда двухмерность цельна, то мы можем ее двинуть в третьем измерении, в глубину. Если художник рисует натуру, для него важно создавать планы. Если он останавливается на какой-то точке, то выискивает вторую и третью того же плана, прежде чем идти дальше в глубину. А двигаться от точки, не создав плана дальше — не будет движением в глубину, а будет движением по какому-то измерению, скорее всего первому, хотя и в ракурсе. Каким образом художник находит нужные точки, объединяющие план? Это в разных случаях по-разному. Подобие точек, подобие направлений, сходство положений ему в этом помогает. Говорят, что Микельанджело сделал восковой эскиз Давида, и, когда рубил, положил его в ванну и спускал воду; таким образом выяснились планы. В данном случае и мы имеем то же самое — движение двух измерений в направлении третьего. Конечно, происходит сложнее. Мы, двигаясь, все моменты помним и видим и передний план, ведем и двигаем его, и в то же время с ним не расстаемся, хотя и идем в глубину. Тут важно, как мы двигаем, быстро или медленно. Это типично для классического рельефа.

Среди стел есть еще другие решения, очень интересные и сколько-то предваряющие византийские решения. Одна стела построена так: обрамлена она фронтоном сверху, землей снизу, а с боков фигурами, которые решены горельефно, они как бы служат рамкой, а в середине барельефом — сидящие фигуры. Восприятие барельефа очень пространственное, тогда как боковые фигуры горельефные высту-

пают на нас, окружают нас. Когда мы смотрим на середину, то боковые фигуры воспринимаются как прошедшее. Тут явное изображение времени — середина — настоящее а боковые фигуры — прошедшее.

Это близко к обратной перспективе. Некоторые думают, что обратная перспектива — это система, заменяющая прямую. Но это не так. Система прямой перспективы в своих элементарных частях, таких, как заслонение вещи вещью, горизонт, сокращение отчасти соответствует нашему восприятию. А композиционное оформление изображения будет решено обратной перспективой. Обратная перспектива может выбрать план, подчинить план, словом, планам придать особое значение. Если мы возьмем Владимирскую богоматерь, то прежде всего мы увидим, что ее контур есть граница пространства. Все внутреннее — и лицо, и Христос — будет глубиной. Контур не решает объема, а делает пространство.

То же самое, хотя и более сложное, мы видим в «Троице» Рублева. Ее внешние контуры, круг, в который она заключена, являются внешним обрамлением, делают ее миром, подобно тому, как в греческом рельефе середина пространственная, а боковые контуры идут на нас. Тут нужно заметить, что мы не ограничиваемся своим движением. Мы начинаем приписывать самому изображению движение. И оно нас обнимает.

То, что у итальянцев уходило в глубину, характеризует объемы, здесь идет на нас.

Когда мы изображаем что-нибудь, то это — мир. Почему мир? Изображение цельно, все части друг с другом связаны, все ограничено, ни убавить, ни прибавить нельзя. Но есть картины, в которых две картины, два мира. Так, например, переплет оконный. Он может быть решен цельно, так же и пейзаж, видимый через этот переплет. Или, например, тени в каком-нибудь натюрморте могут составлять особую цельную картину в картине. Таким образом, мы, создавая разные миры, подчиняем их друг другу. И одни пропускаются нами, как прошлое, а другие становятся настоящими. Иногда это первый план и часто последний. Не ходить же нам к нему, к последнему плану, и он двигается вперед. Он может быть ближе, чем первый план, который нами рассматривается как глубина, уходящая в пространство.

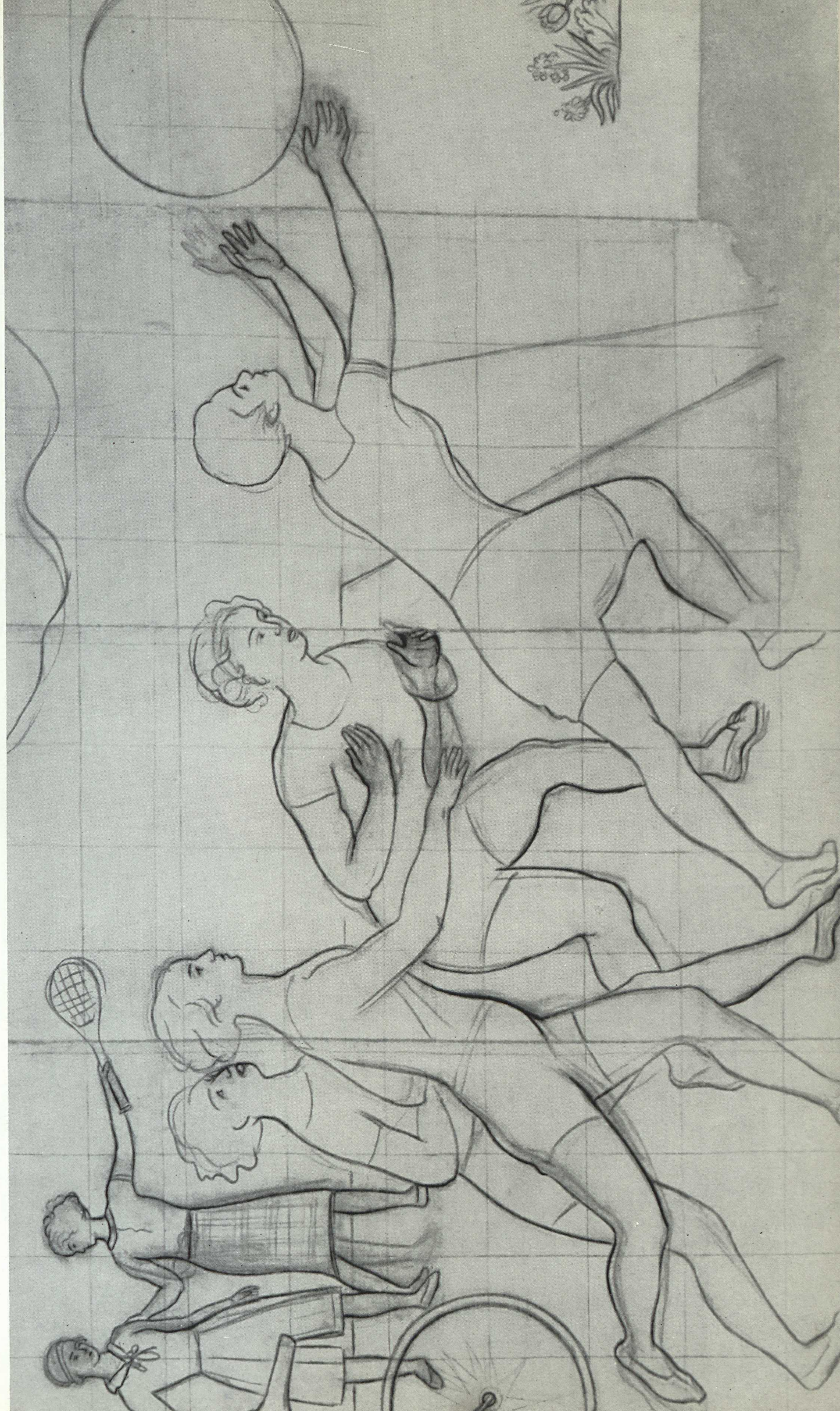
Тут хотелось бы еще сказать о бинокулярности. Если мы представим себе стол, который от нас уходит своими длинными сторонами, то эти стороны будут двигаться так же, как сказано выше. Там, где я буду фиксировать взгляд, конвергировать зрение на каком-то плане стола, он будет смотреться спокойно, а ближе эти контуры будут двоиться, а дальше — то же самое. Так что мы нашим зрением можем выбирать ширину стола. Она все время будет меняться, то расходиться, то сходиться в зависимости от того, куда мы смотрим. Если смотрим на первый план, то дальний будет шире, на задний план — то ближний будет шире. Кроме того, нужно заметить, что тут действует закон контраста. Однажды мне пришлось ехать по горной долине на автомобиле. Дорога шла явно в гору и навстречу мне бежали арыки, но как только дорога шла более ровно, движение в гору ослабевало, но все-таки было в гору — движение арыков навстречу мне казалось было тоже в гору. Вода шла вверх, хотя на самом деле она шла под горку. Действовал контраст подъемов, более слабый подъем в силу контраста казался спуском.

Мы преувеличиваем дальние масштабы. Например, если разница между далью и близью небольшая, то нам кажется, что даль не уменьшается, а увеличивается. Так, например, если смотреть на полосы железа на крыше в бинокль, то дальние увеличиваются, а они все-таки меньше, чем впереди. Полосы железа не сходятся, а расходятся. Между прочим, у японцев на гравюрах пол изображается всегда строго параллельными досками. А нам кажется, что линии, которые рисуют доски, расходятся. Живя на берегу реки, противоположный берег которой — гористый, мы видим его большим, если же снимаем фотографию с него, то это впечатление не сохраняется. Мы не можем передать фотографией его величину, и это все дает тенденцию к обратной перспективе.





В. Фаворский. Картоны для сграфито в Доме моделей. Уголь, 1935.
Осоавиахим.
Рабочие и спортсмены.





В. Фаворский. Картоны для сграффито в Доме моделей. Уголь. 1935.
Матери с детьми.
Примерочная.





ВЫСТАВКА В. ФАВОРСКОГО

Большая выставка работ Владимира Андреевича Фаворского, открытая в ноябре в залах Государственного музея изобразительных искусств, — несомненно, одно из самых значительных художественных событий прошлого года. Впервые с такой полнотой было показано творчество этого мастера более чем за столетия — от ученических еще рисунков первого десятилетия нашего века до произведений, помеченных 1962 годом, когда болезнь лишила художника возможности продолжать работу.

Фаворского у нас знают и любят. Значение его творчества и его школы для развития советского (да и не только советского) искусства общепризнанно: мы уже успели забыть то печальное время, когда к словам «гравюры Фаворского» полагалось добавлять нелепый ярлычок «формалистические». И все же выставка существенно расширяет наши представления о месте Фаворского в советском искусстве. Обычный взгляд на него, как на графика по преимуществу, оказывается здесь не то чтобы неправильным, но слишком узким. Выставка впервые наглядно показывает, какое важное место занимают в его творчестве монументальные росписи, театральные декорации и костюмы, прикладное искусство, промышленная графика. В то же время все эти «прикладные», «декоративные» области творчества никак не противопоставляются гравюре. Ведь и в книге Фаворский не просто иллюстратор, делающий «картинки на тему». Он конструирует книгу, добиваясь материального воплощения ее идеи в сложно организованном, художественно цельном предмете, учитывая и ее пространственную структуру и ритм ее восприятия во времени.

Очень похожие задачи решает Фаворский в своих монументальных росписях, неразрывно связанных с архитектурой в единую конструктивно-пространственную систему, рассчитанных на восприятие во времени, в движении, с разных точек зрения. По понятным причинам эта область его творчества могла быть показана на выставке наименее полно. Она была представлена несколькими эскизами и впервые экспонированными картонами. Пластическая красота фресок Фаворского, значительную часть которых мы, к сожалению, не смогли уберечь от бессмысленного уничтожения, выявлена уже в этих подготовительных, не предназначавшихся для зрителя рисунках.

Роспись простых фаянсовых тарелок и миски, выполненная в 1934 году для Конаковского фаянсового завода, может показаться на этой выставке слишком бедной. Не стремясь к созданию уникальных декоративных шедевров, Фаворский принимает все ограничения, на-

лагаемые далеко не блестящей техникой воспроизведения его рисунков на фаянсе. Сюжетная, довольно сложная роспись строго подчинена не только форме и материалу, но и функции вещи, она облагораживает тарелку, не разрушая ее, не нарушая ее делового характера.

Интересный художественный эксперимент — шахматные фигуры Фаворского (1947). Они едва ли годятся для игры. Они крупнее обычных, не рассчитаны на тиражирование, в них едва узнается привычная символика шахмат. Это просто маленькие, но монументальные по духу скульптуры, красиво вырезанные из дерева. И все же — это шахматы, и из выставочной витрины их хочется перенести на доску, увидеть движущимися, сопоставленными друг с другом по сложным правилам игры. Это не станковая скульптура — Фаворский как бы драматизирует шахматную игру, возвращая конкретную человеческую образность фигурам. Такие опыты делались, конечно, и раньше. Достаточно вспомнить фарфоровые шахматы Н. Данько. Но работу Фаворского интересно сопоставить с его мыслями о жизни скульптуры, о ее связи с человеком, с пространством, развитыми в статье «О магическом реализме» («Декоративное искусство СССР», 1963, № 10).

И, наконец, прикладная графика — экслибрисы, марки издательств и журналов. Эти миниатюрные графические символы, гравированные на дереве в характерной, сразу узнаваемой манере Фаворского, неотделимы от всей его работы в книге. В то же время они говорят о том, что для большого мастера нет маленькой работы в искусстве. Все эти крошечные гравюры — вплоть до катушечной этикетки, гравированной Фаворским в двух вариантах в 1930 году, показывают, как много значит индивидуальность мастера в возрождаемом сейчас искусстве промышленной графики.

Ю. Г.

В. Фаворский. Миска с голубями. Фаянс. 1934.

В. Фаворский. Шахматные фигуры.





С И Н Т Е З И Ф У Н К Ц И Я

ю. герчук

Какая живопись и скульптура могут жить в современной архитектуре?

Архитектура ищет ясности, целесообразности, простоты, и это заставляет нас придирчиво относиться ко всему, что дополняет архитектуру, и не только к мебели, светильникам, драпировкам, но и к монументальной живописи и скульптуре. Помогает ли все это зданию выполнить свое назначение, соответствует ли тем принципам, которые лежат в основе самой архитектуры?

По отношению к мебели и светильникам этот вопрос решается просто — их функциональность того же порядка, что и функциональность самого здания, она определяется характером их практического использования. Но в чем состоит функция живописи и скульптуры, чем оправдывается синтез этих искусств с архитектурой, их слияние в одно целое с современным, четко функциональным сооружением?

Иногда говорят, что живопись и скульптура усиливают выразительность архитектуры, ее художественное воздействие на человека, ее эмоциональность. Сторонники такого взгляда молчаливо принимают за доказанное, что сама архитектура, без изобразительных добавок, не дает полноценного решения образных задач, что ее способность эмоционально окрасить создаваемую ею среду недостаточна, особенно если речь идет об архитектуре незамаскированных конструкций, чистых плоскостей стекла и бетона. И вот живопись и скульптура, сливаясь или контрастируя с этими плоскостями, должны фигурным листочком «чистого искусства» прикрыть суровую наготу «функциональной коробки».

Такое понимание синтеза, превращающее изобразительное искусство в какую-то подпорку для художественно несовершенной архитектуры, тесно связано со старым «украшательским» подходом к задачам искусства. Образность в архитектуре понимается здесь как нечто, не имеющее прямого отношения к назначению здания, не вытекающее из его сущности, а накладываемое извне.

В чем же критерий подлинного единства изображения с архитектурой? В спорах об этом намечались два понимания задачи синтеза искусств. Одно из них исходит из формально стилистических особенностей архитектуры, из ее легкости, пространственности и т. д. и сводит синтез к стилистическому единству изображения с архитектурой, к совместному решению ими общих формальных задач — утверждение или разрушение плоскости, создание единого ритма, членение пространства, его ориентация и т. п. Другой подход опирается на особенности художественного образа в изобразительном искусстве, — его конкретность, способность зримо воплощать большие общественные идеи — и связанные с этим возможности агитационного использования такого искусства. Именно внесение в архитектуру агитационного начала и считается в этом случае целью синтеза, образность самой архитектуры отходит на второй план, а синтетичность, в сущности, сводится к физической неотделимости живописи или рельефа от стены, к тому, что художник вписывает свое произведение в выделенное ему архитектором поле и учитывает заданные ему условия восприятия.

В каждой из этих точек зрения есть свое рациональное зерно. Едва ли можно представить себе полноценный синтез искусств без стилистического единства архитектуры с живописью и скульптурой. С другой стороны, выразительность, эмоциональная напряженность художественных средств архитектуры неисчерпаемы и не нуждаются в изобразительных подпорках. Лишь необходимость конкретизации художественного образа, внесения в него элемента повествования может быть оправданием для введения в архитектуру живописных или скульптурных изображений.

Но образность архитектуры раскрывается полностью не в созерцании, а лишь в процессе практического использования здания. И только активное участие в этом процессе может действительно слить живопись и скульптуру с архитектурой, превратить их из украшательских наклеек в неотъемлемую часть синтетического образа.

История искусств дает немало примеров такого функционального синтеза. Наиболее наглядно он осуществлялся во всех видах религиозного искусства — от магических изображений в египетских гробницах до иконостасов русских церквей.

Церковная живопись — не просто украшение или стилистическая добавка к архитектуре. Но она и не только церковно-агитационный плакат. Она — зримый образ «иного мира», к которому направлена молитва. Она участвует в процессе молитвы, для которой, собственно, и создается церковь. Об иконе и говорить нечего — она сама есть объект моления, священный предмет, созданный средствами искусства и носящий в этом смысле прикладной характер.

Стилистические качества таких произведений менее всего определяются отвлеченно-формальными соображениями.

Формальные особенности древнерусской стенописи, например, иногда трактуются как сознательный отказ от иллюзорности ради связи с архитектурой. На деле это, конечно, совсем не так. Фигуры святых на столбах церкви или в деисусном чине иконостаса — не часть плоской стены. Перспективы нет, изображения не углублены, они не уходят в стену, а как бы восходят из нее, и густые, энергичные, хотя и плоские цветные заливки придают им определенную материальность, весомость, следовательно, реальность. Они становятся участниками действия, соучастниками молитвы, существуя в одном пространстве с молящимися.

В искусстве барокко формальные отношения архитектуры и изображения совершенно иные. Изобразительное искусство размывает границы архитектурного пространства, пробивает плоскости, уводя зрителя далеко за пределы церкви, втягивая его в те космические области, куда направлена молитва.

Там — преклонение перед зримо присутствующим в церкви божеством, здесь — иллюзорное, почти визионерское воспарение духом к заоблачным высотам. Но в обоих случаях основа синтеза функциональная — она в действии, для которого предназначено здание... А различные соотношения реального и иллюзорного, материального и пространственного неразрывно связаны с различным отношением к самому процессу молитвы.

Нетрудно также проследить функциональную основу синтеза искусств и во многих светских сооружениях прошлого — в триумфальных арках Древнего Рима, в парадных залах Палаццо дождей или Версальского дворца — везде, где архитектура выступает как обрамление какой-то торжественной церемонии.

Однако нам важнее выяснить, функциональны ли произведения нашего сегодняшнего монументального искусства.

Вспомнивая выполненные за последние годы художественные комплексы, убеждаешься, что задача функциональной связи живописи и скульптуры с архитектурой в них обычно не ставилась. Появляясь в местах, где их разглядывание противоречит назначению помещения, такие произведения, как бы они ни были стилистически увязаны с архитектурой и хороши сами по себе, нарушают функциональную логику архитектуры, мешают ею пользоваться. Никакие стилистические ухищрения в этом случае синтеза создать не могут.

Лучшее, что можно сказать о фреске, недавно появившейся в одном из читальных залов Ленинской библиотеки, это то, что она не очень там заметна, не привлекает к себе внимания и не слишком мешает поэтому заниматься в зале.

Входная стена Московского Дворца пионеров украшена нарядной мозаикой. Но двери предназначены для того, чтобы в них проходить, а не останавливаться перед ними, мешая другим входящим. А живопись требует здесь остановки, требует внимания к себе.

Зато в жилой застройке расписывают торцы и брандмауэры, придавая второстепенным частям здания характер его «лица»... Правильно ли думать, что для монументальной живописи годится любая не продырявленная окнами стена? Здесь осуществляется, вне зависимости от «монументальности» художественных средств живописи, чисто станковый способ ее применения: картину можно повесить всюду, где для нее хватит места на стене.

Впрочем, роспись торцов пытаются иногда обосновать функционально — они придают одинаковым типовым домам индивидуальность, помогают узнавать их. Но функциональность эта кажущаяся. Она построена на уже знакомом нам украшательском принципе — «исправления» недостатков типовой архитектуры, ее монотонности, при помощи «синтеза». А эти недостатки могут и должны преодолевать прежде всего архитектурными средствами — характером планировки, выразительными пространственными комбинациями типовых элементов. Если же говорить об элементарной задаче «узнавания», то она решается здесь слишком сложными и при этом не очень надежными средствами. Гораздо легче запомнить и найти среди других четко написанный номер, чем сложную тематическую композицию.

Роспись в фойе кинотеатра как будто не противоречит назначению помещения. Человек здесь не занят — он ждет, и у него есть время посмотреть и на живопись. Отчего же она кажется не совсем уместной? Может быть, от того, что оказывается в невыгодном соседстве с другим искусством. Приходя в кино снова и снова — за новыми художественными впечатлениями, мы, наткнувшись все на ту же, наизусть знакомую, надоевшую живопись в фойе... Не уместнее ли здесь меняющаяся реклама новых фильмов?

Впрочем, в этом случае строгая подчиненность произведений изобразительного искусства функциям архитектурной среды не столь очевидна, необходима. Ведь и сама архитектура не всегда в равной мере целенаправлена, функционально однозначна. В зале ресторана, например, где не только едят, но и развлекаются, отдыхают, танцуют, и художник чувствует себя свободнее, чем в строго деловом помещении. Не отвечая непосредственно функциям ресторанного зала,

живопись и скульптура все же и не противоречат им, не вступают с ними в конфликт.

Можно продолжить эти примеры неудачного использования монументальной живописи и скульптуры: на станциях метро, в залах заседаний, в крытых рынках... Но пора спросить, а есть ли такие места, где и сегодня синтез искусств уместен, где изобразительное искусство может быть функционально связано с архитектурой?

К сожалению, удачные примеры такого синтеза пока приходится подбирать по крупицам. Такова, например, декоративная карта Москвы в вестибюле гостиницы «Юность», служащая своеобразным путеводителем для туристов. По ее образцу, видимо, в ресторанном зале новой гостиницы «Турист» во Пскове выполнена изящная карта древнего Пскова, наглядно показывающая размещение архитектурных памятников города.

Оправданна синтетичность ряда произведений мемориальной архитектуры, где зримое воплощение увековечиваемых людей или событий отвечает задачам комплекса. Это относится и к таким работам, как мозаики Б. Тальберга на фасаде здания панорамы «Бородинская битва».

Интересные и пока мало использованные возможности дает художнику-монументалисту работа в зале музея — не специально художественного, конечно. Живопись и скульптура становятся здесь частью экспозиции, однако неравноценной «вещественным» экспонатам. Они как бы объединяют разрозненные мертвые предметы в единый, эмоционально насыщенный образ исторической эпохи, мира природы или техники.

Поучительные и для наших дней попытки такого подхода к задачам синтеза можно найти, например, в залах Исторического музея в Москве.

В маленьком круглом зале, над рассыпавшимися костями первобытной стоянки, над шкафами с перенумерованными каменными скребками и ложилами идет под потолком широкая полоса живописи — мощные обнаженные торсы, вскинутые руки с каменными топорами, сверкающие глаза и зубы. Зал, уже при постройке музея посвященный каменному веку, расписан одним из крупнейших художников того времени. Роспись тематически связана с экспозицией и является ее частью.

Конечно, многое в «Каменном веке» Виктора Васнецова сейчас кажется наивным, устарелым. Наш взгляд резнет и белесая нагота специально раздетых натурщиков, и театральная патетика, и наивная иллюстративность групп, демонстрирующих в строгом порядке все виды занятий первобытной общины. Нас поразит и зрительная несовместимость на одной стене этой добропорядочно иллюзорной живописи XIX века с копиями экспрессивной живописи пещер. И еще одно, видимо, главное противоречие — резкая разорванность зала на мир жизнеподобной, но сочиненной, скомпонованной иллюзии (вверху), и мир скучновато-академически расклассифицированного, разложенного и перетянутого ниточками подлинного материала эпохи. Куда смотреть, чему отдать предпочтение — художественному, почти литературному повествованию или суховатому документализму вызванных из своей среды реалий, лишенных жизни, как бы ушедшей от них наверх — в живопись?

Но, несмотря на все это, живопись здесь не производит впечатления неуместной. Она функциональна. Она честно служит тому же, чему посвящен весь зал, — помогает зрителю узнать, понять, пережить «верхний палеолит».

И вот другой зал того же музея. Под пологом сводом, между бутафорскими столбами-пилястрами в углах, вычерчена на стене карта России петровских времен, а под ней, почти как на подлинных гравированных картах той эпохи, корабль с высокой кормой, тонкий шпиль Петропавловской крепости, фигуры солдат и крестьян, землекопов и инженеров.

Эта монументальная карта тоже часть экспозиции зала, выполненная в 1937 году В. Фаворским в содружестве с оформителем зала, архитектором А. Буровым. И если в эпоху «украшательства» талантливый и очень культурный архитектор Буров не нашел для выражения духа петровского времени других приемов, чем изящная и не банальная, но все же имитация архитектуры начала XVIII века, то Фаворский нашел путь, спасающий от иллюзионизма, от противопоставления подлинных предметов, вырванных из среды, и иллюзии этой среды, лишенной убедительности подлинника.

Для этого он обратился к графике Петровской эпохи. Тонкое чувство стиля есть уже в самом выборе для этой росписи именно карты — документального, деловитого вида графики, процветавшего при Петре. Но это не копия старой карты. Стилизация здесь очень умеренна, сознательно не доведена до подделки.

Карта хорошо держит стену, позволяет отказаться от прорыва вглубь, уводящего зрителя из зала, от экспонатов. В жестах, позах, в степени детализации фигур под картой, в ее орнаментальном обрамлении — то же стремление ответить стили эпохи, не имитируя его. И сам выбор героев — прежде всего из народа — полемичен по отношению к подлинной петровской графике.

Строгая деловитость карты, имеющей даже подробную экспликацию, делает ее одной из «рабочих» частей экспозиции. Большой художник работал здесь как рядовой экспозитор, с редактором, выверившим историческую достоверность карты (его имя стоит в углу

фрески). Он думал о включении своей работы в общий замысел экспозиции, не выпячивал свое творение, делал его строгим и не броским, не спорящим с подлинными экспонатами.

И это следование функциональной задаче, умное подчинение, а не борьба с ней, рождает произведение большого искусства, образность которого не меркнет рядом с двухсотлетними подлинниками.

Важно отметить, что художественная убедительность плоскостной манеры Фаворского вытекает не из подчинения его живописи формально стилистическим особенностям архитектуры зала (имитированная в зале петровская архитектура, казалось бы, требует иллюзорной, прорывающей стену барочной живописи), а из точного учета функции зала, из правильно найденного соотношения фрески и экспонатов.

Итак, живопись, решающая будничные, служебные задачи, прикладная живопись, целиком подчиненная назначению помещения... А нет ли в этом требовании пренебрежения к значению синтеза искусств, не вытекает ли из него отрицание задач монументальной пропаганды, отказ от больших образов, от героической тематики? Разве задачи воспитательные, пропагандистские не есть первые функции монументального искусства?

Однако действительность монументальной пропаганды в огромной степени зависит от условий ее восприятия, от органичности ее включения в окружающую нас среду. Монументальная пропаганда, проникающая в быт, но не сливающаяся с ним, лишь дискредитирует те идеи, которые должна нести. Если фреска или статуя не настраивает человека на определенный строй мыслей и чувств (так как окружающая среда самим своим назначением настраивает его иначе), то она приучает зрителя к равнодушию, приучает не обращать внимания на эти изобразительные приатки архитектуры.

Размещающая свои композиции в местах, где человек склонен заниматься другими делами, художники вынуждены прибегать к нажиму. Преувеличенная патетика, подчеркнутый жест, усиленные цветовые контрасты — все эти признаки якобы «современного стиля» на деле лишь средства преодоления естественной пассивности зрителя в местах, не приспособленных для созерцания. Ловя на ходу скользящий взгляд прохожего, живопись останавливает его резким ударом цвета, резкой экспрессией лица — только бы успеть, только бы «влезть в душу» занятому своими мыслями, пробегающему мимо человеку. Монументальное искусство вынуждено здесь пользоваться приемами искусства плаката, и это плохо, потому что оно лишено многих достоинств плаката, — его подвижности, сменяемости (где вчера был один плакат, завтра наклеят другой), его тиражности (чего не досмотрел на одном экземпляре, можно увидеть на другом). Плакатность огрубляет монументальную живопись, погоня за беглым взглядом зрителя делает зачастую ненужным второй, более внимательный взгляд — произведение стремится быть постигнутым все сразу, до конца и становится схематичным и плоским.

