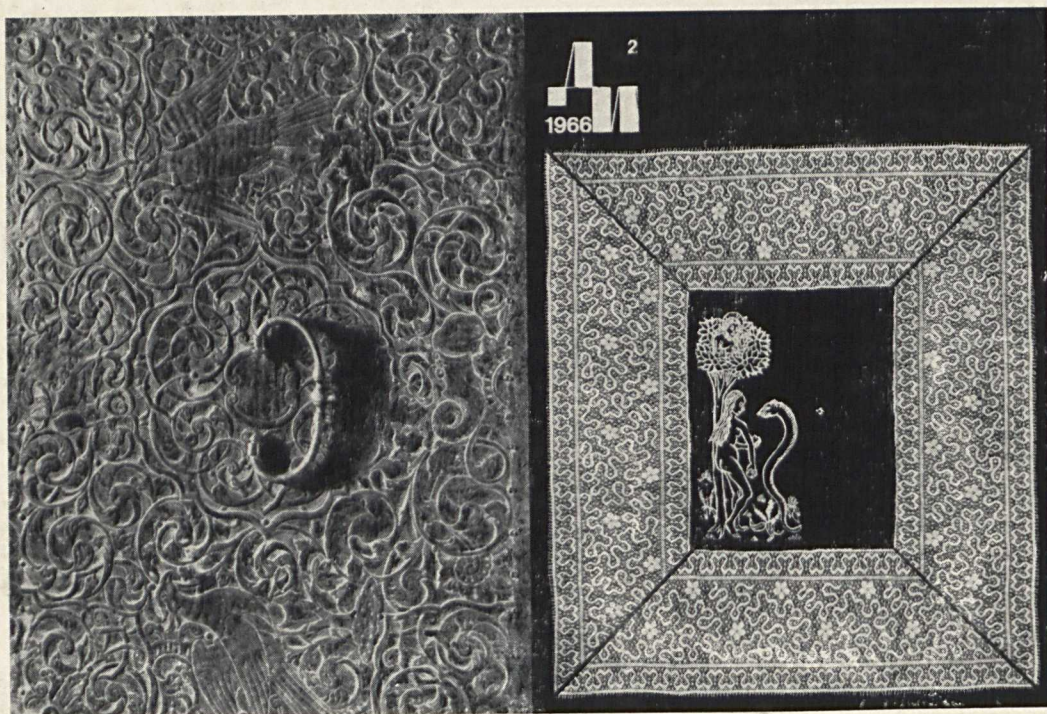






# ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО СССР



На 4-й стр. обложки: верхняя крышка сундучка.  
Медь, чеканка. 1787

Главный редактор М. Ф. Ладур.

Редакционная коллегия: О. К. Антонов, З. Н. Быков, В. М. Василенко, Ю. Н. Давыдов, К. М. Кантор, 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.

И. о. заместителя главного редактора С. Б. Базазьянц. Ответственный секретарь Г. Е. Холин. Заведующие отделами редакции: Ю. Я. Герчук, Л. Г. Крамаренко, Л. И. Невлер, В. И. Савицкая, Н. С. Шкаровская.

Художественный редактор Ю. К. Курбатов, технический редактор Л. М. Штейнер. Макет художника А. Семенова. Фото на стр. 13—15 И. Захаровой, на стр. 27—31 Л. Когана. Фоторетушер Г. Кочетов. Обложка Е. Вечерова и Ю. Курбатова.

Адрес редакции: Москва, ул. Горького, 9, подъезд 6, тел. Б 9-19-10, Б 9-68-45.  
А 10968. 22.I 1966 г. Бум. л. 3. Уч.-изд. л. 9,2. Усл. п. л. 8,43. П. л. 6. З. 1296. Т. 13 360.  
Цена 1 р. 20 к.

Московская типография № 5 Главполиграфпрома Госкомитета Совета Министров СССР по печати. Мало-Московская, 21. Индекс 70240.

## в номере:

1 Заметки редактора.

## Проблемы

2 М. Блэк.  
Обучение художественному  
конструированию.

## Анализы

5 А. Абрамова.  
Татлин.  
8 А. Иконников.  
Язык улицы.

## Профили

13 А. Лансере.  
Владимир Городецкий.

