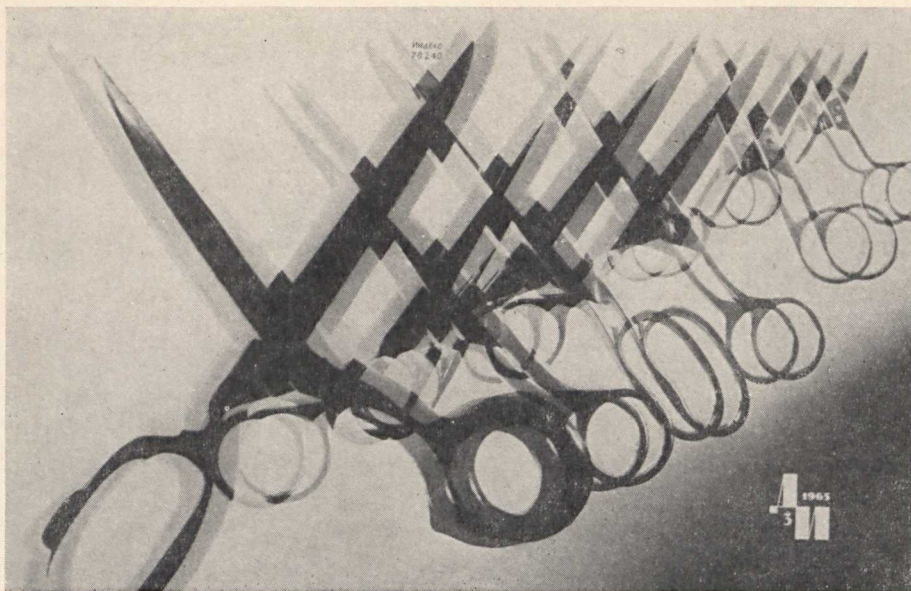




Муниципальная библиотека
им. Н. А. Некрасова

1965
3



ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СССР
3 [88] МАРТ 1965 ГОД ИЗДАНИЯ ДЕВЯТЫЙ

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. Техн. редактор Л. М. Штейнер.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6. Тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45. А 08266 13/III 1965 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,48. П, л. 6, Т. 10 450. З. 105.

Цена 1 руб. 20 коп.

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

Заметки редактора 1

ПРОБЛЕМЫ

Д. Морозов. Облик городов и типовое проектирование 2

Л. Холмянский. Тротуарная зона 6

АНАЛИЗЫ

В. Батраков. Динамика формы и динамика функции 11

ЛЮДИ И ВЕЩИ

А. Стригалева. Стенберг и «искусство жить». 17

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ

Л. Линнакс. Алюминий в руках художников 20

ПРОФИЛИ

Т. Стриженова. Наталия Жовтис 22

ИСТОРИЯ

И. Бибилова. Агитпоезда 28

А. Чекалов. Народные истоки промышленного искусства 32

Памяти Сергея Сергеевича Чуракова 39

ТУРИСТСКИЕ МАРШРУТЫ

Б. Одинцов. Бесов Нос 40

ПО ВЫСТАВОЧНЫМ ЗАЛАМ

Г. Карклинь. Латвийская керамика 42

ДИ ИНФОРМИРУЕТ

Ж. Мацулевич. Летопись русского костюма 43

В. Барадулин. Русская народная одежда 44

Обсуждение московской выставки 45

ЗАРУБЕЖНАЯ ХРОНИКА

С. Есаян. Английский плакат. 47

Отовсюду 48

Страничка коллекционера

А. Овчинников. Скульптурная миниатюра 48

Обложка художника Д. Белоуса.

На обложке — из тысячи мелочей (см. стр. 21)

Макет журнала В. Родченко

Читальный зал

Почему даже малограмотный мастер народного искусства часто ярко индивидуален в своем творчестве, индивидуален, несмотря на довлеющие над ним традиции, а широкообразованный художник порой не может вырваться из заколдованного круга обычных, удивительно безликих форм, элементарного содержания и примитивных эмоций?

Ведь нельзя же предположить, что цивилизация лишила такого художника искренности чувств, увлеченности и, наконец, таланта. Хотя и существует «теория» охраны от влияний девственно неприкосновенного мира народного искусства, вряд ли к ней можно отнестись серьезно. Очень уж она смахивает на проповедь невежества во имя высокой цели. Вероятно, корень здесь другой. Есть простое объяснение появления безликих произведений. Силен художник как личность — произведения его индивидуальны, яркие, убедительны. Достаточно назвать таких классиков советского искусства, как Павел Корин, Мартирос Сарьян и Александр Дейнека. Конечно, силу личности художника нужно видеть в богатстве его внутреннего мира, в его гуманизме, в умении воплотить не только факты и события, а нечто более важное — идеи, их порождающие.

Но вернемся к началу этих заметок. Итак, чем же, кроме масштаба дарования автора, объяснить значительное количество «средних» произведений? Здесь мне придется затронуть «святая святых» практики нашей творческой жизни — художественные советы. Сложилась грустная ситуация. Некоторые художники больше обеспокоены тем, чтобы их произведение «прошло» на худсовете, и меньше — истинной ценностью своего детища. А в составе этих уважаемых органов трудятся не покладая рук тоже художники, каждый со своей манерой, стилем, характером и каждый искренне хочет помочь своему собрату (здесь умышленно берется в качестве примера идеальный случай), а в результате получается среднее арифметическое, то есть безликое произведение. А если взять более реальную обстановку, то можно найти такие «перлы» в обращении с автором, принесшим на совет работу, что можно удивляться долготерпению и выдержке художника. Игра интересов и прочие «прелести» — все это тревожит и заставляет задуматься над формой и методом работы художественных советов, а может быть, и над их составом. (Это не значит, что нет хорошо работающих художественных советов).

Всегда ли окончательную оценку работе художника должен давать художник, часто находящийся со своим «подчиненным» в конкурентной ситуации?

У нас в среде интеллигенции есть много людей, понимающих, любящих искусство и глубоко заинтересованных в его развитии. Может быть, введя их в состав художественных советов, мы больше поможем делу. Хотелось бы знать мнение по этому вопросу как членов художественных советов, так и «рядовых» художников.

Гармония противоположностей. Имеет ли право на жизнь в искусстве это понятие? Не ведет ли оно в зону всеядности, в этакий Ноев ковчег творчества? Есть такая угроза, если подойти к этой мысли с предвзятостью.

Сказать, что жизнь вмещает в себя все и даже самое противоречивое, — это значит сказать «железную истину», ведущую в никуда. Но истинное, законное право или, если хотите, обязанность художника — отбирать из этого моря явлений самое значительное, отбирать, не фальшивя ни с самим собой, ни со своим другом зрителем. Ведь, будем говорить откровенно, и зритель устал, и мы устали от все еще встречающейся жаркой популяризации таблицы умножения в нашей творческой деятельности. И вот здесь индивидуальные качества личности художника — патриота и гражданина сыграют свою роль.

Большой или малый мир у декоративного искусства? Ответ должен быть ясным для десятков тысяч художников, работающих в художественной промышленности, на фабриках, заводах, в архитектуре, монументальном искусстве, керамике, стекле и фарфоре, над созданием детской игрушки и грузового автомобиля, рисунков тканей и моделей одежды.

Декоративное искусство охватывает все грани жизни и, по существу, составляет эстетическую сущность всех жизненных процессов. А как же в нем обстоит дело с индивидуальным почерком художника? Можно ли его сохранить и развивать в «обезличенном» промышленном искусстве? Может ли художник быть замечен своей творческой манерой в технической эстетике, не слишком ли похожими выглядят работы наших художников текстиля или керамики, а может быть, все это и не столь существенно? Вопрос этот важен не только для каждого из нас, но и для всего декоративного искусства.

Пишите нам, дорогие друзья, давайте вместе обсуждать и большие и малые проблемы нашего искусства.

ОБЛИК ГОРОДОВ И ТИПОВОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

д. морозов

Мы имеем основание гордиться рядом выстроенных в послевоенные годы зданий, в которых на высоком профессиональном уровне решены все архитектурные задачи. Однако пока что у нас есть гораздо больше оснований гордиться темпами, размахом и уровнем индустриализации строительства, чем его архитектурно-эстетическими достоинствами.

Быстрый и полный переход к типовым проектам резко изменил критерии и методы формирования художественного облика зданий.

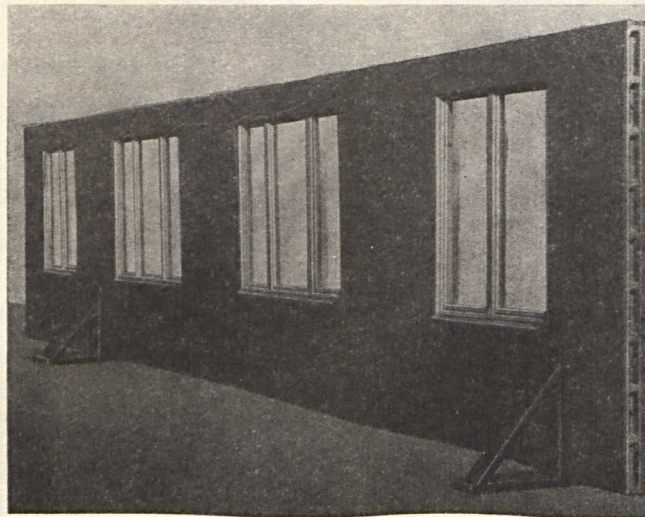
Многие до сих пор причину однообразия массовой застройки видят в современном методе строительства из стандартных деталей заводского изготовления. Считая этот метод вынужденным, а следовательно, если и верным, то не вечным, сторонники этой точки зрения уповают на некое «светлое будущее», когда отпадет необходимость подчиняться жестким требованиям строительной индустрии. Примечательно, что массовое производство автомобилей на конвейере никто не считает вынужденным и не ожидает того момента, когда опять станет возможным производить их при помощи тисков и напильников. Никто не снижает требований не только к эстетическим качествам каждого автомобиля, но и к их вариантности.

Некоторой разновидностью приведенной выше точки зрения является мнение, по которому основной причиной однообразия в застройке является существование типовых проектов.

Можно встретить также попытки обосновать теоретически невыразительность массовой застройки. Суть их сводится к тому, что массовая застройка должна быть нейтральным фоном, так сказать, аккомпанементом для уникальных общественных зданий и произведений монументального искусства. Хочется обратить внимание на то, что характер аккомпанеента зависит от характера основной темы. Если даже трактовать массовую застройку как фон, то необходимо признать, что этот фон все-таки не может быть одинаковым всюду, а должен каждый раз иметь то звучание, которое необходимо в данном конкретном случае.

Невысокие художественные достоинства массовой застройки часто объясняют недостатком хороших отделочных материалов и тем, что качество строительства и главным образом отделочных работ прогрессирует очень медленно, а в ряде случаев вообще трудно говорить о прогрессе. Наши претензии к качеству строительных работ чаще всего сводятся к упрекам в адрес строителей, которые якобы или не умеют, или не хотят хорошо строить. Однако они ли только виноваты? Во вся-

Готовая типовая панель перед отправкой на строительную площадку. Завод «Деталь-проект».





Комсомольский проспект. Москва.

ком случае, призывая строителей к повышению качества работ, не мешает одновременно проверить, все ли сделали мы, проектировщики, для того чтобы обеспечить это высокое качество. Существуют такие понятия, как «технологичность производства и монтажа строительных изделий». Архитектурное осмысление этих понятий неизбежно приводит к выводу о том, что технологичность является матерью качества. Это положение, справедливое для всех этапов развития мировой архитектуры, имеет наибольшее значение для современности. При современных темпах и размахе строительства вряд ли мы можем ожидать высокого качества тех работ, которые должны выполняться кустарными методами. Опыт всех отраслей промышленности говорит о том, что проблемы качества и количества связаны и могут быть решены совместно. Очевидно, к этому следует стремиться и в области строительства.

Не лишены основания и ссылки на недостаток хороших, стойких красителей и тем более новых синтетических отделочных материалов. У нас есть твердые гарантии того, что в очень скором будущем все это в изобилии появится в массовом строительстве. Но и появление новых

отделочных материалов, и повышение качества строительных работ само собой, автоматически не решат проблему художественной выразительности. Ни лоск поверхности, ни правильность граней, ни благородство материала никогда не были и не будут основными факторами формирования художественного облика. Наличие хлорвиниловых красок и облицовочных листов анодированного алюминия вряд ли существенно улучшило бы художественные достоинства шедевров древнерусской архитектуры, в которых, кстати, мы порой даже превозносим и кривизну поверхностей и неправильность граней. Дело, очевидно, не в этом. Новые материалы создадут новый уровень строительной техники, и это непременно выдвинет новые художественные проблемы, которые прибавятся к существующим и не решенным ныне. Поэтому, приветствуя появление новых строительных материалов, создаваемых химией, вряд ли следует рассчитывать на облегчение процесса формирования художественного облика архитектуры.

О цвете и о синтезе искусств говорится и пишется, пожалуй, более всего. Причем и цвет и синтез часто расцениваются почти как универсальные и наиболее современные средства художественной выразительности. Диапазон примеров, приводимых в защиту этой идеи, простирается от античной Греции до университетского городка в Мехико. Если говорить о Греции как о наиболее стабильном эталоне художественного совершенства, то, несмотря на отсутствие бесспорных реконструкций древнегреческих храмов, признано, что они были ярко раскрашены и насыщены скульптурой. Однако здесь уместно вспомнить о том, что архитектура античной Греции поражала своим совершенством и до появления попыток восстановить их первоначальный вид, то есть без скульптуры и полихромии. Ведь сообщения о том, что всем известные греческие храмы были ярко раскрашены, прозвучали как неожиданность. Это связано с тем, что основой художественной выразительности в архитектуре является, очевидно, нечто иное, а синтез искусств в сооружении возможен лишь на крепкой основе архитектурной композиции и уж никак не является основным ее элементом. Увлечение декором никогда не было свойственно вершинам развития архитектуры, а наоборот, характеризовало периоды упадка.

Здесь мы не будем подробно говорить об озеленении и благоустройстве, которым также часто отводится роль элементов, компенсирующих безликость архитектурных сооружений. В тех случаях, когда зелень не полностью скрывает сооружения, с этим трудно согласиться. К тому же в условиях нашего климата зимой и, частично, весной и осенью роль озеленения и благоустройства значительно снижается. Зелень существовала и в те времена, когда была хорошая архитектура, и тогда, когда архитектура была плохой. И при озеленении мы достаточно легко отличаем красивые здания от безликих. Поэтому, высоко ценя эмоциональное воздействие благоустройства и озеленения, все же не следует преувеличивать их роль.

Градостроительное начало — одна из основ советской архитектуры. Это начало должно определять развитие других сфер советской архитектуры. Уже сформировались критерии проектных решений зданий, застывших в одном из наименее характерных состояний — на абсолютно горизонтальной плоскости и вне связи с каким-либо окружением. Как видно, здесь еще не укоренилась мысль о том, что типовые проекты — это всего лишь полуфабрикаты для нужд градостроительства, окончательное мнение о которых можно составить, лишь проверив их градостроительные качества.

Если поручить одному скульптору вылепить руку, другому — ногу, третьему — глаз и т. д., не сообщив им при этом хотя бы в предположительной форме никаких сведений о целом произведении, которое должны составить эти детали, то трудно будет ожидать положительных результатов этой работы. Точно так же нельзя ожидать хороших результатов в застройке по типовым проектам, поступая подобным образом.

Художественная выразительность современного города, определяемая новым градостроительным масштабом, строится не на архитектуре отдельных зданий, а на композиции составляющих его ансамблей. Правда, для композиции ансамбля небезразличны композиционные качества отдельных зданий, входящих в него. Но небезразличны именно с точки зрения пригодности этих качеств для этой части ансамбля. Думается, что основное, чем необходимо располагать при компоновке застройки по типовым проектам, — это возможность по-разному, применительно к каждому конкретному случаю решать градостроитель-



Новые Кузьминки. Москва. Застройка одного из районов столицы однотипными панельными домами.

ные задачи, возможность создавать ансамбли. Архитектурный ансамбль, наилучшим образом организующий жизнь и деятельность людей на высоком эстетическом уровне, — это, собственно говоря, цель проектирования и строительства наших городов. Художественная выразительность отдельного здания во многом зависит от его роли и места в ансамбле. Ни одно из великих творений архитектуры не было бы таковым, если бы оно не черпало силу своей выразительности в окружающей среде, то есть в ансамбле, и не обладало бы в свою очередь качествами, недостающими ансамблю без него.

Возвращаясь от общих рассуждений об ансамбле к современным ансамблям массового строительства, можно сказать, что выразительность и своеобразие их зависят не столько от того, насколько красив и своеобразен каждый типовой дом (вне окружения это вообще невозможно установить), сколько от того, в какой степени типовые проекты, при общем ограниченном их числе, пригодны для выполнения **самых разнообразных функций в разных ансамблях**, насколько могут они **приспосабливаться к различным градостроительным ситуациям**. Эта гибкость типовых проектов, или их **градостроительная маневренность**, необходимая, кстати, для решения не только художественных задач, — основной вопрос методологии типового проектирования — мало разработанной отрасли науки об архитектуре.

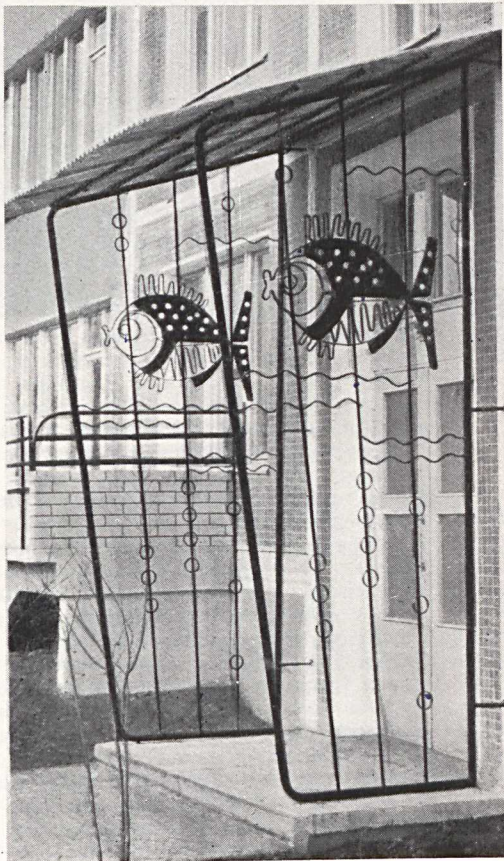
Эту **общую цель** — маневренность — следует **конкретизировать**, ограничив ее определенными задачами. Здесь следует определить и установить обязательные связи между объектами и возможные отклонения от этих связей, которые необходимы для достижения каких-то определенных целей, встречающихся в практике.

Ясное понятие о требованиях маневренности, возникшее в области градостроительства, позволит вести целеустремленные поиски **средств** достижения ее уже в области типового проектирования. Само собой разумеется, что эти поиски должны вестись с учетом всех вопросов, которые решает типовое проектирование, таких, как расселение, комфорт, экономика, унификация, конструктивная четкость, технологичность и т. п. Не пытаясь пока перечислять все возможные средства достижения градостроительной маневренности, можно вполне определенно сказать, что основные из них закладываются в серию еще на стадии составления **номенклатуры проектов**. Всесторонний комплексный учет многообразных градостроительных требований не может не создать предпосылок к появлению в номенклатуре проектов зданий, объемная композиция которых будет резко различной. Разнообразие объемной композиции зданий, пожалуй, является основным залогом вариантности художественных особенностей городской застройки.

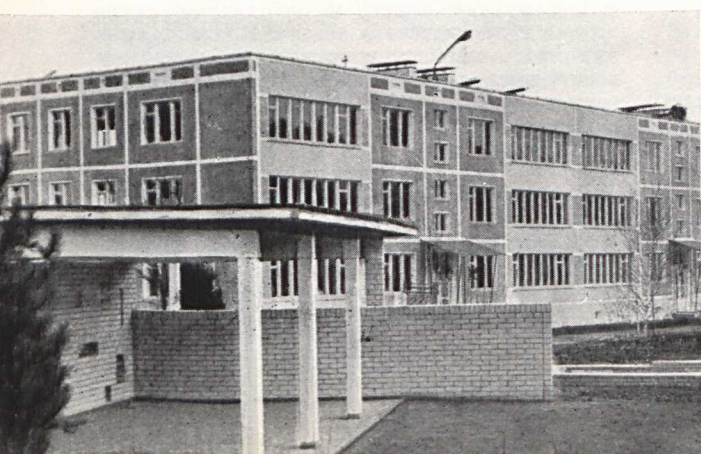
Возникшее разнообразие объемно-планировочных структур должно быть положено в основу композиционного решения зданий. При этом композиционное решение каждого здания должно уточняться и окончательно приниматься с учетом установленных ранее обязательных связей между ними и возможными вариантами отклонения от этих связей. На этом этапе приходит время серьезно продумать и применение декоративных средств: цвета, фактуры, новых отделочных материалов и т. п.

Они дадут возможность решать ансамблевые композиции не схематично, а достаточно тонко и точно. Варьирование цвета, фактуры и масштаба также будет вестись не «на авось», а целеустремленно, в расчете на вполне конкретные типичные композиционные сочетания и возможные отклонения от них, определенные и установленные в начале работы.

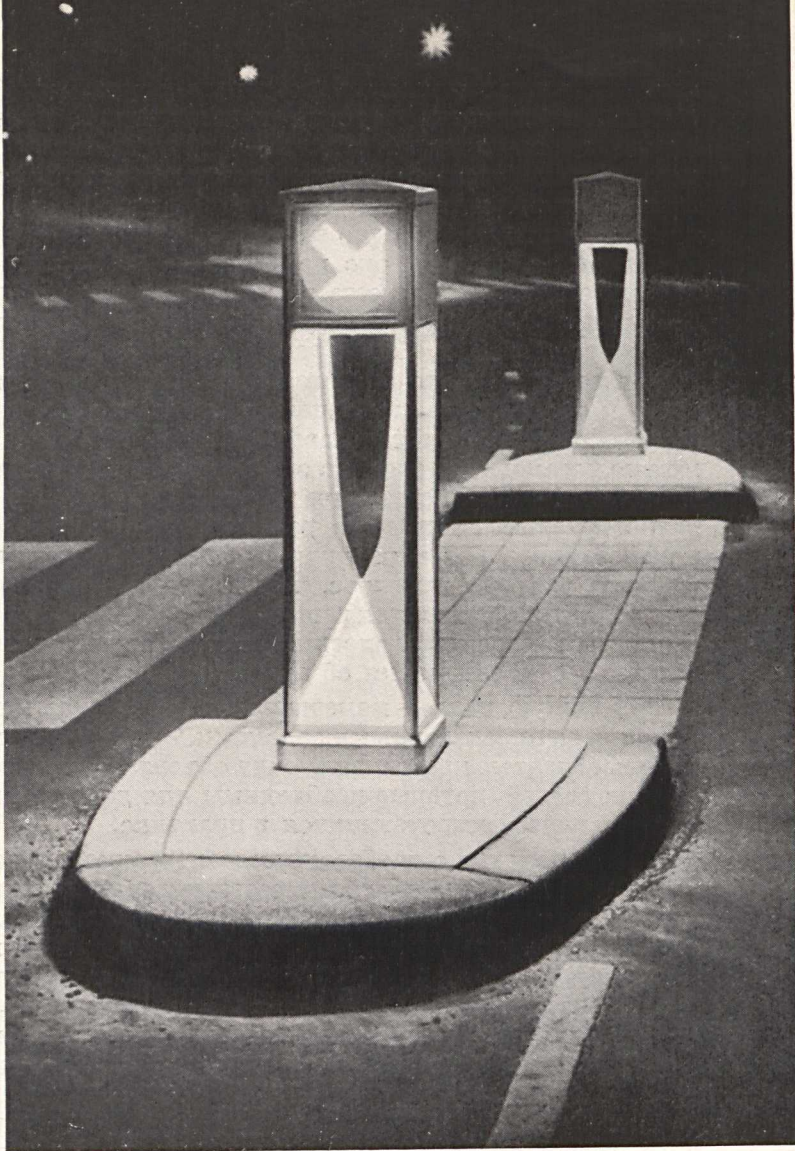
Думается, что такое построение типового проектирования позволит ограниченными средствами создавать градостроительные ансамбли, причем **не одинаковые, а разные**. Каждый из них будет иметь неповторимый характер, возникающий в результате решения общей задачи в конкретных условиях. Характерность ансамбля позволит более эффективно использовать художественные качества малых форм и садово-паркового искусства для еще большего заострения возникшего художественного качества.



Примеры оформления входа в жилой дом и уголок двора. 10-й квартал Новых Черемушек в Москве.



Вопрос о художественной выразительности массовой застройки, поднятый здесь, является лишь частью проблемы комплексного и полноценного городского строительства по типовым проектам, проблемы **градостроительно-ансамблевых основ типового проектирования**. Однако не будет преувеличением сказать, что уже возникла острая нужда такие основы создать совместными усилиями архитекторов и художников разных специальностей при неслучайной четкой и глубоко научной координации и едином руководстве этой работой.



Световой сигнал на перекрестке. Утрехт.

ТРОТУАРНАЯ ЗОНА

Л. ХОЛМЯНСКИЙ



Островная витрина на бульваре Сев-Де-ни в Париже.

История городской улицы — это история борьбы и союза дороги и дома.

При сомкнутой фасадной застройке дома сдавливают улицу, лишая ее воздуха и света, но совсем закупорить ее не могут: средняя, проезжая часть прорывает, как мощный поток, все преграды. Обочины улицы — зона «обмена» ее с домами. Домам нужна кубатура и площадь, и они внедряются в пространство своими порогами и навесами, тянутся к свету эркерами и балконами. Магазины и кафе первых этажей вбирают в себя и снова выбрасывают толпу, создавая завихрения, водовороты и тихие заводы в уличном движении. «Прибрежная» полоса, отделяющая улицу от дома, богата динамикой сталкивающихся масс, спорящих с пространством. Это линия архитектурного приобоя, где дорога схлестывается со стеной и либо отступает назад, либо прорывает преграду, устремляясь в двери и арки, протачивая ходы и пещеры, размывая берег протоками, врастая в него лагунами или охватывая от общей массы отдельные островки.

Особая функция этой полосы (точнее — зоны) давно стала предметом внимания градостроителей. В античных городах устраивались высокие тротуары, защищенные от солнца колоннадами и портиками. Стены прилегающих домов раскрывались вовне лоджиями — табернами, обрастали фонтанами.

Улица не только служила для передвижения, но и вмещала в себя все необходимое для быта горожан. Были улицы менял, улицы ремесленников, торговые улицы и т. д.

Средние века принесли аркадную галерею вокруг рыночных площадей, а также сложную систему внутренних дворов, раскрытых к улице мрачными проемами ворот.

Галереи расширяются в эпоху Возрождения, причем лоджия теряет свое самостоятельное значение и включается в архитектурный объем застройки (лоджия Сан-Паоло, деи Инноченци во Флоренции, галерея на площади Вогезов в Париже и т. п.).

Возникшие позже пассажи и стеклянные витрины придали торговой улице европейского города тот облик, который сохраняется в основном и поныне.

Стремление преодолеть ограниченность улицы, выявить зоны функционирования поперек так называемой «красной линии» привело к существенному изменению (в пределах одного-двух этажей) фасадов домов, занятых торговыми предприятиями. Раскрытие в сторону улицы становится характерным и для деловых контор, банков, бюро, агентств, предприятий обслуживания населения. Самым наглядным образом это воплотилось в форме торговых рядов, являющихся собственно ответвлением улицы, внедрением ее в архитектурную массу.

Эволюция капиталистического города определяется множеством побудительных причин, главной из которых является торговля. Естественно, что здесь не только архитектурное построение, но и оформление тротуарной полосы оказалось подчиненным задачам коммерции. Стихийно сложился целый мир рекламы и вывесок, киосков, лотков, козырьков над витринами, надписей на панелях, фонарных столбов, чугунных тумб, будок, урн, мусорных ящиков и т. д. Красочная пестрота, навязчивая крикливость и хаотичность этих форм нуждаются в организации. Надо найти принцип, которому подчиняются дома и поток людей, камни мостовой и мигание ламп, искусственные глаза витрин и живые пятна зелени. Ключ к решению этого вопроса, по-видимому, лежит во взаимодействии пространства улицы и архитектурных объемов. Все детали улицы должны находить свое место в этой единой и в то же время противоречивой промежуточной зоне, где пространство проникает в толщу застройки, а застройка и ее функции выходят в пространство улицы.

В крупном современном городе, где каждый погонный метр улицы так дорог, художнику или архитектору, работающему над проблемой организации улицы, большей



У входа в станцию метро Сен-Мартен. Париж.



Выкладка товаров на тротуаре. Париж.

частью приходится ограничиваться зрительным уничтожением преграды между улицей и интерьером. На парижских улицах почти все внешние стены магазинных этажей заменены стеклом. Тяжесть верхних этажей несут перемычка и тонкая металлическая стойка. Эту стойку часто облицовывают смальтовой плиткой, так что столб делается блестящим и невесомым, как елочная игрушка. Ничто не должно говорить о том, что тут выдерживается громадная тяжесть верхних этажей, ничто не может быть преградой между улицей и магазином. Проектировщики стремятся избегать переплетов, импостов, обвязок витрин. Отдельные листы стекла соединяются металлическими скрепками. Витрины делаются с одинарным остеклением, а чтобы стекло круглый год сохраняло свою прозрачность, устроена специальная, весьма простая система вентиляции и обогрева, позволяющая избегать его запотевания и обледенения. За идеально чистой поверхностью витрин хорошо просматривается вся глубина пространства торгового зала. Вам не нужно в него заходить, для того чтобы видеть все, что в нем находится. Ни выкладка товаров на витрине, ни всевозможные конструкции не заслоняют перспективы. Еще решительнее поступают финны. Витринные стекла большого магазина фирмы «Аско» (г. Лахти) не отделяют прохожего от самого магазина. Во время работы магазина они опущены в специальные «карманы». Сделав шаг в сторону, человек сразу попадает в зону торговли: он уже в магазине. В своем стремлении зрительно расширить пространство городской улицы архитектор находит очень много средств. Это касается прежде всего решения задней, замыкающей перспективы стены. Ее стремятся облегчить, оставить в ней проемы, ведущие в дальние помещения. Если предоставляется возможность, то пространство развивается и вверх.