Скульптурные памятники по традиции размещают обычно в скверах, организуя вокруг них специальную, ориентированную на памятник площадку. В этом есть глубокий смысл. Организуется «зона созерцания», пространственная среда, подчиненная памятнику и настраивающая на внимание к нему. Но в такой «зоне созерцания», «зоне сосредоточенности» нуждается всякое произведение монументального искусства.

Произведение, не подчиненное функционально архитектуре, должно иметь собственную пространственную среду, целиком подчиненную ему, на него ориентированную и не имеющую других, уводящих от созерцания функций.

В этом случае уже не изобразительное искусство функционально подчинено архитектуре, а, наоборот, архитектура функционально подчинена живописи или скульптуре. Однако и здесь основой синтеза остается функциональная связь между ними. Попытка же объединения искусств, игнорирующая эту связь, всегда приводит к фальши, к украшательству, враждебному подлинному синтезу.

В годы украшательства, когда архитектуре предписывалась помпезность, когда показная роскошь отождествлялась с художественностью, живопись и скульптура отводилась в создании этой помпезности, пожалуй, главная роль.

Оздоровление нашей архитектуры потребовало и от художников поисков выразительного монументального языка, стилистически родственного языку современного архитектора. Однако многие формы совместной работы художника и архитектора, а главное — принципы заказа монументальных работ, способы определения их объема, характера, назначения остались во многом теми же, как во времена украшательства. Не художник, а часто и не архитектор решает вопрос о необходимости таких работ, об их объеме и характере. И не художники, конечно, виноваты в том, что у нас делается слишком много росписей в предприятиях общественного питания и мало в музеях, что порой расписываются недоступные зрителю турбинные залы гидроэлектростанций или помещения научно-исследовательских институтов.

Не деловая и эстетическая целесообразность, а «богатый» или «бедный» заказчик все еще решает сегодня, быть или не быть монументальному произведению. И это наследие украшательства, в какие бы современные формы ни рядился подобный «синтез».

Статья печатается в порядке обсуждения.

О ВЕЩАХ С КОНКРЕТНЫМ АДРЕСОМ

Л. Крамаренко

Войдя после осмотра живописи и графики на выставке «Москва — столица нашей Родины» в залы декоративно-прикладного искусства, зритель в первый момент восхищен его эффектной экспозицией. Привлекают яркость красок, блеск глазурей, изысканные цветовые сочетания выставочных натюрмортов. Подкупает и близость многих предметов насущным жизненным потребностям человека. Но после первого впечатления возникает естественное желание более подробно ознакомиться с работой художников-прикладников, проникнуть в их замыслы, понять их искания, новые шаги, увидеть творческое лицо отдельных мастеров. Однако внешне эффектная экспозиция не помогает в этом зрителю. Даже наоборот...

Более года шла коллективная экспериментальная работа архитекторов и художников декоративно-прикладного искусства над художественным решением интерьера квартиры. Это был своеобразный творческий семинар, который помог его участникам понять и почувствовать, как живут современные произведения декоративного искусства в ансамбле,

Часть экспозиции московской выставки с отдельными предметами из мебелировки комнаты.

Многие художники прикладного искусства, идя навстречу требованиям времени, задумывали свои произведения в ансамбле с архитектурными объектами, для конкретных практических целей. И естественно, что при подготовке выставки Союз художников поощрял именно такой ход работы. Но при экспонировании комплексные работы оказались разрозненными, задуманные ансамбли распались, произведения одного автора показаны на разных стендах.

Из-за неудачной экспозиции зритель не увидел на московской выставке многих интересных замыслов. На страницах журнала мы решили рассказать хотя бы о некоторых из них.

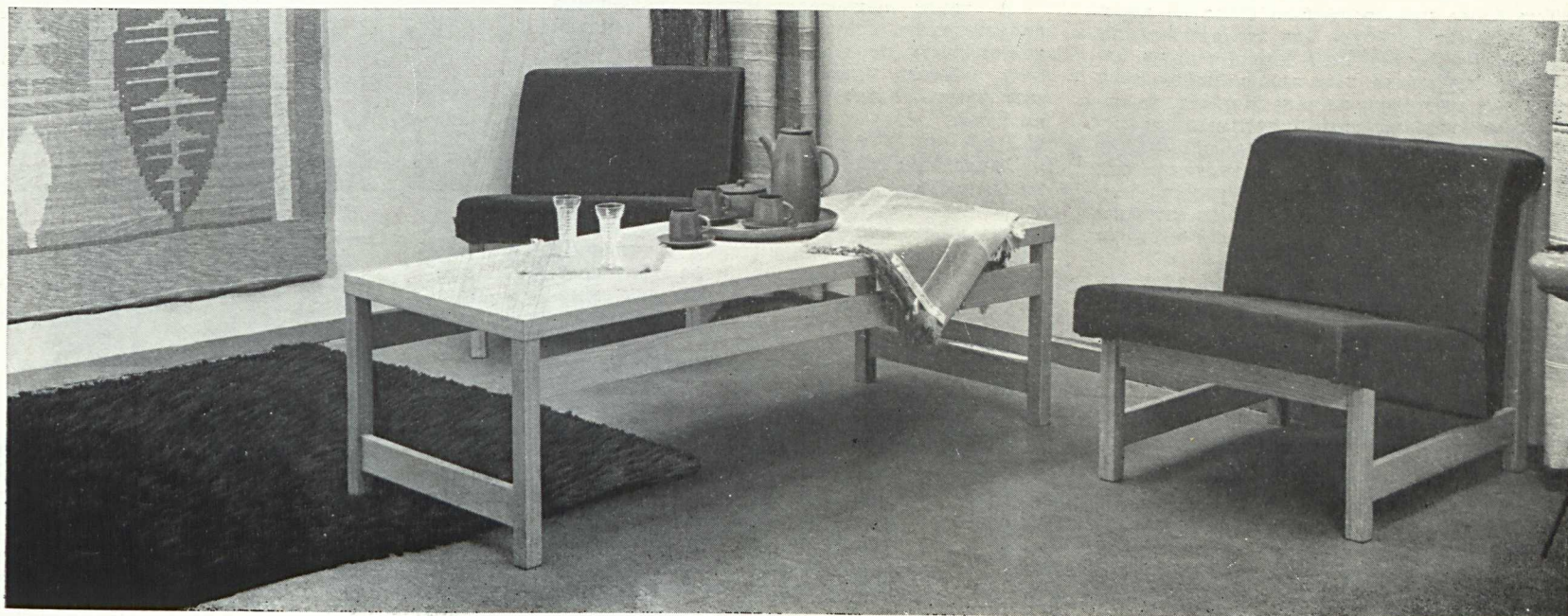
в единой жизненной среде. В работе принимали участие архитекторы-мебельщики Московского художественно-промышленного училища (б. Строгановское) и художники-текстильщики и специалисты по электроарматуре Комбината прикладного искусства Московского отделения Художественного фонда.

До сих пор в творчестве многих художников декоративно-прикладного искусства можно заметить ошибочную тенденцию создавать свое произведение изолированно от окружающих вещей, мыслить его как единственный центральный объект, имеющий самостоятельное значение. Работа над ансамблем интере-

ра в непосредственном контакте с коллегами привела художников к отказу от такого «единоличного» принципа и научила видеть данный предмет в комплексе с другими. Постепенно в результате многих эскизов, набросков, теоретических споров и практических экспериментов коллектив выработал общее понимание роли каждого элемента — мебели, текстильных изделий, осветительных приборов, керамики — в жилом интерьере.

Чтобы вступить в художественный контакт друг с другом, произведения должны обладать известной нейтральностью решения, говорить приглушенным языком, а не «во весь голос». И это требование проводится тем последовательнее, чем более строго функциональную роль выполняет данная группа предметов в жизненной среде. В вещах же декоративного назначения пластический язык может быть богаче и эмоциональнее. Законченным художественным целым в результате такой работы является весь ансамбль интерьера.

Руководствуясь этими принципами, архитекторы Ю. Случевский, А. Шевченко, Е. Матвеев, О. Рыжиков проектируют набор мебели в строгом, очень сдержанном стиле. В набор входят несколько новых и интересных по своему художественно-конструктивному решению предметов — навесной блок шкафов со встроенным телевизором и открытой полкой внизу (зритель его, к сожалению, не увидел на выставке) и пристенный детский рабочий стол с полкой для книг и игрушек наверху. Остальные предметы сделаны по уже ранее разработанной авторами схеме.



Вся мебель отличается подчеркнутой геометричностью и четкостью форм; она построена на прямых линиях и гладких плоскостях, состоит из конструктивных элементов прямоугольного сечения. Предметы строгие, даже элегантны, но несколько суховаты.

Художники, авторы текстильного оформления интерьера, напротив, работают в мягких фактурах и тонах. Они постепенно отказываются от ярких орнаментальных мотивов и оперируют лишь цветом, спокойным ритмом полос и клеток, крупной текстильной фактурой. В интерьере на полу мы видим пушистые длинноворсовые ковры, на креслах — крупнофактурную обивку, на окнах — мягкие складки драпировок со слегка выявленными полосами разных текстильных переплетений. В светильниках как бы сочетаются два начала — прямоугольные формы основных конструкций и смяченный матовый свет плафонов. Эти контрасты взаимно связываются и обогащают художественное решение интерьера.

Много внимания было уделено авторами цветовому решению ансамбля. Для столовой, как помещения наиболее парадного, была выбрана изысканная черно-зеленая гамма. Авторы текстильных изделий Л. Дубинская и К. Штих сделали черный длинноворсовый ковер, серо-зеленые драпировки и даже темные в том же колорите тканые скатерти. Ярким пятном звучат здесь только оранжевые салфетки.

Оформляя спальную комнату, Г. Орлова избрала спокойную гамму тонких сиреневых тонов. Зато детская словно полна солнечным светом благодаря светло-лимонным тканям и золотистому ковру В. Лотониной.

Важный момент в убранстве интерьера — введение чисто декоративных и изобразительных элементов. Но художники сделали здесь недостаточно. Специально работала над настенным ковром только Г. Орлова. Она решила свой гобелен как единый крупный орнаментальный мотив в той же сиренево-серой гамме, что и все оформление спальни комнаты. Гобелен «Ветка» — основное и сильное декоративное пятно в интерьере, тактично поддержанное гладкими простыми плоскостями и тканями.

Архитекторы ждали от художников большего разнообразия декоративных элементов — специально продуманных керамических и стеклянных изделий, произведений из металла и дерева. Однако их ожидания не оправдались. Пришлось подбирать декоративные предметы из уже имеющихся в Комбинате, и тут обнаружилось, что большинство из них не входит органично в общий ансамбль.

Смело можно сказать, что коллективная работа художников и архитекторов над жилым комплексом была очень полезным и поучительным опытом, который поможет авторам в их дальнейшей работе.

Тем более непростительно было не показать результат их труда при экспонировании на выставке. Выставочный комитет вдруг нашел, что неуместно показывать меблировку комнаты в выставочном зале Манежа, из набора были выбраны лишь отдельные предметы, решение, задуманное в ансамбле, было совершенно разрушено. Большинство изделий прикладного искусства показано разрозненно на других стендах. Зритель даже не подозревает, что многие из них составляли когда-то единый ансамбль.

А ведь решенный художниками и архитекторами интерьер квартиры бесспорно мог бы быть одним из самых интересных экспонатов выставки «Москва — столица нашей Родины».

Дети любят животных. И настоящих и игрушечных. Среди игрушечных — особенно больших, на которых можно вскарабкаться и усесться верхом. Вспомним, как мальчишки и девчонки несутся наперегонки к карусели, чтобы занять место на какой-нибудь уродливой зебре или носороге (хотя на скамейке кружиться гораздо удобнее и безопасней). Хорошо, если бы вместо грубо раскрашенных муляжей в распоряжение ребят были даны декоративные фигуры животных, на которые не запрещалось бы лазать, садиться, трогать руками.

Молодой скульптор Н. Богданова взялась

сделать серию таких фигур. Они показаны на московской выставке в Манеже. Точнее, показаны в основном эскизы, а фотографии демонстрируют предложения автора, как расставить скульптуру среди зелени сквера одного из московских жилых районов. Очень хотелось бы, чтобы эта мечта художника была осуществлена!

В мастерской Н. Богдановой — десятки эскизов и вариантов, которые раскрывают, как искал автор разные сюжеты и разный характер решения фигур, то конкретно-станковый, то более отвлеченный, как пробовал многие виды материалов и декоративной обработки поверхности — роспись, мозаику. Постепенно Богданова приходит к мысли сочетать в скульптуре изобразительно-декоративное начало с элементами утилитарными, игровыми. Так появляется петух — катальная горка, баран-скамья, два скачущих коня с деревянными седлами и проволочными стременами, распластавшийся по земле кот, птица.

Показанные на выставке скульптурные эскизы не равноценны по своим художественным и особенно утилитарным достоинствам, но важно, что автор нащупал правильный пластический прием. В фигурах ощущается условность декоративно-монументальной формы и некоторая примитивизация, идущая от народной игрушки. В фигурах нет и намека на натуралистическую похожесть, но они легко узнаваемы детьми, в их образах есть что-то от фольклора, а в трактовке — от народной каменной резьбы. Особенно это чувствуется в фигуре «Кота», с прижатым к земле телом, большой головой и орнаментально закрученным хвостом. Он монументален благодаря цельности своей формы. Не иначе как его предками были белокаменные львы с владимирского Дмитровского собора.

Бараны с витыми рогами, украшенными яркой смальтой, более декоративны. Их слегка сплющенное тело контрастирует с высоко поднятой головой и сильным взмахом рогов. Это придает фигурам напряженность. А кони, пожалуй, слишком «игрушечны», им не хватает настоящей экспрессии, из-за этого они несколько немасштабны, кажутся меньше, чем есть на самом деле. Больше пластической выразительности хотелось бы видеть и в фигуре петуха.

Фигуры выигрывают от хорошего использования автором материала: серый или покрашенный бетон близок по внешнему виду к граниту, он придает скульптуре массивность, связывает ее с окружающим пейзажем. Детали из металлического прута и деревянные вставки в свою очередь придают фигурам ту долю «бытовизма», которая разрешает непосредственное общение ребенка со скульптурой. И детям (да и взрослым) сразу ясно, что можно сесть на спину барана и залезть на петуха.

А такое непосредственное включение произведения искусства в сферу игровой деятельности не есть ли лучший способ занять ребенка, увлечь его, разбудить фантазию, что так важно в деле эстетического воспитания.

В последние годы стало правилом при проектировании и сооружении новых зданий общественного назначения предусматривать не только его конструктивно-строительное решение, не только планировку и внешнее оформление, но и оборудование, а в большинстве случаев и убранство внутренних помещений. Так, все — начиная от вентиляции и расположения лифтов и кончая настольной лампой и пепельницей — продумано и учтено во многих строящихся сейчас в разных городах гостиницах. Но из поля внимания архитекторов и художников обычно выпадает одна немаловажная деталь — одежда обслуживающего персонала.

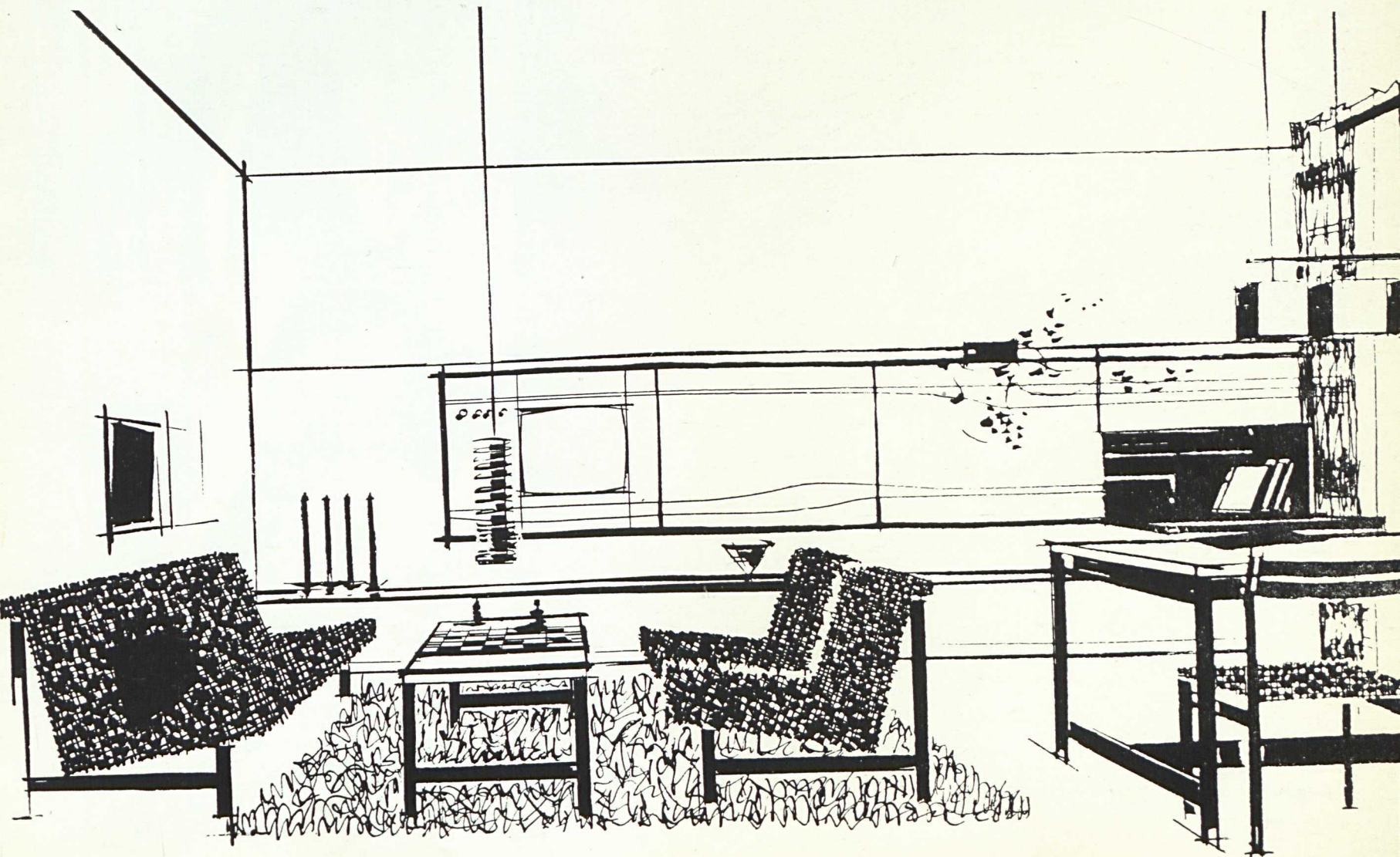
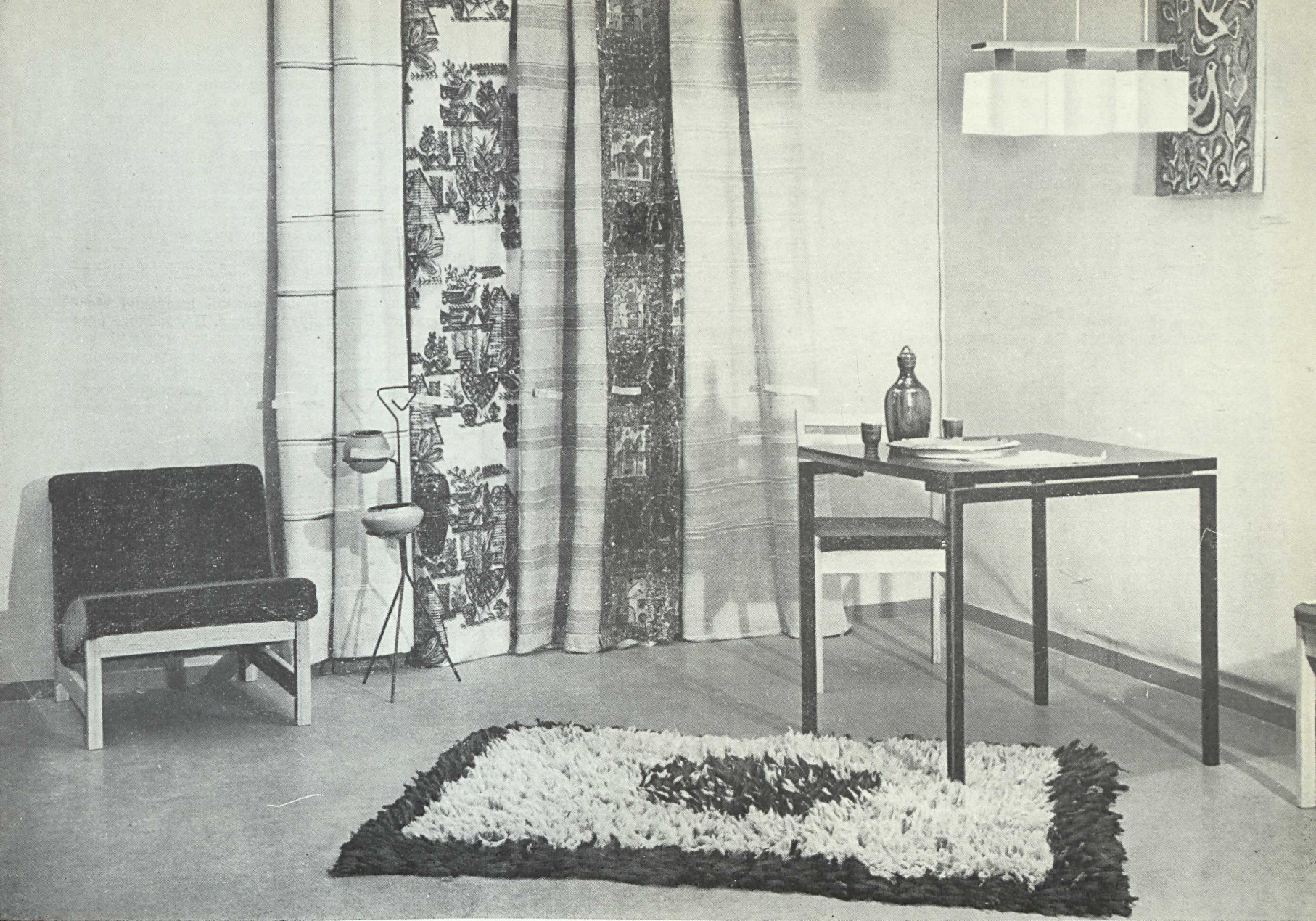
Одежда работников наших гостиниц случайна, не продумана ни по своему функциональному назначению, ни по художественным качествам, ни тем более с точки зрения ее связи с архитектурным ансамблем.

Одной из первых попыталась решить эти задачи художница А. Донская, работающая в коллективе Общесоюзного дома моделей. Она задалась целью создать одежду для об-

Интерьер общей комнаты.

Авторы мебели Ю. Случевский, А. Шевченко, А. Матвеев, О. Рыжиков. Авторы текстильных изделий Л. Дубинская и К. Штих. Авторы электроарматуры О. Беневольская и М. Данилина.

Вверху на фото — часть экспозиции со случайным набором предметов из интерьера. Внизу рисунок, показывающий, как должен был выглядеть интерьер по замыслу авторов.



служивающего персонала недавно выстроенной московской гостиницы «Минск» — администратора, дежурной по этажу и горничной.

Дежурный администратор... он первый встречает прибывшего в гостиницу гостя, оформляет документы. Должность, требующая корректности, вежливости, но в то же время известной строгости и официальности тона.

Дежурная по этажу помогает проживающим в гостинице удобно устроиться в номере, разобраться в обычаях и распорядке отеля, она добрый помощник приезжего.

Горничная следит за чистотой и порядком. В советских гостиницах обычно все эти должности занимают женщины, их образ должен сочетать в себе женственную мягкость и строгую деловитость. Именно из этих посылок и исходила художник-модельер А. Донская, проектируя свои модели.

Не менее важно было учесть и современный характер линий и силуэта костюма, удобного для работы и достаточно универсального, чтобы подходить женщинам разных возрастов и внешних данных. Наконец, общее пространственное и цветовое решение новой гостиницы, убранства тех помещений, где работают сотрудники, не может выпасть из поля внимания модельера, создающего служебный костюм.

Изучив весь комплекс этих требований, художник приступает к осуществлению своего замысла. Делаются наброски, эскизы, продумывается конструкция, подбираются ткани, ведутся подсчеты стоимости каждого ансамбля...

Итак, администратору предлагается ко-

стюм английского покроя со смягченными линиями в мелкую черно-белую клетку или полоску, отделанный черными деталями. Туалет строгий и официальный, но всегда красивый и элегантный. Он вполне соответствует облику современной деловой женщины.

Для дежурной по этажу художник сделал удобную практичную модель — свободный сарафан с блузкой и прямой жакет. Чтобы придать служебный вид одежде, к блузке одевается галстук из ткани жакета. Когда дежурная помогает в уборке помещения, она может надеть поверх сарафана с блузкой светлый репсовый халат.

Модельер предложила несколько видоизменить привычный облик горничной в белом кружевном фартуке. Она сделала для нее красивый комплект одежды, состоящий из гладкоокрашенного платья и льняного фартука с цветными полосами. Покрой рукава удобен для любой фигуры и не стесняет движений при работе. Цвет платья гармонирует с оттенком полос на фартуке. Льняная ткань, из которой скроен фартук, как известно, гигиенична, легко поддается стирке.

Общее сдержанное цветовое решение костюмов обслуживающего персонала на этажах хорошо сочетается с пастельными тонами в окраске помещений гостиницы.

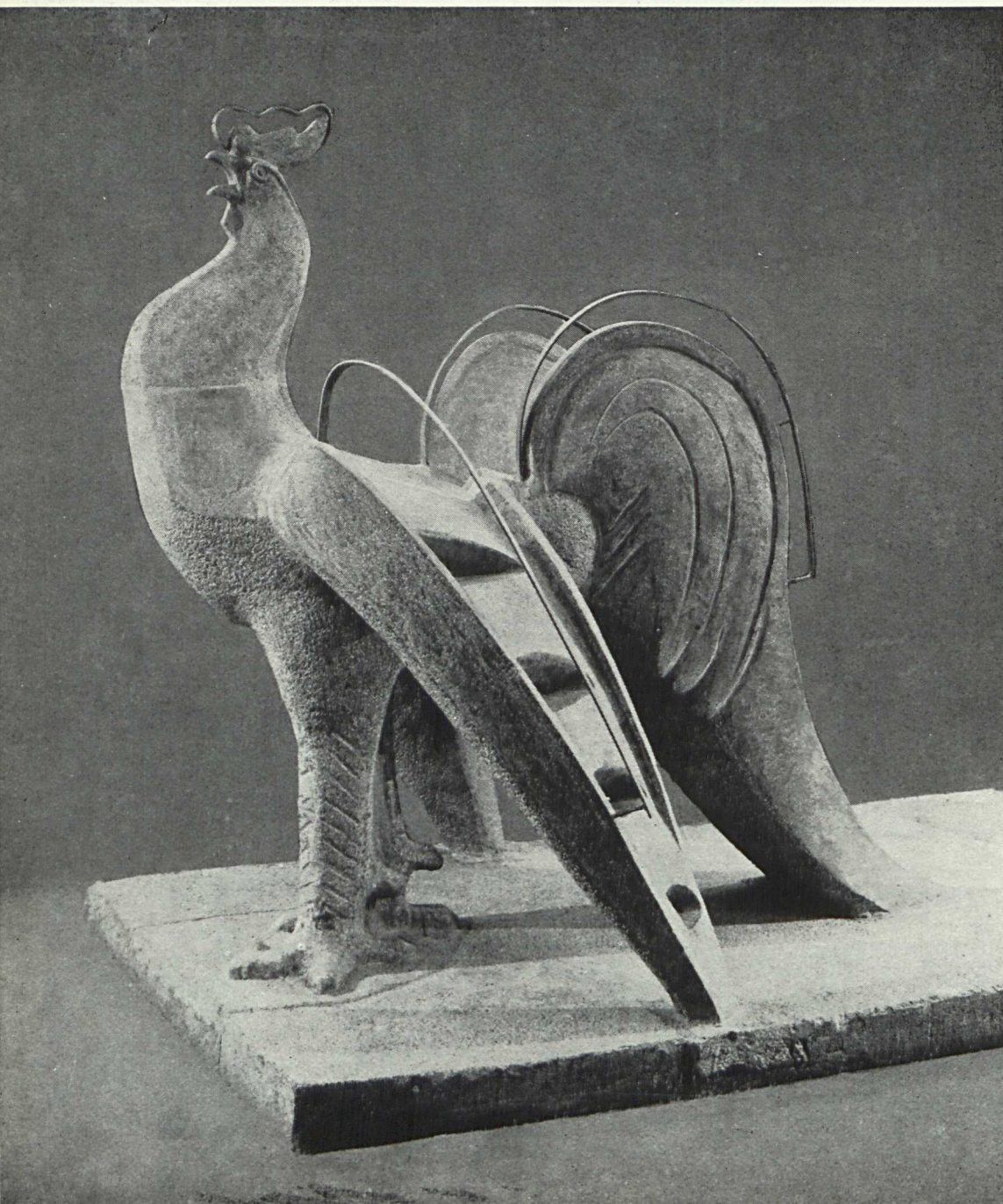
Ткани для моделей использованы в основном хлопчатобумажные и шерсть с лавсаном, они маломнущиеся, что сохраняет у одежды всегда свежий вид. Каждый костюм имеет два варианта — для зимнего и летнего сезона.