## Трибуна

16 М. Волкова. С. Марков.  
Промыслы — особый вид  
промышленности.  
(Два экономических комментария).

## История

18 В. Крюкова.  
Развитие костюма.  
23 И. Богуславская.  
В Русском музее.  
27 Н. Черный.  
Дмитровскому фарфоровому заводу  
200 лет.

## Публикация

31 П. Жолтовский.  
Гуцульский художественный металл.

## Творческая лаборатория

34 Д. Демидова.  
Озеленение общественных интерьеров.

## 36 Информация, хроника

## Страничка коллекционера

48 А. Канцедикас.  
Тринадцать дюжин.



### «Золотое пренебрежение»

В нашем журнале в течение ряда лет публикуются материалы о многонациональном народном искусстве. Израсходованы все слова и все аргументы. Да, народное искусство есть одно из проявлений творчества, где авторов сотни тысяч. Это искусство, победоносно пройдя через тысячелетия, старанием бездумных заржавевших «винтиков» (наше трагическое наследие) поставлено на грань гибели. Слепой силой равнодушного невежества погублены многие очаги искусства народных мастеров. Сейчас нет смысла публиковать этот скорбный список. Но о живых промыслах нужно заботиться, пока еще не совсем поздно. Интересно было бы подсчитать, во сколько обходится нам чехарда с народным искусством? Хотя... мы привыкли черпать мед ложками из общего котла и не очень огорчаемся, если какой-либо хозяйственный «гений» просадит без толку сотню тысяч рублей. К народному искусству, как устойчивому золотому источнику, командирам нашего народного хозяйства нужно подходить по-умному. Пренебрежение или недомыслие при решении этой проблемы преступно.

### Что говорят в мире

Как помнят читатели, на страницах нашего журнала в конце 1965 года была завершена международная дискуссия о судьбах народного искусства. Нельзя удержаться, чтобы не привести несколько цитат из высказываний зарубежных деятелей культуры.

Вот что пишут профессор Ксаверий Пивокши и доктор Казимеж Петкевич (Польша): «Народное искусство заслуживает более широкой популяризации по двум причинам: во-первых, в условиях современного общества оно может непосредственно выполнить свою эстетическую роль; во-вторых, влиять на художественное творчество и общенациональную культуру».

А вот голос венгерского искусствоведа Юдит Коош: «В социалистическом обществе народное искусство и ремесла могут стать важным фактором разностороннего развития нового поколения». Трудно сказать убедительней. Директор школы преподавателей народного искусства Саидо Дарье (Куба) считает, что «Человек всегда будет поэтизировать прошлое, сохраняя его для настоящего и для будущего с помощью народного искусства и ремесел». К нему присоединяется профессор Висса Вассеф из Каира. «Тяжелой ошибкой было бы осудить на простое исчезновение эти способности, эту потенциальную энергию человечества!»

Я привел только небольшую часть высказываний умных и честных людей.

«Было бы тяжелой ошибкой»... Достаточно ошибок, достаточно слов, доводов, примеров и доказательств. Нужны радикальные, разумные дела. Пассивность антипатриотична.

### Только один вопрос

От имени наших читателей, редакции и редакционной коллегии журнала я хочу задать один вопрос нынешним руководителям народных художественных промыслов: почему в творческом и в организационном отношении не используется замечательный опыт наших друзей из Чехословакии и Польши? А ведь там давно найдены и умная структура руководства народным искусством, и способы получения из этого источника прибыли в самых разных формах — от эстетической до финансовой.

Незадолго до написания настоящих заметок я был очень любезно принят министром местной промышленности Украины Анатолием Петровичем Ерёменко, который ознакомил меня с сегодняшним положением художественных промыслов в самой богатой народными талантами республике. А сейчас я с глубоким уважением адресую ему это открытое письмо.