Этому служат, например, уходящие из поля зрения легкие, зрительно невесомые лестницы, расположенные в глубине витрины или торгового зала. Реже можно встретить развитие пространства вниз: в одном небольшом магазинчике Парижа пол первого этажа вскрыт и через образовавшийся проем виден залитый светом экспозиционный зал в подвале. Такой прием позволяет с предельной четкостью читать планировку выставленных здесь уголков интерьера. Архитектор пожертвовал в этом случае некоторой площадью первого этажа, для того чтобы достичь острого, интересного аспекта.

Борьба за расширение пространства улицы в сложившейся оболочке старого города выливается в еще более решительные формы. Тротуар распространяется за линию застройки, возникают лоджии первого этажа, возрождающие традиции ренессансного города. Конечно, они трактованы иначе и имеют иное эстетическое звучание.

Вход в кинотеатр на Больших Бульварах в Париже, увенчанный громадным рекламным щитом, устроен в виде лоджии-воронки. Архитектор раскрывает кассовый вестибюль в сторону улицы, в сторону лавины пешеходов. Освещение гирляндами лампочек подчеркивает здесь движение от линии тротуара в глубину здания. Это движение зрительно не останавливает замыкающая стена; лишь остекление отделяет внутреннее пространство театра от вестибюля. По такой же схеме строятся и многие торговые предприятия. В них трудно бывает уловить границу между тротуаром и полом магазина — их покрытия одинаковы. Пороги и ступени отсутствуют, улица свободно входит за пределы стен. Внутреннее пространство магазина переплетается с внешним и является его продолжением.

Современная техника позволила создавать и более сложные расчленения тротуа-

ра. Это прежде всего устройство островных витрин. Они дают возможность увеличить фронт экспозиции и вместе с тем увести прохожего с основной магистрали в зону торговли. Еще более сложные варианты этого же мотива — витрины коридорного типа. Здесь островные витрины сочетаются с витринами по периметру здания, а параллельно тротуару образуется еще одна пешеходная дорожка. Здесь вторжение пространства улицы в глубь архитектурного массива наиболее ощутимо и богато всевозможными объемно-пространственными эффектами.

Современные торговые центры с их сложным внутренним строением — апофеоз этой архитектурной темы. Мир витрин и прилавков вступает в пространство улицы и прочно занимает там свое место. В переходах между расчлененными объемами чело-

Остановка автобуса. Лондон.

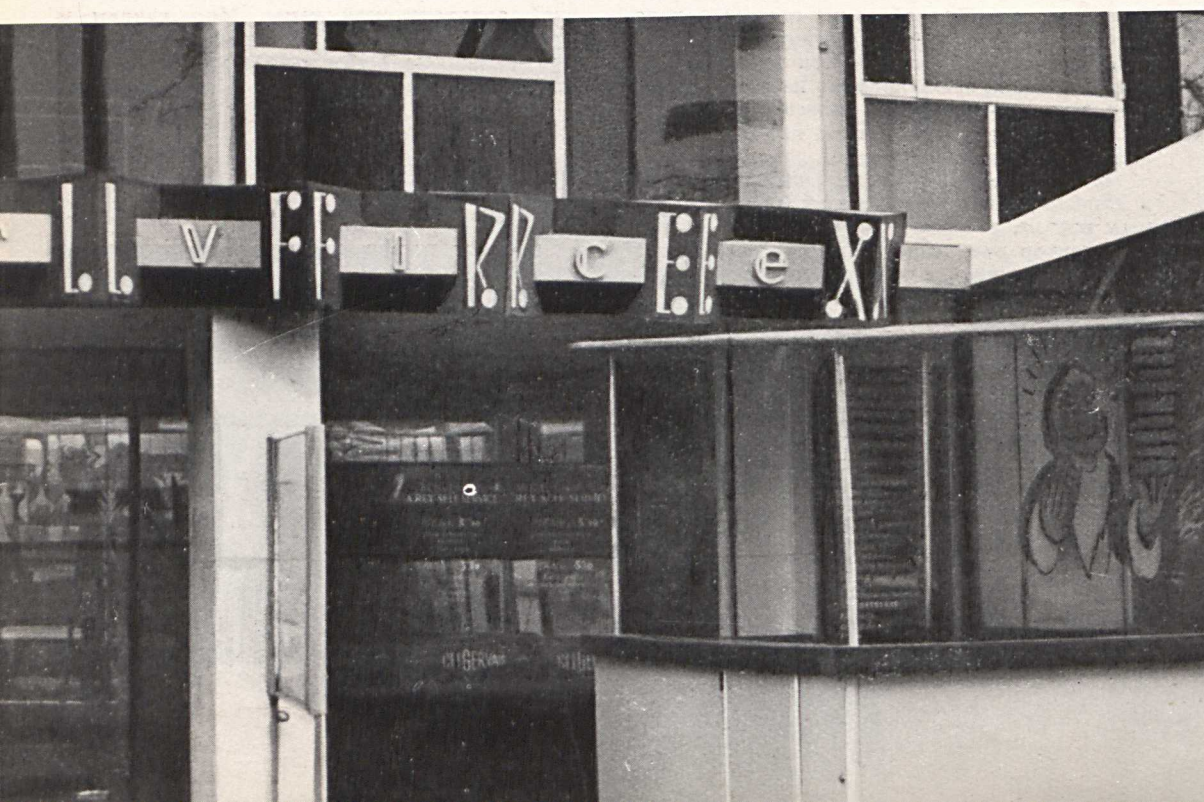




Почта в районе Обервилье.
Париж.



Магазин-лоджия. Париж.



Объемная вывеска. Париж.

век невольно замедляет шаг, погружаясь в красочную стихию соблазнов. Вместо архитектурного блока, ограничивающего улицу, перед нами сложное сочетание пространства улицы, внутренних дворов, специальных пешеходных переходов со своей организацией движения и объема. Пространственное решение в нескольких уровнях еще более обогащает эти архитектурные комплексы.

В условиях старого города торговые центры занимают значительную глубину застройки и вторгаются во внутренние дворы, приспособляя их территорию для организации торговли. Эти дворы — своего рода открытый вестибюль, из которого можно по своему выбору попасть в любой из окружающих магазинов. Развитие новых торговых центров в Роттердаме (Голландия), Ковентри

(Англия), Лахти (Финляндия) и во многих других городах следует именно по этому пути.

Проникновение улицы за пределы застройки неразрывно связано с явлением обратного порядка. Магазины, кафе стремятся использовать пространство улиц для своих нужд, вторгаясь в это пространство. Формы «экспансии» дома, выносящего свои функции в пределы улицы, настолько многообразны, что трудно составить хотя бы примерный их перечень.

На тротуарах южных городов размещаются под тентом кафе. От толпы пешеходов их ограждают лишь вазоны и ящики с живой зеленью. Иногда вместо зелени устанавливают ажурный барьерчик из гнутого металла или дерева. Легкое остекление

ограждает многие кафе в Париже, расположенные на части тротуара. Такие кафе «отпочковываются» от основного заведения, расположенного внутри здания; там же находятся обслуживающие помещения — кухня и мойка. На улицу выносятся только столики, функционирующие и зимой. В холода здесь ставится небольшая печурка. Из магазина на тротуар выносятся витрины-лотки с декоративной выкладкой товаров: если покупателю лень посмотреть через стекло витрины, товар достигнет его прямо на улице. Архитектурные формы этих «щупальцев» магазинов очень разнообразны и порой причудливы. Вот на одном из тротуаров Парижа поставлена изящная рокайльная повозка. Она предназначена для рекламы парфюмерных товаров. Рядом, на тротуаре, — столики и вешала с готовым платьем. Здесь же — объемная установка с рекламой и объявлениями об очередной лотерее — распродаже товаров. Увешанные плакатами, движутся по тротуару люди-сэндвичи...

Улицы города пестрят вывесками и рекламой. Они как бы стремятся остановить прохожего. Надписи размещают на фасадах зданий магазинов и учреждений и на боковых плоскостях козырьков или пристроенных павильонов. Нередко в поисках большей выразительности буквы делаются объемными. Шрифтовые элементы необычайно разнообразны по величине, компоновке и по способам крепления. Вместе с тем при всем их богатстве они объединяются общей объемно-пространственной композицией.

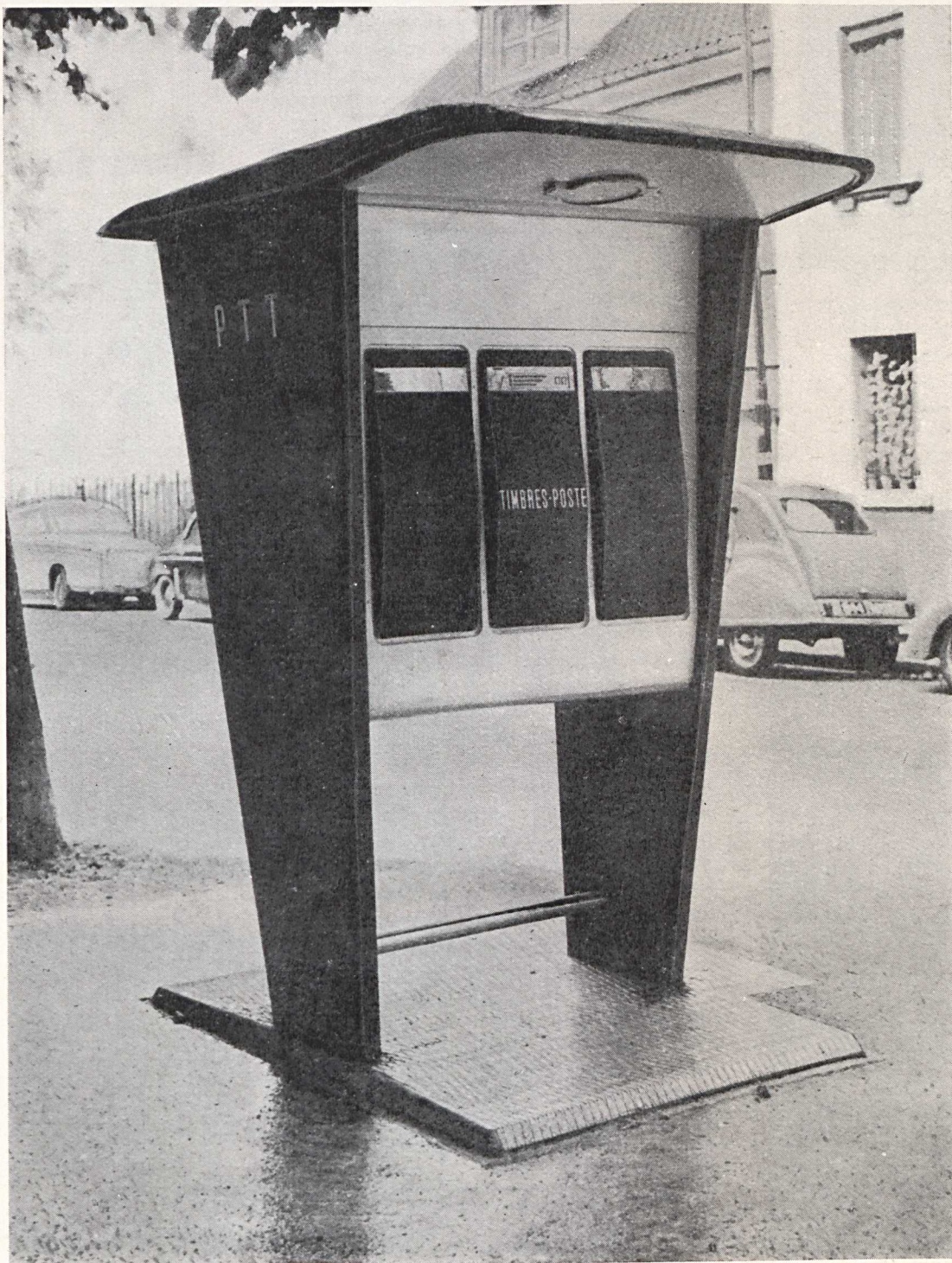
Всей этой массе информации мало стен домов. Она занимает воздушное пространство, образуя вертикали, поперечные направления, используя в полной мере все три измерения улицы.

Ощутимо вторгаются в пространство улиц всякого рода объемные вывески-эмблемы. До сих пор во многих городах можно встретить висящий над дверями золотой крендель — эмблему булочной, или цыпленка на вертеле — эмблему ресторана, очки у входа в оптический магазин. Кипящий чайник украшает вход одного из кафе Хельсинки. На одной из улочек Монмартра бросается в глаза пивная кружка и рука с поднятым пальцем. Эта наивная эмблематика, уходящая корнями своими в далекое прошлое, необычайно созвучна всей архитектурной среде современного города. Больше того, она ей необходима. Все эти крендели и чайники пережили свое второе рождение среди массы текстов, реклам и сверкающих витрин, не говоря уже о городах старинной архитектуры.

Мы не мыслим большой город без ларьков и киосков. Эти самостоятельные архитектурные сооружения могут появляться, исчезать, переноситься в другое место, менять свой цвет. Они легки — из цветной материи на тонком металлическом каркасе, а иногда из пластмассы, дерева и металла, поэтому их вынос может быть относительно велик. Козырек не только укрывает от непогоды или слепящих лучей солнца: пространство под ним — это уже часть интерьера. Функционально эти маленькие домики незаменимы: здесь можно купить газету, папиросы, цветы.

В Париже мир малых уличных строений особенно многообразен. Здесь на лотках жарят и продают картофель, миндаль, каштаны. В маленьких киосках под прозрачным колпаком — кивающая голова гадалки. Это лотерея-автомат. В палатках на бульварах спят глаза миниатюрные тигры, всевозможные рулетки, пестрят щиты букинистов, столики фокусников. Каждый из этих киосков имеет как бы свою микросреду на тротуаре. Вечером они ярко освещены, и чередование киосков создает свой характерный для улицы ритм. Сами по себе эти киоски не претендуют на что-нибудь значительное и впечатляющее, но они занимают внушительное место в пространстве улицы. Оторванные от архитектурного массива, эти небольшие сооружения создают переход от транспортной полосы к стенам домов.

Чем многолюднее улица и активнее ее «обмен» — торговля, бытовое обслуживание и т. д., — тем важнее для нее прибрежная полоса, тем активнее роль последней.



Почтовые ящики для разного вида почтовых отправок. Париж.

ЗРЕЛИЩЕ УЛИЦЫ

АНРИ ВЬЕНО, вице-президент Института технической эстетики, Париж.

Градостроитель создает ансамбли. Архитектор задумывает постройки. А кто занимается улицей? Никто! Результат перед нашими глазами. Ведь улица — это то, что бросается в глаза в городе.

На торговых магистралях взгляд редко поднимается выше витрин. Многие могут на память назвать все магазины на улице, описать каждую лавку, но они никогда не замечают, высоки или низки дома, стары они или новы, чисты или облупились.

Что мы видим на улицах, когда ходим по ним часто по несколько часов в день? Мужчин, женщин и, конечно, машины, нижние части фасадов, магазины, изделия в витринах, вывески и целый ансамбль установок сигнализации, освещения, почтовые ящики, навесы, всевозможные павильоны, которые составляют «зрелище улицы».

Это зрелище очень индивидуально на немецкой улице, на итальянской, американской, бельгийской, шведской или французской.

Если мы решили обследовать парижскую улицу, значит, положение с этим в Париже серьезное.

Что представляет собой, например, оформление уличных фонарей или почтовых ящиков? Поиски стиля, приспособляющиеся к окружению, и убогие попытки маскировать погрешности материала.

Музеи всего мира ждут, когда наконец к ним в коллекции попадут наши входы в метро, которые в свое время имели смелость быть современными — и часто даже вполне успешно. Но теперь нам больше не нужен такой лестный успех: мы далеки от стремления к «модному» оформлению, которое скоро устареет.

Промышленная эстетика позволяет спроектировать формы, изящество которых определяется не претенциозностью. Мы требуем четких, строгих линий, и тогда уличный фонарь найдет себе подходящее место в любом уголке города.

Мы требуем поисков, хотим, чтобы разрешение этих проблем было поручено дизайнерам, способным продуктивно поработать над ними, используя нужные материалы и новые способы производства. Тогда Париж перестанет быть разношерстным мебельным складом и мы будем жить в более гармоничном, более достойном нас окружении.

Городские власти — не единственные виновники существующего положения. Если они принимают абсурдные проекты, не они же их создают. Мы хотим, чтобы городские власти поняли всю серьезность своего безразличного отношения к городу, чтобы они рассмотрели этот вопрос и проявили некоторую инициативу, которая компенсировала бы безразличие фабрикантов.

Перевод с французского
Н. Шапошниковой
(перепечатано из журнала
«Esthétique Industrielle»,
1964, № 65).



Ресторан на бульваре Пуассонье.
Париж.

Живая реклама. Париж.



ДИНАМИКА ФОРМЫ И ДИНАМИКА ФУНКЦИИ

В. Батраков



Чехословацкий карьерный самосвал.



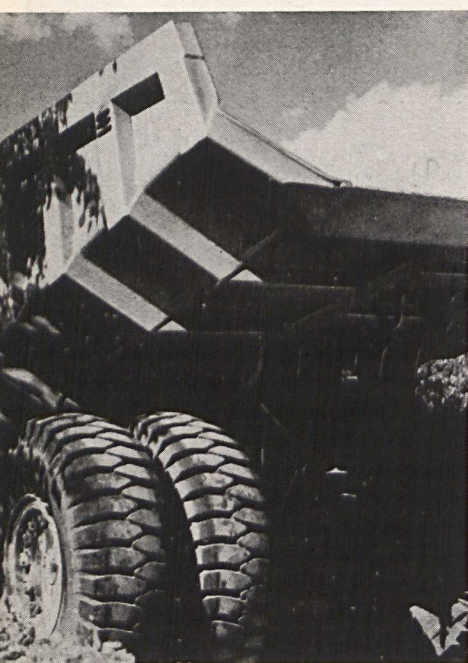
Около года назад Всесоюзная торговая палата разослала фирмам многих стран мира приглашения принять участие в выставке строительной и дорожно-строительной техники. Результат превзошел все ожидания: летом 1964 года над московскими Лужниками в течение двух недель развевались флаги 18 государств. На выставке демонстрировали свою продукцию 270 фирм; особое место занимала экспозиция Советского Союза, представившего более двухсот изделий ста крупнейших предприятий страны.

Все специалисты единодушно отмечали, что выставка отражает последние достижения технической мысли; характерны простота и оригинальность конструктивных решений, широкое и рациональное применение гидравлики, высокая степень автоматизации, продуманная организация рабочего места. Не удивительно поэтому, что технический прогресс нашел отражение и в облике экспонировавшихся машин. Недаром главный архитектор выставки Б. Виленский охарактеризовал их как «интересные по архитектуре».

Известно, что одно из направлений в современном художественном конструировании — его можно назвать традиционным — фетишизирует динамику формы машины, отрывая ее от динамической сущности объекта. Другой подход к формообразованию состоит в стремлении найти и выявить динамическое начало, заложенное в самой конструкции, не прибегая ни к каким функционально неоправданным приемам.

«Классическая» динамическая форма, для которой характерна обтекаемость и «зализы», выработалась в процессе создания объектов, движущихся со скоростями, превышающими (или, во всяком случае, близкими) 100 км/час. Но из отрицания бездумного перенесения динамичных форм на объекты, движущиеся с небольшими скоростями (или тем более вообще неподвижные), возникло убеждение, что для них понятие динамики вообще потеряло всякое значение. Иначе говоря, чистой динамике принято противопоставлять чистую статику, в то время как на практике существует множество переходных форм, динамичность которых определяется в общем не столько

Карьерный самосвал «Перлини». Италия.

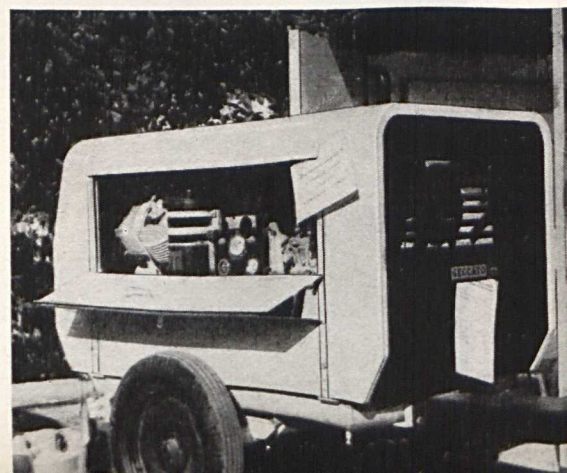


скоростью движения в километрах в час, сколько его характером. Иными словами, форма должна находиться в соответствии с характером движений объекта, осуществляемых им при выполнении рабочих операций.

В «чистом» виде отмеченные нами крайние тенденции нашли отражение в сравнительно немногих экспонатах выставки; в качестве примеров можно привести карьерные самосвалы чехословацкого и итальянского производства. К первому формально нельзя предъявить никаких претензий: и вся конструкция в целом и каждая деталь свидетельствуют о серьезной работе, проделанной художником-конструктором. Главным композиционным приемом здесь является сопоставление линий кузова и капота двигателя с горизонталью широкого бампера, что делает силуэт машины плоским и придает ему желаемую динамичность. Эта тема — тема движения — подчиняет себе все: капот двигателя имеет тщательно прорисованную обтекаемую форму, расположенные на нем полосы жесткости являются скорее всего чисто декоративными элементами, так же как и шлагбаумная «елочка». Крайне низкое расположение двигателя, вынесенного далеко вперед, «маскирует» передние колеса, занимающие обычно много места на «лице» многотонного самосвала; с другой стороны, композиционным центром является именно передняя

27-тонный самосвал «БелАЗ-540» (СССР). На левом снимке хорошо видна типичная для подобных машин форма кузова.

Две стационарные компрессорные установки (Англия и Италия) являются ярким примером различных подходов к формообразованию.

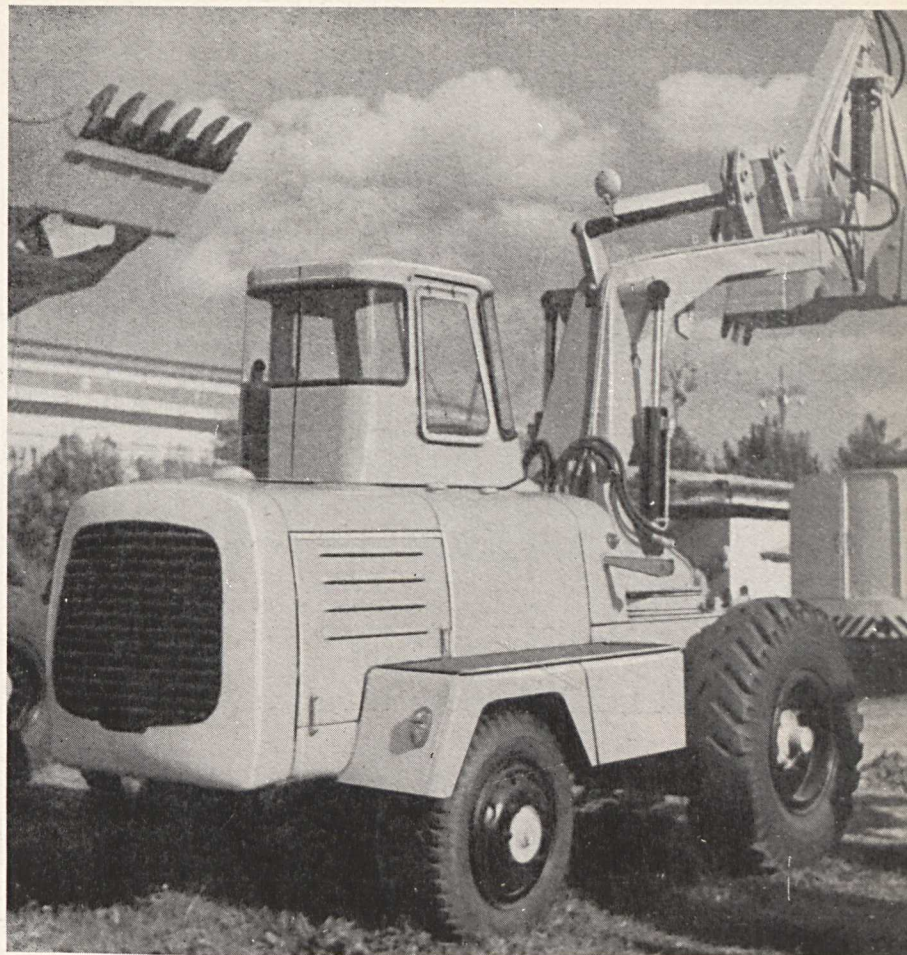


ось, благодаря чему задние колеса почти не обращают на себя внимание и автомобиль как бы парит в воздухе. Даже вертикальные линии кабины водителя не нарушают этой иллюзии вследствие кругового остекления и цветовой разбивки. Одним словом, основной художественный замысел воплощен в металл с предельной полнотой и последовательностью при помощи весьма изысканных средств. Поэтому не имеет смысла спорить о каких-либо частных недостатках. Вопрос стоит так: верна ли сама концепция «динамичность ради динамичности»?

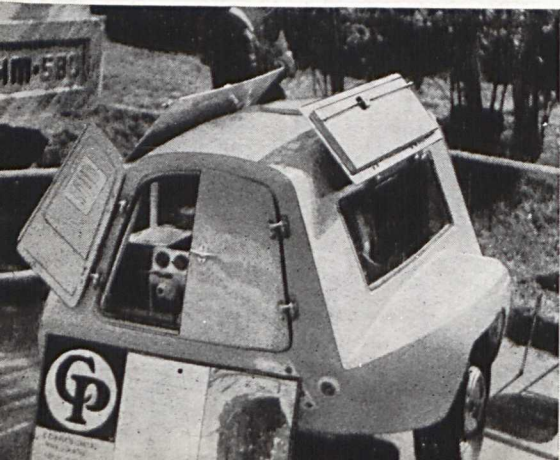
Однако, прежде чем вынести окончательное суждение, рассмотрим пример принципиально иной трактовки динамичности — итальянский самосвал «Перлини». Художник нисколько не стремится скрыть естественную массивность машины; наоборот, эта черта здесь всячески усиливается, возводится в конце концов в степень художественного обобщения, образа. Конструктивно машина решена как единое целое — в ней нет отдельно двигателя, отдельно кабины, отдельно кузова. Такая компоновка позволила сделать огромный самосвал компактным и маневренным, дав одновременно основную художественную мысль — мощь и монументальность. Здесь нет ни одной подчеркнуто горизонтальной линии — главным композиционным приемом является построение ввысь и крупная лепка деталей (обратите внимание, например, на ребра жесткости кузова). Кабина водителя конструктивно объединена с капотом двигателя и вынесена вперед, что улучшило обзор дороги (этому служит, в частности, нижнее смотровое окно) и создало элементарные удобства для проведения ремонтных работ. Тщательно продуманная форма позволила практически отказаться от цветового членения, от введения каких-либо чисто декоративных элементов. Например, плоскость правого борта кабины разбита двумя широкими зигами, но они несут не столько эстетическую, сколько реальную физическую нагрузку.

Вместе с тем было бы неверно утверждать, что форма итальянского самосвала статична. Наклоненные вперед плоскости передка и задней стенки кабины придают машине своеобразную динамику; однако это не динамика мчащегося со скоростью вихря лимузина, а динамика человека, медленно несущего тяжелую ношу. Иначе говоря, в этом случае динамика формы находится в полном соответствии с динамикой функции. К подобному же выводу можно прийти, анализируя форму советского самосвала «БелАЗ-540» (см. «Декоративное искусство СССР», 1963, № 3).

Если мы расклассифицируем формы конструкций, исходя из динамики выполняемых операций, подавляющее большинство строительных и дорожно-строительных машин можно будет отнести к одной из четырех групп. О типичном представителе первой из них — самосвале — мы уже говорили. В другую группу входят различного рода погрузчики и бульдозеры; для них характерен сложный рабочий цикл, в



Характерные примеры «маскировки» широкой колеи у погрузчика (Чехословакия) и колесного бульдозера (СССР). В обоих случаях крылья над колесами функционально не оправданны.





Погрузчик «Мичиган» на полигоне. Англия.

который обязательно входит маневрирование по строительной площадке, имеющей подчас довольно ограниченные размеры. Иначе говоря, динамической функцией таких машин является подвижность, маневренность. Для третьей группы характерно лишь эпизодическое перемещение по строительной площадке при смене позиции (как для подъемного крана): основные рабочие операции осуществляются поворотом исполнительного органа вокруг вертикальной оси. И, наконец, четвертая группа — это стационарные механизмы, поставленные на колеса лишь для удобства транспортировки (о них мы здесь говорить не будем).