У работников гостиницы «Минск», кото-

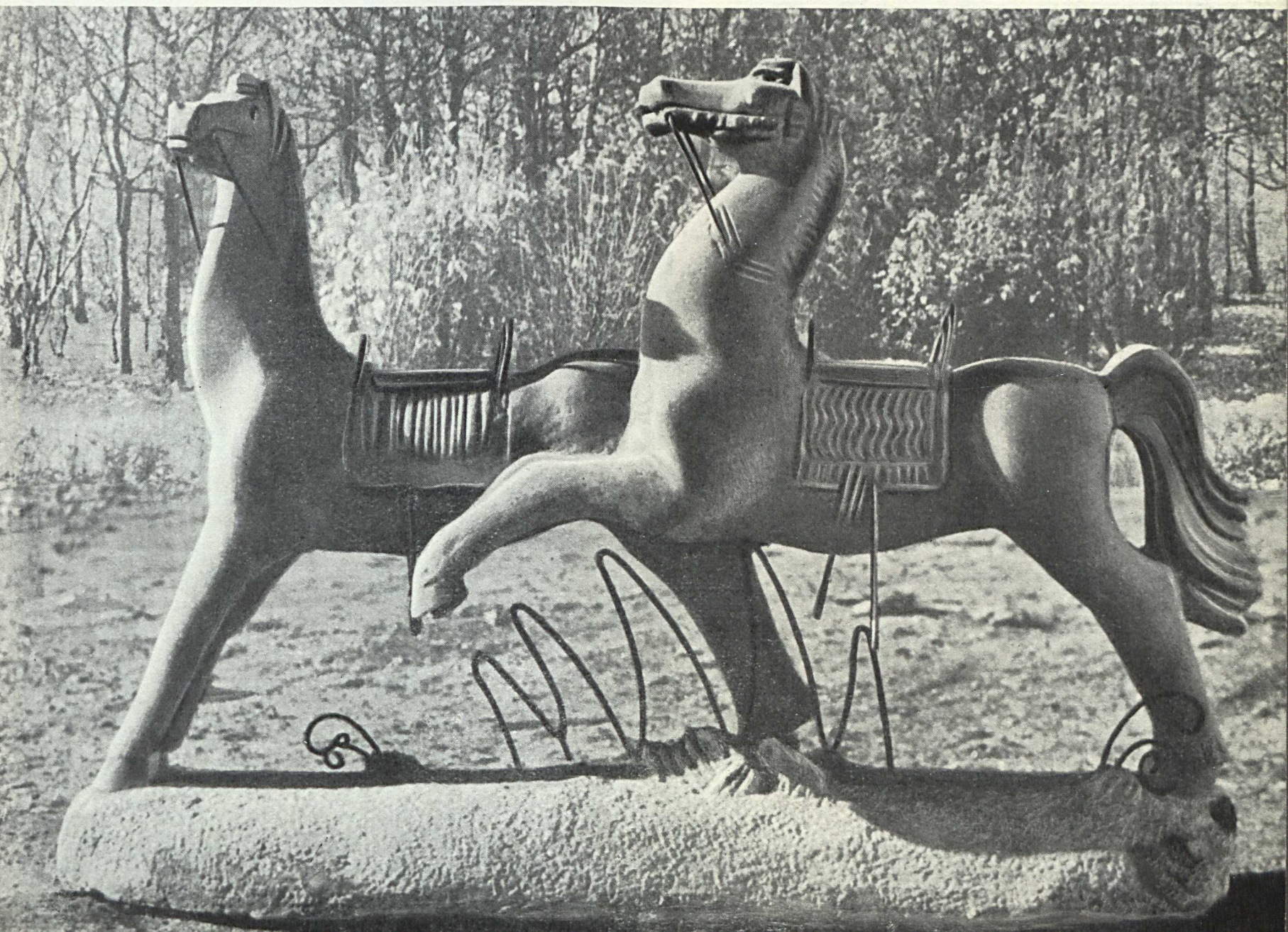
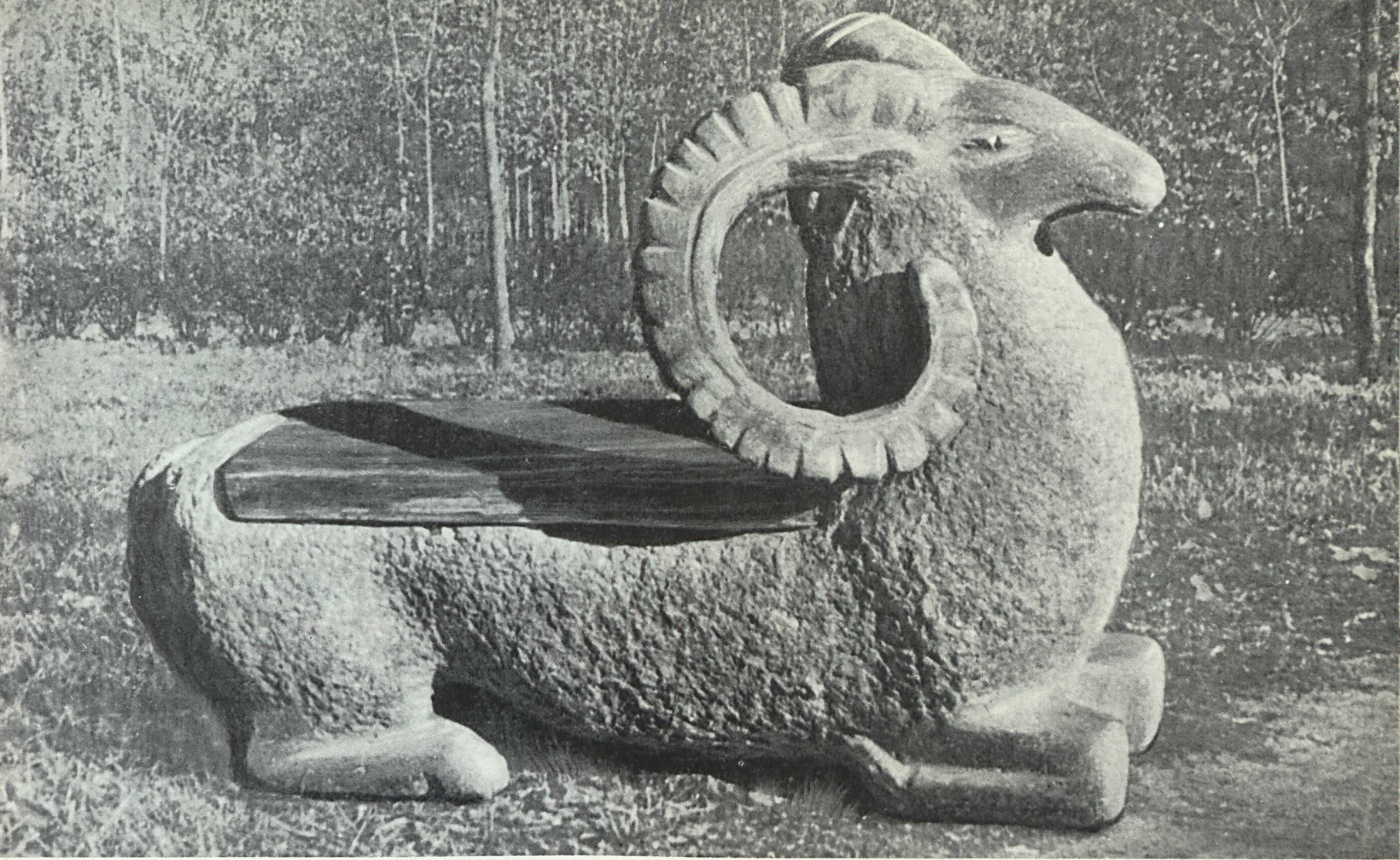
рые с пристрастием обсуждали модели, предложения художника вызвали одобрение.

В течение 1965 года они надеются получить новую служебную форму, а пока с работой А. Донской вы можете ознакомиться в Центральном выставочном зале. Конечно, если сумеете среди нескольких красиво развешанных моделей найти два скромных платья с фартуками и угадать за ними серьезную работу автора над целой серией удобной и красивой одежды для коллектива советских служащих женщин.

Мы рассказали только об одном из многих замыслов художников-модельеров, серьезно подготовившихся к отчетной выставке Московского Союза художников. Подробного рассказа, вероятно, заслуживает каждый из них: одежда для работников коммунального обслуживания Москвы — дворника, водопроводчика, телефониста, электромонтера (авторы Т. Файдель и Т. Кучинская), и спецодежда для работниц текстильной фабрики (автор Н. Щукина), и в особенности профессиональная одежда для обслуживающего персонала Клязьминского пансионата, разработанная художниками СХКБ Московского совнархоза. Однако всего не покажешь на отведенных нам страницах. Но и одно перечисление сделанного говорит о том, что московские художники-модельеры стали гораздо больше внимания уделять рабочей и служебной одежде советских людей. И Союз художников, выставочные комитеты и моделирующие организации поддерживают их в этом начинании. Дело за тем, чтобы увидеть созданные комплекты одежды в жизни.



Н. Богданова. Декоративная скульптура для детского парка. Бетон, металл, дерево.
«Петух» — катальная горка.
«Баран» — скамья.
«Кони» для лазанья.





Летняя и зимняя форма администратора.



ОДЕЖДА ДЛЯ СЛУЖАЩИХ ГОСТИНИЦЫ
«МИНСК».

Художник-модельер А. Донская

Эскизы автора

Летняя и зимняя форма горничной →



Костюм поэтажной дежурной.





КАК ПРОЕКТИРУЕТСЯ ПРОМЫШЛЕННЫЙ ИНТЕРЬЕР

гр. рессин

К нам часто обращаются художники из разных городов страны с просьбой рассказать о том, как нужно организовать работу над проектом промышленного интерьера. В публикуемой статье рассказывается, как осуществляется эта работа в Московском специальном художественно-конструкторском бюро.

В процессе выполнения нами художественно-конструкторских проектов интерьеров для предприятий Московского совнархоза сложился следующий состав авторских групп. Обычно они состоят из пяти-шести человек. Руководитель группы — художник-конструктор или архитектор — должен быть хорошо знаком с организацией производства и оборудованием промышленных предприятий. Основными исполнителями проекта являются художники-конструкторы (три-четыре человека). Причем лучшие результаты дает совместная работа художников с различной подготовкой. Использование художников одного профиля, например только колористов, вызывает иногда большие трудности. Кроме того, в группе необходимы один-два техника-архитектора для разнообразной исполнительской работы.

Для разработки конструктивных чертежей необходим опытный конструктор, причем желательно такой, который мог бы свободно владеть различными материалами: металлом, деревом, пластиками, стеклом и т. д. Так как таких специалистов мало, мы сейчас думаем о том, чтобы организовать в отделе промышленного интерьера специализированную группу конструкторов, «обслуживающую» все проекты.

Помимо постоянного состава авторских групп для совместной работы привлекаются смежные специалисты: психолог, инженер-светотехник и инженер-технолог по лакокрасочным материалам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ДОГОВОРА И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЗАДАНИЯ

Это первый и один из существенных этапов работы. Руководитель группы художников-конструкторов со смежными специалистами и представителями завода-заказчика определяют объем и виды работ (техническое задание). Затем составляется справка о трудоемкости и программа-план работ, которые служат материалами для заключения договора.

В художественно-конструкторский проект обычно входит: окраска цехов и оборудования, проект элементов оргтехоснастки (то есть производственной мебели), наглядной агитации, проект интерьеров вспомогательных помещений, конторской мебели. Как правило, выполняются и так называемые дополнительные проекты: рабочая одежда, оформление продукции, тары и т. п.

ИЗУЧЕНИЕ ОБЪЕКТА И СБОР ИСХОДНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Основой для художественно-конструкторского решения являются те характерные особенности, которые отличают данное производство. Мы разделяем эти особенности на три основные группы, зависящие соответственно от характера технологического процесса, степени механизации и автоматизации производства. Эти два фактора в основном определяют условия работы человека. Не меньшее значение имеет третий фактор: **объемно-пространственные и конструктивные особенности** помещения, климатические условия.

Чем лучше будут изучены эти особенности, тем обоснованней будет художественно-конструкторское решение.

Следует также детально ознакомиться с различными вспомогательными службами, конторскими, административными и бытовыми помещениями.

Художники-конструкторы и «смежники» собирают исходные материалы для проектирования. Как правило, это план цеха и расстановки оборудования, фотографии цеха, технологических участков, отдельных машин (рабочих мест), обмер помещений и зарисовки оборудования. Знакомство с особенностями производства и сбор исходных материалов обычно идет параллельно с изучением отечественного и зарубежного опыта применения цвета в аналогичных условиях. Здесь большую помощь нам оказывают переводчики отдела технической информации.

ПОИСКИ И ВЫБОР ЦВЕТОВОГО РЕШЕНИЯ

Часто употребляемые выражения «цветовая схема» и «цветовой климат» обозначают определенную зависимость выбираемых для окраски помещений и оборудования цветов и цветовых сочетаний от того, как должен себя чувствовать человек в этом помещении. Определяющим и исходным звеном цветовой схемы должно быть решение каждой рабочей зоны. И в то же время «местные» решения должны органически входить в общую цветовую схему всего цеха или цехов. Эта схема должна, как правило, четко выделять технологический процесс и относящиеся к нему оборудование на фоне архитектурных конструкций и вспомогательных сооружений, создавая одновременно колористическую среду (цветовой климат) с учетом температуры в цехе и условий освещения.

При выборе цветовой схемы приходится считаться с наличием или возможностью получения необходимых красителей, способами продолжительное время «работать» в данных конкретных условиях.

ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТОРСКОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ

Основное принципиальное решение цветовой схемы определяется в эскизах. Здесь важно определить, что и как нужно показать, чтобы основная мысль, идея цветовой схемы была ясно выражена. Обычно показывают: распределение цвета на плане цеха, отдельные рабочие места, развертки поточных линий, перспективы интерьера. Предложение рассматривается на совете и согласовывается с заказчиком.

РАБОТА СО СПЕЦИАЛИСТАМИ СМЕЖНЫХ ОБЛАСТЕЙ.

Большая роль при определении оптимальных условий работы на каждом рабочем месте принадлежит **психологу**. Он определяет объекты (участки) наибольшего внимания рабочего, необходимую величину контраста между обрабатываемым материалом и рабочей зоной, степень напряженности труда, возможную опасность травматизма, степень вынужденной загрязненности рабочего места. Он изучает и эмоциональное состояние, физический тонус работающего, делает в некоторых случаях обмеры, хронометраж. Он помогает художникам определить все факторы, влияющие на состояние и работоспособность человека.

Необходимая часть работы над проектом — работа со **светотехником**. Свет и цвет в интерьере находятся в тесной взаимосвязи.

Чрезмерное освещение рабочего места так же вредно, как и недостаточное. Инженер-светотехник замеряет освещенность у каждого рабочего места. Если данные измерений расходятся с нормами, составляется заключение и рекомендуются подходящие для данных условий светильники, их количество и расположение. Кроме того, светотехник измеряет отражательную способность предложенных в эскизном проекте колеров и высказывает свои замечания.

Работа с **технологом-лакокрасочником** тоже начинается на стадии эскизного проекта. В зависимости от температурных, кислотно-щелочных, механических и других условий технолог рекомендует те или иные красители. Когда не удается использовать готовые цвета, составляются колера-смеси с указанием всех компонентов. Для определения количества и стоимости красителей приходится определять площади покрытий с учетом количества слоев краски, грунта, разбавителя и т. п. (У нас эту работу выполняет техник-строитель.) Все эти сведения оформляются в сводную таблицу лакокрасочных материалов, которая предназначена для сметно-финансовой группы завода, технологов и прорабов.

В тех случаях, когда мы проектируем рабочую одежду, привлекаются **художники-модельеры**. Совместная работа состоит в определении характера и цвета рабочей одежды в зависимости от условий работы, общего цветового решения интерьера и количества рабочих в цехе. После этого художники-модельеры разрабатывают модели производственной одежды, подбирают наиболее подходящие для данных условий материалы, разрабатывают конструкции моделей и шьют опытные образцы.

К сожалению, у нас сложилась порочная (на мой взгляд) практика, когда художественно-конструкторские проекты передаются на конструктивную доработку в специальный конструкторский отдел. Такая система иногда пагубно отражается на художественном качестве изделия, так как если в своем первоначальном виде проект конструктивно не продуман, конструкторы, получив его, переделывают иногда до неузнаваемости. Само существо художественного конструирования предполагает **совместное и одновременное** художественное и конструктивное мышление.

Часто бывают необходимы консультации технологов по различным материалам.

СОСТАВ ПРОЕКТА

Обычно проект выполняется на планшетах стандартных типоразмеров в технике гуаши или темперы. Выбор изображений и их количество определяются характером объекта. Сюда, как правило, входят: планы цехов, перспективы их общих видов, отдельные схемы окраски машин (рабочих мест), средств механизации и строительных конструкций. В тех случаях, когда оборудование установлено в автоматических линии (или конвейеры), целесообразно давать развертки.

Существует мнение, что с уменьшением масштаба изображения надо «ослаблять» и его цвет. Мы считаем, что колера на планшетах должны быть «истинными». Это позволяет строителям избегать ошибок. Перспектива цеха делается несколько больших размеров, чем остальные «рабочие» планшеты. Отдельно подаются проекты оргтехоснастки, оборудования для вспомогательных помещений, проекты стендов наглядной агитации, рабочей одежды, марки завода и т. д.

Графические материалы должны быть дополнены текстовой частью проекта. Без нее многие решения в проекте бывают непонятны заказчику, и это препятствует реализации проекта в натуре. Помимо **пояснительной записки** (где дается обоснование композиционного решения, описываются конструктивные особенности, материалы и способы отделки предлагаемого оборудования) и **фоторепродукций с планшетов** в текстовую часть входят: **сводная таблица** необходимых для выпол-

нения проекта лакокрасочных материалов, инструкция технолога-лако-красочника, заключение или проект светотехника и заключение психолога. Все материалы брошюруются и передаются заказчику в трех-четырех экземплярах.

РАССМОТРЕНИЕ И УТВЕРЖДЕНИЕ ПРОЕКТА

На стадии художественно-конструкторского предложения проект рассматривается на художественном совете. Здесь обсуждается главным образом правильность основного решения. Когда графика, конструктивная разработка и текстовая часть закончены, проект вновь рассматривается на художественном совете в присутствии представителей заказчика. Совет вносит необходимые замечания или дополнения и рекомендует проект к исполнению в натуре. Сдача проекта оформляется подписанием акта.

АВТОРСКИЙ НАДЗОР

Авторский надзор за реализацией проекта является едва ли не самой важной стадией нашей работы. Иногда приходится видеть, как хороший проект, отданный в распоряжение хозяйственных работников и строителей, в натуре изменяется до неузнаваемости, хотя стоимость красителей и затраченной работы остается прежней. Совершенно необходимо присутствие авторов в тех случаях, когда приходится составлять колерные смеси. Могут встретиться детали, не предусмотренные в проекте, — тогда надо принять частное решение, не нарушающее общего замысла. Некоторые поправки приходится делать автору, учитывая эффект объемного восприятия и расстояние от глаза до окрашенной плоскости. Иногда цвет на планшете кажется недопустимо ярким, а перенесенный на плоскость, он оказывается бледным и невыразительным. Поэтому необходима проверка колеров «по месту». Присутствие автора помогает исполнителям уяснить цель и назначение того или иного решения. Не менее важно присутствие автора при выполнении в материале оборудования стендов наглядной агитации. Здесь многие вопросы, связанные с выбором или заменой материалов, отделки, фактуры и т. п., могут существенно повлиять на эстетический облик изделий. **Реализация в натуре — главная и конечная цель проекта промышленного интерьера.** В чем состоит цель окраски промышленных интерьеров? Обычно наиболее веским аргументом для руководителей предприятий служит тот факт, что в цехах, где выполнена функциональная окраска, **производительность труда** повышается в среднем на 10—15 процентов. Но даже в том случае, если внедрение рациональной окраски и не давало бы экономического эффекта, следовало бы вести эту работу, так как не меньшая ценность ее состоит в большом **эстетическом воздействии** на работающих, на их настроение.



На фото сверху: один из цехов швейной фабрики № 53 Мосгорсовнархоза.

Внизу: Цех той же фабрики, реконструированный по проекту художников бюро (Руководители проекта В. Быков и Г. Рессин; художники Г. Журбенко, Н. Широкова, К. Мурзина).



Поздравляем Дмитрия Филипповича Цаплина с 75-летием, желаем здоровья и творческих успехов!

Редакция журнала

ДМИТРИЙ ЦАПЛИН

К. МАКАРОВ

Путь Цаплина в искусство был необычен. Первая мировая война, турецкий фронт, где он столярничал при батальоне. Некий лондонский критик писал потом об этом так: «Во время пребывания на Кавказе один древний памятник на турецком кладбище произвел на него такое огромное впечатление, что его охватило единственное желание стать скульптором». Но мы хотели бы тут подчеркнуть другое. Именно столярничество, рабочий промысел (а Цаплин был за свою жизнь и столяром, и слесарем, и молотобойцем, и землепашцем) — вот что самым непосредственным образом оказало влияние на его будущую профессию и даже стиль. Цаплин мог бы сказать о себе словами Бурделя: «Я думаю, что именно процесс построения из дерева комода, стола или табуретки лучше всего научил меня равновесию конструкции». Действительно, архитектурность и неразрывно связанная с ней конструктивность бросаются сразу же в глаза при знакомстве с работами Цаплина. Достаточно взглянуть на представленные здесь «Но пасаран!» или «Лошадь». Эти качества при широте творческого размаха, глубине замысла, экспрессивной силе и мощи исполнения не только составляют характерные черты его произведений, но и определяют монументальность их формы.

В своих ранних работах, созданных в Саратове в первые послереволюционные годы, скульптор обнаруживает любовь к сложным движениям, а также высокопарным названиям. Саратовская хроника тех ранних лет рассказывает нам историю о том, как в эти холодные и голодные годы человек высоченного роста таскает с Волги огромные бревна к себе наверх в мастерскую, чтобы создавать из них «Танец», «Гамму», «Песнь Весны», свой символический «Великий



Октябрь». Однако и в них уже, при всей чрезмерной, на наш взгляд, патетике поз и жестов, угадывается движение истинной и могучей цаплиновской страсти.

В середине 20-х годов Цаплин приезжает в Москву. Здесь творчество его обретает новую силу. В 1925—1927 годах на выставках ОРСа и АХРРа появляются его «Встающий человек», «Волжский грузчик», «Страж СССР» (скульптура начата еще в Саратове) и бюст В. И. Ленина. Работы, созданные Цаплиным во второй, московский период, дают основание считать его уже сложившимся мастером. Видно, как в них через экспрессионизм скульптор приходит к реалистической выразительности, добиваясь синтеза того и другого, чему остается верен уже до конца.

Портрет Ленина был создан Цаплиным в дереве за четыре дня и представлен в 1925 году на 7-ю выставку АХРРа. Он был не похож на все, что тогда создавалось о Ленине. Он был суров, драматичен и впервые по-настоящему монументален. В нем было передано напряжение огромной воли и страсти. И скульптор сумел найти это не в случайной игре бровей или другом, знакомом и многократно повторенном уже в работах других выражении, а через конструктивно четко и ясно переданную форму. Экспрессивный образ вождя исполнен могучей суровости, но отнюдь не сверхчеловеческого склада. В нем — суровость рабочего, идущего в бой, и в этом правда созданного Цаплиным произведения.

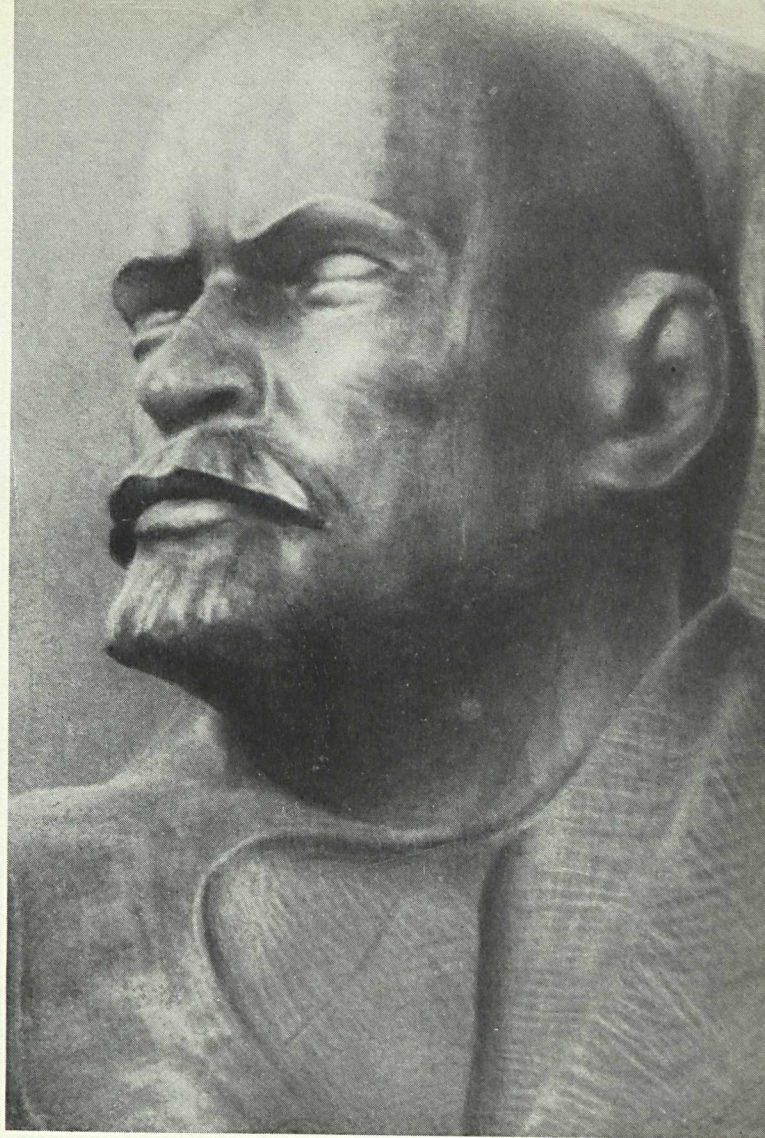
Д. Цаплин рассказывает, что бюст понравился М. В. Фрунзе, нарком надеялся еще увидеться со скульптором, но встреча не состоялась. В 1927 году Цаплин был командирован во Францию.