### Небольшое письмо министру

Уважаемый Анатолий Петрович, наше свидание оставило в моей памяти очень отрадное впечатление. Мы, как говорится, нашли общую точку зрения (кроме одного пункта, о котором я скажу ниже). И это дает мне моральное право быть с Вами абсолютно откровенным. Тем более что с украинским народным искусством дела обстоят относительно лучше, чем в других местах. Итак, как я понял, Вы любите народное искусство и его художников давней и проверенной любовью. И это радует, радует также то, что много произведений народного искусства идет за рубеж нашей родины. Я с удовлетворением перечисляю те города, куда они экспортируются: Торонто, Ванкувер, Нью-Йорк, Чикаго, Париж, Флоренция, Лозанна, Лондон, Дублин, Брюссель, Амстердам и т. д. Это неоспоримые плюсы, хотя они изрядно бледнеют, если сопоставить их с объемом, ассортиментом и качеством народного искусства, экспортируемого Чехословакией и Польшей. Но когда узнаешь, что на всю Украину есть лишь один специальный фирменный магазин народного искусства (Киев, Красноармейская, 22), совсем приходишь в недоумение. Польша имеет ряд магазинов в крупнейших столицах мира. Находясь в ассортиментном кабинете Вашей системы и вос-

хищаясь образцами народного искусства, я не мог удержаться от вопроса: а каков же заработок у этих волшебников? Мне неловко напоминать Вам эту цифру, но ведь она не засекречена: 50—70 рублей в месяц за артистическую вышивку, виртуозную резьбу и красочную керамику, то есть за те произведения, которые прославляют талантливость украинского народа. Правда, Вы не виновны в этой горькой ситуации. Вот что написал в нашу редакцию заслуженный деятель искусств РСФСР художник Р. Алиханов из села Кубачи. «Труд ювелира, златокузнеца приравнивается к труду обычного жестянщика, изготавливающего тазы и ведра». Это ли не ахиллесова пята системы, в которой работают и Ваши, Анатолий Петрович, подвижники, обязанные выполнять нормы «выработки» (не творчества, а выработки!)

Года три назад я был в прославленной Опашне и наблюдал там за керамическим конвейером. Вы знаете, сколько сложных орнаментов на куманцах должна выдать художница за смену? 152 рисунка! О каком же творчестве можно здесь говорить? А мастер знаменитой матрешки за одну смену должен расписать пятьсот лиц!!!

Как говорят, комментарии излишни.

Добавлю только, что мастера-художники, делающие то же дело в системе Художественного фонда, зарабатывают в два — два с половиной раза больше.

И как бы ни было горячо Ваше желание увидеть Ренессанс народного искусства в системе местной промышленности Украины, Вы сами, товарищ министр, не меняя системы, изменить положение не сможете, так же как и изменить планирование и снабжение первоклассными материалами. Давайте взглянем правде в глаза.

Уважаемый Анатолий Петрович, если Вы любите народное искусство высокой, бескорыстной, а не ведомственной любовью, изучите опыт Чехословакии, Польши и помогите украинскому народному искусству занять одно из ведущих мест в советской художественной культуре, выделите его в самостоятельную отрасль, то есть сделайте то, чего не позволяет сделать ведомственная любовь.

С глубоким уважением  
народный художник РСФСР  
Михаил Ладур



# обучение художественному конструированию<sup>1</sup>

Миша Блэк

Количество дискуссий по поводу художественно-конструкторского образования не соответствует числу обучающихся этой профессии. В Великобритании полный курс художественного конструирования (для технических отраслей промышленности) проходят только 250 студентов в 8 школах, в США — примерно 200 студентов — в 45 школах и университетах. В остальных странах мира обучается еще около 1.500 человек, и, таким образом, всего во всем мире сегодня учатся художественному конструированию примерно 3.700 студентов<sup>2</sup>.

Это очень немного по сравнению с 340 тысячами студентов, обучающихся сегодня на инженеров только в Англии. Для сравнения можно привести еще такую цифру: если художественному конструированию в Великобритании обучается 250 человек, то в художественных школах полный курс проходят 6182 человека, то есть в 24 раза больше.

Как видим, интерес к проблемам художественно-конструкторского образования вызван отнюдь не перепроизводством дизайнеров. И если наши проблемы вызывают такие горячие споры, то мы можем объяснить это скорее острым чувством неполноценности, от которого до сих пор страдает большинство дизайнеров-практиков.

Ни у одного из представителей первого поколения художников-конструкторов — а большинство из них активно работают до сих пор — нет специального диплома. Естественно, дизайнеры считают своим долгом покончить, наконец, с таким положением, помочь созданию системы образования, которая легла бы в основу общепризнанной профессии.