Подобная классификация позволяет установить непосредственную связь между характером динамической функции объекта и принципами его формообразования. Например, форма тяжелого самосвала определяется в первую очередь формой его кузова. Если для небольших машин можно использовать схему с откидным задним бортом, то для машин, принимающих груз в два-три десятка тонн, этот вариант

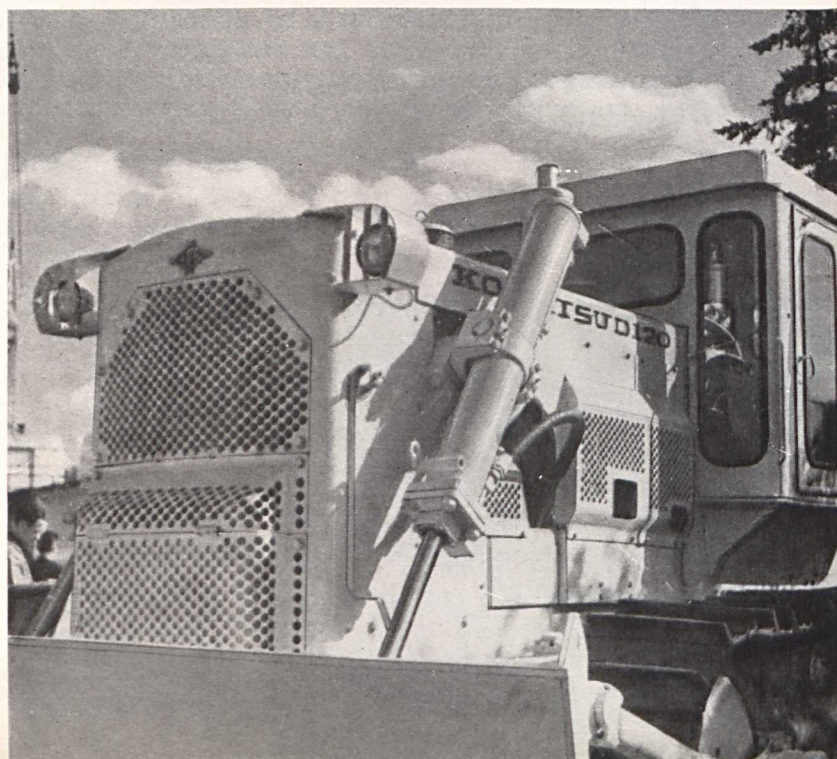
практически неосуществим. Поэтому тяжелые самосвалы снабжаются кузовом, напоминающим по форме совок, а для того чтобы при опрокидывании он полностью опорожнялся, передняя стенка ставится по отношению к днищу под тупым углом — отсюда и естественный «завал» вертикальных линий. Рисунок днища может быть самостоятельным мотивом («БелАЗ-540»); однако при желании он может быть смягчен удлинением ребер жесткости, как это сделано, например, в итальянском самосвале. Силуэт таких машин невольно ассоциируется с тяжело шагающим человеком или же человеком, пытающимся сдвинуть тяжелый груз.

Совершенно иначе обстоит дело с формообразованием машин «второго» рода (маневрирующих). Например, компоновка погрузчика определяется в первую очередь необходимостью компенсировать значительный «продольный опрокидывающий момент»: рабочий орган (ковш, вилку, цанговый захват и т. д.) приходится выносить как можно дальше вперед по оси машины (с тем чтобы иметь возможность свободно манипулировать грузом), и поэтому двигатель, выполняющий роль противовеса, относится как можно дальше назад. А вот у бульдозеров двигатель помещается впереди, чтобы создать необходимое режущее усилие.

И в том и в другом случае место кабины водителя определяется само собой: оно должно быть максимально приближено к рабочему органу и в то же время не может находиться над двигателем или сбоку. Таким образом, все три элемента конструкции — рабочий орган, кабина водителя и двигатель — оказываются лежащими в одной вертикальной плоскости. И так как ширина корпуса определяется шириной двигателя, а ширина всей машины зависит от ширины колеи (задаваемой необходимой поперечной устойчивостью), то между этими величинами существует подчас большой разрыв и сам корпус кажется очень узким. Сгладить этот разрыв можно, искусственно «раздувая» капот двигателя, закрывая колеса широкими крыльями и т. д. Приведенные на фотографиях примеры показывают, насколько дисгармонична форма таких машин. Другой путь, который нам кажется лучшим, имеет смысл разобрать на примере английского погрузчика «Мичиган».

Как уже говорилось, величина базы погрузчика определяется в первую очередь необходимой продольной и поперечной устойчивостью. Чем больше база, тем больше радиус разворота и, следовательно, хуже маневренность. Широкая и плоская машина кажется

Японские бульдозеры — малыш «Мицубиси» и гигант «Комацу».





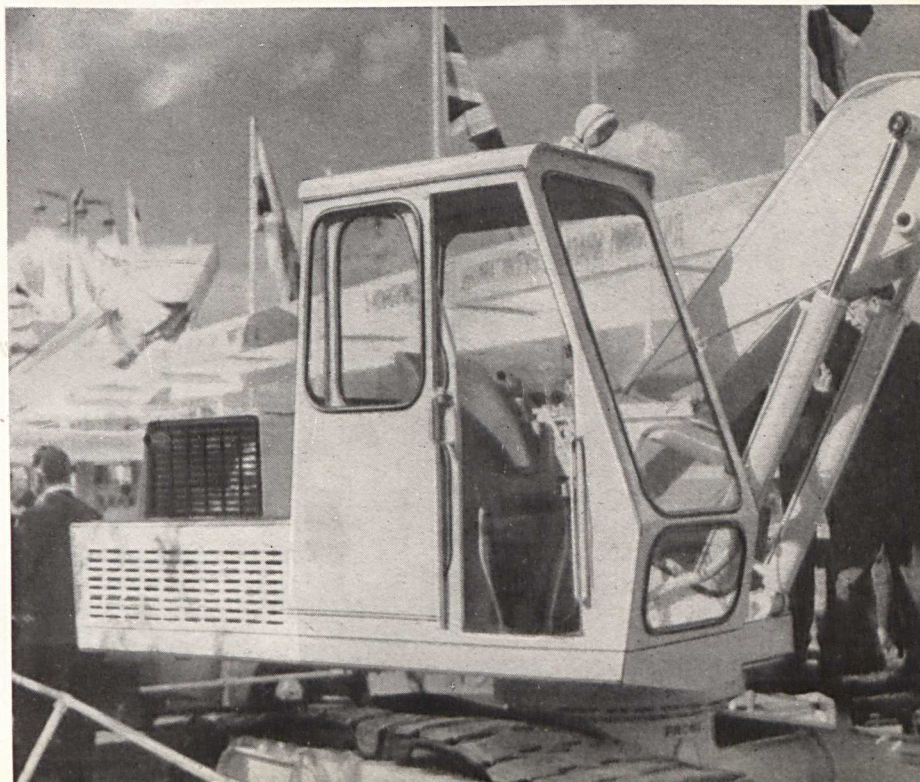
Общий вид экскаватора «Хай-Мак». Англия.

нам более устойчивой, узкая и высокая — более подвижной. Действительная база погрузчика «Мичиган» в достаточной степени велика; вместе с тем, когда видишь, как он работает (на выставке был создан специальный полигон для демонстрации машин в действии), невозможно избавиться от ощущения, будто это удивительно верткое и ловкое существо.

Такой эффект достигается простыми средствами. Доминирующий композиционный элемент машины — кабина водителя — составляет одно целое с капотом двигателя. Высокая и узкая сама по себе, она еще больше «вытягивается» благодаря простой строгой форме и легким скосам переднего и заднего стекол. В результате кабина оказывается композиционным узлом и зрительно определяет величину базы; «кажущаяся» база мала.

Этот же прием — подчеркивание вертикальных линий кабины, иллюзорное уменьшение базы — использован в конструкциях японских бульдозеров «Мицубиси» и «Комацу», но совершенно разными способами. Перенести в точности пропорции маленького «Мицубиси» на мощный «Комацу» не представляется возможным — это было бы фантастическое сооружение высотой с двухэтажный дом. Динамический эффект в «Комацу» достигается увеличением не высоты кабины, а ее ширины при сохранении строго прямоугольной формы. Такое решение рационально (бульдозерист может смотреть вперед, не высываясь из окна кабины); узкие продолговатые стекла создают необходимые вертикальные линии. Любопытно, что, несмотря на большие различия в размерах и пропорциях, оба бульдозера удивительно

Экскаватор «Хай-Мак». На снимке хорошо видны кабина и форма вентиляционных отверстий в кожухе двигателя.

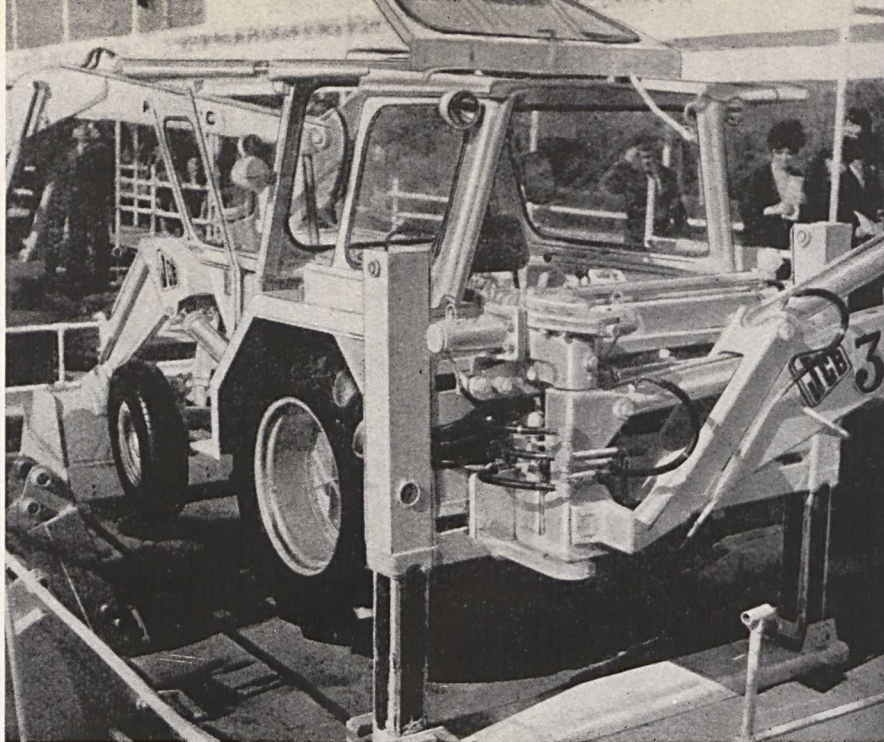
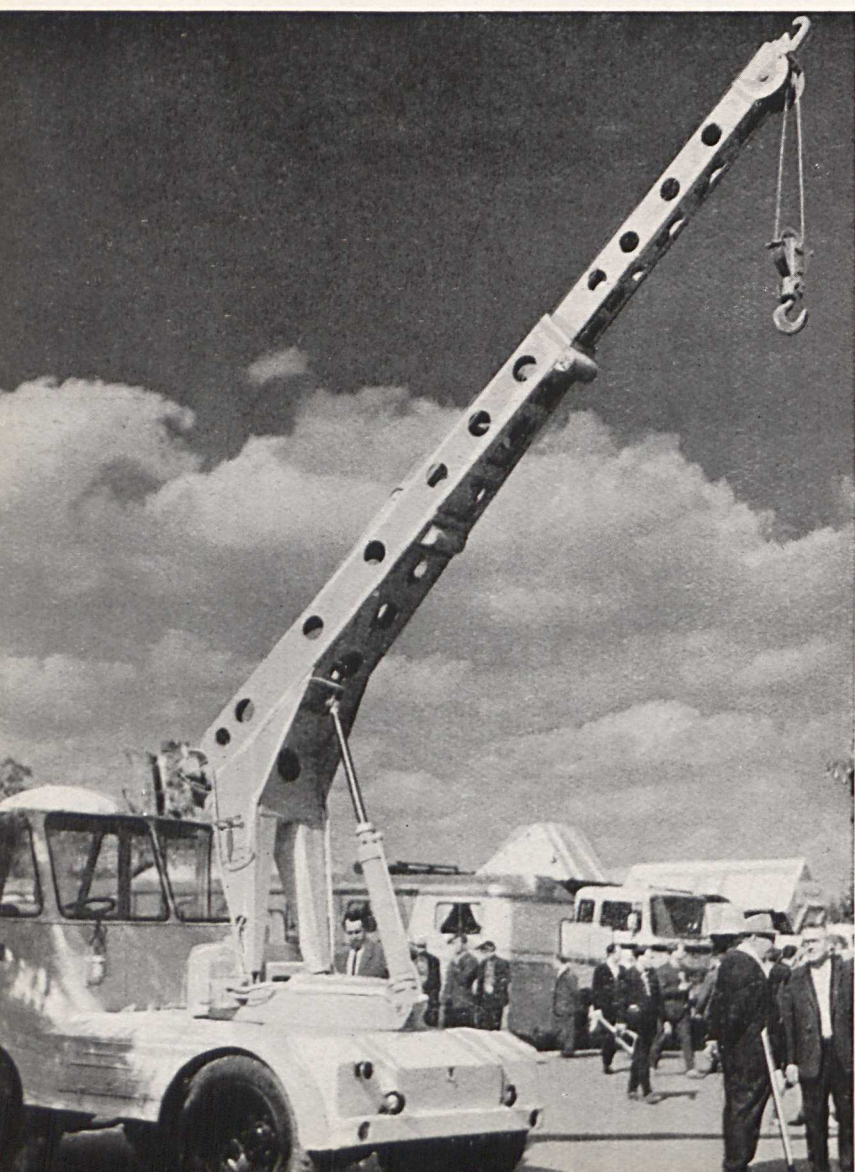


похожи друг на друга. В какой-то мере этому способствует одинаковое решение решетки радиатора. Ее кружевная сетка скрадывает массивность двигателя; можно смело сказать, что эта деталь не имеет себе равных по простоте, изяществу и оригинальности.

И, наконец, на примере английского экскаватора «Хай-Мак» рассмотрим принципы формообразования машин «третьего» динамического типа. Этот экскаватор относится к того рода конструкциям, которыми можно любоваться даже «просто так», и невольно просится сравнение с архитектурой. Но все же перед нами не произведение искусства, а очень рациональная и удобная машина. В ней нет ни одного троса — столь привычной и ненадежной детали подавляющего большинства экскаваторов; их заменяет удобный и безопасный гидропривод. Кабина отделена от двигателя и вынесена вперед, причем обзор практически ничем не ограничивается благодаря тому, что все механизмы размещены в низко посаженном плоском корпусе. Вместе с тем эта форма не случайна и строится по традиционной схеме: основным элементом любого экскаватора является вращающаяся в горизонтальной плоскости платформа, несущая все необходимое оборудование. Обращает на себя внимание изящно и остроумно выполненный кожух двигателя (естественная вентиляция усиливается за счет потока воздуха, проходящего через него при поворотах стрелы). Но самое замечательное то, что найденная для экскаватора красивая и функционально совершенная форма отражает одновременно и динамический характер этого объекта: тело, вращающееся вокруг вертикальной оси, мы неизбежно представляем себе горизонтально сплюснутым.

Тот же мотив лежит и в основе архитектуры легкого автокрана (СССР). Плоская платформа, на которой установлена стрела, имеет минимально до-

Легкий автокран — пример отличного выявления динамической функции. СССР.



Машина со смешанной динамической функцией — «гибрид» экскаватора и бульдозера. Англия.

пустимую высоту (по вполне понятным соображениям устойчивости). Но одновременно ее форма «дотянута» таким образом, чтобы сделать эту высоту как бы еще меньше: большое круговое остекление кабины — хотя и оно несет в первую очередь чисто функциональную нагрузку — зрительно снижает машину.

Все эти примеры показывают, что выявление подлинной динамической функции машин подобного рода позволяет придать каждой из них самобытную форму, тогда как «классическое» направление не знает, по существу, различий между самолетом, самосвалом и зубной щеткой.

Безусловно, приведенная классификация не может ни в коей мере считаться ни полной, ни тем более универсальной.

Создание машин, выполняющих одновременно несколько операций, сталкивается подчас с серьезными трудностями. Например, канавкопатель, выполняющий одновременно функции бульдозера, относится и ко «второму» и к «третьему» типам, принципы формообразования которых прямо противоположны. Поэтому никакими ухищрениями в этом случае не удастся создать гармоничную конструкцию, о чем убедительно свидетельствует пример, приведенный на верхней фотографии.

В заключение нельзя не остановиться на одном весьма печальном обстоятельстве. Сейчас в нашей стране уже ни у кого больше не возникает сомнений в необходимости художественного конструирования. Однако на практике в этом отношении пока еще мало что изменилось. В частности, на выставку не был командирован ни один художник-конструктор. На наш вопрос о положении с художественным конструированием один инженер ответил, что у них есть конструктор-художник, а не художник-конструктор; иначе говоря, это конструктор, который умеет немного рисовать и о котором думают, что у него есть вкус...

Результат пренебрежительного отношения к столь важному делу налицо. Буквально считанные единицы отечественных машин обращали на себя внимание законченной, отработанной формой, внешность же подавляющего большинства конструкций производила удручающее впечатление. Это тем более обидно, что многие из наших машин по ряду показателей не уступают лучшим западным образцам, а некоторые являются совершенно уникальными.

сол стейнберг и „искусство жить“

а. стригалев

Сол Стейнберг — один из самых крупных современных карикатуристов, имеющий много последователей и подражателей. Он родился в Румынии, в год, когда началась первая мировая война, и активно участвовал во второй в рядах морской пехоты США. До войны Стейнберг изучал психологию и социологию у себя на родине, а в Италии получил диплом архитектора.

Стейнберг, по его словам, хотел влиять на вкусы и привычки людей, строя для них жилища, но убедился, что труд архитектора зависит от капризов богатой заказчицы, воспитанной на картинках из иллюстрированных журналов.

Он не стал ни психологом, ни архитектором, а совместил обе специальности в профессии художника. По-видимому, он не отказался от своего стремления влиять на вкусы людей, но предпочел добиваться этой цели с помощью... юмористических картинок в иллюстрированных журналах.

Знакомство с психологией и социологией проявилось в глубине и остроте его сатиры. Правда, Стейнберг воюет не с устоями капиталистического общества. Его интересуют главным образом взаимоотношения людей с тем, что их окружает. В отличие от большинства карикатуристов он никогда не обращает внимания на «смешные случаи», на анекдоты, а только на обыденное течение жизни, не содержащее, казалось бы, ничего смешного. Взгляд художника идет «от частного к общему». Анализируя быт и вещи, Стейнберг дает очень интересные обобщения социального характера.

Как архитектор, Стейнберг тонко чувствует композицию предметов, их архитектуру, внутренний ритм, масштаб. Он умеет наглядно выявить взаимосвязь тех факторов, которые определили в итоге облик вещи: ее назначение, социальную принадлежность, стилистическую характеристику. Стейнберг умеет показать противоречия между привычной видимостью и сущностью вещей. Не случайно к числу его любимых тем относятся «портреты» вещей, зданий, архитектурных ансамблей, иногда — совершенно конкретные (например, площадь Оперы в Париже или Сан-Марко — в Венеции), но чаще — «типические» портреты.

Стейнберг никогда не занимается легким, импонирующим читателю, развлекательным зубоскальством. Но еще более чужды ему наставительные, морализирующие нотки. Недаром уличный знак в виде строго «указующего перста» (самый прямолинейный и категоричный способ «визуальной коммуникации») — один из постоянных объектов его насмешки.

Рисунки Стейнберга всегда проблемны. Его творчество — непримиримый (хотя отнюдь не уверенный в своей победе) протест против бездушной, механизированной жизни, против господства вещей над человеком, против невольного или добровольного подчинения человека вещам.

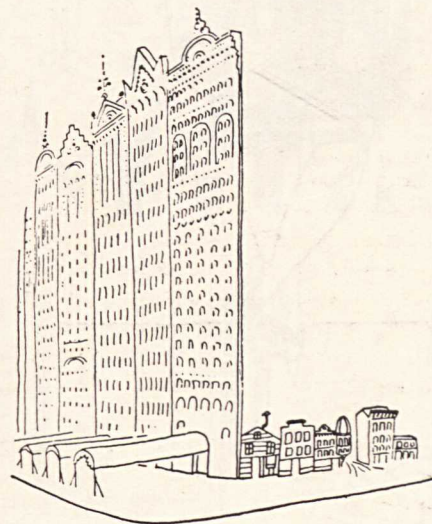
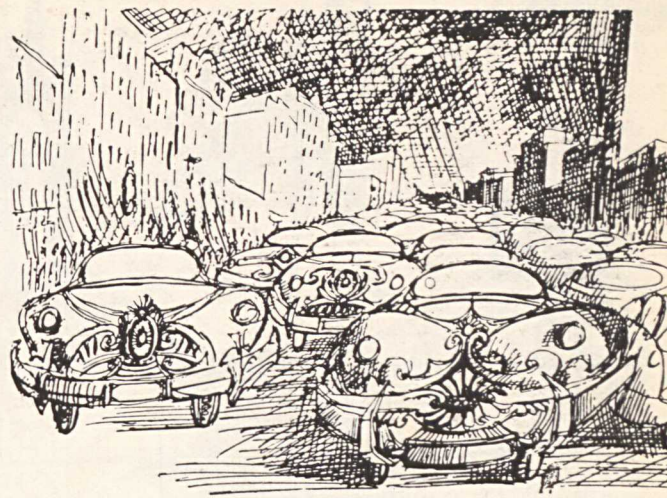
Стейнберг не любит вещи. Чаще всего он рисует их агрессивными, наглыми, самодовольными и аляповатыми. От них тесно в комнатах, тесно на улицах. Вещи не хотят скромно и честно служить людям, а громко требуют служения себе. Нередко Стейнберг показывает, как человек срастается с вещью, растворяется в ней, перестает существовать как личность, превращаясь в придаток кресла, платья, автомобиля.

Симпатии художника на стороне тех, кто не подчиняется всецелому господству вещей, хотя такое неподчинение, по Стейнбергу, может иметь только наивный и забавный характер. Вероятно, Стейнберг должен ощущать нечто общее между собой и некоторыми своими персонажами, вроде дамы со строгим и решительным лицом, делающей надпись кремом на торте: «Не курить!»

У Стейнберга, по существу, одна тема творчества — бездушность и пошлость современной буржуазной цивилизации, одно оружие — ирония, одно графическое средство — гротеск.

Художественный почерк Стейнберга очень индивидуален, а употребляемые им композиционные средства и приемы подчас совершенно неожиданны, «изобретены» специально для конкретного рисунка.

На первый взгляд многие его рисунки могут показаться «беспомощными» и «непрофессиональными». Кажется, перед нами каракули взрослого, далекого от искусства человека, который сам рассматривает это занятие как времяпрепровождение, как заполнение каких-то вынужденных пауз в служебные часы за письменным столом. Кажется, автор и понятия не имеет о премудростях школьной науки рисования, а только обладает великолепным каллиграфическим почерком и аккуратностью — необходимыми качествами чиновника-виртуоза; он будто бы «не умеет» изображать предметы, но зато прекрасно знаком с ними в житейском отношении, знает им цену, твердо помнит и любовно перечисляет нравящиеся ему детали.





Одним словом, так или очень похоже должны были бы рисовать сами герои Стейнберга-художника.

Но в чем же разница между почеркушками скучающего клерка и пародирующими их рисунками профессионала карикатуриста? Разница прежде всего в безупречной точности глаза и руки художника. Его рисунки изысканны в самом буквальном смысле этого слова, но зрителю предлагается поверить, что «так получилось» чуть ли не «само собой». Стейнберг изображает не только явление, но и то, каким это явление должны воспринимать его герои. Он передает как бы не свое (или не только свое) впечатление от предмета, а впечатление, которое, по его представлению, должен вызвать данный предмет у его сатирического героя (например, Бруклинский мост у нью-йоркского обывателя), и пытается воссоздать графический почерк, свойственный этому «герою». Рисунок у Стейнберга перестает быть только средством изображения, а становится одновременно и его объектом. Эта мысль наглядно отражается в неоднократно повторяющемся у Стейнберга изображении неоконченного контура человека, рисующего самого себя.

Вспомним гимн Маяковского Бруклинскому мосту — этому чуду инженерного искусства, символу дерзости и созидательной мощи человека. Стейнберг посмотрел на мост глазами рядового нью-йоркца, знакомого с мостом повседневно, на протяжении многих лет жизни. А для того нью-йоркские мосты прежде всего — громоздкие чудовища в хаосе гигантского города, тесного, грохочущего, нелогичного, утомительного. И на рисунке мы не ощущаем тектонической логики конструкций. Вместо этого нарочитая запутанность, непонятность, сумбур.

Вкусы Стейнберга и его героев редко совпадают. Он рисует тех, чья духовная жизнь сведена к сумме условных рефлексов, кто собственное мышление заменил стандартами моды. На одном из характерных рисунков этого рода Стейнберг изобразил толпу восторженных и глубокомысленных зрителей перед буквами «ART» («Искусство»), выставленными на кудрявом «художественном» пьедестале.

Стейнберг обладает удивительной способностью открывать все новые и новые стороны в обыденных явлениях и предметах, во всем, что примелькалось и кажется давно и исчерпывающе известным. Он как бы сдирает с вещей, слой за слоем, надоевшие оболочки сложившихся и устоявшихся представлений. Его зоркость не притупляется от бесконечных повторных наблюдений и интерес к уже знакомому никогда не иссякает.

Стейнберг предлагает зрителям каскад новых метафор, свежих ассоциаций, неожиданных сопоставлений. Его мысль и его графика в этом отношении движутся все время параллельно, оплодотворяя друг друга.

Любимый графический прием художника — сопоставление вещей, в жизни никогда не сопоставляющихся из-за разной масштабности как по размерам, так и по значению. У Стейнберга этот прием служит инструментом, вскрывающим сущность явления, показывающим «вещь как она есть». С его помощью Стейнберг убедительно и просто показывает художественную убогость таких вещей, которые в глазах обывателя всегда были эталоном красоты, величия и т. д. Чего стоит, например, серебряная полоскательница, неожиданно похожая на бесчисленные монументы на площадях бесчисленных столиц.

Стейнберг очень любит рисовать архитектуру. Дома он изображает как те же бытовые вещи, только выросшие до огромных размеров. Он показывает дома-шкафы, дома-комоды, дома-ящики, дома-мусоросборники. Наклеив на рисунок городского пейзажа прямоугольный кусочек миллиметровки, художник дает весьма яркий (и ехидный) образ небоскреба «школы Миеса ван дер Роэ». Подмена одного предмета другим применена, как и в других случаях у Стейнберга, чтобы показать их внутреннее родство, художественно снизить то, что грандиозно только по абсолютным размерам.