За границей скульптор оставался до 1935 года. В музеях Европы он знакомится с искусством Передней, Восточной Азии и Европы. Особенно сильное впечатление производит на него египетская скульптура. Она еще больше укрепила в нем понимание таких качеств, как архитектурность, монументальность, и послужила даже в некоторой степени опорой в дальнейшем совершенствовании его собственного стиля, как, например, в «Соколе», созданном в эти годы, или «Льве Толстом», произведении последних лет. Он жил и работал во Франции, Испании, Англии, но именно испанский период следует считать вершиной его творчества. Здесь на острове Майорка в 1932—1934 годах им создается «Портрет отца», «Мыслитель», «Буденовец», «Комсомолка», «Девушка», ряд анималистических работ, выполненных с большой мощью и принесших ему мировую известность.

«Портрет отца», созданный им в 30-х годах, выставлен ныне в Третьяковской галерее. Нас прежде всего поражает в нем сама форма скульптуры — могучий лоб старика, форма его головы, сжатая у правого, словно пульсирующего виска, что придает ей особый динамизм скованного в себе, но готового противостоять всем ветрам монолита. Огромной силы психологический заряд бьет настойчиво в одну цель — объемом, массой, весом, отполированной гладью гранитного лба стремится скульптор передать свою мысль о доле русского крестьянина. А выражение лица появляется как бы потом, оно лишь венчает мысль скульптора, фундаментальность которой уже ощущается в самой пластике головы. Упорный и вечный старик. С удивительной точностью вписал Цаплин его голову в глыбу камня неправильной формы, сохранив при этом черты портретируемого лица. Эта глыбистость, утяжеленность формы еще заметнее в «Мыслителе» и в «Но пасаран!», она сохраняется им теперь как принцип монументальности и развивается в особо многообразных вариациях в анималистических произведениях. Прибавим еще, что Цаплин ваяет прямо в камне, без предварительных моделей, как, впрочем, он всегда поступал, начиная с самой первой скульптуры.

Итак, ясность форм и чистота линий, а отсюда — мощь и сила. Сдержанность, порой даже скрытность, и отсюда — динамизм, напряженная эмоциональность. Напряженность утяжеленной, архитектурной формы, и отсюда — монументальность. Таковы черты зрелого Цаплина. Но рядом с этим зритель может с неожиданностью для себя открыть и лиричность в некоторых работах, созданных в те же самые годы: «Девушка» («Симфония») «Портрет дочери».

Особое место в творчестве скульптора занимают анималистические работы — его звери утяжеленной, монументальной формы. Мы бывали нередко свидетелями того, как в скульптуре пытались и пытаются еще добиться монументальности за счет размера, не изменяя самой станковой формы произведения. Но никогда еще, заметим, ценность скульптуры не измерялась на пуды и метры. У Цаплина же вес, как и объем, художественная категория. В небольших работах, как в «Мыслителе» и «Но пасаран!», скульптор демонстрирует перед нами свое умение выявлять это искомое качество монументальности. В них-то уж Цаплин дает волю необузданной русской силе. Тут уж он не щадит и самой анатомии, доходя часто до преувеличений и упрощений, но меру выдерживает. Его «Медведь» трактован



«Ленин». Скульптурный портрет. Дерево, 1925

как грубая, малорасчлененная масса. Но экспрессия форм как раз и достигается путем сопоставления этих грубых объемов — головы, тела, составляющих один кусок, а за одно с ним и лап, дающих первобытной тяжелой архитектуре зверя такую мощную опору. Его яростный «Павиан» тоже композиционно задуман и трактован как кусок живого, вычлененный из глухой неорганической массы. Цаплин часто в своих композициях оставляет нетронутым камень, чем и достигает выражения мощи. Мотив скованности лишь усиливает напряжение мятущегося зверя, и оно разрешается, наконец, в вопле павиана и ударах его бунтующего хвоста. Вопль застывает косной массой в пасти зверя, он до краев ею заполнен. И лучшей метафоры злобы, свирепости зверя нельзя и придумать.

Такими путями идет Цаплин к передаче формы, добиваясь в своих зверях впечатления еще неслыханной силы. Таковы его «Лев» (красноречивый) и «Сокол», отличающиеся, кстати сказать, по стилю исполнения; его глыбистые по форме рыбы. Вместе с Цаплиным в анималистическое искусство вошла таинственность. Не являясь самодовлеющей, она приковывает взгляд, заставляет почувствовать живое дыхание зверя. Есть в зверях Цаплина что-то напоминающее падающий водопад. То он гнетет и давит вниз своей спокойной силой, как в «Соколе», то он подбегает к порогам, чтобы прорваться затем через них, как в «Льве». То он взбешен, как в «Павиане», или, наоборот, грузно переваливает через преграду, как в «Слоне». Смысл всего этого в том, что звери Цаплина призывают человека к борьбе и активности.

По возвращении из-за границы судьба скульптора была связана с тем, что получило в стране название культа личности. Ему, монументалисту по призванию, по складу своего дарования, так и не пришлось создать ни одного монумента. И все же даже в этот период им, как и другими советскими художниками, создавались значительные произведения. К их числу мы бы отнесли «Но пасаран!» (1937), работу, посвященную героическим дням антифашистского сопротивления, бюст Маяковского, законченный перед войной, и портрет «Командира», созданный уже в эвакуации, в Барнауле в 1942 году.



Интересна сама обстановка, в какой приходилось тогда работать скульптору, например, над портретом командира. Один артиллерист, весь израненный, находился тогда на излечении в барнаульском госпитале. Цаплин успел всего два раза с ним встретиться перед его новой отправкой на фронт. Скульптор спросил его: «Расскажите же, как все это случилось?» (Был тот родом из Дагестана, а фамилии его скульптор не запомнил). Артиллерист сказал: «Было все разбито. Остался один... с одной гранатой». В работе Цаплина, выполненной уже по памяти, в дереве, можно видеть теперь то идущее изнутри выражение лица, в которое отлилась тогда скупость этих брошенных слов. В нем ненависть или, скорее, ледяное спокойствие, с каким способен человек встречать свой последний час, вселяя во врага ужас.

После войны скульптор возвращается в Москву, и до сего дня его можно видеть в мастерской за работой. Крупным произведением последних лет был проект памятника Л. Н. Толстому. Хотелось бы обратить внимание на то, что и в нем скульптор остается верен своим художественным принципам. Его памятник — это памятник прежде всего, а не просто напоминание о том, кто некогда жил и, оказываясь, ничем от нас самих не отличался. Даже для сувениров этого было бы мало. Где и в чем, спрашивается, в таких памятниках художественная мысль? У Цаплина же она всегда присутствует, и это можно проследить, начиная с «Ленина» и кончая «Толстым». У него Толстой мужик мужиком, в сапогах и рубаше, а — богоравный... у Цаплина свое к нему отношение. Другое дело, что эта образная трактовка может не удовлетворять человека, но что в его проектах всегда есть сквозная мысль, не придуманная, а рожденная страстью, этого отрицать нельзя. К тому же не следует забывать и о том, что перед нами всего лишь эскиз памятника, обещавшего быть семиметровой высоты. В нем многое бы еще ушло и изменилось, например, безобразный, с нашей точки зрения, постамент в виде трона. Скульптору самому уже по другому рисовались барельефы со сценами из «Воскресения» и другие детали.

Мне, признаюсь, не всегда и не все понятно в творчестве Цаплина. Мне кажется, у него бывали и срывы. В иных случаях от лиц его и фигур веет спокойствием Будды или величием фараона, или мертвым холодом чужого, враждебного племени. Тогда создается впечатление, что его метод обобщения сводится тут к чисто формальной задаче — создать архитектурный предмет, а то и нагнать побольше ужаса, как в некоторых его грифах и кондорах. Но и тут мы говорим себе: разве можно создать добрых грифов и простодушных кондоров, и так ли наивно следует понимать задачу анимализма? Срывы Цаплина столь же значительны, как и велики его взлеты. И худшим видом критики было бы бояться всего этого. Ведь этак с водой можно выплеснуть и ребенка — перечеркнуть большое наследие, оставленное искусству Дмитрием Цаплиным. А в том, что наследие его живо, меня лишний раз убеждает такой факт. Сейчас среди художников идет выработка новых приемов в монументальном и портретном жанрах. По сравнению с недавним временем выдвигается задача создания в произведениях монументально-декоративного эмоционального эффекта. И вот когда задумываешься над успехом художника Мыльников в его монументально-декоративном портрете Ленина (к занавесу на Дворце съездов), то чувствуешь, что здесь пробивает себе дорогу благотворная традиция, сложившаяся уже в 20-х годах в ленинской иконографии. И начало ей положили: Андреев — в своем известном карандашном портрете Ленина, трактованном обобщенно, с мощным движением головы, и Цаплин — в рассматриваемом скульптурном портрете Ленина, где мы видим, как под покровом ясной, незабываемой формы клоочет жизнь сильного духа, могучего интеллекта.

Цаплиновская страсть — пафос борьбы за свободу, неприемлющей пут и оков, — нам должна быть дорога. Она ищет встреч с суровой стихией, она утверждает волю и упорство в борьбе за свободу, пытливость человеческой мысли. Цаплин мыслит о сильной духом и чувством своего достоинства личности. Подчас эта мысль поднимается до трагического звучания. Тем очистительнее ее сила.

«Бурильщик». Камень. 1933. (Стр. 24).

«Но пасаран!». Камень. 1936. (Стр. 25).

«Лошадь». Камень. 1933—1934. (Стр. 26).

«Лев». Камень. 1933 (Стр. 27).







ИССЛЕДОВАТЬ И СЧИТАТЬ

М. ВОЛКОВА

Когда Научно-исследовательский институт художественной промышленности проводит свою отчетную сессию о совершенных за год экспедициях, это всегда радостно. Радостно от сочного цвета, гармоничности, мудрой функциональности изделий, привезенных из самых далеких уголков, от безмерной щедрости заложенного в каждом из них творческого труда народного мастера.

Но этих изделий становится все меньше и меньше. Опустошаются, но не пополняются бабушкины сундуки. Внуки их (а может быть, уже правнуки) покупают готовые вещи в магазинах. И очень немногие в свободные вечера берут в руки иглу или лобзик, но теперь уже, чтобы вышить крестиком занавески или подзоры по бумажным трафаретам, заслужившим дурную славу, или выпилить из фанеры витиеватую полочку. Сокровища бабушкиных сундуков не вызывают у них никакого интереса, более того, кажутся устаревшими и некрасивыми.

Потерян высокий эстетический вкус, воспитанный некогда в народе массовым крестьянским искусством, потеряна самобытность и оригинальность самодельного творчества.

Стандартизируется и народное художественное производство. В него проникают далекие, чужие образцы, подчас заимствованные из Торговой палаты.

«Верните производству художественных промыслов его кустарный характер, — вызывают искусствоведы, — ликвидируйте разделение труда, не допускайте на производство машину. Художественные промыслы должны быть не предприятиями, а свободными творческими организациями. Не нужно образованных художников, не нужно копирования, пусть мастера варьировать известные им установившиеся формы, как это было в крестьянском народном искусстве, пусть будет не индивидуальное, а только коллективное творчество. Искусство в промыслах должно остаться таким, каким было, оно не должно меняться».

«Нет, — говорят художники. — Современному художнику чуждо наивное и непосредственное восприятие мира, свойственное старому народному мастеру, который варьировал созданные ранее привычные формы. Современный художник будет каждый раз искать новую форму, чтобы воплотить в нее свою идею. В отличие от старого народного творчества его искусство будет индивидуальным».

«Труд художника очень дорог, — говорят экономисты, — потому что создаваемые им изделия сложны и трудоемки. Чтобы удешевить их, нужно унифицировать, стандартизировать, упростить образцы и механизировать их тиражирование».

«Сделайте вышивку на 15 копеек, — дают заказ производственники художнику вышивальной фабрики, — дорогие изделия не купят».

«Сделайте образцы самых простых, самых дешевых кружев» — ставит задачу конкурс на мерные вологодские кружева.

«Дорого, дорого, дорого» — говорят представители торгующих организаций.

Кто же прав? Где выход?

В чем-то правы и неправы все спорящие, потому что всякое производство — это единый организм, из которого нельзя произвольно «выдернуть» ни одну из частей, не нарушив целого. А производство художественных изделий представляет особую сложность. Впервые это создание произведений искусства, и поэтому оно подчиняется законам эстетики, во-вторых, это производство товаров, и оно действует по законам товарного производства. Только в глубоком взаимодействии этих двух составных можно рассматривать развитие художественных промыслов.

Попробуем очень схематично рассмотреть составляющие сложной, пока еще не существующей у нас отрасли науки — организации производства изделий в художественных промыслах, и попытаться наметить пути, по которым, на наш взгляд, должны идти исследования.

Могут ли быть свободными творческими организациями предприятия народных художественных промыслов?

Чтобы производить какие-либо изделия, нужно сырье и материалы, помещение для работы, люди, которым нужно платить зарплату, и многое другое. Но деньги у такого производства смогут быть только после реализации изделий. Стало быть, в любом производстве должно быть строгое соотношение всех доходов и расходов. Оно должно быть рентабельным.

Очевидно, поэтому прежде всего для каждого производства должен быть отработан его оптимальный и минимальный объем: для художественной керамики, например, — один, для лаковой миниатюры — другой.

Если производство становится очень крупным, усложняется, оно теряет ту гибкость, которой должно обладать предприятие художественных промыслов; если оно мало, то не будет сводить концы с концами, станет нерентабельным.

Строго рассчитанный и правильно (поточно) построенный технологический процесс производства обеспечит последовательность, тщательность и быстроту исполнения всех операций. В этом процессе

нужно найти место творческой работе художников, которая должна быть экономически оправдана.

Все это можно сделать только тогда, когда производство будет хорошо организовано, будут приведены в единую систему все взаимосвязанные его элементы, когда оно не будет свободной творческой организацией.

Главная проблема организации производства изделий в художественных промыслах — это **организация труда**. Можно ли, нужно ли на художественных производствах вводить разделение труда: предоставлять возможность одним (художникам) создавать образцы изделий, а другим (копиистам) их тиражировать, или каждый мастер, как это было на заре развития ремесла, должен создавать всю вещь, в соответствии со своим замыслом?

Чтобы ответить на этот вопрос, интересно сопоставить близкие друг другу по профилю, но различно организованные предприятия, например, промыслы богородской деревянной скульптуры и дымковской игрушки.

Должно быть, одни и те же истоки лежат в основе развития каждого из них. Подметил наблюдательный ум крестьянина разные человеческие недостатки — чванство, тупость, пустое щегольство — и талантливо высмеял их в образах чопорных самонадеянных барынь, франтов-кавалеров, зверей и животных. Творческая фантазия народного мастера создала целую галерею забавных фигурок, где с тем же добрым юмором он высмеял все плохое, что подмечал в жизни. Богородские художники в бесчисленных фигурках смогли даже отобразить целую эпоху жизни русского общества, такой, какой видели ее сами.

Окружающая жизнь, сказка, песни, отголоски старины давали пищу яркому поэтическому творчеству дымковских мастериц.

Сейчас организация труда на фабрике «Богородский резчик» не дает исполнителям возможностей творческого варьирования. Все мастера-художники, независимо от творческой одаренности, строго копируют образцы изделий, принятые к тиражированию, как правило, после конкурсов.

Организация труда в производстве дымковской игрушки не изменилась за прошедшие годы. Там творческий и исполнительский труд слитны. Но уже не от образа, не от содержания идут в своей повседневной работе дымковские мастерицы. Найденная яркая декоративная роспись скульптуры, когда-то так выразительно раскрывавшая создаваемых художниками образ, стала сейчас самодовлеющей. Дымковская игрушка в своей массе — красивое яркое пятно, оживляющее наш строгий интерьер. В то же время творческие работы дымковских мастериц (их очень мало, они редки) отличаются большой самобытностью, остроумным решением темы, бесспорной содержательностью.

Что все это значит? Что творческое мышление в материале изжило себя как низшая форма процесса коллективного художественного творчества и что везде в народных художественных промыслах нужно переходить к тиражированию? Совсем нет.

Если заглянуть в глубь процесса творчества народных мастеров, можно увидеть, что и в народном искусстве и в ремесленном производстве, где разделение труда еще не отделило труд художника от труда исполнителя, обогащение образа имело место только тогда, когда работал мастер творчески одаренный. В прошлом народный мастер серьезно обдумывал композицию вещи, если она была достаточно сложной, и работал «с маху», импровизировал, когда образ, от которого он шел, был ему ясен. Его творчество было индивидуальным, и если мы знаем имена таких талантливых художников, по ним мы определяем этапы развития промысла.

К сожалению, современных исследователей народного искусства совсем не интересует «технология» творчества народных мастеров. О крестьянском искусстве написаны сотни книг. Скрупулезно, поделовому или пылко и восторженно описан результат творчества — вещи. Указаны характерные для изделий данного округа сочетания цветов в узорах, построение композиции, особенности формы. Вы можете увидеть эволюцию этих черт во времени, узнать по вещам взаимовлияние искусства близлежащих районов, но вряд ли где-нибудь за вещами вы сможете увидеть людей с их социальной, производственной, творческой организацией. Поэтому такие исследователи ограничиваются советом подражать народному искусству, вместо того чтобы предложить такую организацию труда, которая максимально стимулировала бы широкое развитие творчества.

Работа «с маху», импровизация полезна и современным художникам, она дает непрестанную творческую практику, оттачивает мастерство, развивает фантазию. Вместе с тем художник должен иметь время думать, искать, когда выразить свою мысль непосредственно в материале ему не удастся. И если при этом результатом его творчества будет один авторский экземпляр изделия, он будет непомерно дорогим и труд его экономически неоправданным.

Разве не обогатило бы искусство богородских резчиков творческое варьирование образцов при их исполнении? Не стала бы острее

мысль, выраженная в вещи непосредственно, под первым впечатлением, не дало бы это пищу творческому воображению художника, не заострило его наблюдательность? Но импровизация была бы уделом творчески одаренных мастеров, а лучшие из их изделий могли бы повторять исполнители-копиисты.

А разве не логично было бы тиражировать особенно удачные изделия дымковских мастериц (может быть, допуская варьирование росписи). Разве не стала бы интереснее, содержательнее от этого дымковская скульптура?

Организация труда в промысле лаковой миниатюры сейчас такова, что резко разделяет массу копиистов и небольшую группу мастеров, работающих в материале, как правило, только над образцами. Опыт показал, что отсутствие постоянной творческой практики отрицательно сказывается на художественной деятельности этих мастеров.

В художественной керамике мы многое потеряли, предав забвению гончарный станок. Ведь он дает возможность простым и очень дешевым способом (намного дешевле, чем литье в гипсовые формы, когда речь идет об изделиях форм тел вращения) выпускать разнообразные изделия широкого ассортимента, постоянно варьируя, обогащая форму. Здесь возможна большая творческая работа, то самое соревнование, которое было двигателем развития народного искусства. А сейчас один художник небольшой керамической мастерской может обеспечить ее образцами на несколько лет вперед. И ни о каком соревновании и обогащении ассортимента речи быть не может, потому что в год мастерская тиражирует единицы изделий.

Однако никакое производство нельзя базировать только на логических умозаключениях. Для него нужна точность — расчет. Нужно серьезно, с карандашом в руках проанализировать творческую организацию различных сопоставимых предприятий: Богородска и Дымки, Федоскина и Палеха, Гжели и Балхара, чтобы определить, на каких операциях или для какой группы мастеров целесообразно ввести ту или иную организацию труда. Она наверняка будет различной в разных промыслах.

Но эту работу не смогут выполнить только экономисты. Очевидно, главную роль должны сыграть здесь искусствоведы и художники. Ведь нужно решить вопрос о максимальной творческой отдаче. Необходимо здесь и консультация психологов, так как должны быть созданы условия для наиболее полноценной деятельности художника. А мы сейчас игнорируем особенности психического склада творческих работников и, создавая одинаковые условия для всех, часто мешаем развитию их дарования.

В организацию труда войдет и система его оплаты, поощрений и взысканий. Сейчас много творчески одаренных мастеров художественных промыслов переведены с тарифных ставок на должностные оклады от 100 до 200 рублей в месяц. Казалось бы, им созданы хорошие условия для творческой работы. А жизнь показала творческий спад в их работе. Сказалось отсутствие должной организации труда. Мастера оторвались от непосредственной художественной практики, теряют мастерство. Нужно разработать условия труда творческих работников, включив сюда и творческие дни.

Организация труда предполагает и определенную обстановку, в которой трудятся люди. В мастерской костерезов Спасского комбината бытового обслуживания Приморского края, например, стены, оконные рамы и рабочие столы окрашены в такие дисгармоничные, неприятные цвета, что мастерам нужны большие усилия, чтобы думать в этой обстановке о красоте изделий. И дело не только в дисгармонии цвета. Не исключено, например, что помещение, где работают богородские резчики, будет даже иначе окрашено, чем у художников хохломской росписи.

Очень важна правильная расстановка и конструкция оборудования и рабочих мест. В Скопинской мастерской художественной керамики Рязанской области и Беднодемьяновской фабрике бытового обслуживания Пензенской области они таковы, что по операциям литья, оправки и сушки керамических изделий приводят к потере производительности труда до 40 проц.

В непосредственной связи с организацией труда художников и копиистов (такие, наверное, будут) следует говорить о механизации. В восьмом номере журнала «Декоративное искусство СССР» за 1964 год в статье «Изменить систему планирования и учета» было высказано предложение строго раз и навсегда ограничить в художе-

ственных промыслах творческую деятельность рационализатора определенным кругом операций. Согласиться с этим нельзя. Нельзя установить пределы деятельности конструкторов, но она должна проходить в непосредственной связи с работой художника. Ведь кроме облегчения труда и увеличения его производительности техника создает и новые средства художественной выразительности.

Нужны в промыслах машины, но только «умные». Чудесные русские кружева, о которых слагают песни, не могут занять свое место в нашей жизни из-за их большой трудоемкости. А вот сто лет тому назад была изобретена машина, которая, в точности повторяя движения кружевницы, выплетала мерные кружева в тридцать раз быстрее. Если мы используем такую машину, на ней можно будет выплетать не самые простые и дешевые, а самые интересные и красивые кружева, комбинировать их в вещах. Экономия от машинных мерных кружев даст возможность намного снизить цены на великолепные штучные изделия, малодоступные сейчас покупателю из-за своей дороговизны. Правда, механически действующая у нас система установления цен сможет все испортить и здесь. Если установить на эти кружева цены в соответствии с их себестоимостью (по ряду образцов такой прецедент уже есть), кружевной промысел мало что получит от этих машин.

Первостепеннейшее значение для художественных промыслов имеют вопросы экономики. Прибыль предприятие получает при реализации изделия, и это определяет его экономическую и художественную деятельность, а вот цены на изделия устанавливаются механически; независимо от художественного качества изделия начисляется один и тот же процент рентабельности. Предприятие при этом лишено возможности маневрировать ценами: выпускать простые изделия, дающие большую экономию, и (за их счет) более трудоемкие, сложные, приносящие иногда даже убыток.

Предметом научной разработки должен быть ассортимент изделий. Разве не потому, например, свертываются сейчас костерезные и камнерезные промыслы, что не нашли они нужной людям ассортимент изделий? Строгий расчет должен быть в тиражах, соотношении в выпуске трудоемких и малотрудоемких изделий. Необходима гибкая система утверждения образцов и цен на тиражируемые и варьируемые изделия. Опыт показал, что нельзя отрывать производственную деятельность предприятий художественных промыслов от ее конечной цели — реализации. Очевидно, здесь разумно применить систему фирм и прямую связь производства с магазинами. У производителей и торгующих организаций будут тогда единые интересы, а не диаметрально противоположные, как в настоящее время.

Сейчас деятельность предприятий художественных промыслов протекает во всем комплексе работ стихийно. Хороший руководитель, энтузиаст успешно ведет промысел, обходя бесконечные рифы устаревших экономических и технологических условий. А заменит его другой, менее ловкий, и идет промысел под откос. Как дорого платим мы подчас за эту кустарщину. Нужно создать такую систему, которая обусловила бы согласованные действия всех деталей сложного организма производства. И такая возможность у нас есть.

В научно-исследовательском институте художественной промышленности имеются высококвалифицированные, но разобщенные между собой кадры искусствоведов, художников, экономистов, технологов и конструкторов. Нужно сломить нелепо установленный барьер между этими тесно связанными между собой профессиями. Нужно в два-три раза увеличить отдел экономических исследований. Изменить подготовку кадров искусствоведов, включая аспирантов НИИХП, которые должны знать экономические условия деятельности художественной промышленности или промыслов, не ограничиваться историческими исследованиями, а смело вторгаться в сферу производства художественных изделий.

Если у нас будет разработана система управления деятельностью наших народных художественных промыслов и организация их производства, не будет возникать всех тех нелепых вопросов, которые мешают их развитию сейчас.

А самодеятельное творчество? Его тоже нужно развивать. Другие пути должны быть в современном самодеятельном искусстве, чем это было прежде, но оно важно, так как помогает пробуждать художника в каждом человеке и составляет ту почву, которая питает народные художественные промыслы.

О КОНСТРУИРОВАНИИ

ФОНАРЕЙ

и. боцва

Все типы существующих фонарей можно разделить на две группы: фонари с металлическими столбами и железобетонными опорами. В каждой группе имеются фонари, выполненные в одном материале, и смешанного типа, когда опора и кронштейн решены в разных материалах.

Поскольку фонари выполняют одновременно несколько функций, они должны сочетать в себе необходимые светотехнические, конструктивные и архитектурные качества.

Почти все фонари на металлических опорах столица получила в до и послевоенные годы. Оставляя в стороне их архитектурные особенности, необходимо отметить общий для них дефект — низкие светотехнические качества. Это объясняется тем, что они были спроектированы для ламп накаливания, с малым (редко свыше 1 м) выносом светового центра светильника. Большинство металлических фонарей этого периода спроектированы для нескольких светильников, т. е. лампы накаливания недостаточно мощны. При их замене более сильными газосветными светильниками ухудшились и без того невысокие архитектурно-конструктивные качества фонаря. Его облик стал еще более эклектичен: строго функциональное намерение в сочетании с устаревшими стволом и цоколем.

Тем не менее такая замена неизбежна. Новые светильники, особенно светильники консольного типа, позволили значительно улучшить освещение магистралей, сэкономить расход электроэнергии.

С архитектурной точки зрения даже в эклектичных в целом фонарных установках следует признать удачным решение верхней части фонарей для консольных ртутных светильников с устройством пуско-регулирующей аппаратуры в конструкции кронштейна. В Москве такие фонари установлены на проспекте Калинина, площади Свердлова и в других местах. Переход от верха опоры к светильнику в кронштейнах довольно плавен; коничность решается путем приварки металлических козырьков в вертикальной части консоли-кронштейна.

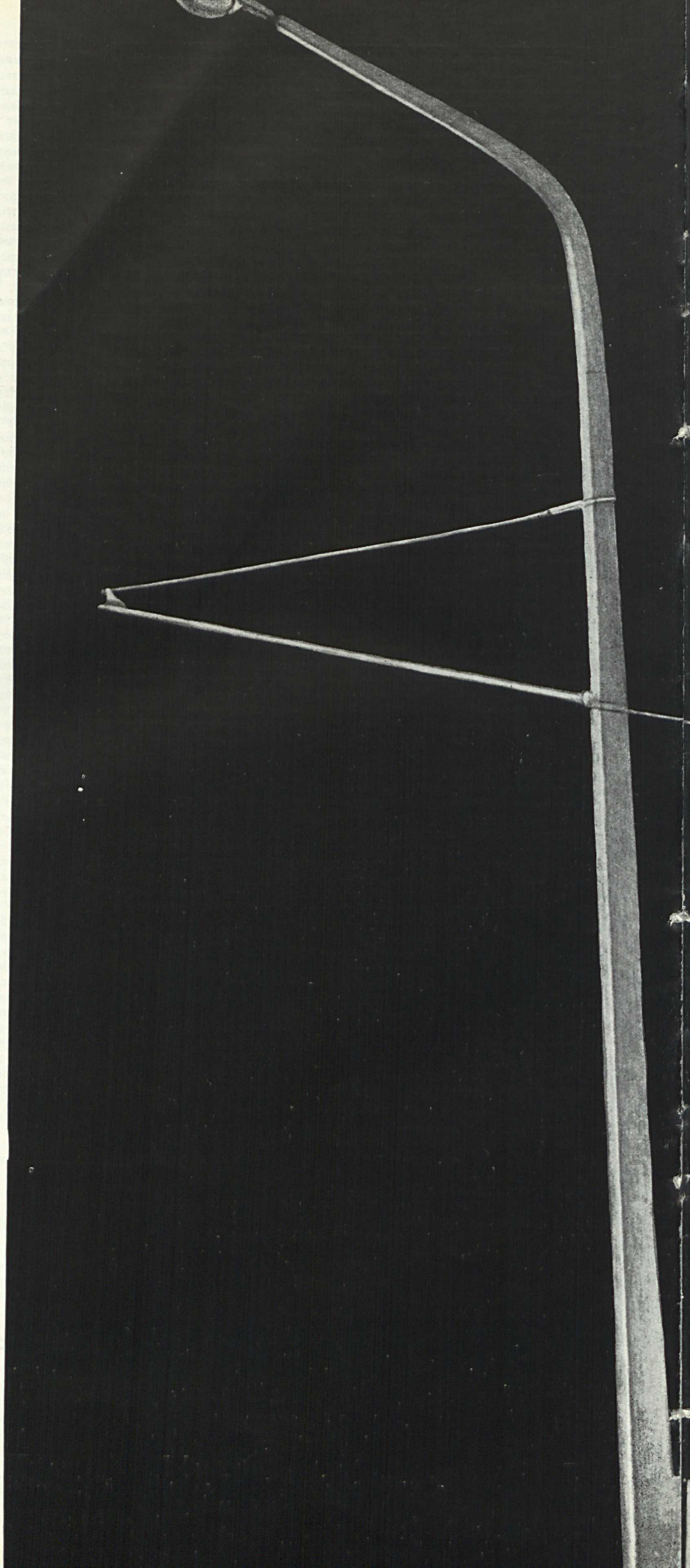
Такой прием установки консольных светильников на опорах с большими верхними диаметрами (например, на железобетонных опорах контактных сетей) дает только светотехническое преимущество, — архитектурно эти фонари проигрывают: получается искусственное сочетание мощной опоры и несоразмерно тонких металлических труб. Думается, что это лишь временная, вернее, переходная стадия.

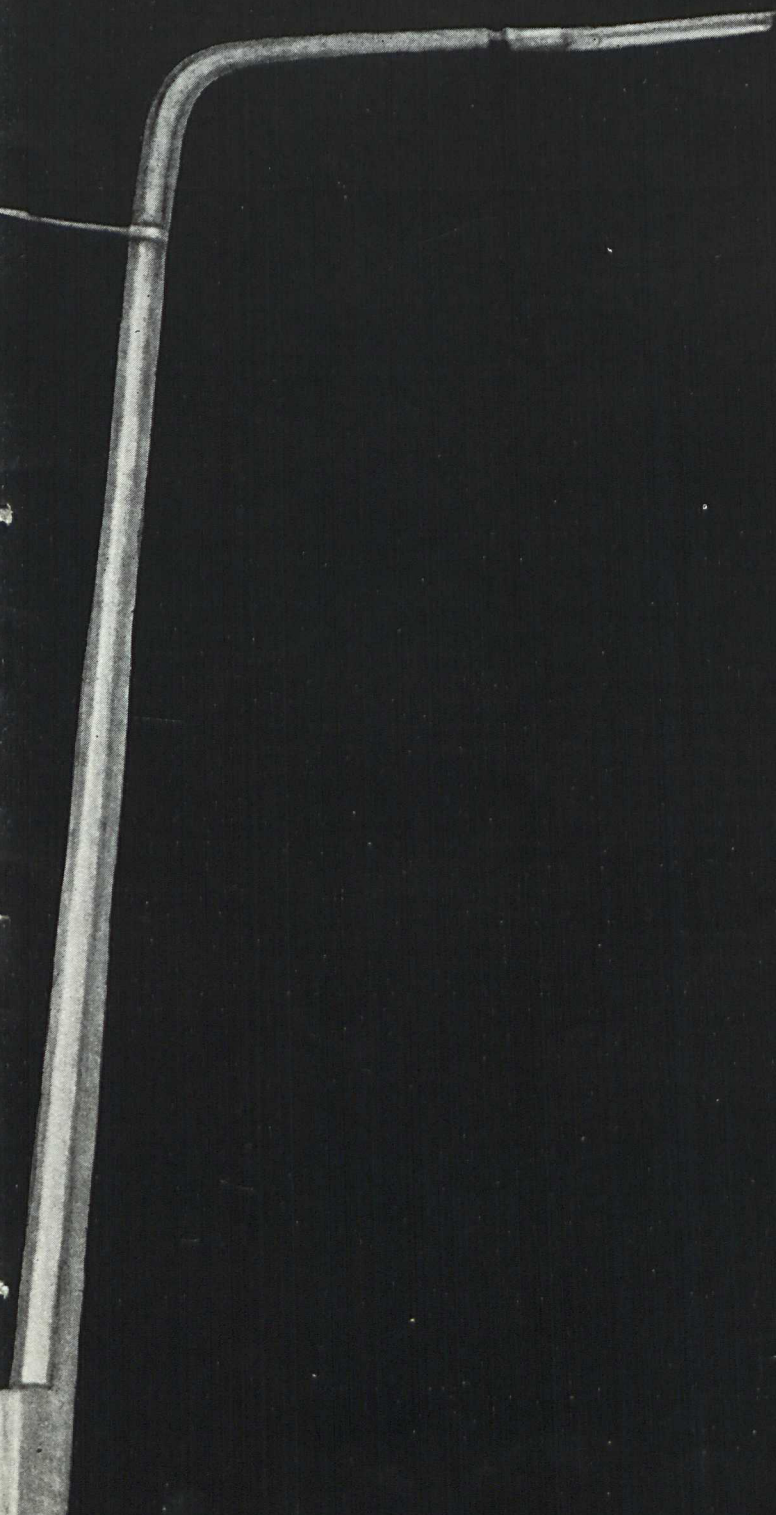
Около восьми лет назад на смену металлическим пришли железобетонные опоры различного назначения.

Если учесть громадный размах нашего жилищного строительства, рост новых городов и возросшую в связи с этим потребность в уличных фонарях, то станет понятной необходимость замены дорогостоящего металла железобетоном. Применение железобетонных опор за эти годы дало громадную экономию металла, экономию в рублях и позволило использовать металлические трубы, шедшие ранее на производство опор, в других отраслях народного хозяйства.

Сравнительные данные о металлических и железобетонных опорах и кронштейнах подтверждают это.

Но если железобетонные опоры и завоевали себе прочное положение (металлические опоры в настоящее время не выпускаются), то из имеющегося ассортимента железобетонных кронштейнов выпускается лишь один вид — однорожковый кронштейн для подвесных светильников с лампами накаливания.





Прежде чем перейти к железобетону, необходимо коротко остановиться на так называемом «безмачтовом» способе освещения, который в настоящее время проходит экспериментальную проверку на юго-западе столицы и который описан в печати. Суть этого способа в освещении внутриквартальных территорий с фасадов зданий. С точки зрения экономической целесообразности против этого метода трудно выставить возражения: отпадает необходимость прокладки многокабельных линий, подводки электроэнергии для питания ламп, экономия средств и труд большого количества рабочих. Однако применение «безмачтового» освещения ограничивается только внутриквартальными территориями. Освещение же магистралей, особенно с троллейбусным движением, территорий стадионов, выставок, парков и т. п. без привычных фонарей пока не может быть осуществлено.

Нашими конструкторами создано большое количество опор и кронштейнов различного характера и назначения. Большинство из них одобрено Главным архитектурно-планировочным управлением. Некоторые из них установлены в разных районах столицы, иные прошли экспериментальную проверку и представлены на Строительной выставке.

Так как у нас еще не налажен массовый выпуск железобетонных кронштейнов, а номенклатура опор пока весьма ограничена, то в Москве цельножелезобетонных фонарей, в которых ствол и кронштейн решены в одном материале, не много, а совмещенных фонарей (для освещения и для контактных сетей) вообще нет¹. Опоры контактных сетей венчаются только металлическими кронштейнами.

Электроканал в теле железобетонного кронштейна с большим параболическим изгибом (такие кронштейны являются наиболее перспективными) может быть образован с помощью эластичных гофрированных труб, стоимость которых низка, а расход металла на них ничтожен, поскольку толщина ленты, из которой они изготавливаются, составляет десятые доли миллиметра. Гофрированные трубы, широко применяемые для образования электроканалов в железобетонных строительных конструкциях, благодаря своей эластичности легко укладываются в опалубку любой конфигурации.

Помимо больших экономических выгод железобетон как материал обладает скульптурно-пластическими свойствами. Отличные от свойств металла, они позволяют получить принципиально новые решения фонарей. Так, в железобетонных фонарях большое значение в архитектурном решении стал играть рисунок ствола, его сечение, естественная для бетонной опоры коничность, хорошо сочетаемая с железобетонным кронштейном. В результате этого получается цельная архитектурная конструкция.

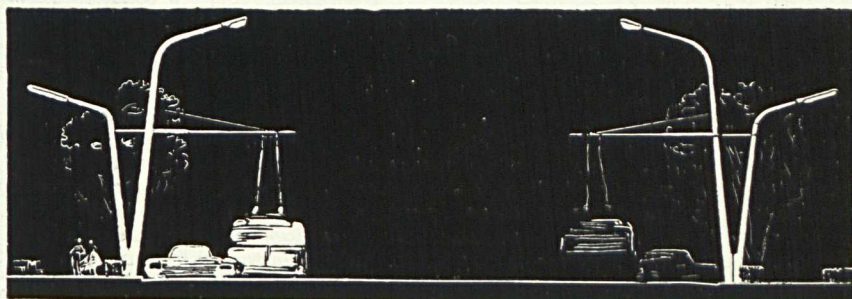
В Москве в настоящее время выпускаются железобетонные опоры только круглого и восьмиугольного сечений. Однако форма сечения опоры может иметь большое количество разнообразных вариантов. Круг и восьмиугольник являются отнюдь не единственными и оптимальными. Так, проектировщиками Специального конструкторско-технологического бюро совместно с работниками завода ЖБИ № 11 был проведен опыт по созданию фонаря на основе опоры с трапециевидным сечением, в котором развита зона, воспринимающая основные усилия от нагрузок контактных сетей, и предельно рассчитаны зоны, воспринимающие меньшие усилия. Результат этого решения оказался весьма положительным: опора на 0,5 т легче опоры с равномерным многоугольным сечением. Визуально фонарь с трапециевидным сечением тоньше восьмигранного.

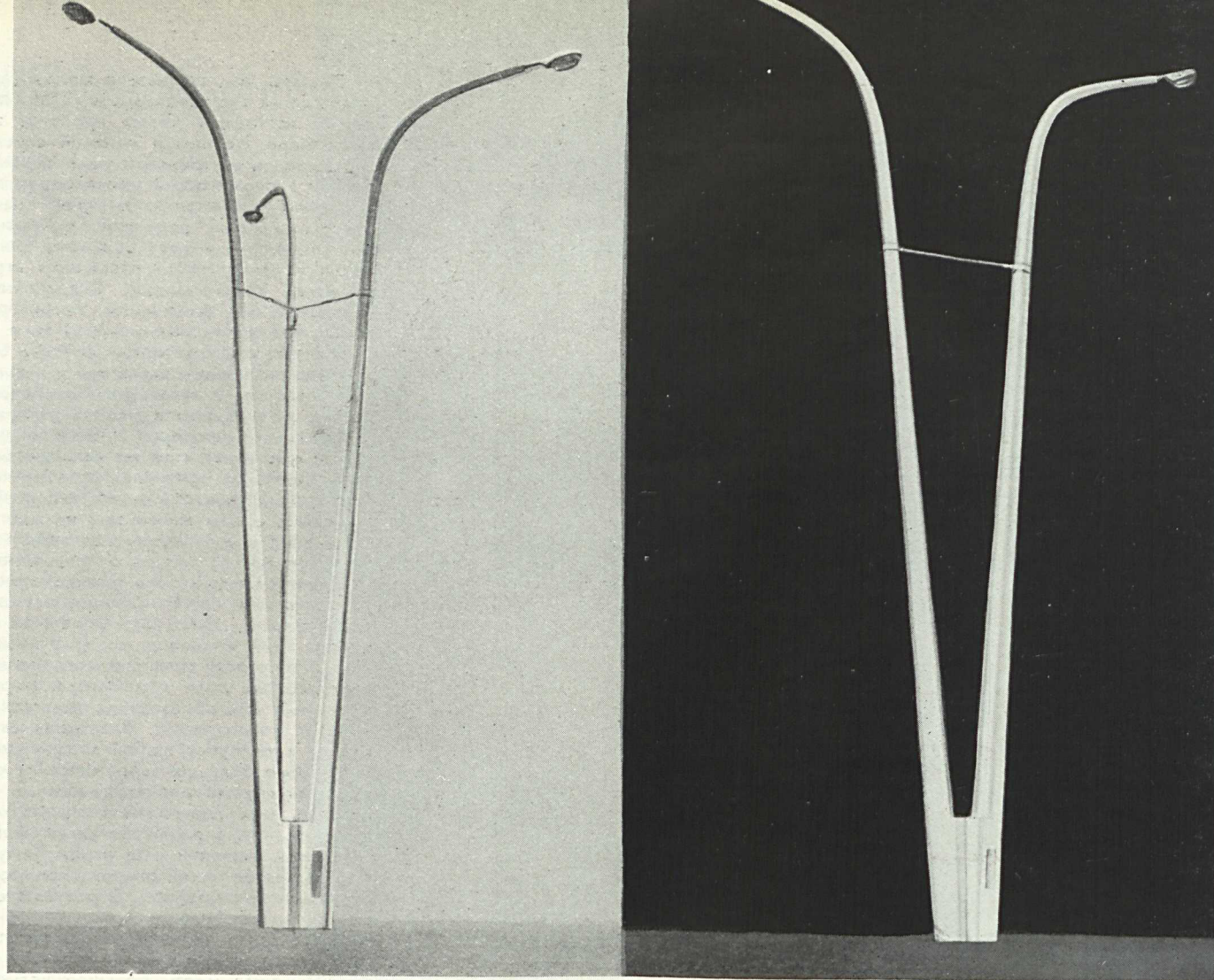
Применение железобетона и новых консольных типов светильников наружного освещения резко изменило построение фонаря, его силуэт. Исчезли привычные членения на козырек, ствол и пышно развитое навершие; в основе новых архитектурных решений — целесообразность, выразительность силуэта, решенного часто одной линией, и тесная связь конструктивных, функциональных и архитектурных качеств.

Примером фонаря с рациональным светораспределением может служить установка с двумя консольными светильниками на разных высотах. Мощный ртутный светильник размещен над проезжей частью магистрали, а менее сильный — для подсветки тротуара и газонов. В этом типе фонаря, спроектированного, кстати, впервые в Советском Союзе, благодаря новой конструкции значительно увеличено расстояние между световыми центрами. Оно более 5 м.

¹ Во всем городе установлено лишь два фонаря на основе контактных сетей с железобетонными кронштейнами (фонари типа МК4 — Д4).

Разновысокие двухсветильниковые железобетонные фонари для наружного освещения и контактных сетей городского транспорта.





Расстояние светильника от оси фонаря находится в определенной зависимости от высоты светового центра. В зарубежной практике встречаются уличные фонари с вылетом светильника, превышающим половину высоты. Однако такие решения страдают излишним техницизмом и утилитаризмом. Внешне они выглядят некрасиво. Задачу увеличения вылета светильника при сохранении определенных пропорций в фонарях можно решить с помощью **опор наклонного типа**, предложенных СКБ Главмоспромстройматериалов. Такие опоры могут быть как одинарными, так и спаренными или строенными. Здесь дополнительное увеличение выноса светового центра в сторону оси движения за счет наклонной опоры позволяет увеличить коэффициент полезного действия светильника на 10—15 проц. при одной и той же мощности. Этот же прием позволяет устранить экранирующее действие кроны деревьев, вынести светильник за пределы листвы. Пускорегулируемая аппаратура для ламп ДРЛ в таких фонарях располагается в теле самих опор, а не на опоре, как было прежде.

Наклонные фонари легко комбинируются: из одних и тех же элементов можно получить свыше 25 различных видов фонарей, различных по внешнему виду и назначению. Так, например, в трехсветильниковом фонаре расстояние между световыми центрами — свыше восьми метров. Это позволяет осветить большую территорию площади, чем при расположении такого же количества светильников на вертикальном фонаре.

Такие фонари нужны городскому хозяйству Москвы, и наладить их производство необходимо.

Для фонарей наклонного типа потребовалось создать опору с асимметричным трапецевидным сечением, где «падение» опоры воспринимается развитой зоной сечения. И в этом опять сказывается одно из преимуществ бетона.

Поясним нашу мысль. Металлический столб фонаря имеет в сечении кольцо, одинаково воспринимающее усилия в любом направлении. Но часто требуются фонари с «работой» в одном определенном направлении, например, от действия кронштейна-консоли или контактных сетей. Значит, рациональней в этом случае будет опора не с одинаковым сечением, а с заранее рассчитанным. Эту задачу легко решить в железобетоне, в данном случае можно не только целесообразно решить сечение, но и целиком подчинить рисунок функции фонаря.

Наклонные фонари для различных нужд городского хозяйства разработаны в СССР также впервые¹. Насколько нам известно, таких нет и в других странах.

Тема наклонных осветительных установок, на наш взгляд, может быть развита достаточно широко с целью достижения оптимальных светотехнических показателей и выявления новых архитектурных особенностей фонарей нового типа. Мы отнюдь не собираемся утверждать, что фонари наклонного типа, обладающие большими преимуществами, способны полностью заменить привычные вертикальные фонари. С эксплуатационной точки зрения это вряд ли возможно. Но тем не менее использование их в ряде случаев принесло бы определенную пользу.

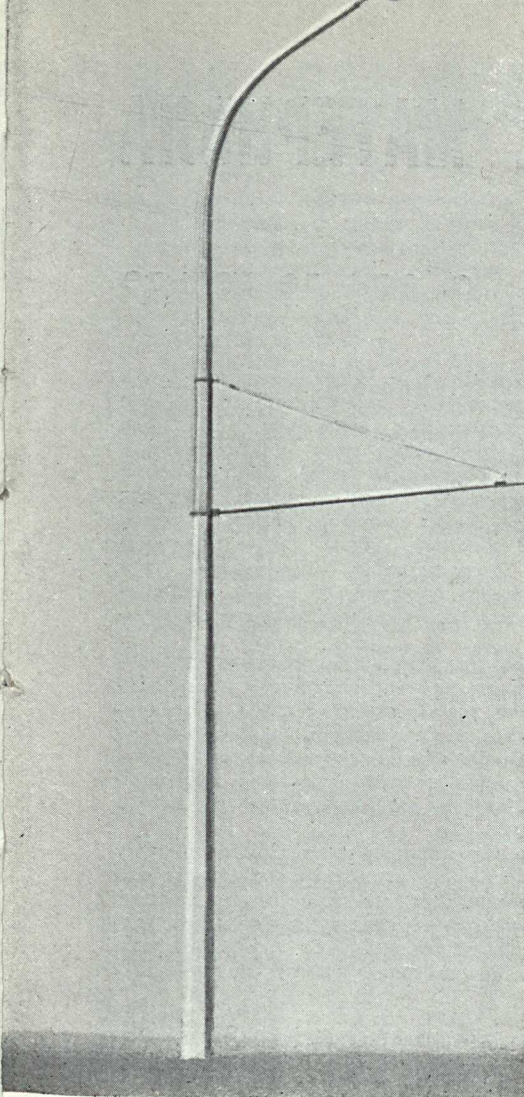
Фонари наклонного типа могут быть рекомендованы для магистралей новых районов, садово-паркового освещения, освещения стадионов, выставочных и других территорий.

На фото представлен вариант одинарного наклонного фонаря с уклоном к горизонтали в 60°. Такой наклон привел к тому, что величина вылета кронштейна стала минимальной. Собственно говоря, кронштейн совершенно потерял свое значение и является только необходимым переходом от опоры к светильнику. Для визуальной устойчивости фонаря развита цокольная часть опоры с отклонением ее в противоположную сторону. Отличительной особенностью этого фонаря (тип ФН-60) является то, что опора не заглублена в грунт, а крепится на болтах или сварке к заранее установленному в грунте фундаменту.

У фонаря ФН-60 вынос светового центра светильника от оси около 7 м при высоте 11 м над землей. Расположенные по обе стороны магистрали, такие фонари создадут впечатление анфилады и помогут организовать улицу. На площади эти фонари благодаря своему значительному выносу светильника повысят ее освещенность.

Проектирование и, самое главное, производство железобетонных фонарей различного назначения — безотлагательная задача. Для правильной организации движения транспорта и более рационального освещения улиц и магистралей городу нужны функционально совершенные светотехнические установки.

¹ Авторы проекта — инженер М. Баазов, архитектор И. Боцва.



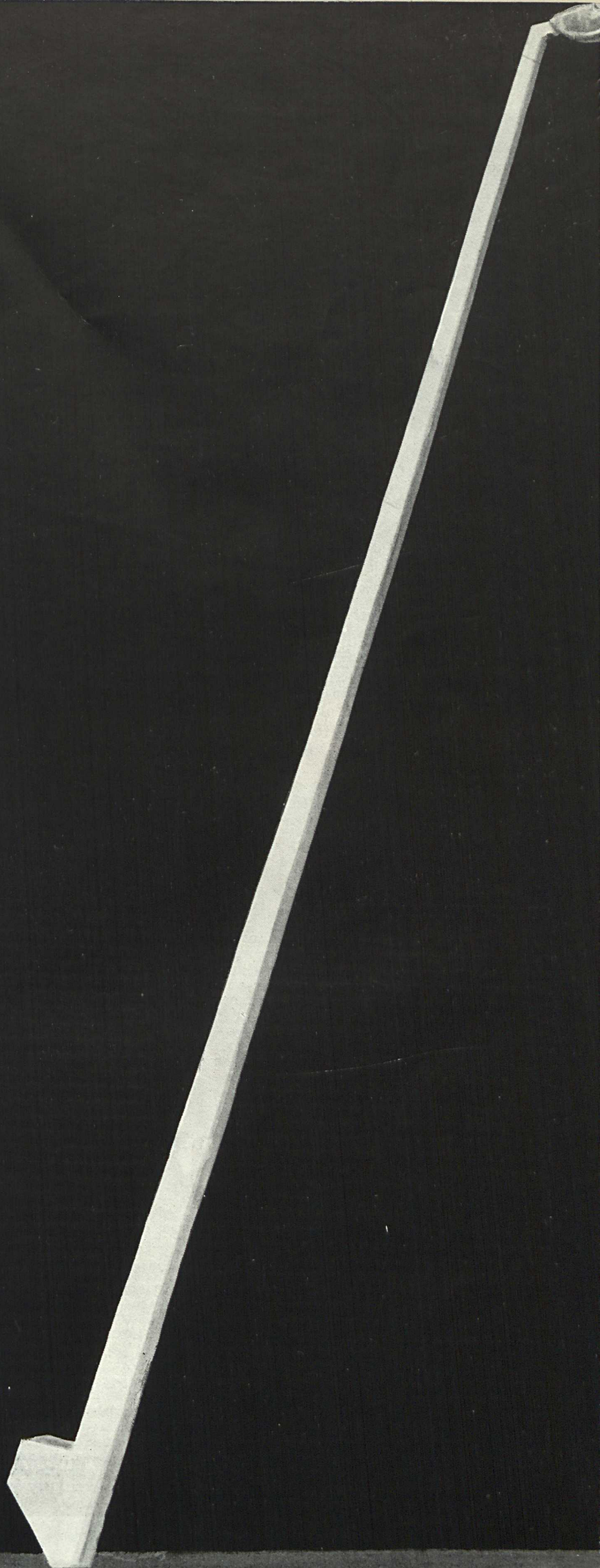
Трехсветильниковый железобетонный фонарь наклонного типа для освещения площадей. Диаметр световых центров светильников более 8 м.

Двухсветильниковый железобетонный фонарь наклонного типа. Располагается по центру улиц.

Односветильниковый железобетонный фонарь.

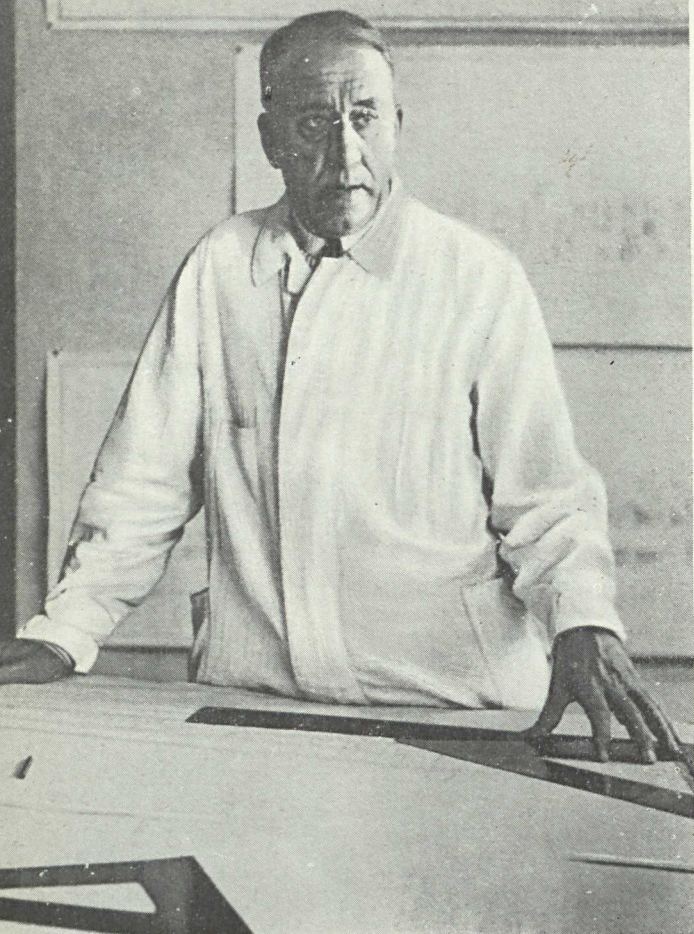
Наклонный фонарь ФН-60 для освещения парков, стадионов, выставочных территорий и магистралей. Светильник вынесен на 7,5 м. от оси фонаря. Макет.

→



ОДУШЕВЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА

а. ван де вельде



У каждого материала есть особые качества, не менее важные, чем его полезные свойства. Они заключены в способности материала влиять на наши чувства. Без посредничества художника, без чуда искусства эта способность бездейственна и не дает никаких результатов; искусство и художник, вдохнув в материал жизнь, одновременно зарождают в нем и возможность вызывать наши ощущения. В руках обычных рабочих или людей, не одаренных талантом, дерево, камень, глина, металл, стекло и камыш не обладают ничем, кроме практической ценности: в то же время они могут захватить наши чувства, стоит только коснуться страстей, стремящихся пробудиться в них, подарить им долгую жизнь, дать вылиться до конца их необозримым возможностям.

Ни один материал не может быть красивым сам по себе, доказать это совсем не трудно. Дерево, металл, камень и слоновая кость обаяны своей красотой жизни, которая преобразует их самыми различными способами в результате обработки, применения орудий труда, — и наделяет их вдохновенным горением или способностью впечатлять нас. Подобное одушевление материала открывает путь к неограниченному усилению, способности доводить любые чувства от тихого возбуждения до полного опьянения.

Границы эстетического наслаждения, возникающего при оживлении материала, настолько растяжимы, что их даже нельзя установить; они меняются от индивидуальности к индивидуальности, от эпохи к эпохе. В разных стилях они выступают в различных фазах, иногда даже противоположных друг другу. Это ясно показывает, что изменение возбудимости чувств и эстетического наслаждения зависит от данных в

Перевод В. Аронова. Печатается с незначительными сокращениями.