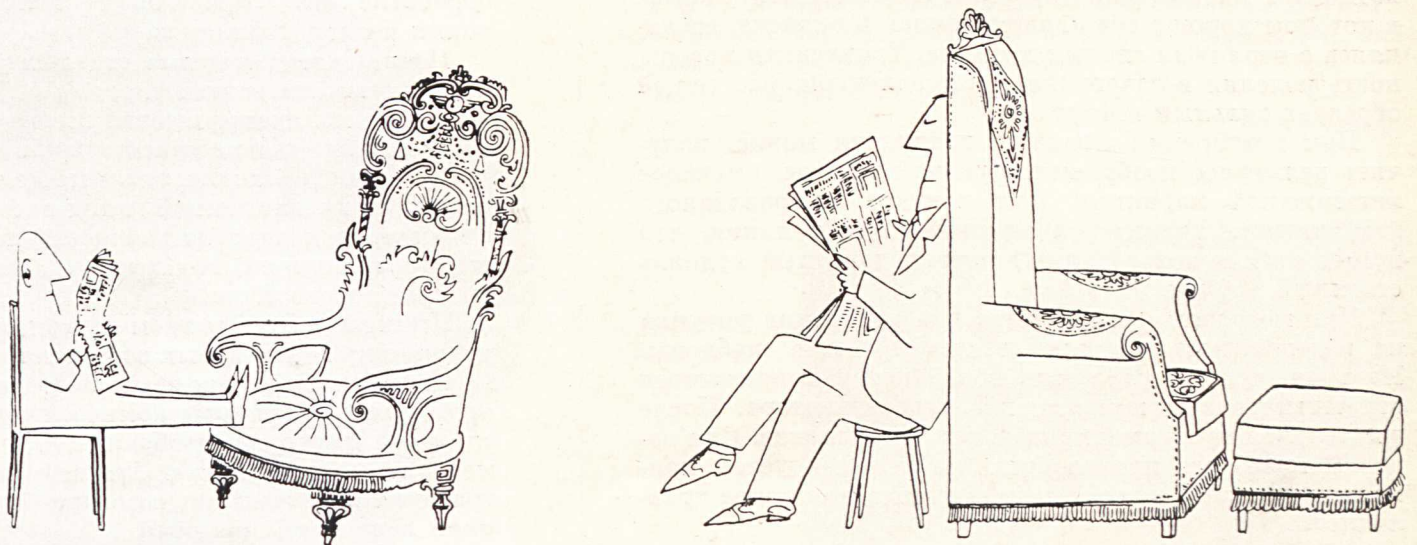
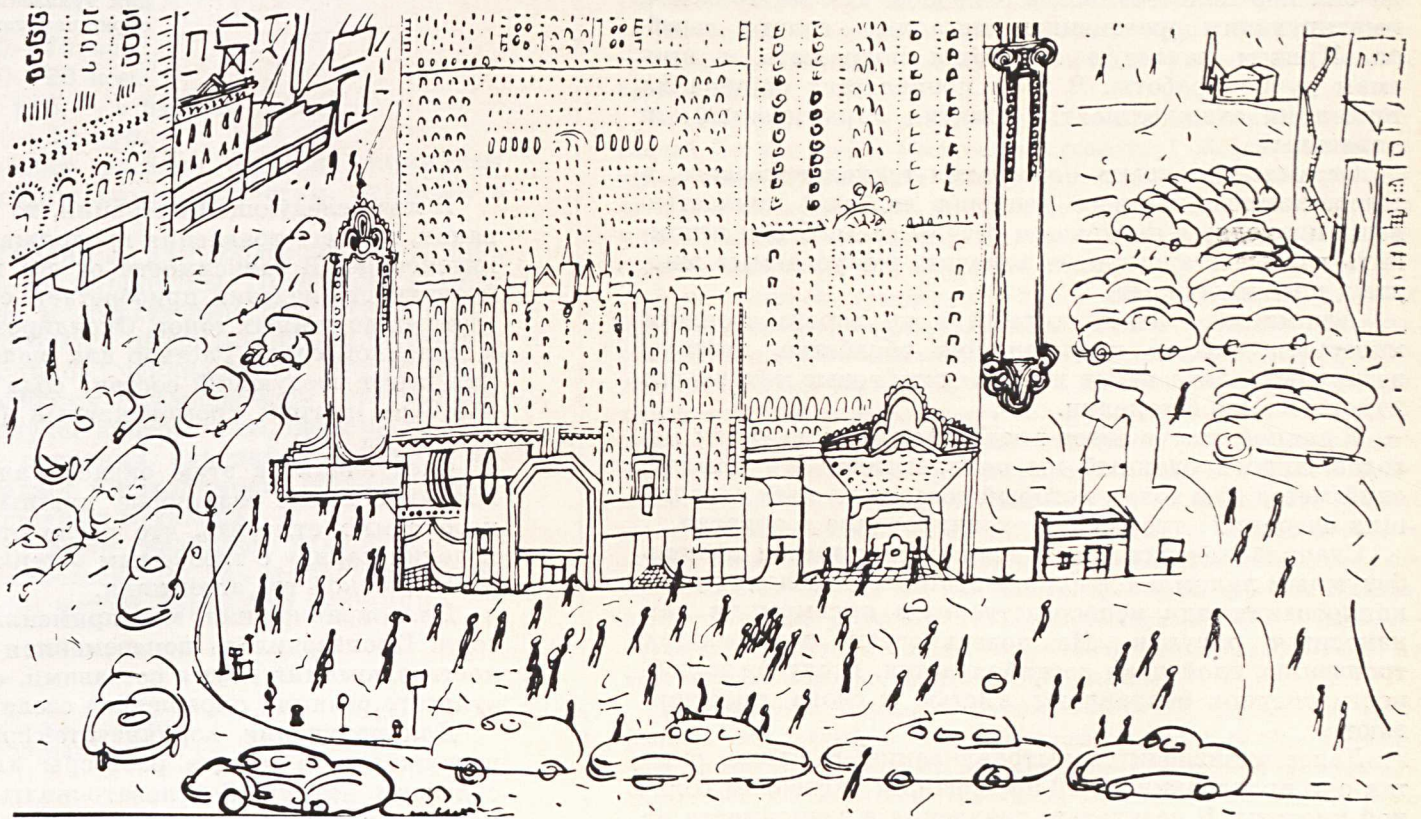
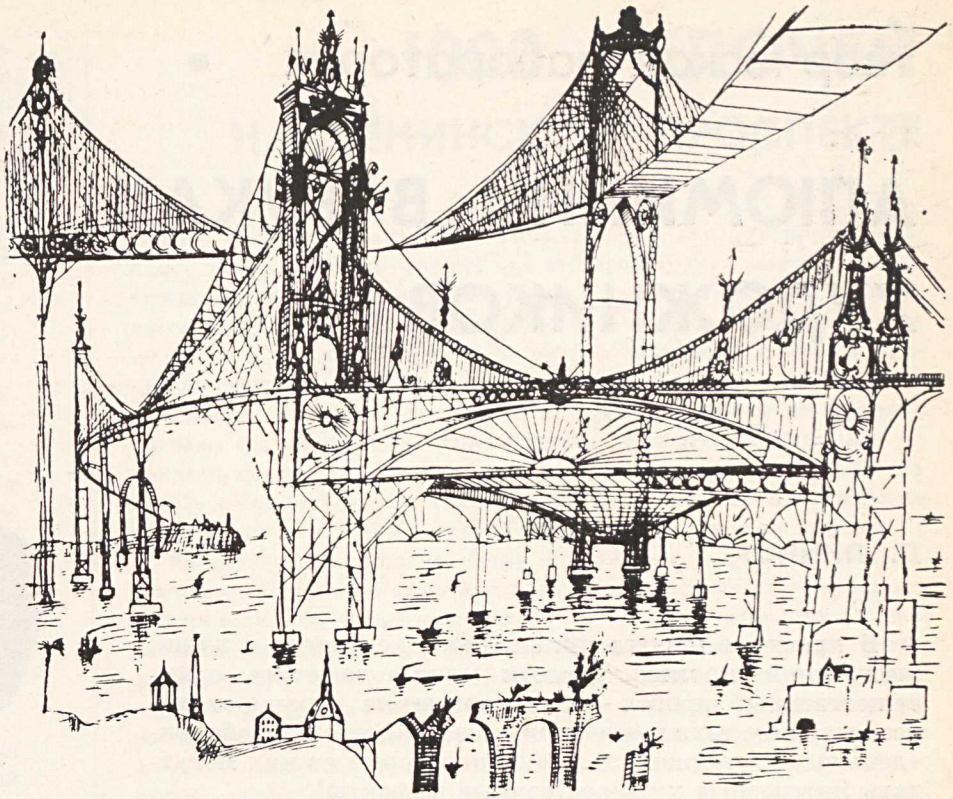
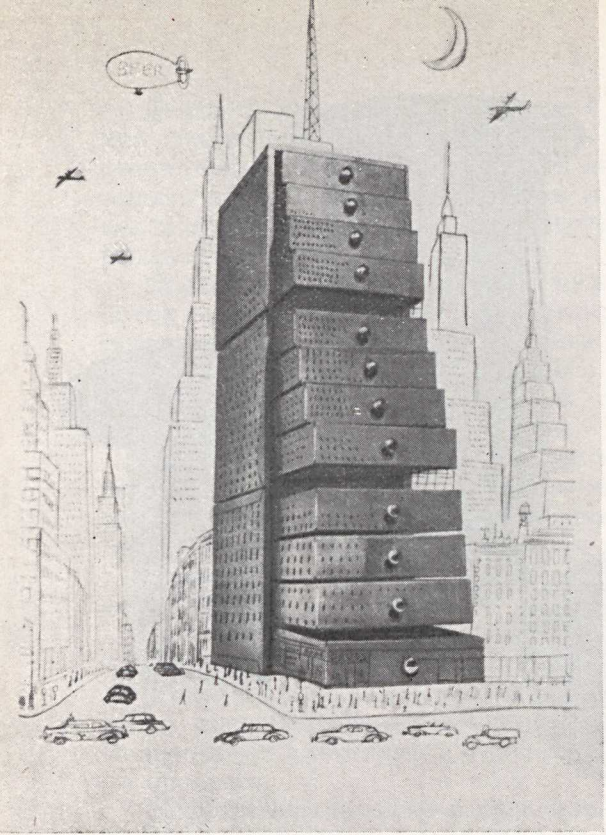
Художника живо интересует непрерывно происходящий в современной культуре процесс резкого столкновения старого и нового. Стейнберг не противопоставляет одно другому, а лишь отмечает эти столкновения. Его перо беспощадно демонстрирует неполноценность как уцелевших от «старых добрых времен», так и новомодных вкусов «среднего» обывателя. Он смотрит на старое и на новое глазами жителя середины XX века, равно фиксирует устаревание и гибель прошлого и лихорадочную суетливость вновь возникающего. Но, не приемля механизацию, машинизацию, массовое оболванивание, которые несет культура капитализма, Стейнберг невольно подмечает в старом что-то трогательное, мило-наивное, уютное.

Он осмеивает особенно оживившиеся в последнее время в архитектуре, искусстве, дизайне стремление эклектически слепить воедино рационалистические формы предметов заводского изготовления и крикливую пышность, всегда остающуюся в глазах буржуа признаком богатства и истинной красоты.

Одна из трех книг-альбомов Стейнберга называется «Искусство жить». Всем своим творчеством художник протестует против буржуазного образа жизни, против пошлого, самоуверенного и жестокого «искусства» жить.

Но Стейнберг не скрывает, что сам не верит в действенность своих протестов. Его сатира не обличает, а только вскрывает и констатирует. Его ирония полна горечи и грусти одинокого интеллигента, которому претит дурной вкус, тупоумие и пошлость окружающего мира, но который пришел к горькому выводу, что иначе быть не может, что безвкусица фатальна. Ощутимо повлиять на формирование вкусов карикатуристу оказалось так же не под силу, как и архитектору. Стейнберг — Дон-Кихот, трезво сознающий свое донкихотство.





АЛЮМИНИЙ В РУКАХ ХУДОЖНИКОВ

Л. ЛИННАКС

В практике нашего прикладного искусства и художественной промышленности можно заметить один существенный пробел — мало внимания обращают на исследование технологических возможностей обработки «дешевых» материалов. А ведь некоторые из них могут дать интересные художественные эффекты!

Например, алюминий. В прикладном искусстве им до сих пор пользовались в основном как материалом, имитирующим драгоценные металлы — золото, серебро. Причем зачастую пытаются подражать и приемам ручной работы. В этом проявляется ошибочная тенденция отождествлять понятия «драгоценный» и «красивый».

Стремление скрыть недостатки технологического, а также композиционного решения видимой ценностью вещи приводят к печальным результатам. Стоит вспомнить грубые старомодные изделия, выпускаемые многими предприятиями.

Алюминий — недефицитный и не дорого стоящий материал, хорошо поддающийся обработке, поэтому возникает задача найти и применить новые методы его художественной отделки.

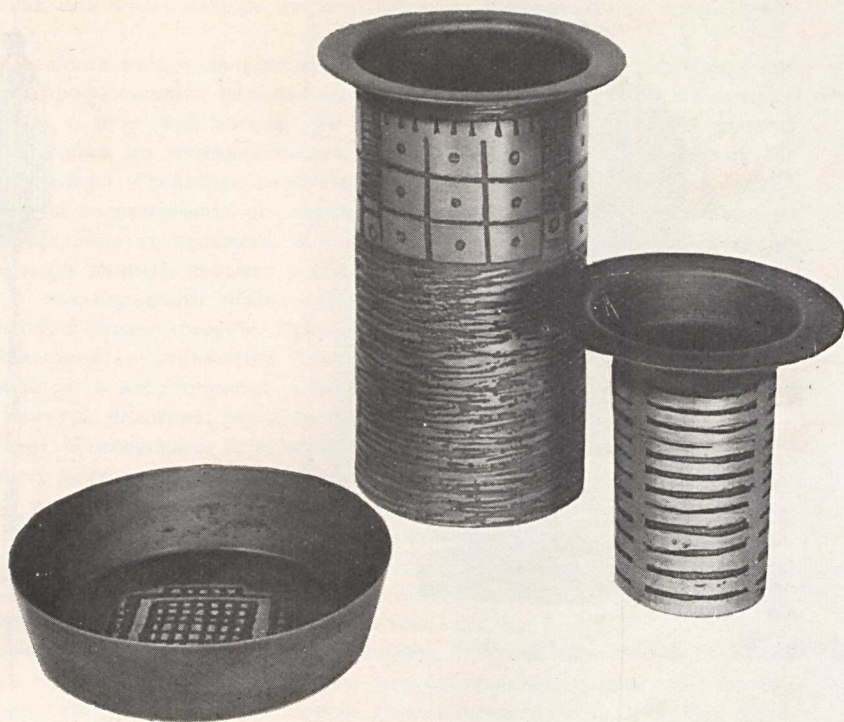
В данной статье автор предлагает один из таких методов, апробированный им на практике. Это химический метод (без тока), который состоит из трех следующих операций: травление, оксидирование и окраска.

Сначала поверхность изделия покрывается сплошь битумным лаком и хорошо просушивается. Затем путем копирования или непосредственным письмом на лак наносится рисунок. На поверхностях, подлежащих травлению, слой лака соскабливается. В случае необходимости рисунок исправляют кистью и снова просушивают.

Далее производится вытравливание. В наших опытах оно производилось 10-процентным раствором соляной кислоты. В результате травления в зависимости от продолжительности процесса на поверхности изделия возникает низкий или глубокий шероховатый рельеф, в котором хорошо осаждаются окись и окраска, соединяясь с верхними слоями металла. Травленная поверхность изделия в сочетании с нетравленной, блестящей образует сильный контраст.

При повторении процесса травления можно получить рельефное изображение разной высоты, имеющее живописный характер. Для контура вытравленного изображения характерна прерывающаяся линия, что при умелом использовании дает определенный художественный эффект.

При массовом производстве для нанесения рисунка на изделие применяются соответствующие шаблоны. Не подлежащие травлению поверхности покрываются битумным лаком при помощи пульверизатора. После тщательной просушки производится травление. Для изделий массового производства не рекомендуется применять сложные композиции, а также повторное травление.



Л. Линнакс. Декоративные изделия. Художественная обработка алюминия травлением, оксидированием и окрашиванием.

В ходе следующей операции, то есть при оксидировании, процесс травления продолжается, но уже менее интенсивно. В зависимости от его продолжительности поверхность изделия приобретает серый оттенок — от светлых до темных тонов. Оксидирование производится в щелочной среде. Раствор для щелочного оксидирования имеет следующий состав: сода кальцинированная (Na_2CO_3), натрий хромовокислый ($\text{Na}_2\text{Cr}_2\text{O}_7$) и натр едкий (NaOH).

Следующая за этим окраска алюминия позволяет получить самые различные цветные тона. При этом необходимо отметить, что после отделки поверхности изделия наряду с требуемым оттенком прозвучит и серый основной тон алюминия.

Для окрашивания мы применяли неорганические соли. Производилась попеременная обработка поверхности алюминия двумя составами, образующими в результате реакции окрашенное соединение.

Для получения коричневатого цвета изделие погружалось в водные растворы ацетата кобальта и сульфата натрия. Зеленовато-желтый цвет получался при обработке изделия в растворах ацетата свинца и хромата калия. Синий цвет изделия получается при обработке его в растворах железисто-синеродистого калия и хлорида железа.

После сушки изделие отделяется и покрывается прозрачным нитролаком.

Какие же преимущества имеет этот метод по сравнению с применяющимися обычно?

Основное различие заключается в том, что вместо имитации предлагаемый метод оксидирования и окраски алюминия дает возможность подчеркнуть красоту самого материала, его легкость, фактуру поверхности и серый основной тон.

Применение описываемой технологии предоставляет художнику много новых возможностей для осуществления своих творческих замыслов. Она позволяет применить самые различные композиционные решения: как сложные фигурные изображения, так и простые орнаментальные построения. При этом можно пользоваться графическим, живописным или скульптурным решением и их комбинациями.

Данному методу художественной обработки алюминия свойственна большая гибкость. Он позволяет без специальных технических средств двусторонне обрабатывать как плоские изделия, так и углубленные формы, получать рельефы разной высоты, достигать самых различных цветовых оттенков.

Предлагаемый новый метод художественной обработки алюминия является сравнительно несложным и поэтому может быть легко применен в промышленности для изготовления товаров широкого потребления, декоративных изделий и уникальных произведений прикладного искусства и скульптуры.

Оксидированные и окрашенные алюминиевые детали светильников, вазы, сервировочные блюда, настенные пластины и панно могут с успехом войти в оформление современного интерьера. Они хорошо сочетаются с разнообразными отделочными материалами (пластмассой, стеклом, деревом).

Алюминий в новой обработке пригоден для создания украшений и отделок одежды.

Указанный метод к тому же дает и ряд экономических преимуществ — возможность расширенного использования алюминия и удешевление технологического процесса.

Дефицитные цветные и драгоценные металлы в ряде изделий могут быть заменены алюминием. Эта замена имеет большое народнохозяйственное значение. Так, например, средняя стоимость 1 кг материалов составляет:

алюминий	60—70 коп.
медь	70—90 коп.
латунь	1 руб. — 1 руб. 20 коп.
серебро	20—40 руб.

При замене годового расхода серебра алюминием затраты, по приблизительным подсчетам, снизятся в 98 раз.

Химикаты, необходимые для обработки алюминия, также не дороги и не дефицитны. Поскольку декоративное изображение возникает непосредственно в кислотной среде, не требуется высококвалифицированных рабочих (гравировщиков, чеканщиков). Предметы из алюминия изготавливаются штампованием, свертыванием или в крайнем случае винтованием, поэтому не нужны такие сложные операции, как пайка, сварка и др. Плюс к этому отпадает необходимость покрытия алюминия слоем драгоценных металлов.

Думается, что из всего сказанного становятся очевидными как художественные, так и экономические преимущества нового метода обработки алюминия.

Л. Линнакс.

Художественная обработка алюминия травлением, оксидированием и окрашиванием.



1000 МЕЛОЧЕЙ НА ЛЕНИНСКОМ ПРОСПЕКТЕ

Этот магазин создан специально для таких, как я (а может быть, и для таких, как вы)—знаете, как это происходит: вам вдруг надо отрезать какой-то кусочек жести, вы уже в который раз вспоминаете, что у вас нет специальных ножниц, вы твердо решаете завтра же зайти в магазин и купить, но тут же забываете об этих ножницах до следующего раза, а пока что портите обычные, — таких ситуаций масса. «Мелочи» — это вещи, которые вам нужны от случая к случаю, без которых, в общем, можно прожить, за которыми не пойдешь специально, потому что жалко времени. Магазин «1000 мелочей» напомним вам о таких случаях, трогательно-внимательным отношением к мелочам заставит посвящать им немного времени.

Входить надо, по-моему, снизу, со стороны Калужской заставы. Хотя архитекторы не задумали никакого «выставочного» маршрута со стрелками, он вышел сам собой, — и тут недостаток «коридорной системы» магазинов, занимающих длинные и узкие этажи новых домов, вдруг обернулся достоинством. Первые четыре магазина «1000 мелочей» (на Ленинском проспекте открылся пятый в Москве), расположенные в специальных отдельно стоящих зданиях, но только здесь удалось (хотя архитекторы вначале были недовольны) найти то четко продуманное композиционное решение, которое как нельзя лучше подходит для этого случая. Итак, вы входите, вы оказываетесь над залом (все четыре входа расположены высоко, с лесткой вниз), вы спускаетесь и начинаете путешествие. По такому магазину достаточно пройти один раз — вы все вспомните, все увидите, все, что вам надо, купите.

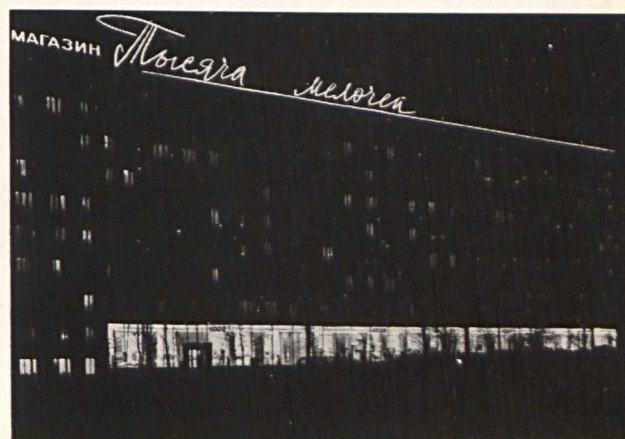
Эта продуманность и стала основой проекта (архитектор М. Полторацкий, 3-я мастерская Моспроекта, художник Г. Козин, живописно-художественный комбинат Мосгороформления). Говорят, начальник орготдела Мосхозторга М. Фельдштейн сам вместе с архитекторами и работниками магазина двигал каждый прилавок, пока четкая технологическая схема не воплотилась в натуре.

Я не собираюсь утверждать, что все здесь безупречно (эмблемы отделов, например, хорошо задуманные, вышли несколько плакатно, они плохо «читаются» издали — наверное, их следовало решать по типу фирменных знаков), но четко и красиво написанный шрифт, функциональная направленность каждой детали оформления, наконец, отсутствие «украшательских» картинок, не информирующих покупателя, а лишь развлекающих зрителя, — все это делает оформление по-настоящему современным. Магазин не «поражает» эффектными художественными приемами, экспозиция на перфорированных щитах, древесно-стружечные плиты, пластики, плоскостное решение изображений — все это мы уже видели. Да авторы проекта, кажется, и не стремились изобрести что-то непременно новое, они лишь использовали известные приемы современной торговой экспозиции, но использовали скромно, доброту, продуманно.

Вы незаметно проходите полтора-два метра до конца (кстати, этот пятый вариант «Мелочей» гораздо больше предыдущих: кроме хозяйственных предметов здесь есть фарфор, хрусталь, галантерея, письменные и спортивные товары), вас благодарят за покупки, к вам отнеслись по-деловому внимательно и заботливо, вас не задерживают напрасно, и у вас хорошее настроение, потому что вам кажется, будто не только вещи, но и симпатичные девушки за прилавками и вы, покупатели, именно такими, какие вы есть, были заранее предусмотрены авторами магазина.

Поздравляю вас с его открытием.

А. Александров



НАТАЛИЯ ЖОВТИС

т. стриженова

С тканями Наталии Моисеевны Жовтис я познакомилась гораздо раньше, чем с самой художницей. Ее работы привлекли меня довольно редкой особенностью — они модны, современны и в то же время национальны. А ведь слить воедино эти начала — одна из самых сложных задач декоративно-прикладного искусства. Именно ее и поставила перед собой Н. Жовтис.

Более 17 лет эта художница трудится на комбинате «Красная Роза», куда она поступила по окончании Московского текстильного института. Работа художника-колориста, а затем мастера текстильного рисунка стала для нее школой практического опыта, помогла всесторонне изучить особенности технологии производства. С 1960 года Наталия Моисеевна — главный художник фабрики.

Все эти годы были наполнены напряженным повседневным трудом — поисками своего пути, своей темы, постоянным совершенствованием мастерства. Н. Жовтис с благодарностью вспоминает своих учителей П. П. Пашкова и В. И. Быстренина, которые оказали большое влияние (особенно манера графического рисунка Быстренина) на формирование ее художественного видения. В конце пятидесятых годов окончательно сложился творческий почерк художницы, и его вряд ли можно спутать с другим, настолько он самобытен, уверен и ярко выражен.

Н. Жовтис увлеченно работает над национальной тематикой в текстиле, положив в ее основу мотивы народного искусства. В этом смысле она продолжает линию, начатую Н. П. Ламановой, Е. И. Прибыльской и другими энтузиастами двадцатых годов, сделавшими первую попытку органично включить в советские ткани и костюм элементы русского искусства прошлого.

Поиски национального стиля в современном текстиле не случайны. Развивающиеся международные связи оказывают огромное влияние на формирование текстильного рисунка. Сейчас это ярко выражено в тканях, основу которых составляет живописное пятно с размытым тающим контуром. Но наряду с ними распространены ткани, в которых ведущим остается графический рисунок, включенный в общий орнаментальный узор. Жовтис принадлежит к энтузиастам этого направления, где, по ее убеждению, текстиль, оставаясь в рамках современного стиля, может приобрести национальное лицо.



Большая любовь к народному искусству и углубленное изучение его помогают ей понять внутренний смысл и художественную сущность народного творчества, выделить те его качества, которые наиболее созвучны нашим сегодняшним задачам.

Сохраняя в эскизах неповторимую прелесть взятого в основу мотива, художница подчиняет его законам текстильного узора. При этом она стремится к тому, чтобы ее замысел был сразу ясен зрителю. И действительно, достаточно беглого взгляда на ее ткани, чтобы по характеру рисунка, колориту, композиции, ритму угадать их тему. Например, в известной ткани Жовтис «Лубок» настолько точно передано впечатление от яркой, нарядной и декоративной вятской игрушки, что ее образ угадывается сразу. Дело не только в самом образном изобразительном мотиве — фигурках модниц, франтов, традиционных лошадок и деревьев, а в целом ряде чисто текстильных приемов, с помощью которых раскрывается замысел. Сюда относятся плавные округлые контуры игрушки, орнаментально решенные и включенные в общую композиционную канву; использование отдельных элементов вятской росписи — полос с растительным орнаментом, кружков, завитушек, декоративных пятен — и, наконец, звонкий колорит.

При всей сложности рисунка не утеряно его назначение — служить для одежды. Это сказывается в удачном сочетании масштабов декоратив-

ных пятен с графически-плоскостным фоном. Многоцветность и праздничная нарядность свидетельствуют о том, что художница задумывала эту ткань для молодежного платья.

Жовтис старается никогда не повторять себя, каждую новую тему она разрабатывает в ином эмоциональном и композиционном ключе. В таких тканях, как «Деревня», «Карпаты», «Загорск», «Фаянс», художница находит нужный и единственный для данной темы прием. В этом особенно убеждает сопоставление двух из названных тканей. «Загорск» решен в насыщенном золотисто-оранжевом колорите с декоративными пятнами цветастых чашек и чайников, пузатых самоваров. «Фаянс» — ткань изысканно сдержанная. В ее рисунке творчески преобразованные мотивы гжельской росписи квасников и кувшинов XVIII века возрождаются в изящном, тонком, современно трактуемом текстильном узоре, в холодной голубовато-синей цветовой гамме, живо напоминающей старинный фаянс. И если ткань «Загорск» «просится» на домашнее платье, то «Фаянс» хочется видеть в нарядном туалете молодой девушки.

Рассмотренные нами работы по своему композиционно-ритмическому строю можно объединить как декоративно-орнаментальные. Тонкое понимание национального колорита подсказало Н. Жовтис иные средства выражения для тканей «Греческая» и «Дагестан». В них господствует стро-

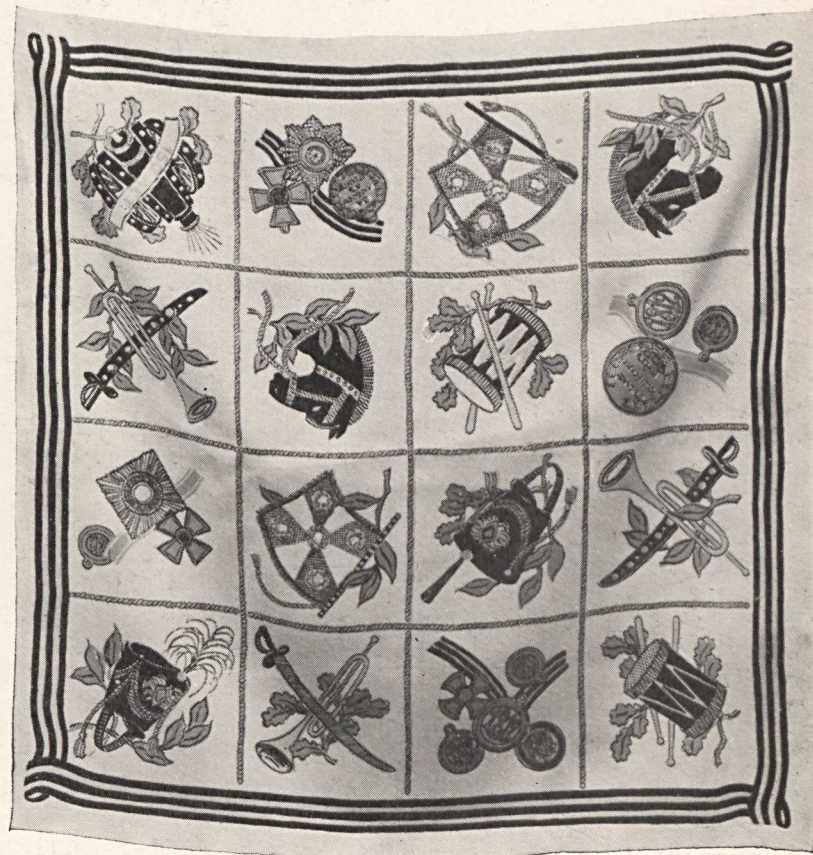


Н. Жовтис. Ткань «Лубок». Поплин.

Занавеси на окнах в кафе «Молодежное». Москва (автор ткани Н. Жовтис, авторы интерьера Э. Грибанова, В. Кильне).

Н. Жовтис. Платок «Бородино». Атлас.

Н. Жовтис. Платок «Москва—столица». Атлас.



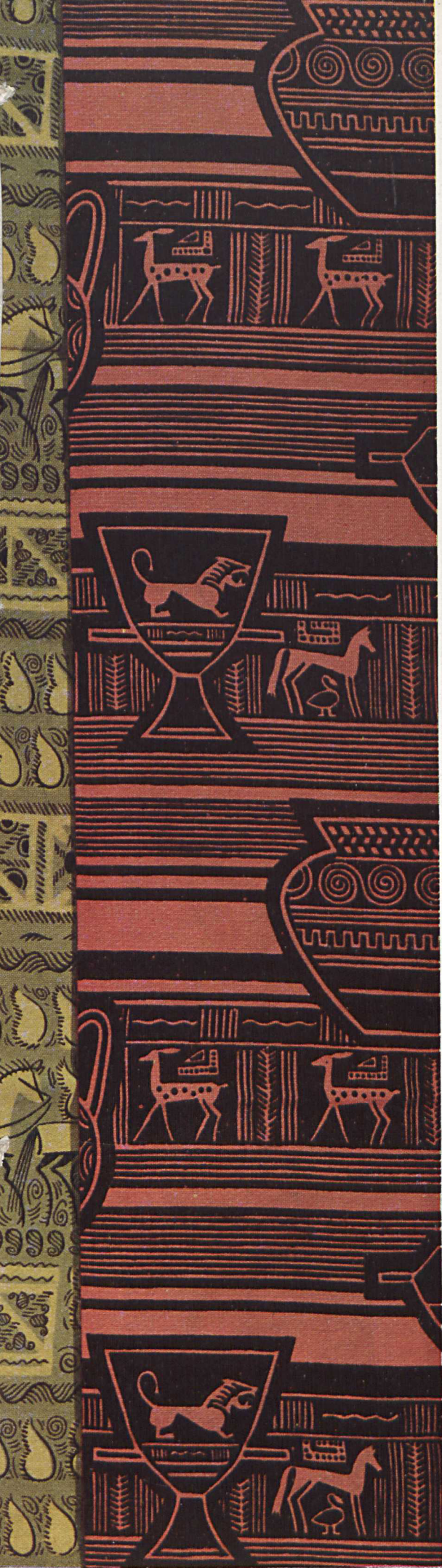
гое графическое начало. Ткань «Греческая» имеет несколько колористических авторских вариантов, близких по цвету к греческим вазам: черно-кирпичный, черно-золотистый, черно-красный. Упорядоченный ритм изображительных мотивов (контуры пифосов, амфор, киликов), горизонтальные ряды полос придают подчеркнuto плоскостной характер поверхности материала.

Близка к ней и ткань «Дагестан». Здесь художница сочла необходимым сделать акцент на многообразии форм и узорности орнамента дагестанской народной керамики и мелкой пластики. В построении композиции чувствуется особая музыкальность, отдаленно напоминающая ритмы и характер дагестанских танцев.