ОБ АВТОРЕ СТАТЬИ

Анри Ван де Вельде — архитектор, мастер прикладного искусства, критик, непосредственный предшественник деятелей Баухауза в Германии, — оставил обширное литературно-критическое наследие. Оно может объяснить нам очень многое в эпохе зарождения промышленного искусства и возникновения «нового стиля» в Европе.

Ван де Вельде родился в 1863 году в Антверпене и умер не так давно — в 1957 году. Ван де Вельде начал как живописец — последователь Ван-Гога и был участником Брюссельской группы XX-ти, затем под влиянием трудов Рёскина и Морриса занялся созданием предметов быта и архитектурой, считая, что «ренессанс в современном декоративном искусстве — это не мода, а стремительное развитие совершенно нового отношения к искусству». Он пытался найти в художественном творчестве такие законы формообразования, которые основывались бы на «органическом единстве чувственного восприятия и разума». Его практическая деятельность тесно сочеталась с педагогической работой по воспитанию нового типа художника, работающего над созданием утилитарных вещей, соединяющих в себе пользу и красоту.

Высший расцвет творчества Ван де Вельде — с 1900 по 1917 год, когда он работает в Германии, проектируя виллы, мебель, столовую посуду, и участвует в создании Мюнхенского «Веркбунда» (с 1907 года) и Школы прикладного искусства в Веймаре (1908). В Веймар Ван де Вельде был приглашен в 1902 году в качестве «художественного советника, который мог бы поднять на должную высоту эстетический уровень всей ремесленной и промышленной продукции». В это время Ван де Вельде пишет свои наиболее яркие теоретические статьи,

где в острой полемике рождались его основные требования: выявлять художественные особенности материала и делать открытия, не связанные с подражанием образцам прошлого. В дальнейшем все это сыграло огромную роль для Баухауза Гропиуса, возникшего после войны, в 1919 году, когда Ван де Вельде уже жил в Швейцарии. С 1920 по 1926 год он работает в Голландии, а потом снова возвращается на родину, в Бельгию, где в это время получает полное признание. Он выступает как архитектор, учитывающий современные ему послевоенные достижения, организует бельгийские павильоны на всемирных выставках и читает курсы лекций. Остаток жизни Ван де Вельде проводит в Швейцарии, продолжая интересоваться актуальными вопросами современной художественной жизни. Здесь местная молодежь собирается вокруг патриарха «модерна» начала века, живого свидетеля многочисленных течений, споров и заблуждений, уже давно ставших историей.

Печатаемая здесь статья «Одушевление материала как принцип красоты» — типичная полемическая статья Ван де Вельде, вошедшая в его сборник «Ессе», изданный в 1910 году в Лейпциге. Не со всем можно в ней согласиться, например, с отношением к рабочим и художникам, создающим предметы окружающего быта, пониманием самого характера дематериализации материала и образностью примеров, свойственной этому мастеру «модерна». Но тем не менее все это — та история, которую необходимо не забывать в наши дни, когда активно разрабатывается теория промышленного искусства и нужно разбираться в ее предпосылках, которые были развиты или видоизменены в дальнейшем.

В. АРОНОВ

КАК ПРИНЦИП КРАСОТЫ

определенный момент физических и психических свойств человечества.

На наш взгляд, такие возможности материала часто усиливают до болезненности и переступают последнюю границу достижимой жизненной интенсивности, поскольку сам материал уже не может дать большего эстетического наслаждения. Архитектура барроко и Индии — вот яркие примеры попыток усилить без того уже повышенную одушевленность материала.

Готическая архитектура держалась в таких опасных границах, что сегодня мы, продолжаящие любить ее за чрезвычайную логичность, связанность отдельных частей, дающую нам почувствовать структуру организма зданий, оставшихся после нее, начинаем опасаться, как бы однажды не решили совсем отвергнуть этот стиль.

Каждый материал скрывает в себе определенные силы, способные вызвать драматическое чувство, усиление которого идет по прихотливому пути, ведущему материал от околочения к жизни, от смерти к цветению! Жизнь порождается игрой света и тени, резким сопоставлением светлых и темных частей, градацией оттенков, которые, следуя друг за другом, прерываются, подчеркивая отдельные моменты ритма; жизнь рождается оттого, что линия силуэта заставляет глаза скользить вокруг предметов, зданий, которые она охватывает, а также из всех ощущений, возникающих у нас, когда мы видим изгибы различных линий, преобразующих материал, выдалбливающих его, увеличивающих и сжимающих. Через эти преобразования и происходит одухотворение первоначального мертвого материала.

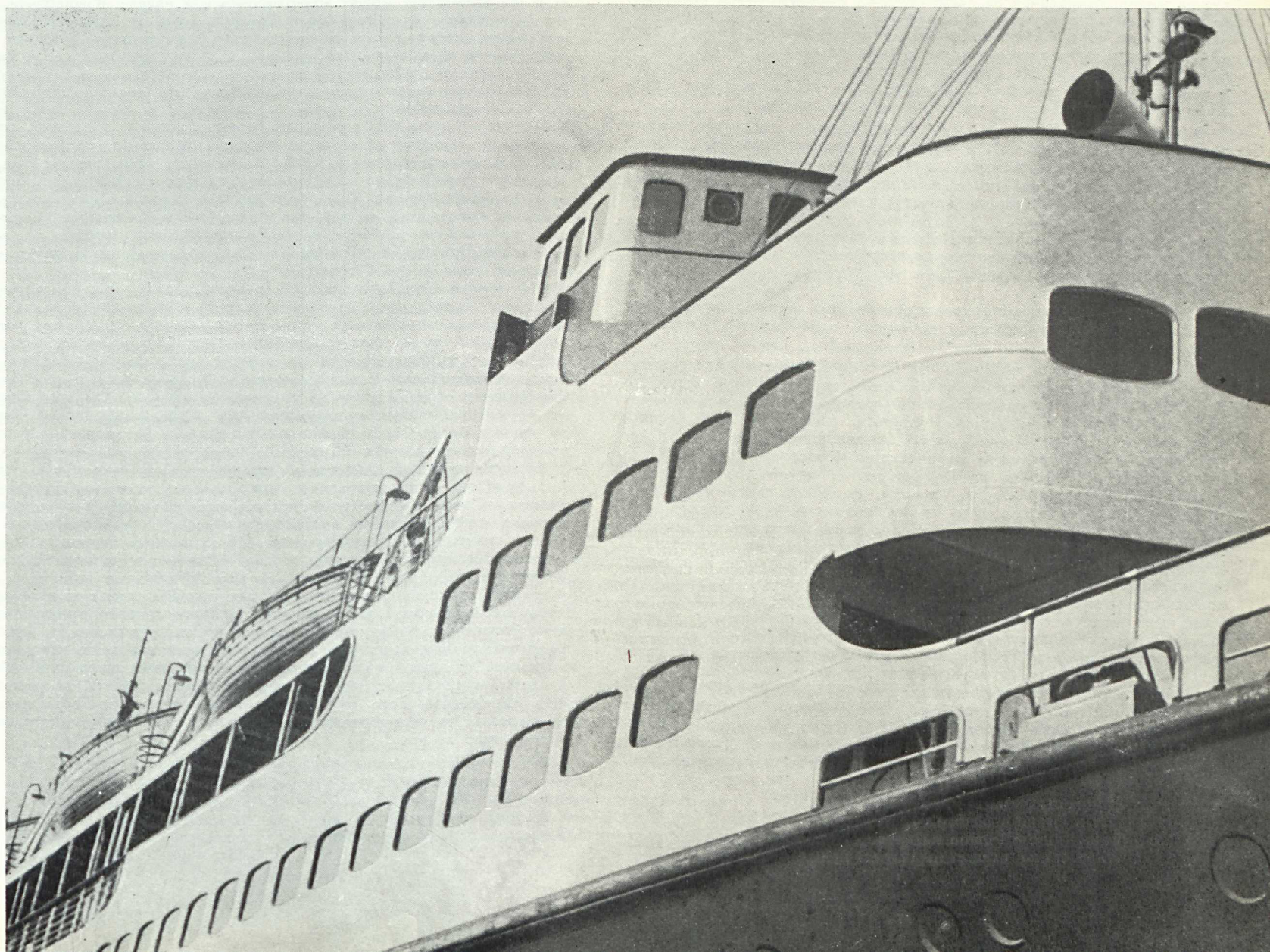
Все эти способы действенны и неисчерпаемы, ведь они вытекают из тех самых принципов эволюции, которым следует каждый материал. Вне этих принципов, заключенных в любом материале и определяющих действительно возможные для него способы выражения, нельзя добиться никакой красоты. Нередко результаты, достигнутые средствами, взятыми из драмы или рассказа, поскольку они тоже принадлежат к области искусства, путают с результатами, вытекающими из сферы подлинной красоты и образующимися из совместного действия всего того, что рождает эстетическое чувство. Это наглядно

показывает, откуда надо исходить, и учит всех, кто держит инструменты в руках, обрабатывает материал и пользуется им, создавая вещь или произведение искусства. Поэтому ремесленники или художники не всегда так обращаются с материалом, чтобы преобразовать его печатью человечности, точно так же как предпочтения, пристрастия и заблуждения различных поколений, старающихся как можно больше дематериализовать материал, тоже проходят совершенно различные фазы. Поэтому эволюция преобразования материала идет отнюдь не по плану и не в заранее известном направлении! Основные различия в путях зависят от средств, которыми пытаются оживить материал, и потому в наиболее противоположных результатах мы видим, с одной стороны, итог работы разума, восприимчивого ко всем проявлениям жизни, какие только есть в действительности, и, с другой стороны, — тягу к чувствительности, склонность к подражанию тысячам вещей, какие только предлагает природа нашему взору. В обоих направлениях, противоположных друг другу, материал стремился найти свои способы оживления, и, как показывает история различных искусств, каждый из них мог привести и к огромным успехам, и к упадку.

Стремление к подражанию примитивнее, чем стремление к чувствованию, но мы не хотим сказать, что оно древнее; подражание все равно отталкивается от чувственно воспринимаемой жизни. Таким образом, оно обязательно приходит в столкновение с чувствованием. Этот конфликт не нов, и в течение всей истории искусства можно заметить, как желание подражать пытается вытеснить тягу к чувствующему разуму или, если хотите, осмысленной чувственности, открывающей нам мало-помалу мистерии сокровенной жизни каждого материала. Но в любом случае от неведения мы постоянно приближаемся к пониманию того, что именно игра света и тени, следующих друг за другом в бесконечных, разнообразных ритмах, и талант — только они способны оживить камень, металл, дерево, ткань.

Нас учили не делать никаких различий между искусством и красотой. Искусство и красота действительно добиваются слияния, и в самом деле могут объединиться, но эта связь не является необходимостью для них обоих. Можно достичь красоты вообще без искусства, точно так же как искусство рождает немало произведений художественных, но совсем некрасивых. Природа же, со своей стороны, без всякого содействия искусства создает вещи, полные вечной красоты, и человек последовал бы ее примеру, если бы при создании вещей и выработке

А. Ван де Вельде. Пакетбот «Принц Бодуэн». 1934



их логики встал на путь природы, которая его окружает и которую он использует. Таким образом, мы бы пришли к пониманию первичной, основной красоты как окружающих нас элементарнейших вещей, предметов обихода, так и новых для нас произведений технического искусства.

Именно из-за той ошибки, что все произведения искусства обязательно должны быть прекрасными, мы выработали фальшивое понимание самой красоты, которое распадается на тысячи точек зрения, противоречащих друг другу и умножающих заблуждения.

Красота не любит ни насилия, ни границ. Она избегает многочисленных опасностей, если будет вручена специалистам. Красота жаждет чистого воздуха, простора и свободы. Она стремится порхать, подобно нимфе, искать цветы, срывать их и закалывать в волосы. Она хочет бродить, где ей захочется, около воды и купаться в ней. Она, словно жаворонок, рассыпающий свои трели над холмами, лугами и лесами, хочет петь свои песни любви. Она стремится овладеть всей жизнью настолько жадно и полно, насколько сама может отдаться этой жизни.

Красота, тесно связанная с материалом, может открыть путь к чувствованию такой глубины, какая вообще может существовать в жизни. Но может ли она открыть в материале все мистерии — тысячи радостей и страхов, какие вообще существуют между смертью и жизнью, если ее принуждают к определенным формам выражения, которые ей может дать взаимность эпоха?

Познание основных принципов красоты, принципов жизни материала установило бы новое родство между искусствами, которые до сих пор не были тесно связаны между собой и не чувствовали особой близости. Эта связь между весьма различными искусствами — дело новое, предпосылка той эпохи расцвета, когда больше не будут признавать границ, обуславливающих каждое искусство; этот расцвет будет беспрепятственно шириться, потому что он будет вытекать из того же родника, который питает все искусства, и исходить из тех же ясных потребностей, которые определяют основу нашей жизни. Очистить эти потребности, одухотворить их и увековечить — в наших силах. Но, чтобы избежать всяческих ошибок в искусстве жизни, которую мы хотим вызвать в художественных произведениях, необходимо прибавить, что речь идет не о том жизненном качестве, которое заключено в портрете, бюсте, то есть «живом» или «говорящем». Искусство жизни напоминает скорее ту удивительную способность, какая была у художников прошлого (Леонардо, Рембрандта). Мастерство подражания жизни может льстить нашему тщеславию тем, что люди, творя, становятся подобными богам, но средства, которые мы применяем, ведут к тому, что достижение жизненности может поставить произведения вне самой красоты. Оно рождает драматические, а не эстетические ценности. Такой результат может не только иметь для нас значение, но даже восхищать; действительная же красота произведения искусства — красота реальная, продолжительная и вечная — это сумма жизни, основанная на закономерных взаимосвязях в том материале, из которого сделано произведение. Тем самым мы хотим подчеркнуть, что краски и линии, дерево, камень и металл, слово и звук нужно делать эквивалентными тому, что составляет жизнь других существующих вещей. Но история искусства построена не на познании и вычислении такой красоты, она основана на готовых выводах и признает гений художников, которым она должна верить.

В наше время, когда мы открываем правду в тех глубинах, где она была погребена, то есть в наших ограничениях того, что действительно принадлежит истории искусства, что относится к его произведениям, в наши дни мы могли бы способствовать рождению новой истории искусства, основанной на двух тезисах. Я мог бы изложить их следующим образом:

«Существеннейшее, необходимейшее условие красоты произведения искусства заключается в жизни, проявляющейся в материале, из которого сделано произведение».

И второе:

«Эволюция каждого материала происходит в результате тех преобразований, через которые он стремится к наивысшей дематериализации».

Мы уже попытались выяснить, что послужило основой для формулировки первого правила; чтобы объяснить второе, нужно было бы вникнуть в детали тех преобразований, которые испытывают все материалы, стремясь дематериализоваться. Можно ли это сделать в нескольких словах? Вполне! Разве превращения в указанном направлении не убедительны и не очевидны? Проследим дематериализацию камня от пирамид до Парфенона, от замка до готического собора, где дематериализация, кажется, достигает своей наивысшей точки — соборы стоят как чудо наяву, а камень, из которого они сложены, настолько высоко возносится к небу, насколько он потерял свою форму. Точно так же, как идет развитие камня, достигшее в готическом стиле, казалось бы, своих крайних пределов, и все-таки продолженное в барокко и рококо, точно так же, как развитие камня может идти вверх и снова спускаться к началу, развиваются и все остальные материалы. Так, дерево шаг за шагом следует камню, заимствуя у него приемы и формы. Мы замечаем далее, как из нитей, кажущихся грубыми и бесплодными, медленно рождается кружево. И ткань, шелк, парча и тяжелый бархат добиваются изменения первоначального материала, наполняясь светом и тенью, борьбой жизни со смертью, так же как льняная нить превращается в кружево. Стекло и слоновая кость мало-помалу преобразуют свою телесность настолько сильно, что превращаются в вырезанные, изящные скелеты, чья плоть существует только в играющем свете. Железо стремится звенеть,

как вспышка смеха, что звучит словно издевка над смыслом и полезностью материала, из которого делают вещи.

Краска пробуждалась медленнее, чем камень, дерево и прочие материалы, родственные окружающим нас предметам жизни, повседневности. У египтян чувство цвета было таким же примитивным, как и чувство звука. Различия тонов и градаций красок возникают только у греков. Это объясняется необыкновенной атмосферой Атики, где сплелись все — от нюансов до гармонии колебаний, лишающих каждую краску ее особенностей для того, чтобы творить из нее свет. Отсюда становится ясной потребность греков писать основными красками те предметы, которые не хотели превращать в свет, чтобы таким образом материализовать и задержать то, что угрожало совсем потеряться. В результате позитивные акценты оставались слышимыми как основная тема, как тон мелодии. Этого требовали особенности эллинических воззрений.

Любая краска отстаивает свою жизнь и стремится достичь достаточной силы света, крепости и глубины, чтобы быть способной переносить влияния, которым она подвергается. Материальная сила света и свежест живописи примитивов родственна цветному витражу, но в витраже цвет выступает с большим нетерпением. По сравнению со стеклянным окном живопись кажется благоразумной молодой девушкой, решившей посвятить свою судьбу монастырю, в то время как краски витража с безумной неудержимой страстью предаются пылу солнца.

Американский физик Руд в своей чрезвычайно ценной книге о «физической теории цвета» в результате проведенных экспериментов отмечает основные различия, возникающие между смешением цветного света и цветных материалов. Из своих экспериментов он делает вывод, что «любое смешение красок на палитре ведет к темноте». То, что наука признала неопровержимым на днях, художники предчувствовали еще раньше; их длительные усилия в течение всей истории живописи были направлены к освобождению краски от такого смешения. Они старались развить тот зачаток жизни, который заключен в красках, и по возможности усилить и дать заиграть его оттенкам.

То, что открыла наука об эволюции слова и звука, об их пути к наибольшей дематериализации, уже выходит за рамки моей статьи. Я хочу только отметить, что тот, кто приспособил свои ощущения, темп и ритм жизни к биению пульса нашего времени и ближе всего чувствует себя к картинам Тернера, Делакруа, Мане, Йонгкинда, Ренуара, Клода Моне, Сислея, Ван-Гога, Сера, Синьяка, должен чувствовать себя близким и к произведениям Верлена, Вилье де Лиль-Адама, Малларме, Лафорка, Рембо, Элюара и Ван Лерберга, творениям Ницше, Демеля, фон Гофманстала и Стефана Георга, и музыке, которая вдохновляет наше поколение, — музыке Брамса, Рegera, Цезаря Франка и Дебюсси. Подобное направление в развитии вкусов и суждений не останавливается на полпути, ему открыто будущее, но в то же время оно может возвращаться и к началу. В живописи все, что привлекает нас в Ренуаре и Боннаре, идет от Греко, Фрагонара и Рубенса, которых они обожествляли. В скульптуре все, что мы чувствуем в произведениях Родена и Майоля, приводит нас к Рюду, Гудону, бронзам Ренессанса, Адаму Крафту и загадочным скульптурам греков. Что прельщает нас в современных поэтах, ведет к Гёте и Рабле. Поиски в музыке нового времени восходят к основным путям Баха, Бетховена и Глюка. Мы одинаково легко и уверенно чувствуем следы жизни и в прошлых веках и в будущем. Материал, пробудившийся однажды, обладает вечной жизнью. Мрамор, оживленный Фидием, сохраняет свой вибрирующий трепет уже больше 2000 лет; полотна, на которые Тинторетто, Рембрандт и Гальс наложили мази сверкающего материала, еще до сих пор полны живого волнения. Свежесть слов, примененных Вийоном в его балладах, в тех, которые мы находим в отрывках поэмы о Тристане и Изольде, хранят свою непорочную добродетель в течение столетий.

Постараемся показать, что наша эпоха, давая нам почувствовать ощущение жизни, живое, пытается усвоить именно те принципы красоты, которые основаны на чувственности. Никогда еще наши города не обладали таким живым, дрожащим, колеблющимся обликом. Городское освещение никогда не играло такой большой роли и не имело подобной силы света. Свет еще никогда не раскидывали такими бесчисленными вспышками по витринам и афишам. Он еще никогда не рассыпался такими многочисленными гирляндами, словно ливнем затопляя асфальт. Никогда еще на площадях и бульварах не сновало столько пестрых экипажей, не было таких различных одежд.

Никогда еще над гаванями не поднималось столько дыма, и реки по ночам не сияли столбами драгоценными камнями. Туманными, снежными зимними вечерами ангары вокзалов поражают нас запутанными фантастическими картинками и ужасают глубинами моря, где, сопя и свистя, гонятся чудовища. Общественные парки наполнены радостными красками густой зелени и цветущих кустов. Песок на дорогах желтый, и мы замечаем на нем фиолетовые тени.

Боязнь бесконечного ничто, которая привела греков к необузданному, решительному культу жизни, считается у нас противоположностью боязни скуки. Скука опаснее для нас, она угрожающее, ужасное, смертельное зло, такое, как ничто, даже как смерть, о которых мы научились не думать из-за постоянных ежедневных опасностей. Жизнь в вещах, окружающих нас, может защитить нас так же, как и присутствующая им красота, если она является тем качеством, через которое вызывается эта своеобразная чувственность, будящая в нас дыхание жизни, чудо жизни.

1910.



ГУЦУЛЬСКИЕ РАСПИСНЫЕ ИЗРАЗЦЫ

д. гоberman

Интерьер гуцульской избы из села Жабье. Печь мастера О. Бахметюка. 1875

Гуцульские расписные изразцы — удивительное искусство. Оно по-особому трогает, волнует современного художника. И не потому ли, что в этой росписи есть многое, что близко нам, что может органически войти в искусство сегодняшнего дня?

Мы публикуем здесь фотографии печных изразцов, которые до недавнего времени встречались почти в каждом селе Украинских Карпат. В некоторых селах — Вербовце, Пистыни, Косове изразцовые печи насчитывались десятками. Именно в этих давних очагах гончарства трудились многие поколения народных мастеров, создавших свой неповторимый стиль росписи керамики¹.

Невысокий квадратный в плане массив гуцульской печи обычно покоится на деревянной раме, лежащей на таких же опорах с консолями. Перед топкой, подпертый железными стойками, находится так называемый «кóмін» — вытяжка, откуда дым по наклонному патрубку выходит в сени и далее через открытый чердак наружу.

Насколько не случайно объемное построение печи, настолько закономерно и ее украшение. Здесь можно встретить изразцы угловые, карнизные и в виде фронтонов, завершающих «кóмін». Существует известная закономерность в размещении сюжетов. Наиболее важные с точки зрения народных представлений сюжеты располагаются на передней плоскости «кóмина», боковая стенка печи нередко заполняется кафлями с повторяющимся растительным орнаментом.

Печь гармонично связана со всем внутренним убранством жилища. Печная керамика перекликается с размещенной на полках гончарной посудой, расписанной теми же красками и мотивами, что и печные изразцы. Преобладающая в расцветке керамики насыщенная зелень и ее живописные затеки решительно контрастируют с четким ритмом красно-коричневых узоров на тканях, особенно на веретах, покрывающих стены ярчайшим фризом. Этот цветной контраст поддерживает спокойным фоном затемненных плоскостей стен, потолка и мебели, тонким рельефом их резного узора. И хотя каждый из предметов утвари сам по себе был прекрасен, все же изразцовая печь оставалась самым сильным декоративным пятном, организующим интерьер крестьянского жилища.

Подобно расписному кувшину или миске, каждый плоский изразец в художественном отношении вполне самостоятелен. Более того, когда мы смотрим на обособленный изразец, например, в условиях музейной экспозиции, выразительность цвета, рисунка и композиции обостряются. Здесь, собственно, мы воспринимаем изразец в том же состоянии, в каком он представлялся мастеру, когда тот работал над ним, не видя, а быть может, и слабо учитывая его окружение. Недаром на отдельных печах обилие близко расположенных сюжетов создает впечатление перегрузки, тесноты, в которой глаз невольно ищет менее насыщенные, легко читаемые сюжеты.

Общие представления о народном искусстве обычно связываются с предметами, украшенными орнаментом, и в меньшей мере — с сюжетными композициями. В гуцульских изразцах как раз преобладает сюжетная роспись. С полным основанием можно ее поэтому назвать народным изобразительным искусством. Именно сюжет — человек, его жизнь, труд, общение с природой — делает эту роспись выдающимся художественным явлением в народном творчестве.

Несмотря на то, что основные излюбленные сюжеты многократно повторяются, разнообразие их огромно. В них нашли отражение труд крестьянина и пастуха, ремесло, народные празднества, балаганные зрелища, охота, развлечения и ссоры, религиозная и военная тематика, социальные мотивы. Это искусство сильно своей обличительной стороной. В нем показан разгул казачьих гарнизонов, высмеиваются повадки австрийских и польских панов. Оно проникнуто народным юмором и ярко выражает отношение художника к изображаемому. Тематика росписи охватывает не только окружающий гуцула реальный мир, но и мир сказочный, с его смешными и за-

бавными фольклорными персонажами. Можно себе легко представить, сколько радости приносил неграмотному крестьянину этот чудесный очаг, эта бессловесная книга, сколько увлекательного рассказывалось на темы его росписей в долгие зимние вечера.

Изображения на изразцах лишены перспективы, ракурсов, иллюзорного объема. Люди и животные даются повернутыми в профиль, и этим подчеркивается характерность силуэта. Разноплановые фигуры и предметы приводятся к одной плоскости, не имеют пространственных сокращений, и если в натуре они расположены позади друг друга, то на рисунке они размещаются один над другим и обязательно целиком. Эти условные приемы, не новые в народном искусстве, дают возможность сохранить расписанную плоскость, а с нею и форму керамики, избежать зрительной деформации от перспективных иллюзий.

Подчеркнутое преувеличение пропорций остается почти незамеченным, потому что преувеличено то главное, что определяет содержание рисунка. Нам не кажется странным, что голова сидящего в бричке барина едва ли не превосходит размером фигуру кучера; что подмастерье, подающий гончару трубку для затяжки (у гончара руки в глине), гораздо меньше самого мастера. Идея главного и второстепенного здесь совершенно ясна, рисунок не становится шаржем, условности только помогают мастеру сделать свои образы более убедительными.

Особое место среди гончаров, изготовлявших расписные изразцы в XIX веке, занимает Олексий Бахметюк из Косова. Это поистине великий народный мастер. Бесчисленные сюжеты росписи, введенные им самим и заимствованные у предшественников, — многократно повторял он в разных печах, и каждый раз по-новому, с неистощимой выдумкой. Рисунок его быстр, изящен и пластичен, а в выразительных образах чувствуется тонко наблюдавшая жизнь. Его бытовые сюжеты очень трогательны, полны того наивного простодушия, которое так свойственно народному истолкованию.

Прекрасны изразцы, выполненные современником О. Бахметюка Михаилом Баранюком из Косова. Они менее изысканны и проще по рисунку, чем у Бахметюка, но отличаются напряженной цветовой гаммой с характерными для этого мастера светлыми красно-коричневыми ангобами.

Немало изразцовых печей создал Петр Кошак из Пистыни, работавший до 1940 года. В его росписи интересна военная тематика, этнографическая достоверность гуцульских народных сцен. Вместе с тем скованный, сухой рисунок и обилие эклектичной по стилю орнаментики, которая в свое время насаждалась коломыйской керамической школой, ограничивают художественную ценность его работ.

В советское время попытку возродить производство расписных изразцов делали кутские мастера. Однако нельзя ее считать удачной. Роспись изразцов для печей, поставленных в коломыйском музее и в цехах фабрики «Килимарка» в Кутах, невыразительна по рисунку и монотонна в цвете.