Наталья Моисеевна Жовтис не ограничивает свою деятельность работой на фабрике. Не раз приходилось ей пробовать силы на широкой общественной арене: она вошла в творческий коллектив художников, готовивших костюмы для участников физкультурных парадов (1957, 1960). В этой работе проявилось такое ее ценное качество, как умение мыслить масштабно. В соответствии с новой задачей художница находит и новый художественный язык. Ее ткани «Цветы», «Здравствуй, Москва» (последняя выполнена в соавторстве с А. Андреевой) становятся яркими, броскими, крупноразпорными, они прекрасно смотрятся издали, создавая общее впечатление праздничной декоративности.







Жовтис — автор декоративной ткани, выполненной для кафе «Молодежное» в Москве. Это кафе — один из немногих удачных примеров единого стилистического решения всего интерьера, где ткань — и по характеру узора, и по цвету, и по композиции — сливается с общим замыслом архитекторов.

На протяжении почти всей творческой деятельности Жовтис работает в тесном контакте с модельерами Н. Голиковой и А. Левашовой. Вместе с ними она проектировала ансамбли одежды для выставок «Советская Россия» (1960) и «Декоративно-прикладное искусство РСФСР» в Ленинграде (1964).

Одну из своих последних работ — купонную ткань с розой — Жовтис выполнила по заказу модельеров СХКБ Мосгорсовнархоза. Художница представила более десяти эскизов, один из которых после обсуждения был принят и, на наш взгляд, весьма удачно осуществлен в модели. Она нашла асимметричную композицию одного цветка для вечернего белого платья.

Однако Жовтис не считает необходимым повседневное сотрудничество с модельерами. Она говорит: «Художник-текстильщик должен работать один над своими рисунками, а совместное творчество целесообразно в переломные моменты, когда разрабатываются принципиально новые предложения в модном направлении одежды и текстиля, создается новый большой комплекс вещей, «задающих тон» целой серии».

Такая точка зрения может показаться спорной, но она во многом объясняет своеобразный характер творчества художницы. Из-за сюжетной и композиционной сложности ее ткани требуют особого подхода при конструировании модели, они довольно трудны для массового производства одежды. Немало произведений Жовтис можно назвать, скорее, экспериментальными.

В последние годы художница много внимания уделяет работе над сувенирными платками. Первый из них был выполнен в 1957 году к Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве.

Само назначение сувенирного платка — память о пребывании в стране или городе — как нельзя лучше отвечает творческой направленности Жовтис, ее глубокому интересу и любви к национальной теме в текстиле. Художники по-разному подходят к раскрытию таких тем: многие предпочитают дать сюжет завуалированно, и тогда содержание становится ясным лишь при внимательном «прочтении» композиции. Оставаясь верной своим принципам, Жовтис убеждена в

том, что сувенирный платок должен сразу и откровенно выразить свою тему. Она любит замкнутую, законченную композицию, присущую штучной вещи, строго продуманное ритмическое построение. В платках Жовтис, как и в ее тканях, легко угадывается рука автора. Однако из этого вовсе не следует, что работы художницы однообразны и похожи друг на друга. Достаточно привести несколько примеров.

В 1959 году был создан памятный платок «Москва». Это наиболее близкая и дорогая сердцу художницы тема, которую она варьирует десятки раз, находя всегда новое решение. Платок выдержал очень большой тираж, около трехсот тысяч экземпляров. В этом своем замысле Жовтис исходит из древнерусской книжной графики. Она умело и изощренно перемежает витиеватый орнамент заставок с четким контуром старинных и современных зданий, с повторяющимся ритмом «буквиц», составляющих слово «Москва» по сторонам платка. Контраст черного и белого цвета с четырьмя красными (или золотыми) пятнами в углах усиливает сходство с первоисточником.

Один из последних платков этой серии «Москва — столица» решен в чисто графическом ключе, предельно обобщенно и схематично, лишь отдаленным намеком даны контуры зданий.

Иначе разработана композиция платка «150-летие Бородинской битвы». В его основу положены мотивы военных атрибутов, кайма платка — черно-золотистая георгиевская лента. Весь конструктивный ритм — поле, разделенное витым шнуром на квадраты, — по-военному четок, прост, геометричен.

Среди платков Жовтис есть и более декоративно-красочные. Хочется упомянуть показанные на выставке «Москва — столица нашей Родины» платки: «Пусть всегда будет солнце» и «Любимый город». В них цвет стал эмоциональной основой композиции.

Наталья Моисеевна Жовтис — сложившийся и убежденный в правильности своих творческих принципов художник. В ее самобытных и талантливых работах постоянно ощущается то драгоценное чувство современности, которое рождается лишь при глубоком понимании задач искусства сегодняшнего дня. Сейчас вместе с сильным и слаженным коллективом художников комбината «Красная Роза» Н. Жовтис работает над рисунками для будущих тканей, ищет пути совершенствования работы художественного бюро, которое она возглавляет.



Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919—1920.

История АГИТ- ПОЕЗДА

И. М. Бибикова

В Научно-исследовательском институте Академии художеств СССР готовится к изданию двухтомник — «История советского декоративного искусства». При работе над этим изданием было выявлено много новых архивных материалов. В настоящей публикации мы даем часть документов и фотографий, подобранных старшим научным сотрудником института И. М. Бибиковой для статьи о художественном оформлении агитпоездов и агитпароходов.

В первые послереволюционные годы возникла и получила очень интересное развитие своеобразная форма монументальной живописи — росписи агитпоездов и агитпароходов.

Наиболее ранняя попытка создания такого поезда относится к августу 1918 года. К сожалению, фотографии его не удалось найти, а упоминание о нем в печати носит слишком общий характер. Поэтому особый интерес представляют воспоминания художника Д. Мельникова, который говорит, что в 1919 году на запасных путях Ярославского вокзала стояли небольшие товарные вагоны серого цвета, расписанные лозунгами и агитационными картинками, выполненными белой краской по рисункам А. Осмеркина, Д. Моора и В. Дени. Возможно, что описанные вагоны были частью этого первого поезда.

При ВЦИКе организовался специальный отдел «агитпарпоездов», которым заведовал Я. Буров. Лозунги и сюжеты для картин давала редакционная комиссия, возглавляемая В. Карпинским. Точность в изображении национальных костюмов и портретов политических деятелей обеспечивала этнографическая комиссия.

Выполнялась роспись группой талантливых художников, среди которых были живописцы, графики, плакатисты, художники декоративного искусства и даже иконописцы из Палеха. Однако, несмотря на различие художественных индивидуальностей и профессиональных навыков, в процессе совместного творчества, когда каждый отвечал не только за себя, но и за весь коллектив, постепенно выработалась единая широкая, близкая к плакату манера живописи, которая не только прекрасно доносила до зрителя агитационное содержание картин, но и придавала цельность всему ансамблю поезда. Большую роль здесь играл, по-видимому, И. И. Нивинский, осуществлявший общее художественное руководство росписью агитпоездов.

Сотрудники отдела агитпарпоездов ВЦИКа так определяли стоявшую перед ними задачу:

«Изрезать всю Советскую Россию яркими, художественно расписанными поездами и пароходами, представляющими собою передвижные летучие библиотеки, книжные склады, кинематографы, передвижные трибуны, инструкторские и осведомительные аппараты — это огромное, почти фантастическое предприятие...

...А весной, когда вскроются реки по водным просторам Республики, по Волге и ее притокам, и по Днепру двинут литературно-инструкторские пароходы...

Первый поезд — имени тов. Ленина состоял из 15 вагонов, расписанных красоч-



ной агитационно-плакатной живописью, с яркими энергичными лозунгами. Его внешний вид сам по себе представляет яркий образец художественной подвижной агитации и пропаганды.

Из этих 15 вагонов четыре представляют склады литературы, один магазин, по одному для кинематографа, электрической станции, конторы для отделения РОСТА и информационного отдела, в одном вагоне помещается административный штат, далее инструктора, в 3 вагонах командный состав и штат служащих, один вагон кухня-столовая.

От первоначально намеченного маршрута поезд отклонился по ряду причин. Из Москвы вышел 12 января 1919 г. в 2 ч. 45 мин. Поезд объехал весь Западный край: Латвию, Белоруссию, Литву, часть Украины, сделав остановки в 25 пунктах и пробежав 3590 верст...

ЦГАОР, ф. 5007, ед. хр. 39

Поезд останавливался не только в городах, но и «на глухих станциях, где устраивались митинги для крестьян, которые, будучи предупреждены через Исполком по телеграфу о прибытии поезда, встречали его огромными толпами!»

Этот поезд совершил еще два рейса в 1919—1920 годах.

Кроме первого поезда имени В. И. Ленина в литературных и архивных источниках имеются сведения также о других агитпоездах, курсировавших по стране между 1919 и 1921 годами. Обычно они направлялись в районы, только что освобожденные от белогвардейцев и интервентов и особенно нуждавшиеся в агитационно-просветительной работе. С одним из них, носившим название «Октябрьская революция», ездил председатель ВЦИКа М. И. Калинин. Поезд этот впервые выехал из Москвы 29 апреля 1919 года и в течение пяти лет совершил целый ряд рейсов.

Поезд «Красный Восток» был направлен в Туркестан в январе 1920 года, «Красный казак» — на Дон и Кубань 9 апреля 1920 года, «Советский Кавказ» — на Северный Кавказ 1 июля 1920 года. Работы по оформлению второго поезда имени В. И. Ленина велись с апреля по июль 1920 года. «Красный железнодорожник» совершал рейсы по стране в 1920-м, а «Яков Свердлов» — в 1920—1921 годах. Третий поезд имени В. И. Ленина (переделанный из «Красного казака») вышел на Украину осенью 1920 года. Той же осенью предполагалось начать работы по оформлению поезда «Красное знамя», который должен был направиться в Западный край.

Весьма возможно, что наряду с перечисленными выше существовали

Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919—1920.

Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919—1920.





Знамя агитпоезда «Красный казак». 1920.
Художник Н. Пашков.

Вагон агитпоезда «Октябрьская революция».
1919—1920.

и другие агитпоезда. Так, например, в музее имени Бахрушина экспонируется модель неизвестного поезда, расписанного сюжетными изображениями, выполненными по эскизам И. Малютина, и текстами В. Маяковского.

Как уже говорилось выше, художественное руководство росписью большинства известных нам поездов осуществлял И. И. Нивинский, что видно из сохранившихся документов:

«Договор 2 апреля 1920 г.

Мы, нижеподписавшиеся — заведующий отделом Агит.-Инструк. парпоездов ВЦИК Я. О. Буров и худ. Игн. Нивинский, заключили договор о нижеследующем.

Я, художник Игн. Нивинский, обязуюсь произвести художественный надзор и консультацию по агитационно-декоративной росписи тридцати двух стенок 16 вагонов поезда им. тов. Ленина, а именно:

1. Я, худ. Игн. Нивинский, представляю жюри Отдела эскизы художников коллектива «ИЗО — АГИТ», исполненные согласно лозунгов, утвержденных Отделом, и обязан сделать художникам указания для исправления эскизов, если таковые по постановлению жюри потребуются.

2. Я, Нивинский, обязан составить художественный план — расписание поезда по утвержденным жюри эскизам, разместив картины согласно идей лозунгов, колорита и поверхности стенок вагонов.

3. Во время исполнения художественно-живописных работ на стенках вагонов я, Нивинский, обязан наблюдать как за компоновкой и размещением картин на стенке, так и за художественностью выполнения картин и орнаментов и за соответствием с эскизами и предложенными Отделом лозунгами, имея в виду, что по окончании работ поезд должен представлять по художественности одно гармоническое целое. О всяком игнорировании моими указаниями по отношению художественной стороны дела я обязуюсь извещать Отдел, указывая мотивы и способ их выполнения.

4. По исполнении живописных работ я, Нивинский, должен сдать их жюри Отдела и обязан сделать указания коллективу по исправлению, если таковые по постановлению жюри потребуются. (Далее следуют условия вознаграждения художника Нивинского.)

ЦГАОР, ф. 5007, ед. хр. 27

Такие же договоры заключались с художниками, выполнившими роспись. Приведем один договор, датированный 6 мая 1920 года:

«1. Мы, коллектив «ИЗО — АГИТ», обязуемся расписать по утвержденным жюри Отдела эскизам 32 стенки 16 вагонов, 1 знамя, 2 портрета, 2 герба Инструкторско-Агитационного поезда имени тов. Ленина*.

2. Работу мы, художники, обязуемся исполнить художественно, имея в виду художественный ансамбль поезда, следуя в работе своей указаниям жюри Отдела и его представителя художника Нивинского.

Изменения и дополнения, не условленные договором и отсутствующие в эскизах, оплачиваются особо. Срок окончания работы дает Отделу право передать ее другим художникам за счет коллектива... за живопись каждой стенки отвечает перед Отделом не художник, писавший ее, а весь коллектив «ИЗО — АГИТ» в целом...

Работы производятся в Перовских жел.-дор. мастерских.

В дни работ выдается каждому члену коллектива: обед из 2-х блюд или одного в двойной порции, хлеба 1½ фунта, заварку чая, сахару, еженедельно ¼ фунта табаку, и мыла ¼ фунта, и 1 кусок туалетного в месяц, халаты, ночлег».

ЦГАОР, ф. 5007, ед. хр. 27

Прежде чем приступить к работе, художники получали от редакционной комиссии подробную, напоминающую короткий сценарий разработку всего сюжета росписи.

* Знамя выполнял художник Н. П. Пашков, портреты — С. В. Герасимов.



После получения сюжетной разработки художники приступали уже к выполнению эскизов. Последние обсуждались и принимались или отклонялись на заседаниях жюри отдела. Протоколы таких заседаний дают известное представление о тех требованиях, которые предъявлялись к этим эскизам. Так, например, на собрании жюри в гостинице «Националь» в 1920 году (числа нет) Я. Буров говорит:

«1) что эскизы футуристического характера не будут приниматься, 2) если художниками не будет понята идея редакции, то отклонить». Та же причина неутверждения эскизов отмечается и в правилах оплаты работ.

«Принципиально оплачивать эскизы в случае их отклонения в уменьшенном размере... если художник добросовестно выполнил задание и лишь не выразил вполне идею».

ЦГАОР, ф. 5007, ед. хр. 27

Замечания членов жюри по отдельным эскизам носили чисто практический характер и касались обычно более четкого выявления основной сюжетной линии и точной реалистической трактовки деталей:

«Эскиз № 2 — С. В. Герасимова (учет товаров). Левую часть эскиза (завод) отнять... Указать, как с заднего крыльца выносят товары (кража)... У членов инспекции показать больше экспрессии, у одного из них должно быть выражение обличения, он указывает пальцем на подозрительный счет».

«Эскиз № 5 — Н. Тихонов (телефон). Телефон в городе показать старой системы на светлой стене. На рабочего надеть австрийскую куртку. Хорошие сапоги. Вид фабрики в окно, хорошую обстановку комнаты. Паровоз должен идти ярко и отчетливо, резко бросается в глаза. Дерево убрать, переставить старика в левый угол избы. Орнамент уничтожить, заменить другим, общим для всех вагонов».



«Эскиз № 6 — Мельникова (борьба с эпидемиями). Усилить колорит и разнообразить пятнами по картине. 1. Указать каменные ворота и езду по улице мимо ворот. Телегу сделать натурально. 2. Покраску вокзала соответственно. 3. Стрижку ярче. Воду разлить по полу. Гидропульты написать по натуре».

ЦГАОР, ф. 5007, ед. хр. 27

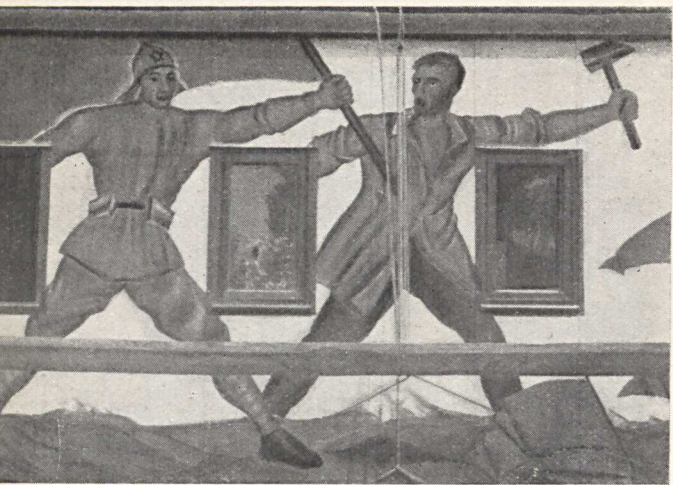
Как можно судить по этим замечаниям, жюри не ставило перед собой задачу давать оценку художественного качества работы, полагаясь, по-видимому, в этом вопросе на И. Нивинского и на высокий профессиональный уровень самих художников, среди которых были такие крупные мастера, как С. В. Герасимов, такие талантливые графики и живописцы, как Н. М. Кочергин, Д. И. Мельников, В. К. Костеницын, С. И. Пичугин, С. Е. и Н. Е. Тихоновы, Н. Н. Поманский и другие.

После утверждения эскизов художники приступили к работе, которая производилась чаще всего в железнодорожных мастерских, где зимой бывало очень холодно. В одном из договоров даже есть пункт о том, что температура помещения должна быть не ниже 5 градусов тепла. Писать приходилось стоя на стремянке. Сперва наносился рисунок углем. Роспись выполнялась простыми клеевыми красками. Вместо палитры употребляли большой железный лист с загнутыми краями, напоминающий противень*.

Все живописные работы проводились обычно в рекордно короткие сроки, нередко в течение 2—3 недель. Но подлинный энтузиазм и горячая увлеченность своим делом, с которыми трудились художники, поз-

* Сведения любезно сообщены автору художником Д. И. Мельниковым, много работавшим по росписи агитпоездов.

Вагон агитпоезда «Красный Восток».



Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919—1920.

воляли им в самых трудных условиях создавать яркие, выразительные произведения.

Когда роспись заканчивалась, ее вновь осматривало жюри, состоявшее из представителей отдела агитпарпоездов ВЦИКа и других организаций. Приводим протокол такого просмотра:

«ПРОТОКОЛ

осмотра поезда ВЦИК «Красный казак» в Курских ж.-д. вагонных мастерских 14 марта 1920 г.

Председатель т. Полуян, за секретаря И. И. Нивинский.

Жюри в составе: от казачьего отдела: тт. Полуян, Коробов, Макаров, от отдела ВЦИКа тт. Буров, Нивинский, от Всерабиса т. Пашков и от Гос. изд.—Карпинский.

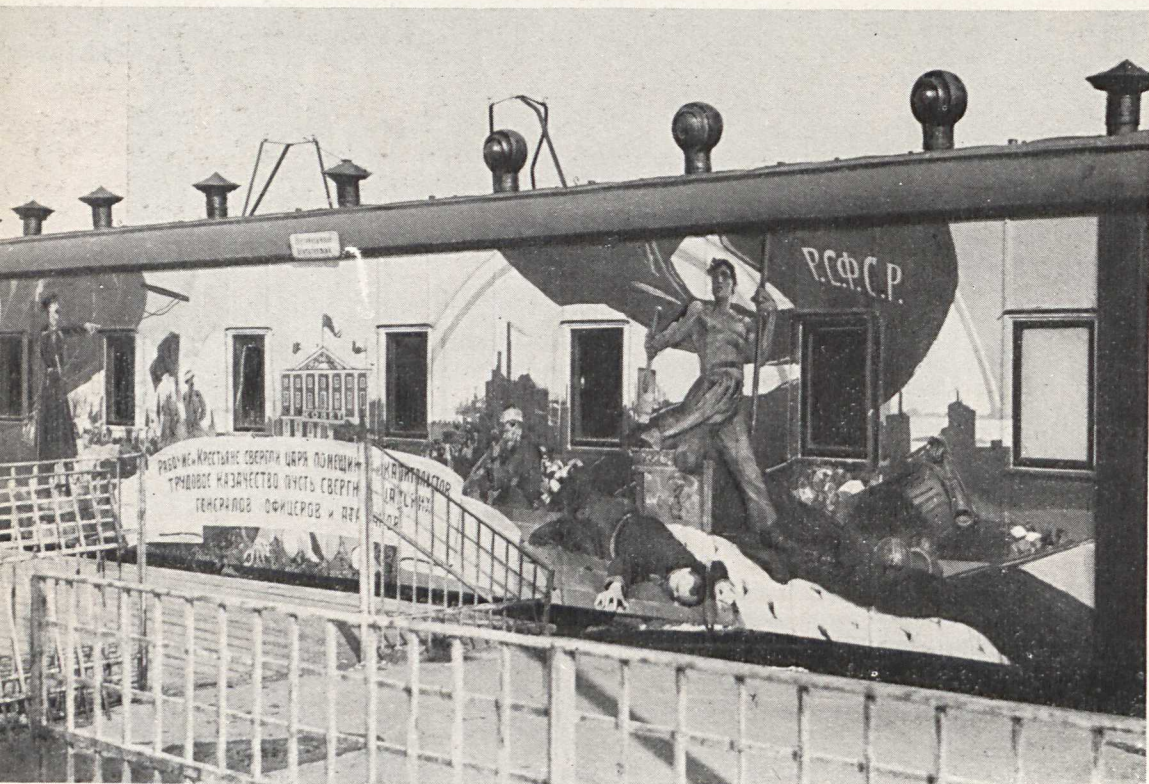
Производилась приемка художественно-живописных работ на стенках вагона поезда «Красный казак», осматривали каждый вагон, каждую стенку в отдельности, затем весь поезд прошел перед жюри.

Все стенки признаны приемлемыми с незначительными поправками в виде добавления звезд, подпруг и пр. Все замеченные недостатки предложено художникам исправить...

По приемке жюри обсуждало вопрос о премиях. Признало обязательным для Отдела Агит.-Инс. поездов выдачу коллективной премии всем работавшим художникам... высказало пожелание, чтобы премия была выдана продовольствием».

ЦГАОР, ф. 5009, ед. хр. 8

Рассматриваемая нами роспись является одной из очень интересных и совершенно незаслуженно забытых страниц истории советского декоративного искусства. В ней особенно ярко отразились характерные черты замечательной эпохи первых послеоктябрьских лет. Эпохи, когда произведение искусства не только должно было быть остроагитационным по своему содержанию, но и удовлетворить одновременно вкусам и знатоков и широких народных масс. Роспись агитпоездов и агитпароходов может быть особенно интересна потому, что художники сумели найти в ней ту своеобразную подачу материала, которая производила одинаково сильное впечатление как на многоопытных иностранных журналистов, так и на часто неграмотных крестьян. Об этом впечатлении красноречиво свидетельствуют отзывы современников:



Вагон агитпоезда «Красный казак». 1920. Роспись художника Костеницына.



Вагон агитпоезда «Октябрьская революция». 1919—1920.



«Я ездил, товарищи, в специально устроенном поезде ВЦИК, поезде «Октябрьская революция»... И когда я в первый момент подходил к нему, то, по совести говоря, мне немножко было страшно, так как этот поезд слишком уже своими разрисованными картинками бросается в глаза. И я думал, что представителям власти может быть не совсем пристойно ездить в таких поездах. Но когда я сделал одну поездку по Российской Советской Республике, то такой конфуз совершенно вытряхнулся из моей головы и я понял, что такой поезд действует наилучшим образом на массы. Всюду, где мы останавливались, он производил огромное впечатление и привлекал громадное количество населения. Население обходило его кругом, разбирало картины, спорило между собой (как грамотные, так и неграмотные), что из себя представляет данный рисунок. Мы слышали постоянные споры у того или другого вагона. Одним словом, эти поезда сразу сблизили с нами местное население».

Речь Калинина на заседании ВЦИКа 23 октября 1919 г. Сб. «Агитпарпоезда ВЦИКа», под ред. В. Карпинского, М., 1920.

«Целый ряд иностранных делегаций (английская, чехословацкая и др.), осматривавших поезда, были поражены художественностью картин и их ярким замыслом. Эта работа вполне оправдала себя, несмотря на то, что многие ответственные товарищи в Центре до сих пор не понимают, для чего нужно расписывать поезда. Лучшим доказательством необходимости бросать в население такие картинные галереи, которые развивали бы в трудящихся понимание искусства и призывали на борьбу с внешними врагами Республики и с хозяйственной разрухой, служат ответы, даваемые местными организациями в маршрутных анкетах».

Член комиссии по руководству литературно-инструкторскими поездами ВЦИКа В. Карпинский. Там же.

«Ейск, 16 авг. 1920 г. — Это невиданное дело, кажется, во всем мире. Картины художественны, вполне доступны пониманию даже совсем неразвитого и неграмотного гражданина».

«Чебоксары, 9 июля 1920 г. — Раскрашивать такого типа пароходы картинками революционного характера считаю необходимым, в противном случае пароход ничем не будет отличаться от других и не будет обращать на себя слишком большого внимания, что достигается при настоящем его виде».

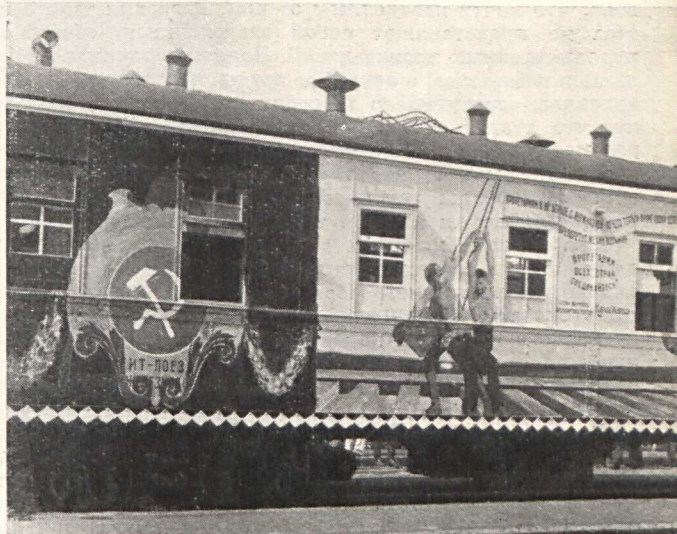
«Ст. Кавказская, 12 июня 1920 г. — 1) «Пестрота красок и яркая выпуклость революционных картин в высшей степени необходима особенно для масс. Вызывает повышенный интерес со стороны даже самых апатичных и равнодушных. Даже недоброжелатели Советской власти признаются, что большевики на агитацию мастера».

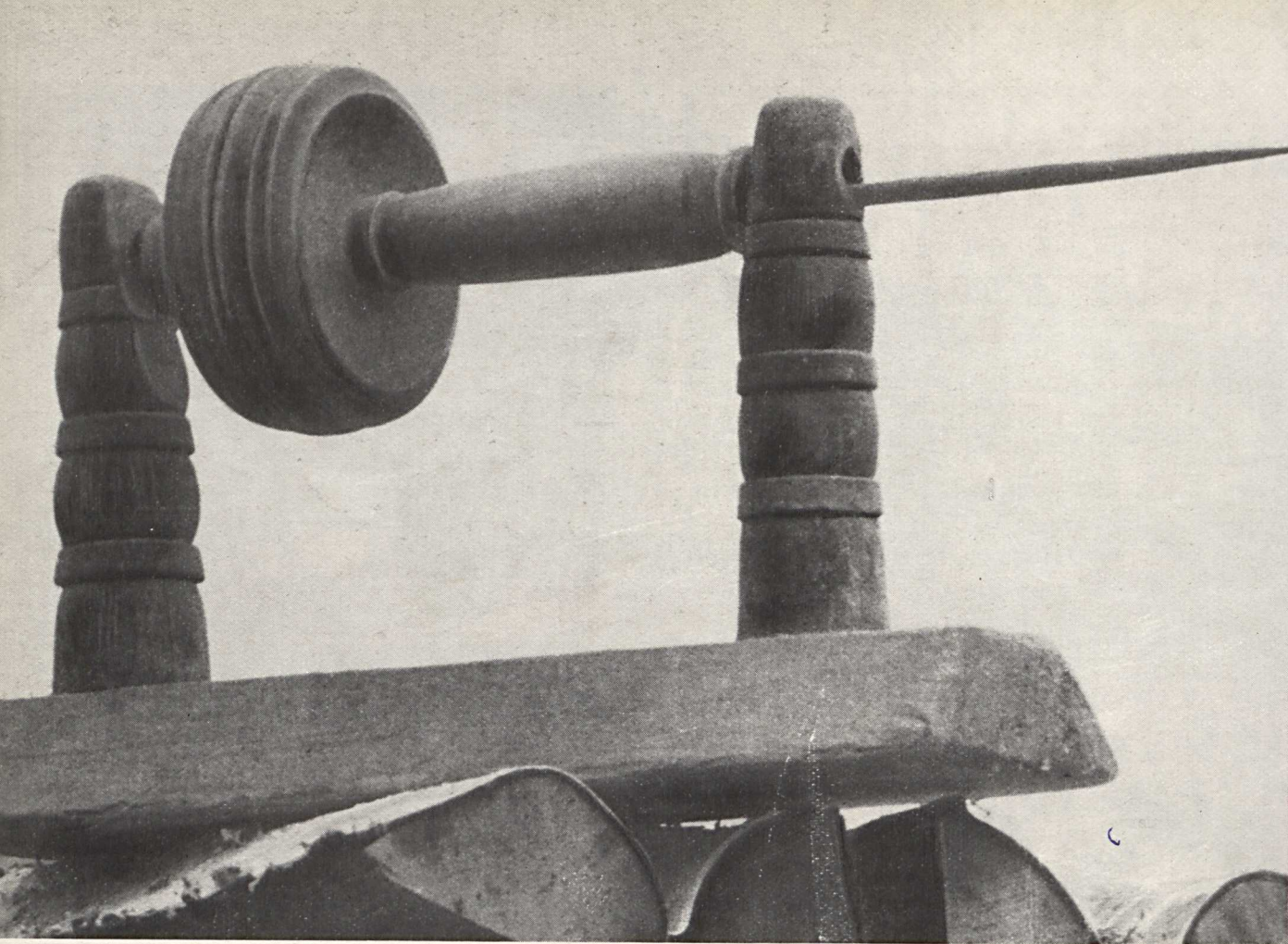
2) «Внешний вид поезда с его картинками о настоящем и прошлом неустанно заставляет поддерживать революционный дух в массах и безусловно приносит громадную пользу в смысле агитации».

Ответы на маршрутные анкеты ВЦИКа. Там же.