Более творчески, с пониманием требований современности относилась к традициям недавно умершая косовская мастерица Павлина Цвилик. Она не пыталась делать изразцы для печей. Но, отдавая дань традиционному искусству, создала сюжетные композиции на квадратных керамических плитках (размером в изразец), служащих настенными украшениями. Тематика их росписи чисто традиционная: охотник с оленем, всадник на коне, танцующие под скрипку гуцулы и др. Жаль, однако, что этому виду творчества П. Цвилик уделила мало времени. А ведь эти вещи и новизной своей формы, и большими возможностями для компоновки сюжета не менее интересны, чем привычные декоративные тарелки и вазы, которыми она занималась. Мне представляется, что подобные декоративные изразцы, отдельные или собранные по два-три в небольшие панно, обогащенные близкой нам тематикой, могут внести много нового, свежего в современный интерьер.

¹ К сожалению, гуцульские изразцовые печи, многие из которых простояли более сотни лет, в последние годы, при массовой модернизации крестьянских жилищ, гибнут. Владельцы печей, не понимая их большого художественного значения, разрушают их. Между тем есть еще возможность спасти оставшиеся два-три десятка печей, взяв их под охрану государства.

О. Бахметюк. Скрипач и волычник.
О. Бахметюк. Олень. Петух. Дама с букетом. (Стр. 38, 39).





РЕДКИЙ СЮЖЕТ В НАРОДНОЙ РЕЗЬБЕ

М. ЗВАНЦЕВ

Иконографический ряд в поволжской архитектурной резьбе, как известно, четко ограничен. Львы, «фараонки», «птицы-сирины», кони, реже орлы, голуби, павлины, рыбы и драконы — вот, пожалуй, почти полный перечень сюжетов, которые использовали в композиции резных досок и наличников поволжские мастера-резчики. При обязательном для каждого мастера своеобразии трактовки популярных сюжетов они в их форме достигали необычайной четкости и выразительности. Тем более интересными являются попытки народных мастеров выйти за привычный круг сюжетов и создать что-то новое, оригинальное.

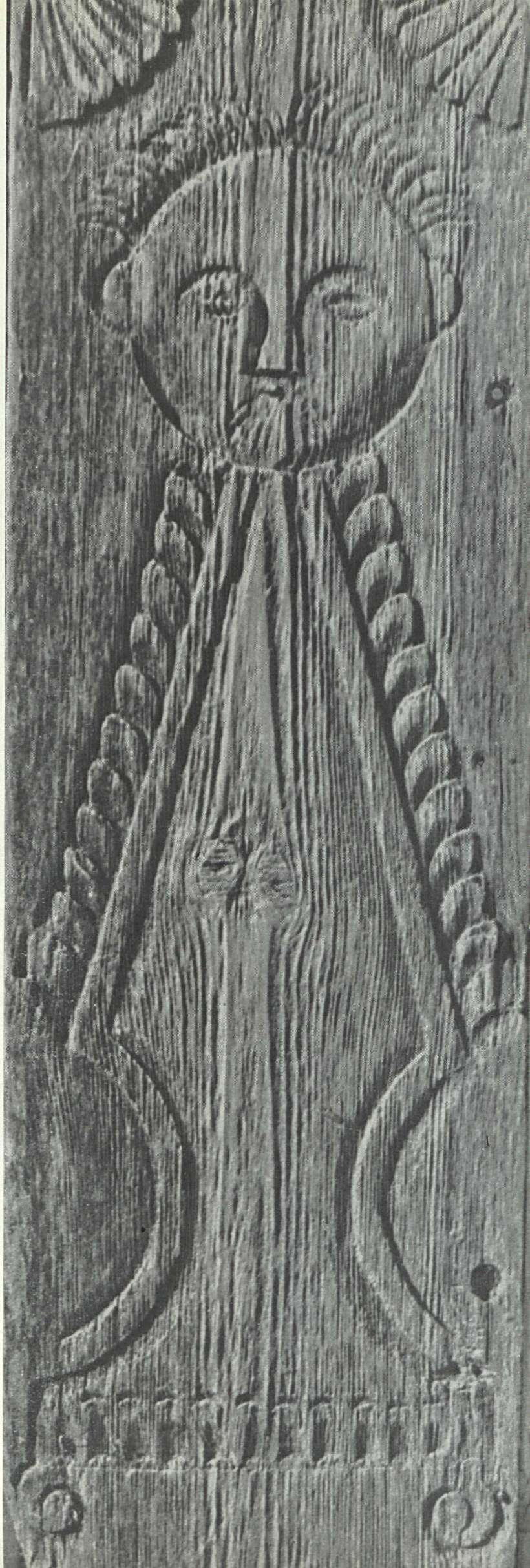
Примером этого является ставня, хранящаяся в настоящее время в коллекции Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника. Эту ставню мне удалось приобрести для музея в 1927 году в д. Коваксе, тогда еще Чернухинской волости Арзамасского уезда.

Она была единственной на среднем окне избы. Изба эта к 1927 году сменила уже третьего хозяина, нижние венцы ее почти совсем сгнили, типичный для южной части Горьковской области открытый двор был разрушен, и строение предполагалось на следующий год снести. Изба в свое время (70-е годы (?) XIX в.) была украшена «глухой» резьбой с невысоким рельефом и с характерными порезками, условно моделировавшими форму (распространенный в этом районе тип). От резьбы остались лишь «крылья», один из «подкрылков» и три полуразрушенных наличника. Лобовой, фронтальной доски, видимо, не было и раньше; исчезла украшавшая самый верх фронтона прорезная деталь, носившая неблагозвучное название. Все же изба, несмотря на явные разрушения, имела еще привлекательный вид.

Хозяйка избы, приехавшая в Коваксу из другого района, и соседи не могли припомнить, когда и почему были сняты ставни (между прочим чисто декоративного характера), а двое или трое с трудом вспомнили, что на исчезнувших ставнях изображены были «тоже мужики». Последнего из «мужиков» мне и удалось приобрести для музея.

Перед нами интересный сплав тем: здесь и далекие воспоминания о ритуальном изображении солнца, и попытка этот старый сюжет сделать объяснимым, земным; здесь превращение обычной для этого типа резьбы декоративной детали ромбовидной формы (она видна на очельях наличников) в декоративное подобие тела «мужика», здесь, наконец, и не претерпевшие изменений угловые розетки, как известно, идущие от классической архитектурной декорации. Но самое интересное в этом памятнике резьбы — замечательный декоративный талант автора.

Возможно, впервые резчик взялся за этот сюжет с желанием посмеяться, а получилось совершенное произведение народного искусства. Лаконичность изобразительного языка, композиция, привлекающая удивительной соразмерностью расположения и масс и отдельных деталей, выразительность и вместе с тем предельная декоративность лица-солнца, намечающая даже характер этого древнего старичка, — заставляют, как мне кажется, считать эту чудом сохранившуюся ставню одним из выдающихся памятников русского народного прикладного искусства, который можно датировать серединой XIX века.



«Экономьте время, пользуйтесь воздушным транспортом!» — «Экономьте время, пользуйтесь междугородним телефоном!» — «Экономьте время, пользуйтесь доставкой товаров на дом!» — «Экономьте время, покупайте пищевые концентраты!».

Можно подумать, что наши специалисты по рекламе, экономя умственную энергию, договорились о применении одного и того же недоевшего приема для привлечения потребителей. Под стать этому однообразному тексту и изобразительные средства: пассивно-иллюстративно-информационные.

Такая реклама никого не удовлетворяет. Явно назрела необходимость скачка на более высокий, творческий уровень. Уже как будто не ощущается необходимость кого-либо убеждать, что реклама — очень важный фактор в развитии социалистической экономики. Она призвана активно содействовать созданию материально-технической базы коммунизма, повышению жизненного уровня народа. Обобщение практики и научное определение путей развития рекламы — необходимейшее условие.

В Германской Демократической Республике ведется серьезная работа в этой области. Перед нами брошюра «Реклама отечественных товаров народного потребления»¹. В предисловии к ней авторы пишут: «Одной из задач новой экономической системы планирования и руководства народным хозяйством является преобразование экономических отношений между промышленностью, производящей товары широкого потребления, внутренней торговлей и — населением. Все пережитки системы распределения или административных мер, направленных на планомерный сбыт потребительских товаров, должны быть заменены подлинными экономическими отношениями купли-продажи».

Исходя из этой посылки, авторы и рассматривают в своем труде проблемы изучения и развития социалистической рекламы. Уже само построение брошюры, двое из авторов которой работают в Институте изучения спроса в Лейпциге, указывает на ту роль, которую они отводят рекламе в системе социалистической экономики. В основных главах много говорится о роли рекламы в развернутом строительстве социализма. Большое внимание уделяется также задачам рекламы в области сбыта товаров широкого потребления внутри страны, совместной ответственности промышленности и органов торговли за организацию рекламы на внутреннем рынке, подготовке и осуществлению рекламных мероприятий.

Детально освещаются в брошюре и вопросы, относящиеся к экономике рекламного дела, к учету эффективности рекламных мероприятий. Брошюре заключает глава, посвященная вопросам планирования, воспитания кадров и повышения квалификации специалистов рекламного дела.

Брошюра отличается углубленной и серьезной разработкой отдельных проблем. Авторы показывают на тех или иных примерах, какая тщательная работа должна предшествовать и сопутствовать разработке каждого рекламного мероприятия. Детально разрабатываются вопросы планирования рекламы с учетом генерального экономического плана руководящих хозяйственных органов или данного предприятия.

Довольно полно описан в брошюре процесс подготовки и проведения намеченных рекламных мероприятий. Здесь речь идет об анализе и определении круга потребителей данного товара, о выборе приемов и средств рекламы (акустических, визуальных, комбинированных), определении «субъекта» рекламы. Насколько подробна разработка каждой темы, видно хотя бы из того, что каждая глава имеет еще внутри себя три подразделения.

В итоге авторы брошюры приходят к важнейшему выводу: «Без рекламы и, следова-

тельно, без расходов на рекламу немыслима налаженная работа по снабжению, невозможна правильная циркуляция потребительских товаров». Эта истина, вытекающая из веских, убедительных доказательств, приводимых в брошюре, должна быть усвоена и работниками нашей промышленности и торговли.

Процесс обновления приемов рекламы протекает у нас, к сожалению, пока вяло и медленно. Не потому ли, что среди некоторых работников еще бытует, как некий пережиток «эпохи распределения», отношение к рекламе как к делу совершенно ненужному, непроизводительно поглощающему средства?

В сравнительно недавнем прошлом в газете «Вечерняя Москва» была напечатана статья директора ГУМа — крупнейшего нашего торгового предприятия, Тов. А. Кочуров делится в статье «О рекламе, витринах, зарубежном опыте» своими впечатлениями от поездки в ГДР. Статью, несомненно, читалась с интересом и рядовым читателем. Но ее содержание сводится лишь к вопросам внешнего оформления, созданию броских витрин, прогрессивных методов организации торговли. И — ни малейшего намека на теоретический подход к глубокой разработке вопросов рекламы в наших советских условиях. А ведь работники рекламы в ГДР постоянно заняты и теоретической разработкой этих вопросов на практической базе.

Брошюра товарищей Аннелизы Альбрехт, Ганса Дитриха и Вернера Шиллинга позволяет нам познакомиться с последними достижениями в этой области.

Е. Ф. БОРИСОВ

НА КНИЖНОЙ ПОЛКЕ

Б. ЗДЕРЧУК, П. ПЕТРЕСКУ, Т. БЭНЭЦАНУ. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В РУМЫНИИ. Бухарест. Издательство «Меридиана», 1964, 176 стр. с илл.

Репродукции экспонатов, взятых в основном из коллекций двух крупных музеев Румынии — Музея Села и Музея Народного Искусства — дают некоторое представление о творчестве румынского народа XIX — начала XX вв. Представлены они в том порядке, в каком обычно группируются музейные коллекции: народное жилище, резьба по дереву, ткани, вышивка, народная одежда, керамика и др. К сожалению, авторы, рассказывая о различных видах народного искусства, ограничиваются лишь описанием орнамента, мельком касаясь технологии работы композиции и назначения предмета.

KYBALOVA Ludmila. MODERNE GOBELINS IN DER TSCHECHOSLOWAKEI. Praha, Artia, 1964. 89 стр. с илл.

Гобелен занимает значительное место в современном искусстве в Чехословакии. О тенденциях и путях дальнейшего развития чехословацких гобеленов рассказывается в книге Л. Кибаловой «Современный гобелен в Чехословакии». Автор использует как современный, так и исторический материал.

PUCHALA Mieczysław. MEBLE WSPÓLCZESNE. Warszawa, Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego, 1964. 68 стр. с илл.

В книгу-альбом М. Пухалы «Современная мебель» вошли образцы современной малогабаритной мебели — простой по конструкции, красивой, удобной, практичной. В книге имеются схемы, чертежи, фотографии и рисунки стеллажей, книжных шкафов, столов, полок и др.

PLOTZKI Irmgard. DER BLAUDRUCK. Berlin, Institut für Angewandte Kunst. 1964. 64 стр. с илл.

Монографический очерк И. Плоцки «Синяя набойка» посвящен истории и традициям интересного вида народного немецкого художественного ремесла. В книге приводится обширный исторический материал, а также образцы работ современных мастеров.

¹ A. Albrecht, H. Dietrich, W. Schilling. Die Werbung auf dem Konsumgüterbinnenmarkt. Berlin, Verlag die Wirtschaft. 1964, 127 стр.

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

ИСКУССТВО ФИНСКИХ МЕБЕЛЬЩИКОВ

В декабре прошлого года в Москве в залах гостиницы «Советская» финские мебельщики еще раз продемонстрировали свое безукоризненное мастерство. На этот раз показывала самая крупная мебельная фирма Финляндии «Аскон Техтаас», показывала по-деловому, без выставочных эффектов и неуместной рекламности. Нам предлагали купить продукцию высокого класса для оборудования строящихся сейчас в столице новых гостиниц. Поэтому естественно, что фирма отобрала из своего ассортимента предметы определенного назначения для меблировки номеров, холлов, кафе, ресторанов и вестибюлей гостиниц. Нашим проектировщикам было из чего выбирать.

Мебель, которую показывала фирма, была очень условно расставлена в помещениях, наскоро приспособленных под гостиничные ин-

терьеры. Однако и здесь она производила прекрасное впечатление прежде всего чистой форм, пластичностью, подчиненной назначению предмета, благородством отделочных фактур.

На всем, что было там представлено, лежит печать какого-то высшего совершенства.

Предмет отделяется как ювелирное изделие, он не имеет изнанки. Абсолютная чистота, тщательность обработки совершенными машинами — вот основное преимущество финской мебели.

Разглядывая ее пристальнее, открываешь и другие достоинства: совершенное владение материалами — традиционными (дерево) или новыми (поролон, пенопласт, пенорезина, различные отделочные пленки). Причем синтетические материалы привлекаются с учетом строгой целесообразности, чаще в рабочих частях мебели или там, где это необходимо по соображениям гигиены или практичности. Например, кровати в номерах сделаны по

принципу соединения старой, пружинной конструкции, с пенопластом. Пружина надежна и долговечна, пенопласт удобен, мягок.

Интересно отметить, что при всей любви финнов к дереву, при обилии дерева в их стране и дефиците металла они считают целесообразным применять в мебели металл. Чаще всего это детали из нержавеющей стали геометрически четких профилей или покрытые нитролаком металлические трубы самого разнообразного диаметра. Металлическими делаются чаще всего опоры столов и стульев, каркасы жесткой и мягкой мебели. Применением металла, может быть, и следует объяснить исключительную чистоту форм и практичность финской мебели. Долголетие предметов оборудования общественных интерьеров окупает большие материальные затраты на высококачественный металл. Это полезно было бы учитывать и в нашей практике.

В понятие «владение материалом» я включаю умелый, точно рассчитанный подбор обивочных тканей и материалов. Все они чистых

Мягкая мебель для холлов и вестибюлей гостиниц. Дерево, пенопласт, металлический каркас, обивочная ткань.

Набор мебели для приемных. Искусственная кожа, металлический каркас, дерево. →
Гарнитур для ресторанов и столовых. Дерево, металл, обивочная ткань. →





открытых цветов, а если и встречаются приглушенные оттенки серого, горохово-серого или коричневого тонов, то они очень тонки и очень изысканны по цвету. Обивочные ткани даже самых светлых тонов рассчитаны на сырую уборку, т. к. имеют синтетическую пропитку. Рисунок ткани четок, он строится на строгих геометрических переплетениях.

Пожалуй, новыми для нас показались кресла с мягкими подушками. Внешне они выглядят несколько небрежно, особенно после того как в креслах сидели. Но они настолько удобны, мягки и уютны, особенно для помещений, где есть необходимость длительного ожидания, что прощаешь несколько вызывающее пренебрежение к внешнему виду.

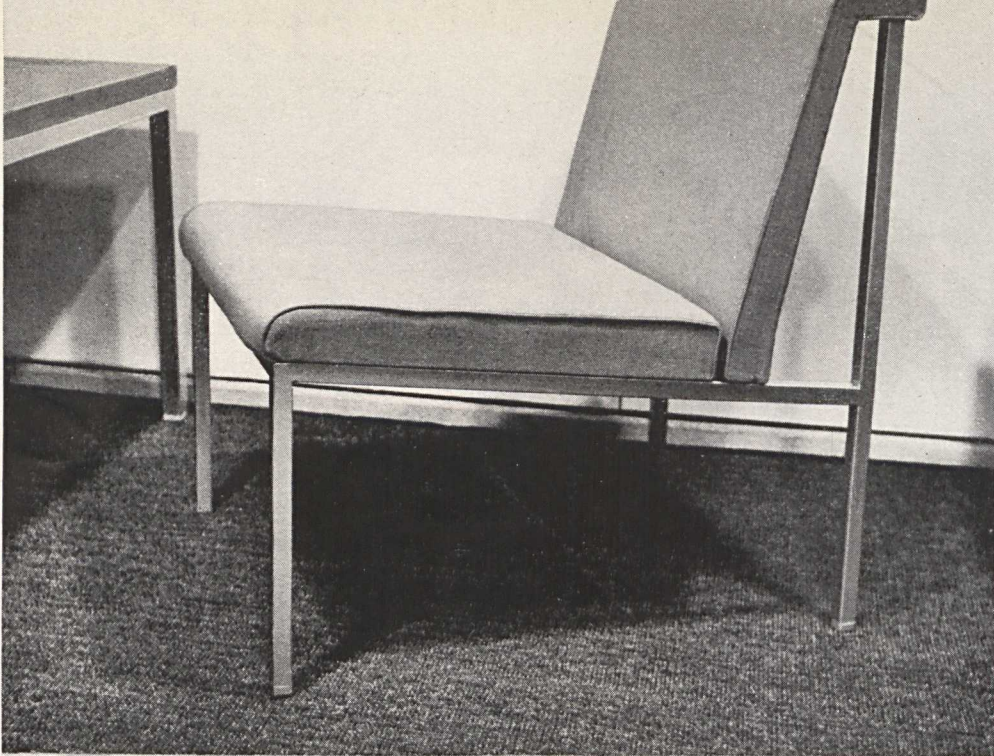
И еще одна черта финской мебели: при необходимом функциональном разнообразии предметов ничто не вырывается своей крикливой индивидуальностью. Здесь стремятся быть полезными людям, а не удивлять сюрпризами отдельных авторских решений.

Каталог фирмы, который можно было увидеть тут же на выставке, как бы раздвигает вынужденно узкие рамки данного показа. Перед нами общественные интерьеры Финляндии. Строгие и удобные, чистые, светлые, они выражают редкое все еще для нас единство замысла и его воплощения.

И еще несколько слов о главном. Конечно, мебель для общественных интерьеров можно покупать. И хорошо, когда ее покупают в Финляндии, но не пора ли нам наладить свою мебельную индустрию и производить там необходимое оборудование. Хорошему качеству нам есть у кого поучиться. Отличный пример не за горами!

С. БАЗАЗЬЯНЦ

Кресло для оборудования холлов, вестибюлей, учреждений. Металл, пенопласт, обивочная ткань.



«СРЕДСТВА СВЯЗИ США»

— под таким названием состоялась в Москве, в парке «Сокольники», выставка, организованная американскими промышленниками. На многочисленных стендах москвичи увидели самые разнообразные экспонаты, от обычных телевизоров и будок телефонов-автоматов до моделей искусственных спутников и лазера.

Телефонный аппарат, телевизор, радиоприемник входят в интерьер и дома, и учреждения. Естественно, что конкурирующие фирмы обращают много внимания на внешний вид своих изделий. В предыдущих номерах нашего журнала уже публиковались мате-

риалы о внешнем оформлении американских телефонов, телевизоров и радиоприемников. Теперь каждый посетитель выставки смог увидеть их.

Интересны две модели телефонных аппаратов нетрадиционной формы: с кнопочным набором номера и с наборным диском, смонтированным на внутренней поверхности трубки. Кроме того, фирма показала большое число специальных аппаратов для контор и заводоуправлений. Корпуса телефонов отливают из пластмассы любого цвета.

На выставку фирмы привезли много моделей радиоприемников, магнитофонов, телевизоров. Многие очень рационально оформлены, имеют простые формы, удобны в эксплуатации. У телевизоров большие (по отно-

шению к корпусу) экраны корпуса сделаны из панелей приглушенных цветов, имитирующих дерево, кнопки и тумблеры изготовлены из цветной или прозрачной пластмассы. В качестве декоративной отделки широко используется металл.

На выставке были также показаны модели счетно-решающих машин и их отдельных блоков, приборы для внутривзаводской связи, различного вида селекторы и телевизионные установки. В США над внешним оформлением всех этих изделий работают специальные дизайнеры.

Советские художники, работающие в промышленности, побывав на выставке «Средства связи США», с интересом познакомились с работами своих американских коллег.

Е. 3.

ЗОНАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

«ЛЕНИНГРАД»

На выставке «Ленинград» подводятся итоги последних 5—6 лет работы художников. Что же нового показывает нам большой (по сравнению с прошлыми выставками) раздел декоративно-прикладного искусства?

На этой выставке явственны две тенденции: взаимопроникновение и спор разных видов декоративного искусства. Пожалуй, всего больше сохраняет свою специфику стекло. В произведениях Б. Смирнова, А. Остроумова, С. Моисеенко, Л. Юрген и других каждый раз по-новому, интересно выявляются качества, присущие стеклу, — прозрачность, легкость, звенящая напряженность формы и четкость грани.

Фарфор, напротив, то скрывает свою фактуру за ковровой росписью, то пытается подделаться под металл. Вообще в фарфоре и в керамике наблюдается явная гигантомания. Много места на выставке занимают огромные сервизы, напольные вазы. Нет необходимости лишний раз говорить о том, как редко бывают оправданны большие размеры чашек, чайников, сервизов в целом. А напольные и другие декоративные вазы, напротив, по своему назначению подразумеваются внушительными, монументальными. Но, к сожалению, кроме размеров все остальное — форма, ее силуэт и в особенности роспись — остается пока что проблемой будущего. Те вазы, которые мы видим на выставке, еще никак нельзя «подключить» к современному интерьеру. Очевидно, некоторые художники еще не видят, не чувствуют свои работы как часть общего ансамбля современного интерьера. Это заставляет задуматься.

Как на пример нового применения фарфора и керамики можно указать на декоративные плитки для стен, буфетов и столов. Интересные решения мы находим у В. Городецкого, А. Лапирова, Г. Марковой, Е. Подволоцкой.

Необычайно противоречивы показанные на выставке ткани. Очень хороши декоративные ткани Т. Воронцовской, Ф. Лейбович, Е. Галуновой, З. Лукницкой. Совершенно новую фактуру текстиля, очень благородную и сдержанную по цвету, дал М. Ивеницкий. Но большинство художников, к сожалению, воспринимают ткань как кусок бумаги, на которой можно рисовать пером или писать кистью. В результате ткани плохо воспринимаются: как развернутые рулоны ватмана, с весьма произвольным изображением и масштабом. Неправоммерно также, что, увлекшись декоративными тканями, художники совсем забыли о плательных.

Ленинградские художники, работающие в области прикладной графики, как всегда, продемонстрировали тонкий вкус и остроумную выдумку. Особенной похвалы заслуживают плакаты и упаковка. К сожалению, несколько огорчают конверты для грампластинок, до сих пор восхищавшие новизной образного решения. В новых работах художников нередко ощутимы чисто формальные поиски только красивых линий, замысловатых композиций, цветовых пятен, иногда в ущерб содержанию и смыслу музыкального произведения, которое они сопровождают.

Раздел, включающий работы художников из искусственных материалов, еще очень невелик, но перспективен. Прекрасно использует качества пластмассы в играх для детей А. Долинный-Мудрик. Изящную аппаратуру создал В. Васильев. Даже то небольшое, что говорит об освоении художниками новых материалов, — показывает огромные возможности их дальнейшего развития.

Отдел декоративно-прикладного искусства на выставке, как всегда, вызвал большой интерес зрителя.

И. ЧИЖОВА

«В ЕДИНОМ СТРОЮ»

В разделе декоративно-прикладного искусства зональной выставки «В едином строю» принимало участие более четырехсот авторов. Это не удивительно: в числе девяти областей,

вошедших в зону Северной части центра России, есть такие, как Владимирская, Ивановская, Калининградская, Московская, Пензенская, Рязанская, Смоленская, Тамбовская. Все они богаты народными художественными промыслами и предприятиями легкой промышленности, на которых работают большие коллективы художников.

Творчество художников, работающих непосредственно в промышленности, легло в основу раздела декоративного искусства. Здесь были представлены знаменитые ивановские ситцы, подмосковные ковры и фарфор, калининградский янтарь, богородская игрушка, лаковые миниатюры всех четырех центров этого народного искусства: Мстеры, Палеха, Федоскина, Холуя, художественное стекло и хрусталь Гусь-Хрустального, павлово-посадские набивные кашемиры, выполненные в традициях всеми любимых павловских платков, ткани из синтетического волокна и новые модели трикотажных изделий из шерсти и синтетических материалов подмосковных фабрик — и многое-многое другое. Этот перечень далеко не полон и не раскрывает всего, что представлено на выставке, но даже он уже свидетельствует о том, насколько разнообразен этот раздел выставки и как тесно связано с жизнью искусство, представленное здесь. Огромное большинство экспонатов (и произведения художников предприятий, и работы отдельных художников) предназначено для выпуска в массовом или серийном производстве. Они не останутся только выставочными образцами, а будут доступны для широкого круга людей, войдут в их быт, украсят его, доставят радость.

Выставка «В едином строю» готовилась в течение трех лет. За это время многие новые образцы, подготовленные художниками к выставке и представленные на ней, уже внедрены в производство. Большое разнообразие в ассортименте гжельского расписного фарфора, например, внесли новые работы художника Л. Азаровой, широко и интересно представленные на выставке.

Особое место отведено коллективной работе группы художников Московской области — комплексному оформлению детского сада. Декоративная секция МОССХ, готовясь к выставке, создала бригаду, которой было поручено разработать и исполнить на месте оформление детского сада Глуховского комбината (Ногинск). В бригаду входят архитектор Б. Явич; художники-текстильщики Е. и Т. Головазовы, С. Миронова, Е. Чалышева, М. Эльстер; ковровики М. Скалкина, П. Сташков, В. Сакович; керамисты А. Зуйкова, М. Попова, А. Правикова, Е. и П. Смирновы; художники-игрушечники И. Стулов, А. Муралев, Е. Капчиц, В. Богусловский; модельер Э. Мышляева; художники резьбы и росписи по дереву А. Бабаева, М. Баринова и ряд других. Работа эта еще не закончена, а недостаток экспозиционной площадки не позволил полно показать даже то, что уже сделано. Однако и те небольшие выгородки трех комнат детского сада, которые сделаны на выставке, свидетельствуют об интересном и своеобразном решении, найденном коллективом авторов. Современность всего комплекса хорошо сочетается с ярко выраженным национальным характером его. Художники широко и умело использовали в своем творчестве традиции русского народного искусства. Многие вещи из этого комплекса не только красивы и выразительны, но и занимательны. Думается, что, когда эта работа будет закончена на месте, дети получат хороший, приятный домик, где сами стены, чашки, одежда будут воспринимать их вкус.

На выставке есть небольшой, но интересный раздел промышленной графики. Значительно скромнее, в основном из-за отсутствия места, показано декоративно-монументальное и оформительское искусство художников зоны. Выставочные залы (их было всего два) не смогли вместить всего того, что было подготовлено к выставке и принято выставочком. Тем не менее выставка «В едином строю» еще раз подчеркнула все возрастающую роль нашего декоративного искусства, его подлинно национальный, народный характер и связь с жизнью.