Агитпароход «Красная звезда». 1920—1921.

Вагон агитпоезда «Красный железнодорожник». 1920.





Скально — деревянный точеный прибор для перематывания пряжи. XIX в. Деревня Горка, Тарногский район, Вологодская обл.

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ПРОМЫШЛЕННОГО ИСКУССТВА

а. чекалов

За сто лет, прошедшие со времени «открытия» русского народного искусства, понимание его существенно менялось в зависимости от устремлений художественной культуры того или иного периода.

«Абрамцевцев» увлекала сказочная берендеевщина и стихия узора. В начале XX века оценили наивную примитивность изобразительного языка. Позже, в 20-е годы, был раскрыт формальный строй изофольклора, поразивший современного зрителя силой красочной и пластической экспрессии. Для нашего времени характерен интерес к технической и социальной стороне дела, к тем областям народного искусства, которые настолько глубоко вросли в труд и быт человека, что почти неотделимы от них. Творения такого искусства не представляют собой завершенных, обособленных художественных произведений. Понять и оценить их можно лишь в комплексе, в ансамбле среды, что вполне аналогично явлениям современного декоративного искусства. Естественно, что старые методы анализа, когда бытовой предмет рассматривается в качестве изолированного, конкретно-изобразительного, спокойно созерцаемого эстетического объекта, должны уступить место другим, основанным на раскрытии сложной диалектики предметного творения.

Наибольшую ценность в теоретическом плане представляют, на наш взгляд, принципы и способы создания эмоционально выразительного образа в неизобразительном, можно даже сказать, в **техническом творчестве**, составляющем основу всякого подлинно народного искусства, суть и объяснение которого в том, что оно утверждает эстетическое, образное начало в действии, в быту, на практике, через производство вещей, а не идей.

Главный смысл народного творчества лежит глубже местных и стилистических наслоений. А он-то и представляет самое ценное, по крайней мере для современного художника. На этом более глубоком уровне мы оказываемся как бы в недрах фундамента художественной культуры

вообще, где еще слиты воедино практический труд и искусство, человеческое и стихийно-природное.

Процесс мышления еще не обособлен и не противопоставлен трудовому действию, которое в свою очередь еще неотделимо от ритуального действия, от магической игры. Все на этом этапе рождается из образного представления и претворяется в образ. Образность заключена в техническом жесте руки, в движении инструмента, в постройке и бытовой вещи. Образно понимается и материал и окружающая среда. Таков мощный, предельно эмоциональный, по-первобытному безыскусственный импульс, составляющий источник народного творчества. Ценность, «классичность» произведений изобразительного фольклора определяется тем, насколько полно и сильно проявляется в них это исходное начало.

Эта первородность образа привлекает к народному искусству сегодняшнего художника. Влечет не конкретная, внешняя форма, не лубочный или топорный строй, а сила, их породившая, принцип творчества, основанный на импульсивном осознании всеобщей сопричастности и единства.

Чем более сложна, специализирована и математична область художественной деятельности, как, например, конструирование машин, тем более важно сохранить способность целенно и предметно мыслить и образно формировать материал. Народное искусство в известной мере синонимом достового, неспециализированного творчества. Особый интерес для нас имеет то обстоятельство, что оно, в отличие, например, от современной художественной самодеятельности, строго дисциплинировано и в высшей мере технично. Все возможности его проявления обусловлены, пожалуй, не менее жестко, чем в промышленном искусстве.

Нельзя, конечно, рассматривать фольклор целиком с позиций «технической эстетики» и видеть в нем предтечу индустриального искусства XX века. Однако нужно признать, что народные мастера прошлого успешно решали целый ряд общих и конкретных проблем, вновь возникших

или особенно обострившихся в современном промышленном искусстве.

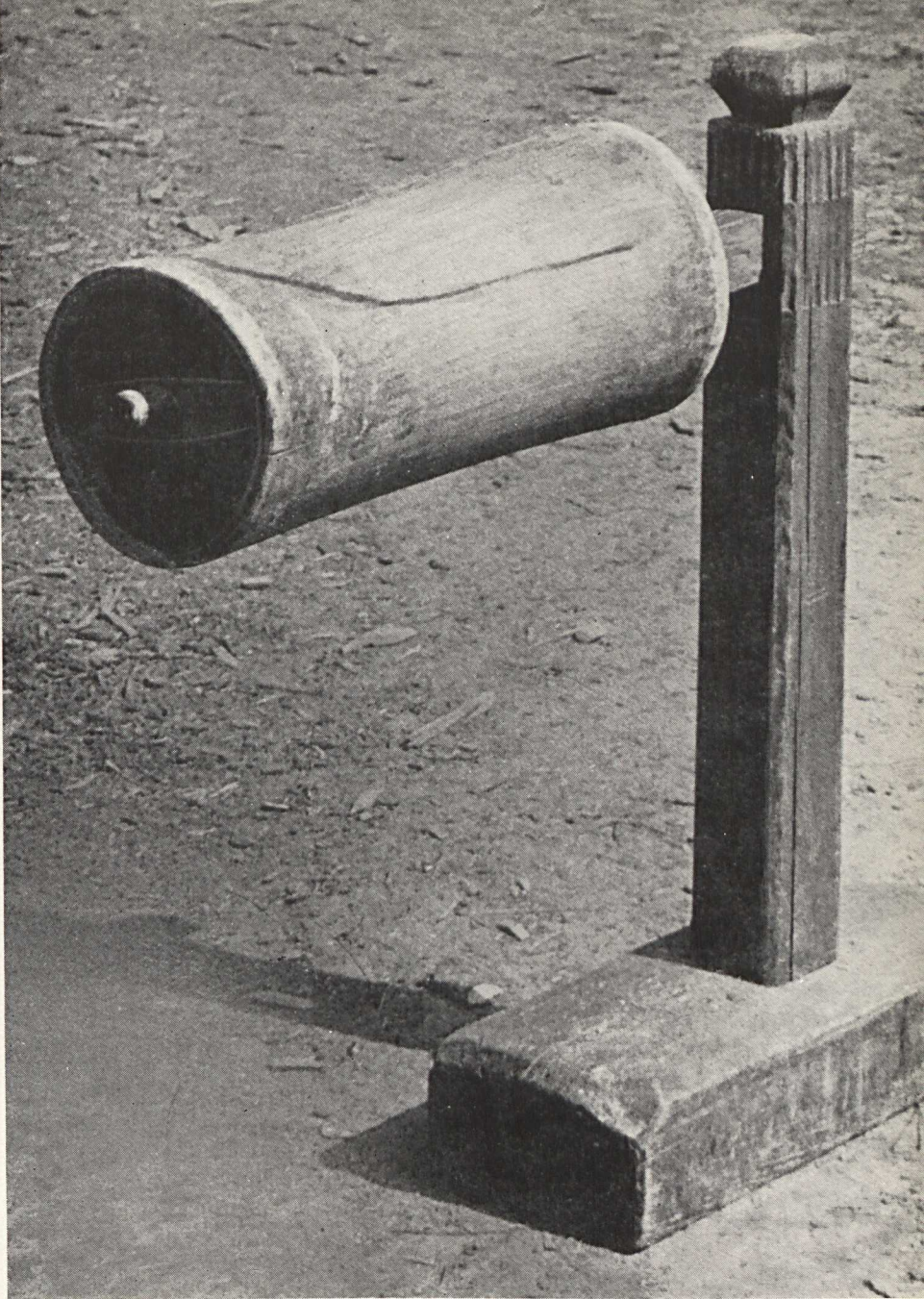
Народное искусство показывает, что истоки образного творчества лежат в трудовом преобразовании материала, в приведении к единству природных и человеческих сил. Чем проще вещь, тем яснее выступает в ней идея столкновения самых общих и главных основоположных начал, тем ближе мы соприкасаемся со всеобщими законами формообразования, действующими и в глиняном горшке и в самолете.

Сама конструкция — образ, если она утверждается через преодоление антиконструктивных свойств материала и в то же время опирается на другие, также присущие ему, структурные качества. Видимое становление формы и связанные с этим процессом понятия тектоники, симметрии, ритма обладают для нас образным смыслом уже потому, что мы в конечном результате угадываем предысторию развития предмета, а через него и героическую историю очеловечения этой истории. Отсюда непреходящая ценность основоположных образных качеств формы.

Общеизвестны те уроки, которые извлекли архитекторы из традиций народного зодчества Японии. Развитие текстильного рисунка последних десятилетий нельзя понять, если забыть о древних идеях, пришедших из народных набоек, пестряди, войлока. Искусство керамики сейчас, как никогда ранее, сблизились с истоками народного гончарного ремесла.

Мы привыкли рассматривать народное искусство в музеях, где вещи неподвижны и мертвы, хотя были созданы для работы. Мы часто даже не подозреваем, сколько точного расчета и технической выдумки кроется в расписных или резных узорах. Прimitивная на первый взгляд конструкция бревенчатой избы — пример деревянной постройки, где естественная деформация материала не только не снижает, но, напротив, увеличивает со временем прочность и непроницаемость здания. Спортивные сумки, ставшие обычными в последние годы, — только слабое и ухудшенное подражание удобной крестьянской к и с е. Брезентовый рюкзак хуже сидит на плечах и более тяжел, чем непромокаемый плетеный кошель из бересты. Для хранения жидкостей не создано еще ничего более дешевого, легкого, гигиеничного и красивого, чем т у е с, в котором молоко даже в жару не закисает. Выездные сани, необычайно тонкие в сечениях, кажутся невесомыми, да и реально их может свободно везти человек. Но прочность и упругость их замечательны. Можно было бы назвать еще десятки шедевров крестьянского «промышленного искусства», например плетеные из корней чайники, в которых кипятят воду на костре; лучковые токарные станки; отлично сбалансированные колодезные устройства, где тяжелую бадью без труда вытягивает вверх ребенок; остроумные конструкции из корней и развилков и т. д., и

Деревянный цилиндр для перемотки пряжи.
XIX в. Тарногский район, Вологодская обл.



Хозяйственная гончарная посуда.
XIX в. Верховажский район, Вологодская обл.

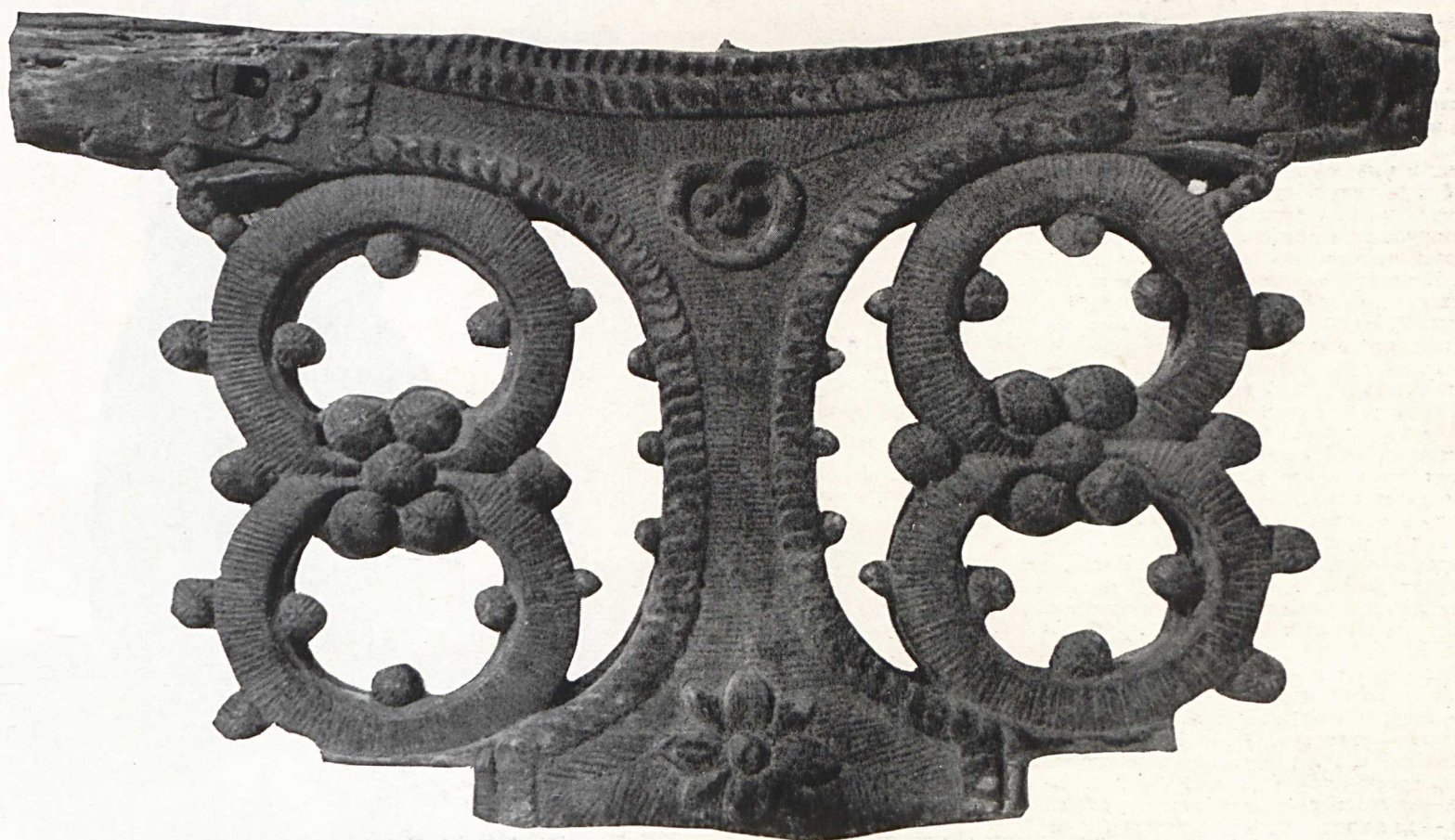


Прялки резные с росписью. Начало XX в. Тарногский район, Вологодская обл.



Тканые коврики-половики. Современные изделия. Тарногский район, Вологодская обл.

Деталь деревянной телеги. XIX в. Поволжье.





ной постройкой. На дворе перед домом обычно лежат два-три камня-валуна, положены доски-дорожки, расставлены козлы, поилки для кур, веревочные качели — и все это размещено, хочется даже сказать, скомпоновано со смыслом и вкусом. Тут есть и контрасты объемов, и организация пространства, и выделение зон-уголков. Чем не образец внутриквартального благоустройства?

В вологодских деревнях, да и в других местах, до сих пор еще многие хозяйки ткут для дома половики. Оборудование — прадедовские кросна, материал — очесья льна, обыкновенная подкладочная вата, цветные лоскутья. Красители — покупные порошки в пакетиках. После мытья полы в избах иногда сплошь устилают этими полосатыми ковриками. Они не изучены искусствоведами, их не экспонируют в музеях. В этом тоже проявилась косная традиция узкого понимания народного творчества, прикладывания к нему станковистских мерок, оценка с точки зрения его сюжета, а тут — отвлеченная композиция, чистый ритм. Но какой ритм и какой колорит! Эффект богатой структуры, игра крупных узелков и мелких ярко вспыхивающих искр, сквозящих в глубине темных полос, — это нисколько не хуже, чем фабричные булгурованные ткани. Массы цвета не просто сопоставлены и соразмерены, они взаимодействуют, создавая впечатление целостной живописной композиции. Особенно хороши половики, построенные на сочетаниях черного, серого, приглушенных синих и коричневых тонов. В других чередуются бело-голубые, фиолетово-розовые и желтые цвета. В соседней деревне предпочитают красные расцветки и т. д. Отвлеченными средствами создается строго организованный, эмоционально действенный образ, раскрывающий как общие основы народного понимания красоты, так и личные представления ткачих, опирающиеся на впечатления от природы.

Никто еще всерьез не обращал внимания на лоскутные одеяла, хотя и тут встречаются поразительно красивые, почти торжественные композиции. Подбор лоскутков нередко подчиняется определенному ритму. Как и в половиках, в композицию вводятся обычно

чем совершеннее эти изделия, тем ярче заключенный в них функционально-тектонический образ.

Относительная эффективность, экономичность, коэффициент полезного действия крестьянских изделий, если бы специалист захотел измерить их, оказались бы, вероятно, ненамного ниже многих машин и станков. Ручной крестьянский инструментарий по продуманности наклонов и сопряжений, удобству рукояток и выверенности размеров удовлетворял бы, пожалуй, требованиям даже прогрессивных норм. Каждый инструмент подгоняется к руке работающего да еще украшается, чтобы становилась радостней и легче работа. Последнее особенно относится к орудиям женского труда, например валькам, трепалам. Рукоятки у них особенно нарядны и округлы, часто фигурны. В особый скрытый паз прячутся горошины или бусины, чтобы тихонько и весело постукивали при работе. Где-нибудь сбоку порой помещаются зеркальца и крошечная задвижная коробочка для румян. А на главных поверхностях растilaется ритмичный узор. Разве это не забота о красоте труда?

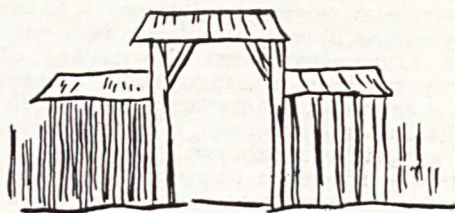
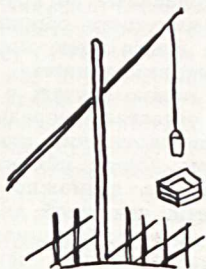
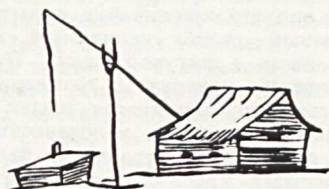
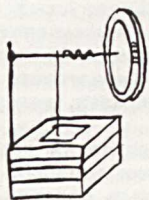
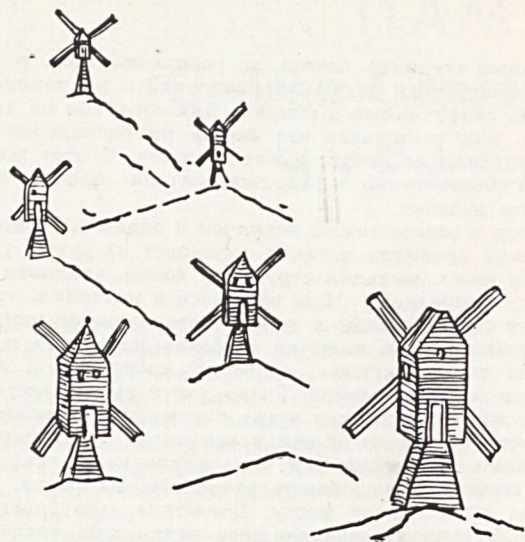
Летом, в сенокос, выход на луга оформлялся, как праздник. Сверкающие косы, яркие сарафаны, расписные грабли. Пестрые рубахи детворы на возах с сеном. Дружный, втягивающий и заражающий ритм движений. Разве это не внесение красоты в производство?

Мастер создает не только прялку и люльку. Он создает целостную, эстетически полноценную среду обитания, где все продумано до мелочей и каждая деталь внушает уверенность и чувство достоинства. Таков ансамбль крестьянского дома. В хорошем хозяйстве — и это поражает в севернорусской деревне — даже поленница, сложенная из ровных березовых чурок, выглядит архитектур-

Сруб крыльца. XIX в. Деревня Баклановская, Тарногский район, Вологодская обл.

Куклы из дерева. XIX в. Архангельская обл.





Изображение мельниц, колодцев и въездных ворот художниками XVII века.

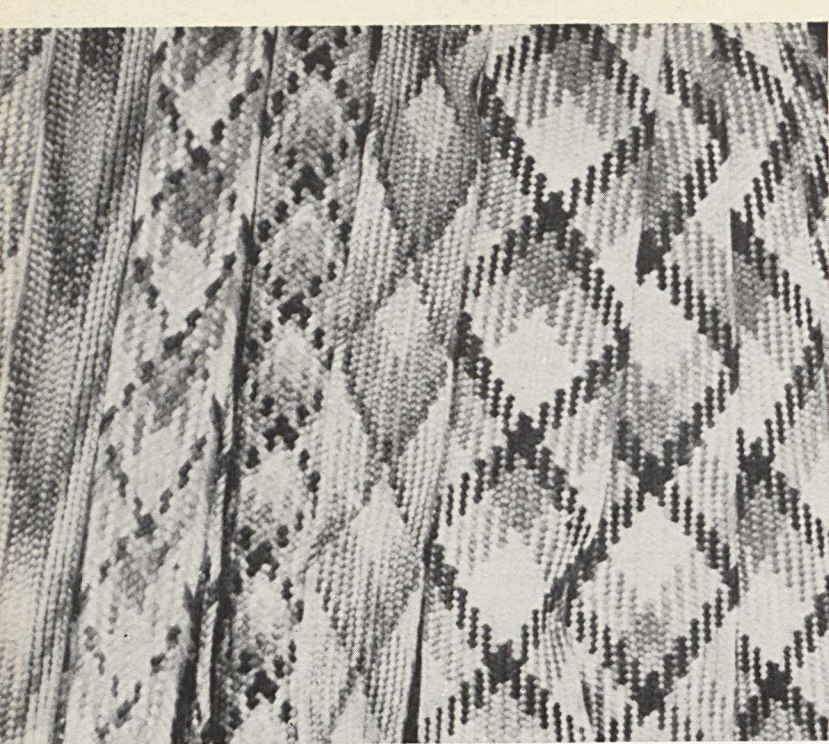
Деталь мельницы, расположенной близ села Курицкое, Новгородский район, Новгородская обл. XIX в.

черные пятна, создающие необходимые паузы в цветовом ритме. Косые клинышки мелкотравчатого ситца оттеняют своей пестрой рябью покой квадратных локальных пятен.

В крестьянской пластике еще больше неизобразительных, точнее, нефигуративных изделий, обладающих высокой образной красотой. На реке Онеге распространены коромысла, представляющие собой идеальную функциональную скульптуру. Форма настолько разумно и мягко «прочувствована» в дереве, что в рабочем состоянии она как бы «влипает» плотно в плечи, не натружая их, но препятствуя ведрам раскачиваться. Поставленное в углу пустое коромысло украшает помещение благодаря изысканному, хочется сказать, технически элегантным очертаниям. Так же совершенны долбленные лодки, ткацкие челноки, точеные чашки и ложки, грабельки для сбора ягод и десятки других вещей. Мастер работает с отвлеченной формой как скульптор, вольно, легко и естественно, в контакте с природой материала, в борьбе и содружестве с ним. Сама техника обработки становится элементом художественной выразительности. Технический прием, процесс выработки обнажен, в нем выявлен творческий жест мастера, созидательное усилие.

В кованых изделиях с большой силой выявлены и скрытая тягучесть металла и красота ловкой огневой кузнечной работы. Достаточно посмотреть, как пластически вырастает





Тканые кушаки. Начало XX в. Вологодская обл.

железный стержень светца, то расплющиваясь, то свиваясь в винтообразный жгут, то расчлняясь на тонкие стебли-отроги, закрученные в спираль или согнутые по дуге. Ясно видно, как рождалась эта форма из раскаленного прута, как крутили ее клещи и ковал молот. И этот живой процесс художественно продолжается на наших глазах в готовом изделии.

Узор в основе также техничен и образен. Резной геометрический орнамент логично возникает из ритма ударов топора и ножа, выявляя структуру доски, усиливая архитектуру композиции. Нож врезается в материал, «роет» его, будучи ориентирован в строго определенном направлении, «по слою». Доска кажется особенно массивной и плотной, раз ее можно «рыть», особенно протяженной благодаря обилию мелких порезок. Гладь доски выигрывает от соседства с ними. Благодаря узору плоскость организована, пространство измерено. В нем установлены «островки отдыха» для глаза, выявлены оси и направление. С гладкой доски глаз соскальзывает, бежит вдоль нее. Напротив, узор зрительно приковывает массу. Движение заглубляется, замедляется. Устанавливается сложное равновесие архитектурных элементов, целостная система форм.

Появляется новый инструмент — возникает и новая форма. С внедрением в быт полукруглых стамесок пришли ногтевидные узоры на дереве. Применение коловорота под сказало логичный прием: орнамент из высверленных лунок разного диаметра. Валик из Тарногского района Вологодской области превосходный образец, декорированный в такой технике.

Отвлеченные по форме построения всегда осмыслены и образно содержательны. В этом главный секрет художественной полноценности народных изделий. Дело не только в известной символике мотивов: кругов, квадратов, крестов. Помимо этих древних символических знаков существует особый язык скрытых ассоциативных уподоблений. Так, дом скрыто уподоблен живому существу, имеющему «лоб», «чело» и «очелья». В силуэте кронштейна скрыто изображение коня. Колодезный столб, увенчанный маковкой, сохраняет смысловую связь с фигурой идола. Прялка подобна церковке с луковками наверху. В геометризованных формах вологодской швейки сохраняется намек на изображение елки с птицами на ветвях, человеческих фигур, стоящих симметрично по сторонам дерева или башни.

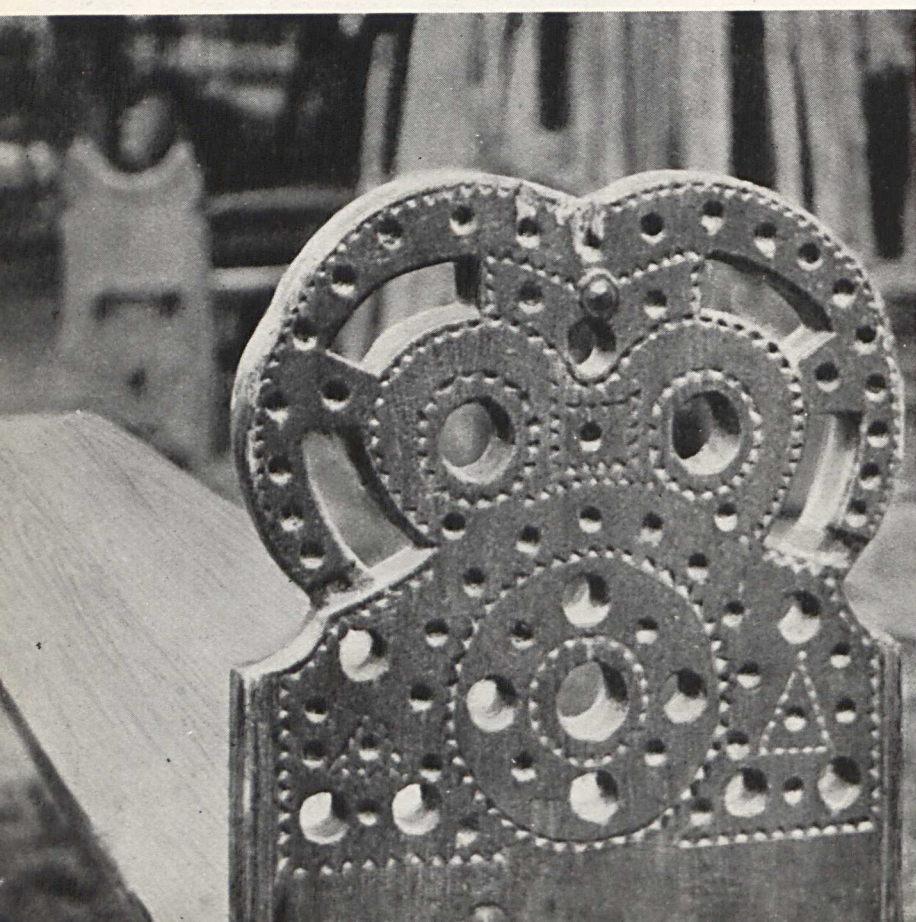
Преобладание солнечных красно-золотых цветов в костюме и росписях несомненно отражает строй чувств, связанных с представлением о лете, празднике, хлебе. Равномерная повторность через одинаковые интервалы сходных элементов, образующих незамкнутый ряд, вроде строки или фриза, композиционно выражает монотонное течение крестьянской жизни, где время измеряется однообразной сменой сезонов и поколений. Замкнутые симметричные построения, например центрированные по кругу, в какой-то мере передают чувства сомкнутости общины, патриархального порядка и в то же время идею круговращения природы. Лапидарную «перпендикулярность», четырехсторонность и скованность форм можно связать с развитым у народного мастера чувством осязательно-предметного восприятия в отличие от зрительно-картинного, пространственного, более свойственного нам. Строя объемные формы, мастер всячески усиливает в них, возможно не отдавая себе отчета, черты устойчивости, надежной долговечности. Массивная утолщенность, ступенчато-башенная замедленность движения массы, подчеркивание непроницаемой плотности материала порождают представление о незыблемой прочности и защищенности семейного очага. Напротив, всякого рода ажур, кружевность — формальный язык для передачи лирического и нежного чувства. В геометрических узорах прялки бывает, в сущности, закодировано признание в любви.

Изображение вырастает из отвлеченной формы, будучи как бы заключено в ней изначально, и, напротив, вновь уходит в архитектурную форму, погружаясь в конструкцию, словно просвечивая сквозь нее, напрягаясь вместе с ней, пластически одухотворяя вещь. Построение общей композиции всегда просто и непосредственно исходит из куска материала и насущной практической задачи. Но это только основа. Дальше раскрывается тонкий и сложный художественный организм, в котором сама небрежность продиктована высоким вкусом, а кажущаяся неразвитость и элементарность формы — результат умелого обобщения и превращения образа в материал.

Метод «просвечивающего изображения» и архитектурной образности позволяет художнику с необычайной силой выразить как самые всеобщие, так и интимные чувства. Этот метод, выработанный в техническом творчестве, обусловил и важнейшие особенности народного изобразительного искусства.



Кубок деревянный. XII—XIII вв. Новгород.



Деревянная резная скамья. XIX в. Тарногский район, Вологодская обл.

ПАМЯТИ Сергея Сергеевича ЧУРАКОВА

1908—1964

Для Сергея Сергеевича Чуракова искусство было равнозначно жизни, и именно поэтому жизнь его была примером удивительной цельности, тем прямым, не знающим отклонений путем, который доступен только ярким, сильным и устремленным людям.