Н. БУДАНОВА

ПЕРЕД ВЫСТАВКОЙ «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

В начале ноября прошлого года, накануне 47-й годовщины Великого Октября, в разных городах Российской Федерации открылось десять зональных художественных выставок «Москва — столица нашей Родины», «В едином строю», (Москва), «Ленинград» (Ленинград), «Советский Север» (Архангельск), «Советский Юг» (Ростов-на-Дону), «Советский Дальний Восток» (Хабаровск), «Социалистический Урал» (Свердловск), «Край черноземный» (Воронеж), «Большая Волга» (Куйбышев).

Зональные выставки явились первым этапом подготовки ко Второй Всесоюзной художественной выставке «Советская Россия», в экспозицию которой должны войти лучшие произведения, отобранные на всех зональных выставках.

В экспозицию каждой из этих выставок входил также и раздел декоративного искусства, в котором демонстрировали свои работы художники монументального и декоративно-прикладного искусства. На двух из этих выставок — в Новосибирске и в Свердловске — впервые с такой полнотой были показаны также работы художников-конструкторов; на выставках «Социалистическая Сибирь» и «Социалистический Урал» были организованы большие разделы художественного конструирования. В этом номере журнала мы печатаем сообщения о двух зональных выставках — московской и ленинградской.

ГОВОРЯТ РЕСПУБЛИКИ

ГОРЬКИЙ

В конце 1964 года в залах Горьковского художественного музея была открыта выставка-смотр изделий художественных промыслов Горьковской области, на которой было показано более тысячи изделий. 800 из них составляли новые образцы, освоенные художественной промышленностью в 1964 году. Они появились в результате конкурса, объявленного после подобной же выставки 1963 года. Наиболее интересные, новые по форме и по назначению изделия показали мастера хохломской росписи, а также Казаковская фабрика филигрании.

Итоги выставки-смotra и конкурса были подведены на двухдневной конференции, в которой приняли участие специалисты двух научно-исследовательских институтов: художественной промышленности (Москва) и игрушки (Загорск). Ими был прочитан ряд докладов, посвященных различным проблемам современного декоративного искусства: современной тематике, условности художественного обобщения, орнаменту и др.

Прения, развернувшиеся на второй день конференции, касались почти исключительно недостатков в организации производства и снабжения различных художественных промыслов.

ЛЬВОВ

Украинский Государственный музей этнографии и художественного промысла провел научную конференцию, посвященную 25-летию воссоединения западно-украинских земель с СССР. На конференции были прочитаны доклады, в которых давался анализ различных областей культуры и народного искусства Западной Украины.

* * *

Секретариат правления Союза художников СССР принял решение об организации на Львовской керамико-скульптурной фабрике художественного фонда УССР экспериментально-творческого участка. Здесь будут работать (на творческих семинарах) художники-керамисты и художники по стеклу из разных городов страны.

Львовская керамико-скульптурная фабрика является одним из ведущих предприятий в Советском Союзе по выпуску гутного художественного стекла и керамики. За последние полтора года в цехе гутного стекла создано более 700 новых форм, которые обычно тиражируются в нескольких расцветках.

Создание экспериментально-творческого участка позволит еще более расширить ассортимент изделий из керамики и стекла, в том числе и на экспорт.

ТАЛЛИН

Общественность Эстонии отметила в конце 1964 года двойной юбилей — 50-летие художественного образования в Эстонии и 20-летие Художественного института республики. Первое художественное учебное заведение — средняя Таллинская художественно-ремесленная школа открылась в 1914 году. В 1944 г. она была преобразована в Институт прикладного искусства. Сейчас более 300 будущих художников 10 национальностей учатся на двух факультетах Института — монументально-декоративного искусства и архитектурном. Они готовят специалистов 12 профессий.

Выпускники отделения художественного стекла, текстиля, керамики, металла, моделирования одежды работают на различных предприятиях республики, в мастерских Художественного фонда ЭССР. Недавно состоялся первый выпуск отделения интерьера. Выпускники разработали ряд конкретных проектов: например, Илы-Альви Суурметс предложила серию типовой мебели для детских учреждений, а Тено Вельбри — мебель для типовой трехкомнатной квартиры. Образцы этой мебели выполнены на фабрике «Стандарт», ку-

да молодые художники направлены на работу.

В дни юбилейных торжеств состоялась закладка нового корпуса Художественного института.

ЧЕБОКСАРЫ

За заслуги в развитии национального прикладного искусства Президиум Верховного Совета Чувашской АССР присвоил почетное звание заслуженного художника Чувашской АССР Екатерине Иосифовне Ефремовой — заведующей художественной лабораторией проектно-конструкторского бюро Управления бытового обслуживания населения при Совете Министров Чувашской АССР.

Екатерина Ефремова прославилась как замечательный художник вышивки, создатель оригинальных композиций, в которых творчески использованы традиции родного ей искусства. Такие произведения Е. Ефремовой, как занавеси, скатерти, комплекты для интерьера, не раз с успехом демонстрировались на отечественных и зарубежных выставках. Много лет Е. Ефремова была художественным руководителем фабрики вышитых изделий.

ПАЛЕХ

Палехское отделение Союза художников РСФСР отметило 80-летие со дня рождения одного из организаторов и основоположников искусства Советского Палеха народного художника РСФСР Ивана Петровича Вакурова.

К юбилею была открыта выставка работ замечательного миниатюриста.

КИРОВ

Правление Кировского отделения Союза художников РСФСР провело в Доме художника творческий вечер, посвященный 50-летию известной мастерицы дымковской игрушки Евдокии Захаровны Кошкиной, члена Союза художников РСФСР.

Е. Кошкина — участница целого ряда международных, всесоюзных и республиканских выставок, награждена многими дипломами, Почетными грамотами и большой серебряной медалью Всесоюзной выставки достижений народного хозяйства СССР. Ее игрушки имеются в фондах Международной академии керамики в Женеве.

Опытная мастерица передает свои знания молодым. Многие ее ученицы продолжают традиции яркого и жизнерадостного искусства народной игрушки.

ТБИЛИСИ

Тбилисский керамический комбинат недавно отправил в ГДР партию сувениров — декоративные вазы, сосуды для вина, кувшины, — изготовленные в мастерских комбината по эскизам его художников. Комбинат послал также свыше 20 различных образцов сувениров для советского павильона Международной ярмарки в столице Ливии — Триполи.

РИГА

К 25-й годовщине Советской Латвии работники художественного комбината «Макс-ла» подготовили около двухсот сувениров. В числе многих интересных изделий, выполненных мастерами декоративно-прикладного искусства Латвии, — серия настенных украшений на тему «Латышские стрелки», книжные вкладыши и значки с юбилейной датой, мелкая деревянная пластика и др.

СУСЛОВ ДМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ

Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Министерство культуры РСФСР, Союз художников РСФСР, Московское областное отделение Союза художников РСФСР с глубоким прискорбием сообщают, что 28 декабря 1964 года на 57-м году жизни после тяжелой и продолжительной болезни скончался секретарь правления Союза художников СССР, заслуженный работник культуры РСФСР Дмитрий Степанович Суслов, и выражают соболезнование семье покойного.

Умер Дмитрий Степанович Суслов, бывший членом редакционной коллегии нашего журнала.

У каждого человека есть свои симпатии, свои привязанности в искусстве. Дмитрий Степанович был художником-живописцем, но круг его интересов простирался на все виды искусства. Его деятельность как секретаря Союза художников СССР лучшее тому доказательство: отлично зная русское национальное искусство, народных мастеров, Дмитрий Степанович Суслов всегда был другом и покровителем этого искусства.

Мы потеряли широко мыслящего общественного деятеля, художника в самом высоком смысле этого слова, мы потеряли хорошего, умного человека, посвятившего всю свою жизнь развитию советского изобразительного искусства.

Редколлегия и редакция

ЧТО НАС БЕСПОКОИТ

ВОЗРОДИТЬ САМАРКАНДСКИЕ КОВРЫ

В мировой номенклатуре ковров особое место занимают самаркандские, называемые местными жителями «джухьхыр» (медвежья шкура). Это небольшие коврики с длинным ворсом, сотканые на примитивных станках. Узел односложен, основа всегда шерстяная, окраска шерсти производится только растительными красками.

С конца прошлого столетия товароведы стали называть самаркандскими ковры Синь-цзяня, Кашгара, Хотана, хотя они напоминают их только длиной ворса. В самой же Самаркандской области не только перестали производить эти ковры, но даже утратили секрет изготовления растительных красок.

Двадцать пять лет назад в Самарканде в артели «Труд женщины» создали ковровый цех. Здесь стали ткать ковры с мелким орнаментом. Ковры получались плотные, с большим числом узлов на квадратном дециметре, прочные и долговечные. Они с успехом пошли за границу.

Колорит новых ковров был несколько необычным: традиционный белый цвет текинских ковров заменился лимонно-желтым. Приятно смягчая цветовой контраст, он придал лилово-синей гамме ковра своеобразие и изысканность. Рисунок каймы был прост и прозрачен; преобладали большие плоскости, широкие полосы основных цветов перемежались мягкими контурами геометрических узоров. Разрабатывая рисунок основного поля ковра, мастера также стремились соблюсти пропорции и специфику «гулей» самаркандских «джухьхыров». Длинный ворс не давал возможности четко наметить контуры, делая рисунок размытым. Это создавало также мягкость цветовых переходов. Самаркандским коврам постепенно возвращалась классическая стройность и завершенность.

В середине 30-х годов артель «Труд женщины» получила крупный заказ на сюжетные ковры. На коврах появились здания музеев и выставок, географические карты мира, портреты вождей и литераторов разных эпох и народов. Шерстинками стали выполнять сложные живописные композиции. Конечно, ни о каких психологических задачах портрета не могло быть и речи, все тонуло в расчете количества узелков от мочки уха и до зрачка глаза, от кончика носа до тени на подбородке. Шерсть начали красить анилином, протравливая ее кислотами. При таком способе крашения она утрачивала блеск и шелковистость, ковер становился тусклым, быстро выцветал и менял оттенки.

Потом предприятие перевели на искусственные красители, на бумажную основу, на низкосортные материалы (шерсть каракулевых овец), без добавлений кордовой пряжи. В результате ковер окончательно утратил все свои достоинства. Качество ковров все более снижалось, а себестоимость продукции в артели оставалась чрезвычайно высокой. Пытаясь спасти гибнущее производство, руководители артели пригласили в ее штат неких «оформителей». Они дали коврощицам новые рисунки и расцветки: чудовищные ярко-зеленые листья и белые хлопковые коробочки укра-

сили ядовито-фиолетовые ковры, а на базаре появились диванные подушки (ткались они на мелких станках, дома!) с зелеными кошками и синими тиграми, детские коврики с аистом и ребенком в клюве!

Однако даже эти крайние меры не помогли. Население перестало покупать ковры. На складе артели скопилось почти на полмиллиона рублей ковров (в старых деньгах), цех ковров закрыли, как закрыли бы цех по производству алюминиевых кастрюль или щеток для мытья полов.

Умирает возрожденное с таким трудом древнее самаркандское ковроткачество, а воспитанные за двадцать пять лет опытные кадры мастериц меняют квалификацию. Неужели можно оставаться равнодушными к тому, что мастерицы переключаются на... разрисовку капроновых шарфиков? Берут рельефную пасту, наполняют ею пакетик, по трафарету наносят на ткань и покрывают бронзой. Это ли не профанация народного творчества?

Самаркандское ковроткачество должно быть возрождено!

К. НОВОСЕЛОВА

ТВЕРДЫЙ ЦВЕТНОЙ КАМЕНЬ

Давно, еще в конце сороковых годов, в мастерских ленинградского художественного ремесленного училища № 24 на видном месте висел плакат: «Возродим былую славу русских камнерезов!» Много поколений учеников сменялось с тех пор, огромные изменения произошли в нашей жизни, но лозунг этот остается актуальным и ныне. Искусство твердого цветного камня вот уже в течение многих лет топчется на месте.

Кто же виноват в создавшемся положении? Художники обвиняют производственников, те в свою очередь кивают на работников торговли, которые выносят окончательный приговор: «Не пойдет, дорого!» А покупатель? Став посетителем выставки, он задает неизменный вопрос: «Где можно купить эти изящные вещи?» Оказывается, нигде. Изделия эти выполнены в единственном экземпляре только для очередной выставки. Продукция же заводов — бесконечные безликие каменные «сувениры» не выдерживают никакой критики. Почему же не внедряются в производство изделия, которые мы встречаем на выставках?

После ликвидации республиканского треста «Русские самоцветы» (в 1957 г.) ленинградский завод «Русские самоцветы», например, сменил нескольких «хозяев» и сейчас подчиняется Управлению промышленности товаров бытового назначения ЛСНХ'а. Хорош или плох был ликвидированный трест, но он объединил горнодобывающие и камнеобрабатывающие предприятия республики и, главное, **специально занимался вопросами развития камнерезного производства**. Сейчас же завод поставлен в такие условия, когда от него требуют продукцию подешевле и в массовых тиражах. Однако, думается, что если эти требования вполне справедливы по отношению к предметам первой необходимости, то по отношению к камнерезным они абсолютно неприемлемы.

Массовость того или иного вида продукции предполагает не только технологическую возможность тиражирования, но и цену, доступную массовому потребителю, а также и наличие этого потребителя, то есть реализацию.

Современное состояние камнеобрабатывающего оборудования вполне допускает массовое тиражирование изделий. Однако физические свойства самого материала требуют дополнительных трудовых затрат, и поэтому стоимость даже простейших изделий складывается в значительные суммы. Сувениры, например, имеют цены не ниже 4—5 руб. Ясно, что желающих платить эти деньги за безде-

лушку, лишенную какого бы то ни было практического назначения и к тому же не обладающую никакими художественными достоинствами найдется немного. Следовательно, массовый выпуск изделий из твердого камня себя не оправдывает.

— Не следует ли вообще отказаться от обработки этого дорогого и капризного материала? — говорят некоторые. — Химия дает нам массу новых дешевых материалов, так зачем же вздыхать о былой славе русских камнерезов? Зачем обрабатывать камень, когда мы имеем сегодня пластмассу? Ведь заменила пластмассовая авторучка громоздкие письменные приборы.

Да, заменила, все это верно. Но верно лишь постольку, поскольку мы говорим о вещах, предметах потребления, имея в виду их практическое назначение. Однако когда мы обращаемся к области художественного творчества, то тогда нас будет интересовать не только назначение предмета, но использование в нем выразительных средств данного материала, оправданность применения именно этого материала. И с этой точки зрения камень не должен «умереть» для искусства, ибо какой другой материал обладает таким разнообразием расцветок, такой структурой, таким, порою фантастическим, характером рисунка!

Однако в условиях производства все эти возможности камня остаются нераскрытыми, так как даже предварительный подбор сырья, выражаясь языком производственников, является дополнительной операцией и влечет за собой повышение себестоимости изделий. Все это подтверждает сказанное выше о том, что установка на массовый выпуск художественных камнерезных изделий в настоящее время не может быть оправдана ни с производственно-экономической, ни с художественной точек зрения.

В сложившихся условиях было бы, очевидно, целесообразно там, где имеются высококвалифицированные мастера-камнерезы, художники и необходимое сырье, организовывать специальные группы или мастерские, которые не только изготавливали бы уникальные произведения для выставок, но и тиражировали малые серии тех изделий, которые это допускают без ущерба для их художественного качества. Такие группы можно создать при отделениях художественного фонда или при имеющихся камнеобрабатывающих заводах (в последнем случае предоставив этим группам финансовую и административную самостоятельность).

Следует также серьезно продумать вопрос о реализации вещей. Существующий, например, на ленинградском заводе «Русские самоцветы» порядок утверждения новых изделий, требующий хождения по инстанциям, при условии малых тиражей выпуска и часто меняющегося ассортимента, абсолютно неприемлем. Возможно, целесообразным окажется продажа камнерезных изделий по образцам или путем приема заказов на эти изделия прямо в магазине. (Например, ленинградский магазин «Березка» такую возможность имеет, но работники завода «Русские самоцветы» считают бессмысленным «возню» с единичными изделиями, так как это не сулит им больших выгод ни для плана, ни для вала). Для небольшой мастерской такой принцип реализации вполне бы подошел.

Предлагаемая здесь организационная перестройка потребует некоторых ассигнований, но думается, что при правильно поставленной работе эти затраты быстро окупятся. Главный же выигрыш будет состоять в резком повышении художественного уровня камнерезных изделий.

Ю. АКСЕНТОН,
художник-камнерез, студент ЛГУ.

ДРЕВНЕЙШИЙ НЕОЛИТИЧЕСКИЙ ГОРОД

Вот уже четвертый год учеными разных стран ведутся раскопки неолитического города близ местечка Чатал Гуюк, в южной части Анатолийского плато (Турция). Открытие этого обширнейшего, богатейшего и древнейшего поселения неолитического человека было поистине сенсационным событием: история города, по предварительным данным, развертывалась между концом VIII и концом VI тысячелетия до нашей эры, тогда как самое раннее из известных в Европе неолитических поселений — поселение на Крите — относится к V тысячелетию до н. э.

Город (исследователи настаивают именно на таком названии этого комплекса сооружений) состоял из множества построек, вплотную примыкавших одна к другой, без улиц или проходов между ними. Можно предполагать, что в целом город представлял собой как бы единый «общий дом», населенный членами одного большого и развитого рода.

Все строения города можно разделить на два типа — небольшие частные помещения, которые, по-видимому, занимали отдельные семьи (в них ученые находили чаще всего предметы домашнего обихода, утварь, сосуды, мелкие украшения), и ритуальные святилища или гробницы, богато орнаментированные, изобилующие предметами культа и произведениями искусства.

Первое, что поразило исследователей при расчистке храмовых помещений, — это богатейшие стенные росписи, украшающие внутренние стены святилищ. Большинство росписей орнаментальные, похожие на тканые рисунки. Росписи на стенах некоторых гробниц рассказывают нам о жизни и смерти погребенных в них людей.

Особенно интересны цветные рельефы святилищ. Обычно они изображали сидящую богиню-праматерь с поднятыми руками. Рядом с ней часто находят также голову быка, символизирующую, по-видимому, мужское начало. Сохранились также небольшие скульптурные изображения богини-праматери, а также статуэтки животных, сделанные из алебастра, черного кальцита и коричневого известняка, напоминающие аналогичные фигурки, найденные в критских неолитических поселениях.

Раскопки Чатал Гуюка особенно интересны тем, что позволяют последовательно проследить развитие неолитической материальной культуры. До открытия этого поселения ученые могли лишь предполагать, что до изобретения керамики пользовались в основном деревянными сосудами, которые не могли сохраниться в земле и дойти до нас. В Чатал Гуюке же изделия из этих и многих других материалов — таких, как кожа, текстиль, циновки и мех, — сохранились достаточно хорошо. Дело в том, что пожар, происшедший в городе около 6500 года до н. э., был настолько силен, что жар от горящих зданий проник более чем на 1 м в глубину. Деревянные, шерстяные и кожаные изделия, находившиеся в то время в земле, обуглились, и это спасло их от бактериального разложения.

Форма деревянных сосудов чрезвычайно проста и не лишена изящества; почти все они имеют плоское дно и расширяющиеся стенки. Вырезывались они, вероятно, из целых кусков дерева, во всяком случае, следов швов на них не обнаружено. На одном из сосудов сохранились следы красной краски. Формы керамических изделий почти не отличаются от форм деревянных сосудов и восходят, по-видимому, к традиции, идущей еще от верхнего палеолита.

Хотя каменные сосуды в неолитическом городе встречаются чрезвычайно редко, нельзя сказать, что жители его не знали техники обработки камня. В захоронениях простых граждан города (такие могилы находились прямо под полом жилищ) найдено множество изделий из камня — ножи, серпы, браслеты, бусы, жезлы, наконечники стрел и др. Многие из этих материалов не имелось в окрестностях города, следовательно, обитатели его должны были поддерживать широкую торговлю с другими поселениями, нередко весьма отдаленными.

Все эти факты и находки свидетельствуют о том, что ранний неолитический город в южной части Анатолийского плато был построен обществом с развитой экономикой, специализированными ремеслами и высоким профессиональным искусством. Открытие этого города заставит ученых пересмотреть некоторые представления о культуре неолита в целом и даст нам много интересных сведений по истории и искусству любопытнейшей и древнейшей цивилизации.

Т. ПАВЛОВА

РАЗНООБРАЗИЕ ФОРМЫ

...Датированный 1692 годом голландский изразец способен привести в восхищение любителя и знатока прикладного искусства приятным сочетанием красок, строгостью рисунка.

Я не удержался и высказал его владельцам сожаление: досадно, что такие произведения декоративного искусства попадают в единичных экземплярах.

— Напротив, — сказали мне коллекционеры Т. Александрова и И. Попов, не скрывая своего удовлетворения, — мы этим изразцам просто счету не знаем.

И, выложив на стол груду изразцов, один другого красивее, хозяева коллекции поведали о том, как года два тому назад один из их знакомых, бродя по Лефортову в Москве, увидел в котловане, где работал бульдозер, изделия голландских мастеров. Ими, как позднее оказалось, была выложена печь в доме Анны Монс. Дом, к сожалению, не привлек внимания учреждения, ведающего охраной архитектурных памятников, и был разрушен. Тем отраднее, что хоть изразцы из этого дома сохранились в руках людей, которые коллекционируют по несколько странному принципу: они приобщают к своей коллекции все, что их, художников по профессии, привлекает формой, фактурой, цветом.

Таким образом, знакомясь с этой коллекцией, получаешь возможность увидеть восхитительные изделия венецианских мастеров стекла, старинную шкатулку холмогорских резчиков по кости, изделия японских чеканщиков — цубы (эфесы боевых мечей самураев, украшенные их фамильными гербами или сценами из старинных легенд), изумляться поразительному разнообразию форм и совершенству пластики нитске, заполнивших целую витрину. От владельцев коллекции узнаешь всякие интересные подробности о каждой вещи. Приобретая новое произведение, они бьются над датированием, хронологическим определением его, стараются узнать, когда зародилась художественная традиция, относящаяся к данному предмету.

Например, в их собрании есть произведения искусства, созданные хеттами, образовавшими в первой половине второго тысячелетия до нашей эры в Центральной и Восточной Малой Азии военно-рабовладельческое государство высокой культуры. Это — пара редчайших хеттских бронзовых фигурок, имеющих лишь в нескольких музеях мира. У одной из фигурок обломаны ступни. Оказывается, археологи находят при раскопках хеттские фигурки всегда парами и обязательно у одной фигурки ступни отсутствуют. Чтобы найти объяснение этому, Т. Александрова и И. Попов перерыли множество книг, обращались к специальной литературе.

Не всегда, правда, им удается найти нужное объяснение. Так, например, по поводу старинного перстня, купленного в антикварном магазине, они обратились к работникам одного весьма уважаемого музея. «Мы сталкивались», — сказали там, — с подобными перстнями, но для получения их точного определения отправили целую коллекцию в Прагу».

Так и составила эта коллекция из вещей, которые нередко требуют изучения. Первоначальное же возбуждение коллекционеров — чисто художественный интерес, а не погоня за раритетами. Каждая новая вещь возбуждает желание приобрести еще редкую книгу, побывать лишним раз в музее, встретиться с ученым. У самих коллекционеров ряд гипотез — исторических и чисто художественных. Оправдывается и на сей раз определение коллекционирования как «серьезного чудачества».

Я сам — не коллекционер — испытал огромное удовольствие, перелистывая у них за столом роскошное иллюстрированное немецкое исследование о японской миниатюрной пластике. Составил его Альберт Брокгауз — владелец уникальной коллекции японских нитске. Японское начертание этого слова — нитцукэ. Слог «не» обозначает: корень дерева, «тсукэ» — привешивать, закрепить. Нитске (так это слово произносится, если верить просвещенному лейпцигскому издателю) — вырезанная из кости или дерева миниатюрная скульптурка — является частью японского одеяния. Нитске, в которую продевается шнурок, удерживает на поясе коробочку, или даже чернильницу. Все это, понятно, относится к традиционному национальному костюму.

...Какие еще предметы искусства можно увидеть в этой коллекции? Лубки, фарфор, мasonicкие кресты, табакерки, керамику, серьги... Нет, не стоит пытаться составить хотя бы примерную номенклатуру описываемой коллекции. В ней есть все, что показалось художникам-коллекционерам в их неустанных поисках, красивым и познавательно интересным.

Б. БОР

Коробочка костяная. Рельеф, гравировка. Холмогоры. XVIII в.

Голландский изразец. 1692.

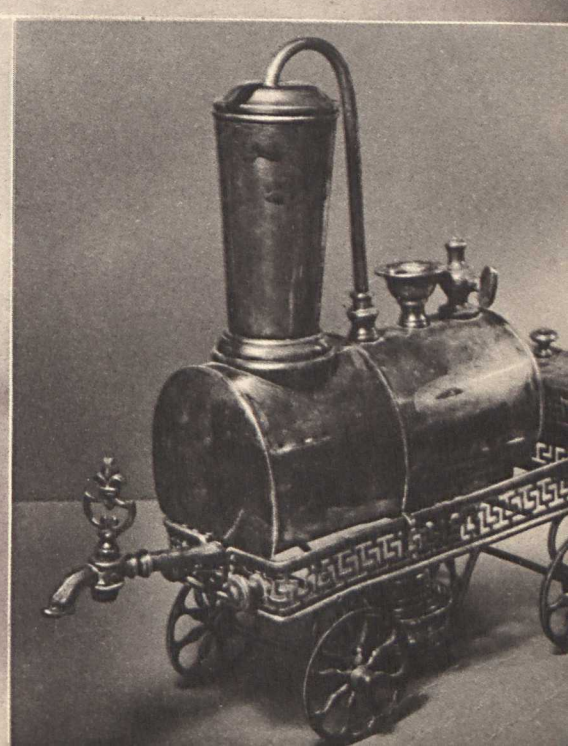
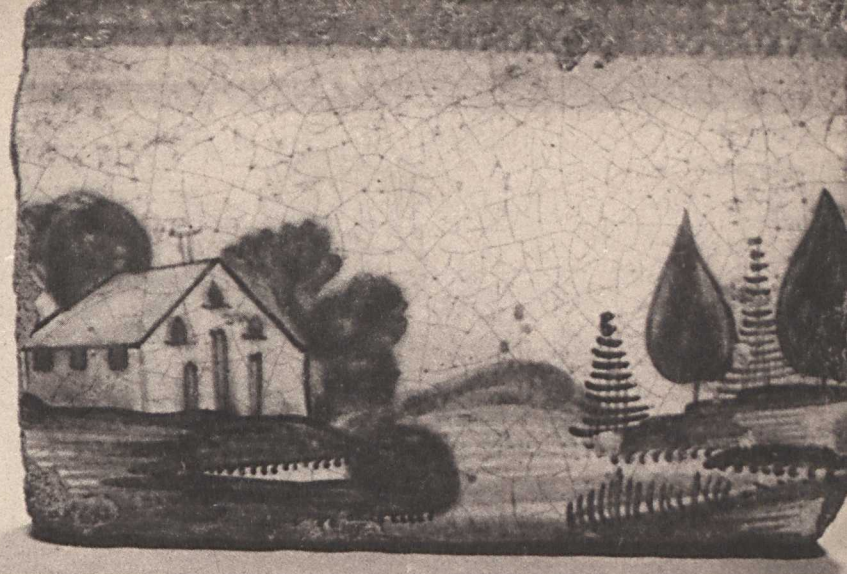
Цуба японская с гербом. XV—XVII вв.

Светильник фаянсовый. Персия. XVII—XVIII вв.

Табакерка деревянная русской работы. XIX в.

Хеттские фигурки. Бронза.

Кофейник мельхиоровый, сделанный в честь открытия первой русской железной дороги. Варшава. Середина XIX в.



ЦЕХ 9
Б. БРОННАЯ 20.1
ЦЕНТР. ГОС. БИБЛИОТЕКА
ИМ. НЕКРАСОВА
6.1.12 2.10.12

Индекс 70240