Чрезвычайно скромный и внешне спокойный, Сергей Сергеевич был человеком огромной душевной глубины, горячего темперамента и убежденности. Во всех делах им руководила страстная, безграничная любовь к искусству, ради сохранения и изучения которого он трудился долгие годы.

В 1925 году семнадцатилетним юношей Чураков пришел учиться в студию Леблана, а затем стал рисовать с гипсов в Музее изящных искусств у Павла Дмитриевича Корина. Выросший в семье отца-скульптора Сергея Михайловича Чуракова, интересного и незаурядного мастера, С. С. Чураков не случайно выбрал для себя поприще художника-реставратора. Тонкое понимание искусства, верный глаз, непреодолимое желание посвятить себя этому благородному делу привели Сергея Сергеевича в 1927 году в Центральные реставрационные мастерские, которыми руководил И. Э. Грабарь. Там, в отделе древнерусской живописи, Сергей Сергеевич углублял знания, полученные у П. Д. Корина, осваивая реставрационное дело под руководством Д. Ф. Богословского и Г. О. Чирикова.

Это была очень серьезная школа. Вникая в творческие и технические особенности русской иконописи — учась левкасить доски, снимать прописи и делать копии, — молодой реставратор скоро приступил к самостоятельному выполнению ответственных заданий. Среди первых произведений, возвращенных к жизни в их изначальном виде, были иконы XVI века — «Спас поясной» из Киржача, «Георгий на коне» из Гуслицкого монастыря, «Троица Ветхозаветная» из церкви Белая Троица в Твери и ряд других, готовившихся к показу на выставке за границей.

Работая с 1931 по 1937 год в Государственном Историческом музее, Сергей Сергеевич вложил огромный труд в сохранение икон музеев — филиалов ГИМ — «Село Коломенское», «Ново-Девичий монастырь», Постниковского и Егоровского собраний.

Одновременно с этим Сергей Сергеевич занимается реставрацией произведений станковой живописи XIX века и разнообразных предметов быта. Но, может быть, особенно важно в его творческой биографии тех лет обращение к русскому монументальному искусству.

Начав работать в этой области еще в двадцатые годы в Москве, реставрируя плафоны нескольких архитектурных памятников московского классицизма, Сергей Сергеевич в 1930 году принял участие в снятии фрагментов фресок со стен собора Чудова монастыря.

В 1936 году С. С. Чураков с Ю. А. Олсуфьевым работает в Новгороде в составе научно-реставрационной экспедиции Государственной Третьяковской галереи, проводившей работы в церквях Спаса Преображения на Ильине улице и Рождества Христова на кладбище.

В 1937—1938 годах Сергей Сергеевич побывал в Кирилло-Белозерском и Ферапонтовом монастырях, где не только копировал фрески, но и много писал сам, ездил в Ростов-Ярославский, Ярославль и Тутаев. Результатом этих поездок явились исследования: «Мастер Дионисий и строители Московского Кремля на ферапонтовских фресках», с большим интересом встреченное как научное сообщение в Третьяковской галерее, «Фрески Кирилло-Белозерского монастыря», «Изображения различных народов в древнерусской живописи». Все эти труды, основанные на глубоком знании подлинников и содержавшие целый ряд интереснейших наблюдений и новых научных выводов, готовились к печати. Но их публикации помешала война.

Несколько позднее С. С. Чураков с увлечением работает над темой «Фрески тульского Успенского собора» и в первое послевоенное лето едет в Тулу от сектора монументальной живописи Академии архитектуры копировать фрески. В 1946 году состоялась выставка «Древнерусская живопись в копиях С. Чуракова и Н. Толмачевской» в Доме архитектора.

Изучение стенописей Верхнего Поволжья, сообщение о ярославских мастерах стеного писания XVIII века, реставрационные работы в Елоховском соборе и Митрополичьих покоях Троице-Сергиевой лавры, плафонов в доме Селезневых-Хрущевых на Кропоткинской улице и дома Станицкой на той же улице, реставрация стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и одновременно научные работы «О иконографическом плане росписи Троицкого собора в Загорске» и «Стенописи Ярославля» — вот далеко не полный перечень того, что было выполнено художником только за послевоенное пятилетие самостоятельно, в составе бригады и вместе с учениками.

Зная необычайную серьезность сделанного им, можно только удивляться поистине грандиозному размаху его труда, который едва ли не превышает возможности долголетних планов целого научно-исследовательского института.

Снятие фресок XVII века со стен Благовещенской церкви в Юрьевце-на-Волге в 1953—1954 годах является одной из самых славных страниц советского и мирового реставрационного дела. Фрески были сняты при двадцатиградусном морозе, который не только не



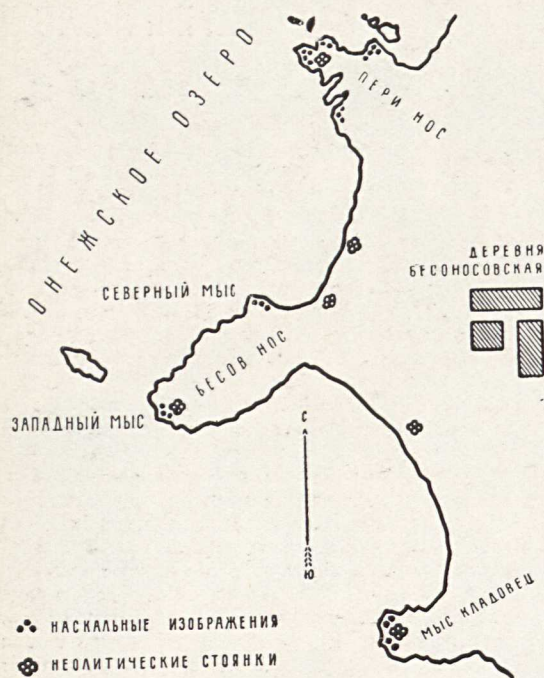
приостановил работу, но и сослужил службу реставраторам, мгновенно скрывая мокрые ткани, приложенные к красочному слою, и помогая тем самым отделению его от стены. Сообщение об этой работе было встречено с необычайным интересом иностранными специалистами-реставраторами на одной из международных конференций. Теперь целую стену музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева занимают фрески из Юрьевца, спасенные умом и талантом Сергея Сергеевича Чуракова. Целые ансамбли станковой и монументальной живописи, связанные с его именем, находятся в этом музее, где художник проработал более десяти лет.

Необычайная требовательность к себе, бесконечные поиски, раздумья, сомнения и, наконец, выбор пути действия — того единственного пути, который может спасти, а не загубить произведение, — все это сопровождало каждую новую работу художника, в равной мере «ювелирную» реставрацию «Николы Зарайского», иконы московской школы начала XVI века, и такую монументальную, как расписка фресок Андрея Рублева в Успенском соборе города Владимира.

Специалистам хорошо известны печатные труды С. С. Чуракова: два путеводителя по Ярославлю (1956), «Древнерусские стенописные орнаменты» («Декоративное искусство СССР», 1958, № 12), «Портреты во фресках Ферапонтова монастыря» («Советская археология», 1959, № 3), «Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках» («Декоративное искусство СССР», 1961, № 7), книга «Ярославль» (1960), написанная совместно с архитектором Н. И. Суловым.

В январе 1964 года Сергей Сергеевич Чураков закончил рукописный труд «Андрей Рублев и Даниил Черный». Основываясь на глубоком знании памятника, пытливо вникая в творческие особенности художников, анализируя рисунок, живописную манеру, колорит, уясняя трактовку каждого образа, Чураков находит во фресках владимирского Успенского собора работу двух разных по своей индивидуальности мастеров. Привлекая те произведения древнерусской живописи, которые историки искусства относят к работам Андрея Рублева и Даниила Черного, он с большой убежденностью проводит между ними и дальше творческие границы. Высказанные здесь Сергеем Сергеевичем мысли, в значительной мере подытоживающие огромный опыт реставратора и исследователя, без сомнения, окажут свое влияние на дальнейшее изучение этого периода русского искусства.

Л. КЕЙДАН



БЕСОВ НОС

б. одинцов

С давних пор берега Онежского озера привлекают внимание туристов, особенно тех, кто любит и интересуется искусством. Заонежье — прекрасный по природным условиям край — сохранил до наших дней замечательные памятники народного зодчества: многоглавый Кижский погост, строгий столп Успения в Кондопоге, большие крестьянские дома, затерявшиеся в лесной глуши погосты. Но мало кто из путешествующих отправляется на безлюдный восточный берег Онежского озера. Путеводители либо ничего не говорят о его достопримечательностях, либо упоминают о них вскользь. Между тем на восточном берегу находится один из интереснейших памятников эпохи неолита и ранней бронзы — на скальные изображения Бесова Носа. Сложен к ним путь, но никто из побывавших на Бесовом Носе не жалел о затраченном времени и силах.

Маршрут рекомендуется начинать от Петрозаводска — главного города Карельской АССР.

Чтобы добраться от Петрозаводска до Бесова Носа, надо пересечь на пароходе с запада на восток Онежское озеро в самой широкой его части (100 км), подняться по реке Водле до пристани Подпорожье, затем проехать автобусом до города Пудож. Можно из Петрозаводска лететь в Пудож самолетом.

Пудож — старинное поселение, о нем не раз упоминают в летописи начиная с XIV века. Но современный облик города не сохранил следов его истории.

Из Пудож автобусом или попутной машиной следует проехать до деревни Каршево (22 км), далее путь идет лесными, трудно проезжими дорогами строго на запад, до деревни Бесоновская (16 км).

Деревня Бесоновская расположена на восточных склонах довольно высокого холма. Из деревни открывается вид на долину реки Черной и на необходимые лесные дали Пудожского района.

За околицей, построенной по всем правилам народного искусства, начинается спуск к Онежскому озеру, в которое глубоко врезался мыс Бесов Нос. Справа и слева между ветвями деревьев видны воды озера, по которому, даже в самую тихую погоду, вереницами идут волны. Узкая, едва заметная тропа ведет на запад, то опускаясь к самому берегу, то вновь поднимаясь в лесные заросли. Чем дальше, тем все громче становится шум прибоя, тропа теряется в зарослях черники и высоких пружинистых мхах, сплошь покрывающих гранитные валуны, на которых непонятным образом крепятся обнаженными корнями карликовые сосенки. Зброшенный дом и архаическое сушило для сетей подчеркивают суровое, сказочное величие Бесова Носа.

Западную оконечность Бесова Носа образует гранитная плита, под углом 15—20 градусов спускающаяся в воду. Волны озера обдают брызгами и пеной группу на скальных изображений, высеченных людьми эпохи неолита три—три с половиной тысячи лет тому назад.

Центр композиции образует двухполовиной-метровая фигура «беса». Один прямоугольник с закругленными углами изображает туловище, второй — голову. Тощими, непропорционально маленькими представлены руки и ноги. По оси симметрии фигуру рассекает глубокая трещина, раздваивающаяся в том месте, где должен быть рот. Немало труда, наверно, затрачивали первобытные обитатели этих мест, чтобы прокормить идола, по мнению одних исследователей — владельца озера, по мнению других — духа лесов.

Куль «беса», видимо, очень был развит еще в начале нынешнего тысячелетия, так как монахи Муромского монастыря, находившегося в 30 км южнее, не решились уничтожить языческое божество и ограничили тем, что высекли рядом крест.

Слева от «беса» изображена выдра, справа — сом. Обе фигуры как по технике исполнения, так и по характеру изображения значительно отличаются от фигуры «беса», они правильнее передают натуру и несравненно тоньше по приемам.

Кроме этих трех больших фигур здесь высечены меньшие по размеру изображения рыб и лебедей, причем последние отличаются особым лаконизмом и изысканностью рисунка.

На близлежащих скалах Пери-Носа, мыса Кладовец, на острове Гурьи имеются изображения людей, собак, лосей, лодок, орудий лова, встречаются знаки, смысл которых до сих пор еще точно не выяснен. Изображения в большинстве случаев не связаны каким-либо сюжетом, но имеются и такие, которые могут быть объяснены как повествование об охоте, рыбной ловле и других событиях.

Они высечены на гранитных скалах с помощью каменных орудий — молотка и заостренного клина. Удар молотком по обуху рабочего орудия оставлял на полированной поверхности гранита след в виде точки или маленького кружка неправильной формы. Большинство фигур дано сплошным силуэтом, остальные, в том числе и центральная фигура «беса», — контуром. Глубина рельефа колеблется в пределах от одного до десяти миллиметров. Время сгладило рельефы, и некоторые изображения нелегко обнаружить.

Похожие по технике и рисунку наскальные изображения встречаются в Скандинавии, Северной Африке, Индии и во многих других местах. Большинство из них поражает реалистичностью, экспрессией и изяществом исполнения. Не зря знаток археологии известный русский художник Рерих посвятил ряд своих картин воспроизведению скал с неолитическими изображениями и указал на поразительное сходство наскальных изображений эпохи неолита, разбросанных по всему свету.

Петроглифы Карелии исследовались советскими учеными: В. И. Равдоникасом, А. Я. Брюсовым, А. М. Линевским и другими. Однако ученым-археологам и искусствоведам надо будет еще очень и очень много потрудиться, чтобы выявить все изображения, сохраненные веками, объяснить их и обогатить этим наши познания о заре человечества.



Изображение «беса». Наскальный рельеф. Неолит.

Изображение оленя. Наскальный рельеф. Неолит.



ЛАТВИЙСКАЯ КЕРАМИКА

Республиканская выставка керамики, проведенная в конце прошлого года в Риге, впервые по-настоящему рассказала о том, что за советское 25-летие в этой республике вырос и сформировался большой многообразный по творческим исканиям коллектив художников-керамистов, и дала ясно почувствовать национальное своеобразие латвийской керамики.

Радостно было увидеть и то, что многие художники в своей работе ориентируются не на выставочный показ, а разрабатывают совместно с архитекторами эскизы комплексного оформления кафе, магазинов, кинотеатров, детских садовых площадок, принимают участие в оформлении жилых интерьеров.

Разделенная на авторские стенды, экспозиция позволила зрителю познакомиться с творчеством каждого художника в отдельности, определить особенности его мастерства, технические приемы, жанровый и тематический профиль.

Так, например, сложные творческие и технические задачи ставят перед собой керамисты старшего поколения — Георгий Круглов и Мильда Брутане. Каждый из них идет своим путем. В основе работ Круглова лежит современная архитектура. Его вазы и тарелки, новые по форме, часто сложны и напряжены по контуру, всегда безукоризненны в пропорциях и технически совершенны.

Мильда Брутане исходит из народных традиций. Творчески переосмысливая их, она создает произведения, отличающиеся национальным своеобразием.

Тридцать лет работает в области прикладного искусства педагог Латвийской Академии художеств Маргарита Мелналксне. Изучая древние образцы латышской керамики, знакомясь с керамическим искусством других народов и стран, постоянно экспериментируя с новыми материалами, мастер создает оригинальные по форме, красивые по силуэтам декоративные вазы, кувшины, блюда. На выставке обращала на себя внимание ее серия фаянсовых ваз для цветов.

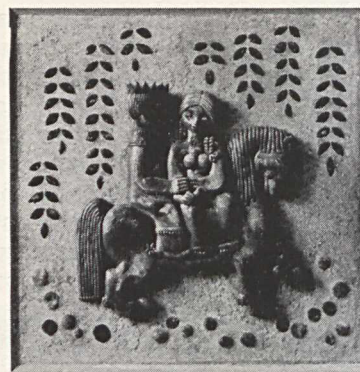
Молодые керамисты Сильвия Шмидкене и Леон Лукшо ориентируются в своих замыслах на конкретные архитектурные объекты: интерьер кафе, вестибюль гостиницы, детская комната. Особенно интересны их вазы в каменной массе, покрытые сухой глазурью.

Превосходные образцы садовых ваз представила на выставку талантливый художник керамической мастерской Художественного фонда ЛССР Наталия Вилюмайне. В ее произведениях плавная округлость линий отлично сочетается с геометрическим национальным орнаментом и грубозернистой фактурой шамота.

Произведения потомственных латгальских мастеров — Андрея Паулана, Поликарпа Вилцана, Поликарпа Чернявского и Станислава Калве продемонстрировали богатый художественный и технологический опыт народных гончаров, чье искусство стало благодатной почвой для развития современной латвийской керамики.

Среди художников Рижского фарфорового завода за последние годы выделилась Биатриссе Карклиня. На выставке экспонированы два сервиза этого молодого автора: кофейный «Пингвин» и большой обеденный. Форма изделий очень проста и изящна. Рисунок в виде черных горизонтальных и вертикальных линий на фоне светло-голубых и розовых полос органически сливается с округлой, плавной формой тарелок и блюд.

Мартин Заур выступил со своеобразной живописью по фарфору. Его уникальные настенные тарелки «С выставки», «Луис Армстронг», «Домой», «У окна» красивы по колориту и интересны по графике, они явились результатом длительных творческих исканий и



1. А. Зиле. Триптих «Сказка о золотой яблоне». Керамический рельеф на штукатурке.

2. О. Аболинь. Игра. Каменная масса.

3. О. Аболинь. Бытовая сценка. Каменная масса.



ЛЕТОПИСЬ РУССКОГО КОСТЮМА

Восстановленные залы дворца в Павловске вместили обширную выставку, которая представляет большой интерес не только для специалистов, но и для самого широкого круга зрителей. Это не удивительно: выставка, познакомила зрителей с богатейшей коллекцией русского костюма и портрета XVII — начала XX века.

Расположенная в четырнадцати залах экспозиция обстоятельно показывает связь между обликом человека, условиями его жизни и окружающими его предметами декоративно-прикладного искусства.

Начиная с зала, посвященного XVII веку, первые русские портреты бояр и боярынь сопровождаются интересно подобранными бытовыми предметами: кокошники, шитые жемчугом, наборные шкатулки из моржовой кости, зеркала с серебряными чеканными створками и др. Мебель тяжелых прямых форм с темной бархатной обивкой дополняет общее впечатление.

Интересен большой портрет М. Я. Строгановой, с оригинала Романа Никитина, свидетельствующий о проникновении в русский быт уже в XVII веке веяний западноевропейской моды. Женщина в русском платье написана условно и плоско, но лицо ее, сильно нарумяненное (как полагалось в то время), передано мягко и объемно, и на голове вместо кокошника поднимается трехъярусная кружевная куафюра.

В следующих залах перед зрителем раскрываются бурные страницы русской истории начала XVIII века. Петр I, написанный в суровых тонах А. М. Матвеевым; торжественный адмирал Апраксин в парике, богатом кафтане и камзоле; пышный Меншиков и его дочери в «немецком» платье — Анна и красавица Мария, нареченная невеста несовершеннолетнего царя Петра II. Все эти образы приобретают особую осязательность благодаря выставленным тут же их подлинным костюмам: здесь и строгая, простая одежда Петра I и нарядное платье Петра II.

Портреты говорят о петровской коренной реформе одежды. Указом от 4 января 1700 года было запрещено ношение старого русского платья и проведена европеизация придворного костюма. Для мужчин установлен короткий расшитый кафтан и камзол, штаны до колен и длинные чулки; для женщин — широкие юбки на фижмах, лиф с тонко перетянутой талией и глубоким вырезом на груди. На голове мужчин парики. Бороды приказано было брить.

В середине XVIII века круг образов резко меняется. Дебелая «матушка царица» Елизавета Петровна на портрете Гроота изображена в пышной робе, усыпанной драгоценностями, с глубоко вырезанным декольте. Под портретом на столе стоит принадлежавшее ей «псише» (туалетное зеркало) в изящной серебряной раме работы известного парижского ювелира Т. Жермена.

Прекрасная серия портретов Левицкого, Боровиковского, Лампи и Вуаля позволяет зрителю ощутить новый этап в развитии вкусов и художественных идеалов русского общества второй половины XVIII века. Костюмы, повторяющиеся на картинах, мебель и характерные детали туалета — веера, табакерки, флакончики, мушкетеры — дополняют обстановку. Фасон красочных женских платьев с глубоким вырезом и небольшими фижмами придает фигуре стройность и хрупкость. В мужских кафтанах этого времени стремятся также к цветистости и изысканности украшений.

Интересно отметить, что в конце XVIII века были изданы царские указы о форме придворного платья: для полковых праздников — полковые костюмы, для орденов — орденовые. Образцы двух полковых костюмов, принадлежавших издательнице этих указов — Екатерине II, показаны на выставке. Они сделаны из шелковой ткани русского производства,

технических экспериментов автора на керамических заводах.

Своеобразно прозвучали в экспозиции декоративные рельефы в майолике и терракоте молодого керамиста Айи Зиле. Их сюжеты — «Сказка о золотой яблоне» и «Сельские гонимые». Не менее интересна творческая находка Айи Зиле — оригинальные детские копилки в майолике на сказочные темы: «Грозный король», «Денежный черт», «Пугливый король».

Пластическим решением и самобытностью замысла привлекали скульптурные группы талантливого молодого мастера Олиты Аболинь: «На прогулке», «Игра», «Бытовая сценка» и серия фигурок животных.

Скульптор Рута Свиле, задумываясь над оформлением современных интерьеров, предложила вниманию зрителей два комплекта декоративных пластин для архитектуры.

Заканчивая очень беглый обзор этой большой и интересной по содержанию выставки, хочется еще раз подчеркнуть ее значение для успешного развития керамического искусства республики.

Г. КАРКЛИНЬ



так как указ 1782 года обязывал шить придворное платье из парчи и шелка московских мануфактур.

Вкусы конца XVIII века все больше отходили от пестроты и блеска прежних лет. Сдержанный эффект монохромных тонов в одежде кажется теперь наилучшим обрамлением для человека.

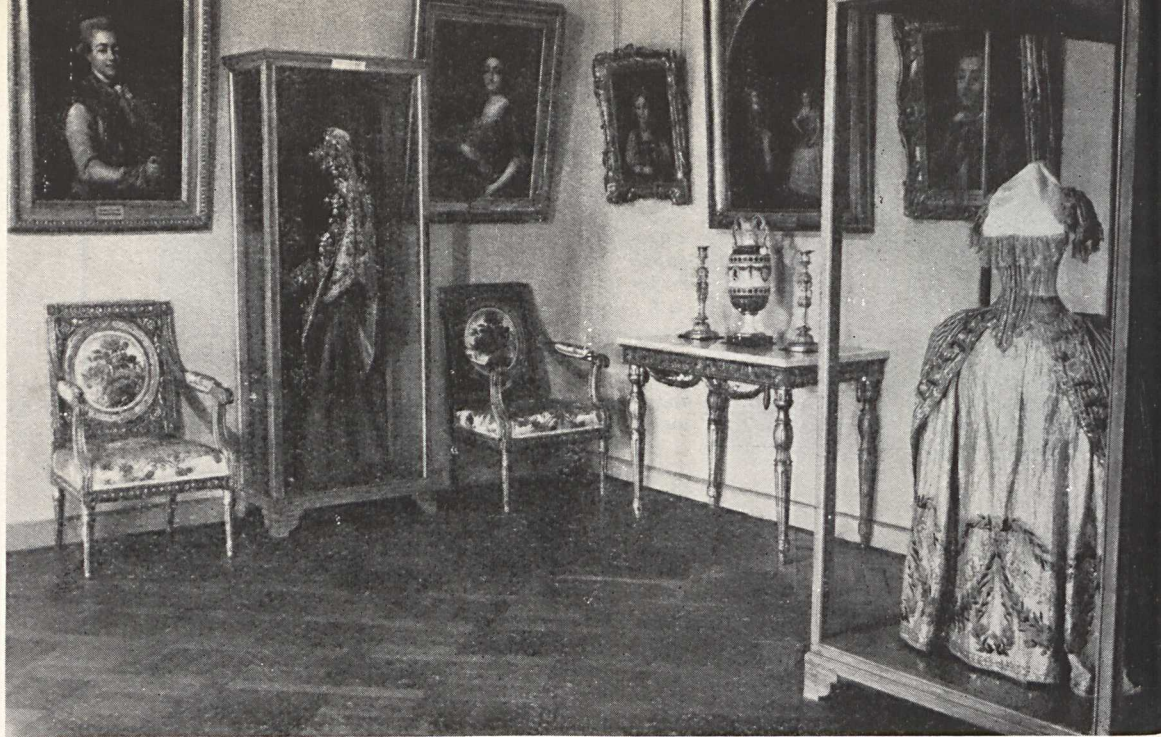
В начале XIX века собраны типичные для этого времени портреты работы А. Тыранова, О. Кипренского. Особенно характерен портрет Нарышкиной работы Н. Тончи. Нарышкина в гладком белом платье с высокой талией и ярко-красной шалью на плечах — непременной принадлежностью женского костюма этого времени.

На выставке показано несколько подлинных туалетов этого времени нежнейших оттенков светлых тонов. Здесь же выставлены редкие экземпляры знаменитых кашмирских и колокольцовских шалей с тончайшим по расцветке растительным узором.

Тяжелая роскошь николаевского придворного этикета отразилась в зале середины XIX века. Официальная народность, провозглашенная в это время, сказалась, в частности, в указе 1834 года, установившем при дворе обязательную форму «русского платья» с золотошвейным узором. Мы видим этот костюм на многочисленных портретах работы К. Штейбена, К. Лаша, Т. Неффа, а в витринах — многоцветные образцы богато расшитого платья.

В зале второй половины XIX века мы встречаемся с другим поколением, которое волнует иные интересы, привлекают другие вкусы и моды. В реалистическом портрете художники стремятся к углублению психологической выразительности. Наряду с такими портретами развивается салонный жанр, который стремится скрыть ничтожество модели за нарядностью костюма и светским изяществом. Во главе этого направления стоит Ф. Винтергальтер; любой портрет, написанный им, мог бы служить желанной страницей в модном журнале. В женских платьях этого времени, по свидетельству современников, происходит воскрешение вкусов XVIII века — платья с перетянутыми талиями, широкими юбками на кринолинах и сложными прическами.

Однако отголоски пышности XVIII века продолжались недолго, и в моде 1870-х годов заметны поиски большей простоты основных линий, отказ от кринолинов и плавный переход от талии к свободно драпированной юбке на турнюре для придания строгости и стройности фигуре. Новое понимание роли и места женщины в обществе не как самой дорого-



Выставка портрета и костюма. Зал XVIII в.

стоящей безделушки в салоне, а как равноправного участника в общественной жизни отражается в резкой смене моды этого времени.

В зале выставлено несколько платьев 1870-х — 1880-х годов, характерных даже по своему цвету — бежевое с коричневой бархатной отделкой, серое, вишневое. Разнообразные по оттенкам ткани, из которых сшиты эти платья, были в большинстве своем русского производства. На Всемирной выставке 1889 года в Париже русские ткани были удостоены золотой медали, и крупнейшие французские магазины стали присылать заказы на большие партии продукции русских мануфактур.

Конец XIX века знаменуется резким падением вкуса и художественных идеалов. Туалеты становятся яркими по цвету, резкими по форме — стяннутые талии, раздутые рукава, перегруженность отделкой. На плечи накидываются меховые или страусовые боа, скрывающие красоту линий женской фигуры, но своей дороговизной определяющие финансовые возможности своих владельцев. Показан-

ные в зале платья и мантии из лебяжьего пуха кажутся даже маскарадными костюмами, настолько броско и противоестественно они выглядят.

То же впечатление оставляет экспозиция последнего зала — начала XX века. Выставленные тут платья без талии, с глубоким вырезом, до того суживающиеся книзу, что в них трудно было ходить, сшитые из прозрачных тканей, усыпанные стеклярусом, пестрыми блестками, производят впечатление костюмов для кафешантанских певиц, хотя это светские туалеты.

«Все эти предметы сами по себе очень интересны, — пишут устроители выставки в каталоге. — Это, как правило, работы русских крепостных мастеров и подневольных людей: ткачей, кружевниц, золотошвей, ювелиров, даже имена которых не сохранились. Их изделия наглядно показывают, сколько таланта и творческого труда вкладывали в свою работу безыменные художники, создававшие для своих господ настоящие произведения искусства».

Ж. МАЦУЛЕВИЧ

Женская одежда. Орловская губ. Вторая половина XIX в.



РУССКАЯ НАРОДНАЯ ОДЕЖДА

Русская народная одежда, по мнению горожанина, посещающего концерты танцевальных ансамблей, — это что-то блестящее, разноцветными шелками и бархатами, окутанное аршинами тюлевых рукавов. Но часто эстрадный костюм столь же далек от народного прообраза, как заказная современная частушка от северной былины. Строгость и яркость, фантазия и трезвая практичность часто гармонично сочетаются в народном костюме. В этом можно убедиться на выставке народной одежды, которая была открыта в помещении Музея народного искусства в ноябре—декабре прошлого года. В небольшом зале разместились около двухсот экспонатов, привезенных из многих музеев РСФСР.

Организаторы выставки меньше всего заботились о сухом инвентарном перечислении костюмов разных местностей. Костюмы, показанные на обычных манекенах, легко можно представить на живом человеке. Этому помогают многочисленные фотографии, сделанные во время экспедиций там, где подобные виды одежды сохранились до сих пор не только в сундуках бабушек, но иногда и как повседневный или праздничный костюм. Этой же

цели служат и выставленные здесь же портреты XVIII—XIX веков, изображающие крестьянок и купчих в парадных одеждах. Благодаря этому как бы устанавливается непосредственный контакт с людьми, создававшими и носившими костюм. Такому ансамблевому восприятию костюма помогали также и другие экспонаты: таблицы с чертежами кроя одежды, красочные зарисовки, скромные украшения и детали кофт с тонкой ручной вышивкой.

Костюмы были расположены группами. Льняные ткани простых крестьянских одежд подчеркивают пышность и величие парадных костюмов: парчовых душегрей и платков, жемчужных головных уборов. Это — русский Север. На фоне громадной, во всю стену, фотографии холмистого пейзажа — костюмы южнорусских областей: строгие по цвету и монументальные по образу костюмы Воронежца, одежды женщин Тамбова и Рязани, пылающие алыми и пурпурными тонами; здесь невольно вспоминаются родственные им одежды южных славян.

Собранные вместе образцы одежды XVIII—XIX веков еще раз показывают, как крепок и безупречен художественный вкус народа.

В. БАРАДУЛИН.

ДИ ИНФОРМИРУЕТ

ОБСУЖДЕНИЕ

МОСКОВСКОЙ ВЫСТАВКИ*

И. КРЮКОВА

Выставка «Москва — столица нашей Родины» — это определенный этап и в работе большого коллектива художников декоративно-прикладного искусства. Она показала, как постепенно расширяется творчество московских художников, завоевывающих новые области.

Многие керамисты, скульпторы, стекольщики представили произведения, рассчитанные не на интерьерный показ, а на жизнь в садово-парковом ансамбле. Здесь в первую очередь интересны крупные керамические вазы В. Ольшевского, имеющие монументальный характер. Автор подчеркивает декоративное (а не утилитарное) назначение этих ваз и утверждает свое право создавать вещи, которые художественно организуют пространство. Большого успеха добилась молодая скульптор Н. Богданова. В ее фигурах для детского парка скульптурное начало удачно сочетается с практическим назначением.

Новый для нас жанр — решетки с декоративными элементами из разных материалов и витражи в деревянном каркасе, предназначенные для общественных помещений (авторы Б. Гундобин, С. Рызанова, В. Филимонова). Может быть, на основе этих работ в дальнейшем художники подумают над оформлением балконов жилых домов? Это нам очень нужно!

В традиционные виды посуды, над которыми работают обычно художники, теперь включаются эмалированные и пластмассовые изделия. Художников, которые взялись за эти новые области, ждет много трудностей, но они делают важное и нужное дело! И уже есть первые обнадеживающие результаты, авторы начинают правильно чувствовать материал — его способность принимать на себя чистый звонкий цвет, давать разнообразные сочетания этих цветов, поддаваться прессованию, вытягиванию, иначе говоря, материал начинает художественно осваиваться.

Но вот в малой скульптуре пластмасса используется еще очень плохо, авторы не находят подходящих для нее тем и пластических приемов.

Выявление особенностей материала в форме изделий стало азбукой большинства московских художников, но в последнее время интерес к материалу как-то спал, художники стали к нему равнодушнее. Особенно заметно это в грубой керамике, фарфоре и стекле. Стремление извлечь новые эффекты из материала и технологии выработки (различные переплетения нитей, их толщина и фактурность, блеск и матовость и т. п.) ясно видно лишь в ткачестве и ковроделии.

Много хорошего я увидела в малой скульптуре. Она приобрела более камерный, интимный характер и по своему жанру и форме стала более соразмерна жилому интерьеру. Лучше стал использоваться цвет. В мелких вещах часто дается обобщенная пластическая форма, а цвет дорисовывает, доканчивает то, на что намекает форма. В этом чувствуется обращение к хорошим народным приемам. Хотелось бы видеть в малой скульптуре больше внимания к материалу, ведь человек очень близко соприкасается с ней, часто не только разглядывает вблизи, но и берет в руки, и обманывать его подкрашенным гипсом нельзя.

Еще один важный вопрос: чувствуется ли в произведениях внутреннее единство в решении темы, формы, колорита; видим ли мы здесь черты какого-то общего стиля? По-моему, легкие простые вещи, которые преобладают на выставке, хорошо сочетаются друг с другом и образуют единые комплексы — это говорит о том, что сложение стиля у нас уже идет.

М. ЧЕРЕЙСКАЯ

Пластмасса — радостный раздел этой выставки. Московские художники показали правильное понимание материала и даже, можно сказать, большую художественную культуру.

Важнейшая задача художника сейчас — искать новый художественный язык для пластмассы. Выставленные вещи говорят о том, что поиски эти идут успешно.

* Сокращенная стенограмма основных выступлений на обсуждении декоративно-прикладного раздела выставки «Москва — столица нашей Родины».

Чистый звонкий цвет, очень четкие грани, такая техничность, которая в пластмассе становится уже эстетическим качеством, — вот свойства синтетического материала, которые используют художники. Он дает возможность для разной обработки — литье, инкрустация, гравировка, но они пока почти не применяются.

Наиболее интересен на выставке прибор для арбуза Л. Уртаевой. Эта вещь красива и утилитарна в широком смысле слова, своеобразие ее формы не оставляет сомнения, что она выполнена в пластмассе. В наборе для варенья Ю. Сливиса дан такой декоративный эффект прозрачного и глухого красного материала, который возможен только в пластмассе. Эти вещи привлекают неожиданной веселостью находки. Парадный сервиз Н. Савостьяновой с большим количеством предметов безупречно проработан по форме и силуэту, черно-белый цвет придает особую остроту произведению. Двухслойная пластмасса хорошо использована в приборе С. Шиловой.

И все же при всех отмеченных положительных качествах выставленных произведений вызывает беспокойство несколько узкое понимание пластмассы, однообразный характер вещей. Ведь ее декоративные возможности гораздо шире!

Художники по пластмассе сейчас работают разрозненно, каждый сам по себе. Мне кажется, нужно объединить их усилия, наладить обмен опытом и выработать направление экспериментальной работы и поисков более широкого использования пластмассы не только в посуде, но и в разных утилитарных предметах, а также в декоративной скульптуре и сувенирах.

М. ИЛЬИН

Мы все хорошо знаем, что искусство стекла в последние годы вступило на правильный путь и художники создали много новых и интересных вещей.

Выставка в Манеже в общем подтверждает это. Но когда я осматривал экспозицию, меня не оставляло впечатление, что я уже все это видел и все знаю.

Тревожит и другое. Казалось бы, произведения нашего современного советского стиля должны привлекать своей красотой, изысканностью, элегантностью. Но на выставке многие вещи излишне техницированы по форме и, главное, некрасивы.

Бросается в глаза еще одна ограниченность стеклянных изделий — это отсутствие орнаментальности, узора как такового. Поиски орнамента ведут лишь художники старшего поколения: И. Фрих-Хар, А. Липская, Н. Максимова, а молодежь часто ограничивается бедными геометрическими порезками.

Но одно произведение меня здесь привлекает — это блюдо Г. Антоновой с условным изображением Дворца съездов. Это произведение ярко говорит о нашей советской современности и могло бы послужить, например, прекрасным подарком для зарубежных гостей.

Теперь о ювелирном разделе. Здесь каждая вещь безусловно хороша, трудно к чему-нибудь придаться. Но общий стиль этих вещей? Они как будто ископаемые, сделаны в стиле древнейших эпох человеческой культуры. Нормально ли это? Разве украшения советских женщин не могут быть современными в лучшем смысле этого слова? Художникам-ювелирам, владеющим высоким мастерством, нужно задуматься над этим.

М. СОСЕДОВА

В разделе оформительского искусства не представлена в полном объеме та работа, которая связана с темой Москвы. Ведь многие художники принимают участие в оформлении московских дворцов культуры, магазинов, интерьеров кафе, но это все не показано.

На выставке мы видим одну тему — оформление праздника 50-летия Октябрьской революции. Хочется думать, что проекты оформления праздничной Москвы будут представлять какую-то комплексную работу, они должны быть взаимосвязаны. Но пока это разрозненные предложения. Однако ввиду актуальности темы они заслуживают внимательного разбора.

Типичная ошибка многих работ та, что авторы ориентируются на эффектное решение плоскости проекта, а не реального пространства. Этот недостаток замечен, например, в проекте оформления Манежной и Таганской площадей.

И еще беспокоит: не слишком ли много «фестивальности» в проектах? Ведь оформление, посвященное 50-летию революции, должно быть особым. Следовало бы вспомнить замечательные традиции праздников первых годовщин Октября и в то же время передать ощущение Москвы 1967 года со всеми достижениями Советского государства за 50 лет.

Вероятно, больше должны быть подчеркнуты материалы современности, вынесены в город произведения монументального искусства, особо подчеркнуты новые архитектурные сооружения.

В этом отношении большую удачу, на мой взгляд, представляет проект оформления Октябрьской площади 1967 года художника А. Немлихера. Проект хорошо продуман с конструктивной точки зрения, оформление идет в единстве с новой архитектурой, образно и красиво введен цвет и тексты.

Интересное оформление «Небо Москвы» представила бригада под руководством С. Сива, но его нужно больше связать с новой архитектурой города.

Р. ЦУЗМЕР

Нас, всех художников, волнуют вопросы традиций и преемственности, народности и современности. Мне кажется, что правильное их решение наметилося на этой выставке в разделах керамики, стекла и текстиля.

Примером могут служить ковры А. Воронковой. В своих поисках она явно шла от иконописи, но воплотила свой поиск очень смело, ново, по-современному. Иначе трактован ковер Н. Кирсановой — та

же тема Москвы, но решение другое. В цвете и композиционном ритме ощущаешь динамичную жизнь современного города.

А Шущкановы передают ночную Москву языком керамики, очень живописно и в то же время плоскостно-декоративно. В ковре Г. Орловой Москва предстает как жемчужный город ранним утром. Сверкание золотых нитей передает ощущение солнечного света.

В керамике тоже есть удачное сочетание современной формы с традициями русского народного искусства, его орнаментальной красочностью. Это видно в кофейном сервизе В. Ореховой, в керамических изделиях М. Цвилликовой, декоративных вставках Л. Орловой, вещах Л. Никитиной, М. Фаворской, Н. Куприяновой.

С большим творческим успехом можно поздравить М. Тараева. Он поставил себе трудную задачу — передать на сервизе город — и решил ее интересно: его роспись — это и орнамент, и город, и не просто город, а Москва, Москва сегодняшнего дня.

Жаль, что на этой выставке нет острых дискуссионных вещей, о которых можно было бы поспорить. Такой творческий спор нам был бы очень полезен.

Е. РОЗЕНБЛЮМ

Мне кажется, что ту помощь, которую ждут художники от искусствоведческой науки, мы, специалисты декоративно-прикладного искусства, не получаем. Это происходит из-за того, что искусствоведы рассматривают каждую вещь изолированно, с чисто формальных эстетических позиций.

Но художник декоративного искусства создает свое произведение как элемент жизни, как часть общего комплекса жизненной среды. Поэтому при анализе вещи нужно пытаться проверить, как она выполняет свое назначение в широком смысле слова, как произведение живет в современном обществе, способствует ли развитию черт нового или препятствует этому.

А мы говорим об образе чайника, вместо того чтобы разобрать, как он живет в быту советского человека. Говорим, что вещь немиллима без узора, орнамента, но ведь если все вещи будут с орнаментом, это прозвучит какофонией. И на этой выставке видно, что сложные сюжетные ковры существуют рядом со стеклом именно потому, что на стекле нет орнамента, они как бы поделили между собой функции.

Мы должны научиться анализировать произведения прикладного искусства в их отношении к жизни, и тогда для нас яснее станут вопросы стиля.

П. КОЖИН

Я согласен с тем, что современность должна чувствоваться в наших произведениях. Но нельзя забывать, что новое связано с прошлым и строится на нем. Так было, так должно быть и сейчас. И этим оправдывается обращение некоторых художников к древним традициям: они там ищут чувство весомости, пластичности вещей, особенно необходимое, когда произведение выходит из интерьера на природу.

Нельзя отрицать в современных произведениях прикладного искусства образного начала, заменять его функционализмом. Если правильно анализировать образную сторону вещи, то она включает в себя и практическое назначение и художественное решение в целом. Именно образное начало определяет стиль, синтез вещей, которым отличаются большие культуры прошлого.

Так, в керамических панно Шущкановых есть острое чувство современности, но в нем преобладает цветовое решение, а рельеф, его объем и фактура работают плохо. Более гармонично решены формы и цвет в панно Э. Гинстлинг, которое сделано более традиционно. Значит, не нужно бояться хороших традиций.

Г. ОРЛОВА

Наш раздел — часть большой выставки, посвященной Москве, и это ставило перед нами сложную задачу — специфическим языком декоративно-прикладного искусства выразить эту ответственную тему. По-моему, большинству авторов удалось это сделать.

Я не знаю такого художника, который не мечтал бы работать над комплексом вещей, и многие из нас, готовясь к этой выставке, работали в коллективе и создавали ансамбли.

Но при показе они неизбежно потерялись, так как мы считаем главным — создать общее впечатление радостной красивой экспозиции декоративно-прикладного раздела. Конечно, на выставке вещи стоят тесно и мешают друг другу, но ведь в жизни все это выглядит иначе. И об этом думали художники.

Искусствовадами была высказана правильная мысль, что художники должны работать не только над известными вещами, но и создавать принципиально новые предметы, отвечающие нашему современному быту. Мы понимаем эту задачу, но еще не сумели претворить ее в жизнь.

Часто можно слышать мнение, что напрасно мы на выставках показываем яркие, сложные декоративные произведения, ведь большинство утилитарных вещей, которыми мы пользуемся в быту (особенно ткани, платья), гладкие, без рисунка. Я думаю, что декоративное искусство нельзя лишать ярких образных вещей. Ведь мы своим специфическим языком керамики, стекла, текстиля тоже отражаем жизнь, отражаем эпоху.

Очень многие произведения, показанные здесь, уже тиражируются в серийном производстве, их около 80 процентов. Но таких вещей было бы во много раз меньше, если бы в предыдущие годы не было экспериментов. Пусть первые попытки еще содержат ошибки, но они дают толчок дальнейшим размышлениям и работе. Художественные эксперименты нам совершенно необходимы.

И в заключение хочется порадоваться, что мы завоевали сейчас право участвовать в художественных выставках наравне с остальными собратьями по искусству — живописцами, скульпторами, графиками. И добились мы этого не спорами, а только своим творчеством, своей работой.



Софья Владимировна
ИЛЬИНСКАЯ

(1891—1965)

После тяжелой болезни умерла Софья Владимировна Ильинская — большой и интересный художник советского декоративного искусства, педагог, член редакционной коллегии нашего журнала.

Окончив в 1915 году Строгановское училище в Москве, С. В. Ильинская все свое творчество посвящает декоративному искусству нашей страны.

Уже с первых дней Октябрьской социалистической революции Софья Владимировна связала свою судьбу художника с жизнью народа. Она создавала эскизы знамен для фабрик, заводов и частей Красной Армии и сама участвовала в их исполнении. Так, например, вместе с группой мастеров она создала и исполнила знамена для крейсера «Аврора», ВЦИКа, Красной гвардии, Реввоенсовета, Союза металлистов и др.

В 30-х годах С. В. Ильинская приходит в художественную лабораторию по изучению народного текстиля при Центральном музее народов СССР. И с этого времени начинается ее очень важная работа по созданию бытовых вещей для интерьера: панно, гобеленов, покрывал, занавесей, скатертей и т. д. Много сил и времени она уделяет декоративным тканям, набойке, моделям одежды, рисункам для обоев, клеенок и т. д. Создавая каждое свое произведение, она видела человека, для которого оно предназначалось. Поэтому вещи художницы так хорошо смотрелись в интерьере.

Значительной была работа С. В. Ильинской для «Коверкост-экспорта», где она создавала модели для экспорта, и над театральными костюмами в изомастерских при Рабисе для различных театров Москвы. И здесь ей также помогало изучение народного творчества.

В 40-х годах Софья Владимировна создает свои первые ковры, в которых использованы различные мотивы национального искусства народов РСФСР, Узбекистана и др.

В тяжелые годы войны на выставке искусств «РККА» в 1943 году она показала большое вышитое панно «Враги не пройдут к Москве».

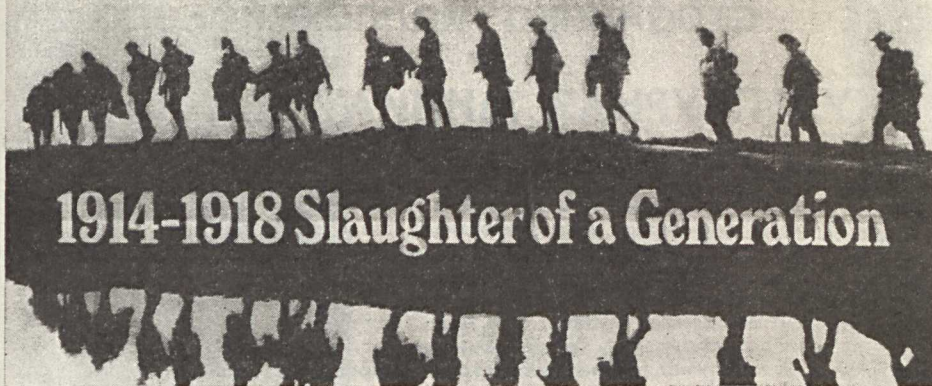
Вплоть до последнего времени художница участвовала во всех крупных выставках декоративно-прикладного искусства. Много лет она была членом Художественного совета НИИХП.

Софье Владимировне были близки дерзания и искания молодежи; она была добрым помощником молодых художников.

С первых дней основания журнала «Декоративное искусство СССР» С. В. Ильинская член его редакционной коллегии. Большие знания Софьи Владимировны, ее тонкий вкус, дружеская, но взыскательная критика, исключительно сердечное и теплое отношение к людям очень помогали работе коллектива редакции, способствовали привлечению в журнал новых авторов.

Софья Владимировна Ильинская была «стойким и страстным солдатом искусства», по образному выражению одного из художников. Такой она останется в нашей памяти.

Редакционная коллегия и редакция журнала
«Декоративное искусство СССР».



АНГЛИЙСКИЙ ПЛАКАТ

В августе 1964 года советский зритель познакомился с интересной выставкой «Роль художника-конструктора в современной английской промышленности». Это было не только наше первое и серьезное знакомство с работой английских художников-конструкторов, но и первое, в сущности, знакомство с английским современным плакатом. Всем надолго запомнился эффектный и изысканный в цвете плакат, сразу обративший на себя внимание москвичей. Сегодня мы попытаемся продолжить это знакомство, предлагая читателям результаты Британского Национального конкурса 1964 года на лучший плакат.

Конкурс этот уже третий год проводится Дизайн-Центром в Лондоне. Сам факт ежегодного проведения подобного конкурса говорит о том, что ведущие художники-конструкторы страны, устроители конкурса, сознают огромную эстетическую и воспитательную роль плаката.

«Конкурс на лучший плакат, — говорится в заявлении жюри, — проводится в целях повышения его художественно-изобразительного уровня». Поэтому плакаты, представленные на конкурс, оцениваются жюри, во-первых, с точки зрения того, насколько ясно и убедительно выражена в них идея, и, во-вторых, насколько интересна, оригинальна и эстетически приемлема форма ее выражения.

На конкурс 1964 года было подано 489 плакатов — число, позволяющее по работам, отмеченным премиями компетентным жюри, составить определенное представление о характере и художественном уровне современного английского плаката.

Хотя на конкурс могли быть представлены плакаты различных жанров, видов и размеров, жюри решило не учреждать специальных премий для каждого жанра. Всего было установлено 25 премий, из которых жюри сочло возможным присудить только 14. За редким исключением все решение этих плакатов строится на фотографии, более или менее удачно примененной. Среди премированных плакатов мы находим очень удачное использование фотографии; жюри дало высокую оценку серии плакатов, рекламирующих журнал «Санди таймс», в которой художникам удалось успешно решить проблему текста в фотомонтажном плакате. Жюри даже сочло возможным особо отметить один из плакатов этой серии (реклама спецвыпуска, посвященного первой мировой вой-

не) как образец наилучшего использования фотографии в английском плакате последних лет.

Все же такое обилие фото невольно настораживает. Безусловно, фотография заняла прочное место в современном плакате, и нам известны блестящие примеры ее применения. Но нам известно также, что многие плакаты Запада, рекламирующие продукты питания, находятся под влиянием американской рекламы продуктов, единственная цель которой — любыми средствами «вызвать слюну у покупателей». Результаты конкурса показали, что Англия в этом плане не является исключением. Это нашло отражение в самом заявлении жюри, которое сочло необходимым сурово заметить, что «во многих представленных плакатах решение было, невыразительно, страдает отсутствием фантазии. Живопись и рисунок очень редко применяются; они в большинстве случаев вытеснены неразборчивым, однообразным применением фотографии, подчас весьма посредственной».

Вторым общим для большинства премированных плакатов недостатком является, как нам кажется, их внутренняя статичность. Речь идет не о примитивном понимании движения, не о необычных ракурсах, но об общем рационально-статичном, несколько вялом композиционно-цветовом строе английского плаката. Плакат может призывать вас путешествовать, но на нем вы видите спокойную, центричную композицию с классической скульптурой посередине; плакат призывает вас пользоваться услугами рекламы в газете при продаже вашей машины, но его композиция, построенная целиком на шрифте, замкнута внутри формата, грамотна, но несколько скучна своей уравновешенностью. Даже удачный плакат «НАТО—НЕТ!» страдает чрезмерной станковостью, картинной статичностью композиции.

Кстати, показательно, что из 14 премированных плакатов только один оказался политическим (в комментарии жюри есть намек на чрезвычайно низкий социальный заказ на этот вид плаката в Англии).

Само жюри склонно объяснить отмеченные им многочисленные недостатки английского плаката тем, что «в Англии реже, чем в других странах, художнику дают заказы, удовлетворяющие его эстетические запросы и стимулирующие его заинтересованность...».

С. ЕСАЯН

зарубежная хроника

Реклама журнала «Санди таймс» (выпуск, посвященный первой мировой войне). Дизайнер Кристофер Радлей.

Плакат «НАТО — НЕТ». Дизайнер Ян Макларен.



Плакат о вреде курения. Дизайнеры Реджинальд Маунд и Илин Эванс.

Реклама газеты «Ивнинг стандарт» («Он поместил объявление о продаже машины в «Ивнинг стандарт», результат — продано»). Дизайнер — Джим Флетчер.



НОВОЕ УВЛЕЧЕНИЕ СЕЛЬСКОЙ МЕБЕЛИ

Союз французских мебельных промышленников распространил в четырех городах Франции анкеты с целью узнать, каковы вкусы и запросы современного общества в области мебели. Оказалось, что тяготение к ультрасовременной мебели значительно уменьшилось. На смену этому увлечению пришло новое. Все более и более популярной становится мебель в «сельском стиле». Некоторые французские мебельные фирмы, поспешив воспользоваться итогами анкеты, уже начали серийный выпуск так называемой «сельской скандинавской мебели».

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА ПОСУДЫ В ПАРИЖЕ

Хотя Франция издавна славится стеклом и керамикой, международные выставки посуды стали проводиться здесь лишь совсем недавно. Первая такая выставка состоялась в 1961 году.

В выставке 1964 года (которая была вдвое больше первой — 390 стендов вместо 165) участвовали 25 европейских фирм, причем французская экспозиция занимала треть выставочной площади.

Как свидетельствовали экспонаты выставки, продукция керамической промышленности подорожала в течение 1963 года в среднем на 15 процентов (в основном за счет удорожания материалов и стоимости обработки). Что касается стиля производимой посуды, то в 1964 году современных по форме изделий было выпущено примерно столько же, сколько и традиционных.

Несмотря на усиленные попытки французских дизайнеров вырваться за рамки «обычных» форм посуды, именно такие изделия продолжают господствовать на внутреннем рынке. При этом резко понизился спрос на посуду без росписи. Наибольшей популярностью у предприятий общественного питания пользуются сервизы светлого колорита с умеренной росписью, у «частных» покупателей — изделия с ярким сплошным рисунком.

Английский фарфор (который, кстати сказать, начал успешно конкурировать с изделиями скандинавских фирм) украшается традиционной росписью — здесь она, пожалуй, наиболее устойчива.

Все еще популярен скандинавский стиль, хотя небольшие изменения традиционной формы и рисунка делают скандинавскую посуду похожей на средиземноморскую.

Вообще на французском и зарубежном рынках входит в моду «старая» посуда — многоцветная или даже полностью желтая, зеленая, а иногда просто окрашенная сепией. У молодых людей, кажется, пользуется успехом крепкая «деревенская» керамика.

В ФРГ получает распространение современная посуда простой цилиндрической формы, со скромным рисунком.

Очень популярен фаянс. Стекло постепенно все более упрощается, и только стеклянная посуда для предприятий общественного питания все еще украшается примитивной насечкой.

СТОЛЕТИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОЮЗА ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ И МУЗЕЯ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ ФРАНЦИИ

В Парижском музее декоративных искусств с октября 1964 года по 2 января 1965 года была открыта юбилейная выставка. Музей был организован сто лет назад благодаря содействию художников, ремесленников, промышленников с целью собрать лучшие произведения декоративно-прикладного искусства различных эпох и народов.

Выставка называется «Сто лет, сто шедевров, сто коллекций». На юбилейной выставке были показаны редчайшие шедевры из фондов музея, собранных за сто лет многочисленными энтузиастами, подарившими музею свои коллекции.

Представленные экспонаты знакомят с декоративно-прикладным искусством от средних веков до наших дней. Среди экспонатов — готическая деревянная мебель, гобелены и обивочные ткани, персидская и испано-мавританская керамика, ренессансная бронза, стекло, золотые и серебряные изделия, мебель эпохи классицизма, живопись и скульптура XIX—XX веков.

СКУЛЬПТУРНАЯ МИНИАТЮРА

Мелкая пластика — это особая и, пожалуй, наименее изученная область древнерусского искусства. Несмотря на огромный труд отдельных энтузиастов по собиранию и систематизации этих бесценных произведений, их научное систематическое изучение только начинается. Сложность состоит в том, что большинство их выполнено из драгоценных и полудрагоценных материалов или оправлено в драгоценные металлы и поэтому хранится в сейфах музеев. Они мало доступны не только для изучения, но и для обозрения. Те же немногие экспонаты, которые выставлены в музеях, служат, скорее, иллюстрацией древнерусского быта и истории и представляют лишь крохотную часть этой художественной сокровищницы. Таким образом, древнерусская мелкая пластика, которая и сегодня может служить для современных художников великолепным примером понимания материала, изобретательности и лаконизма художественных средств, по этим и другим причинам занимает пока второстепенное место. Нельзя и говорить о каком-либо систематическом изучении, не имея перед собой достаточно полного собрания произведений той или другой школы.

В течение нескольких лет я собираю коллекцию копий и слепков мелкой пластики, сделанных гальваническим путем. Некоторые из них можно видеть в иллюстрациях. При современной технике копирования является важным звеном в детальном изучении как древних монументальных росписей, так и мелкой пластики. Гальванические методы копирования по своей точности и долговечности являются наилучшими. Не передавая цвет материала, они безукоризненно повторяют тончайшие особенности рельефа произведения. Преимуществом гальванических копий является и их способность отражать свет контрастнее, чем любой другой материал. Особенно это необходимо при макросъемке.

Учитывая, что многие произведения мелкой пластики дошли до нас в абсолютной сохранности, вплоть до мельчайших штрихов, вряд ли каким-либо другим путем, кроме макросъемки, мы сможем более четко восстановить творческую сущность мастера, школы и в конечном счете проникнуть в дух эпохи. Мы получаем возможность понять художественное мышление и навыки древних мастеров, отчетливо увидеть тончайшие движения резца, подчас совершенно неразличимые на однотонной поверхности дерева или кости.

Особенно интересны в этом смысле миниатюры живописные и скульптурные, требовавшие лаконичного единства предельно скупых и точных деталей образа, и поэтому мастер, работавший над миниатюрой, должен был применять как бы экстракт всех навыков монументального искусства. Кроме того, быстрота и относительная свобода исполнения позволяла мастеру-виртуозу подчинить резец малейшему внутреннему движению. Получается как бы мгновенный слепок внутреннего мира художника в его творческой первозданности, не расхоленной долгим периодом чисто технической разработки образа.

Излюбленным элементом декоративного оформления в древнерусской архитектуре были изразцы, служившие как для украшения интерьера, так и для наружной отделки. Призванные организовывать и украшать большие плоскости, они монументальны в самой своей основе. Здесь публикуются два образчика этого искусства: цветной изразец XVI века из Мурома и терракотовый из Кирилловского музея. Характерным образом ранненовгородского искусства является иконка Георгия XII века. Крайне скупое по средствам изображение, похожее на герб, иероглифически воплощает представления новгородца о воинской доблести. Темный шиферный камень подчеркивает суровую силу образа. Трапециевидная форма своим напряженно замкнутым контуром контрастирует со свободным движением всадника, создавая ощущение скованной энергии.

Резной деревянный Георгий XV века из Велико-Устюжского музея несет в себе лучшие черты суздальского искусства. С удивительным вкусом четкие и логически завершенные линии изображения сочетаются с ажурной паутинной обрамляющей тканью. Тонкость и одухотворенность образа делают произведение безвестного ваятеля подлинным шедевром.

Поразительно по мастерству резное деревянное клеймо XVI века «Поцелуй Иуды» с царских врат церкви Исидора Блаженного в Ростове-Ярославском.

В пределах одной композиции несколько групп, различных по настроению, виртуозно связаны воедино. Композиция приобретает характер «полифонический» — свойство, характерное для русского искусства XVI века и более позднего времени.

Образцом классического московского стиля XV века служит изображение св. Герасима со львом (деталь резного креста мастера Амвросия), обладающее графичностью, характерной для официальной школы.

В заключение нашего белого обзора отдельных образцов уделим несколько слов одной из створок пантеона XIV века из Сольвычегодского музея. Неповторимая по артистизму резьба относится к тому счастливому времени новгородского искусства, когда изобразительный язык эпохи сложился в законченные формы и мастера свободно владели им. Декоративность, лаконизм, монументальность подчинены здесь главной и единой цели — созданию образа.

В немногих представленных здесь произведениях ощутимо дыхание великой культуры, понимание традиций и способность пользоваться ими, не стесняя своей манеры. Этими качествами древнерусские мастера обладали вполне.

А. ОВЧИННИКОВ, художник-реставратор
Гос. центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика

И. Э. Грабаря.



«св. Герасим со львом». Резная кость (деталь с резного креста). Мастер Амвросий (?) XV в., Загорский историко-художественный музей-заповедник.



«Китоврас». Терракотовый изразец. XV—XVI в. Кирилловский музей.



«Панагия» (деталь. Метод макрофотосъемки). Резная черненная кость и скань. XIV в. Новгород. Сольвычегодский музей.



«св. Георгий». Резное дерево, скань. XV в. Велико-Устюжский музей.



«св. Георгий». Резной шифер. XII в. Новгород. Частное собрание.

«Поход Александра Македонского». Поливной изразец. XVI в., Муром.

ИНДЕКС
70240