В докладе на II Генеральной Ассамблее ИКСИД Томас Мальдонадо описал это положение с беспощадной прямотой и ясностью: «Художественное конструирование как профессия и как профессиональная философия является неупорядоченной и противоречивой реальностью, где царит абсолютный беспорядок»<sup>3</sup>.

Впрочем, этот хаос не очень тормозил совершенствование дизайнеров за последние четверть века. Можно было бы позволить порядку постепенно вытеснить его, как

опыт вытесняет дилетантизм, если бы не нападки на самую суть художественного конструирования как на область специальной профессиональной практики. Антагонизм по отношению к художественному конструированию проявляют в основном инженеры, которые не доверяют ему и считают деятельностью выскочек и самозванцев в той сфере, где только инженеры обладают глубокими знаниями и опытом. Я пытался ответить этой оппозиции в лекции, прочитанной в Хатфилдском технологическом колледже. В ней я сформулировал разницу между инженерным конструированием, которое едва ли допускает сознательное эстетическое решение, и художественным:

«Форма следует за функцией, если это форма тех современных объектов и механизмов, в которых необходимость решения научных и технологических проблем исключает все другие соображения, а сознание инженеров полностью поглощено сверхчеловеческой задачей — проникнуть в еще неизвестное». Такие условия — редкость, и в большинстве инженерных проектов неизбежно, сознательно или бессознательно принимается и эстетическое решение независимо от того, принимает ли дизайнер участие в разработке или нет. Еще тридцать лет назад Герберт Рид писал: «Одна ложная теория утверждает, что если конструируемый объект оптимально выполняет свою функцию, он неизбежно будет обладать необходимыми эстетическими свойствами. На это мы должны ответить, что прекрасно функционирующее изделие может, конечно, обладать необходимыми эстетическими свойствами, но эта связь отнюдь не обязательна»<sup>1</sup>. Подобная мысль не раз подтверждалась самими инженерами. В 1944 году в адресе Института гражданских инженеров Оскар Фабер сказал: «Говорят, изделие, конструируемое с целью удовлетворить все научные или технические требования, обязательно будет красивым. На это можно возразить, что такое изделие может оказаться красивым, но, к сожалению, это произойдет чисто случайно»<sup>2</sup>. Позже, в 1959 году, ученый д-р Дж. Броновский назвал противоположную точку зрения «заблуждением инженеров»<sup>3</sup>.

Опыт последних тридцати лет говорит об отсутствии достаточно прочной связи между функцией и формой. Я бы не возвращался к этим слишком часто повторяе-

мым аргументам, если бы не доклад доктора Барнеса Уоллиса на заседании Королевского общества искусств в прошлом году<sup>1</sup>. Д-р Уоллис считает, что дизайнером должен быть простой инженер, и приводит в поддержку своих слов высказывания Бодлера («Все, что красиво и благородно, является результатом рассуждений и расчетов»), святого Фомы Аквинского («Рассуждение — первый принцип всей деятельности человека») и Эрика Джилла («Позаботьтесь о добродетели и правде, и красота сама позаботится о себе»). Д-р Уоллис в шутку называет себя «грубым варваром», но считает, что только «варвару»-инженеру можно доверить решение промышленного окружения и что «непреодолимая привлекательность техники окончательно решит этот вопрос, перетянув студента из художественной школы в университет». Перед лицом такой сильной фронтальной атаки художники-конструкторы отступают в замешательстве, к ним возвращается тревога, а люди, ответственные за обучение дизайнеров, еще раз пересматривают правильность своих позиций...

\*

Профессор токийского университета искусств Иватаро Койке говорит: «Дизайнер должен быть искренним и честным человеком, координирующим множество условий, зачастую противоречивых, для получения полезных упорядоченных вещей. Я считаю, что дизайнер — человек, координирующий и организующий различные условия, чтобы обеспечить человеку счастье»<sup>2</sup>. А вот мнение Артура Палоса, профессора художественного конструирования в Сиракузском университете (США): «Дизайнер должен быть готовым дать обществу оптимальное изделие в конкретных условиях заданного производства. Его профессиональная этика обязывает его сделать предметом изучения человека, а не изделие. В этом смысле современный дизайнер является эстетическим и гуманитарным началом в промышленности»<sup>3</sup>.

Конец определения Артура Палоса не так уж скромный. Именно это признание особого положения дизайнера как «эстетического и гуманитарного начала» техники вместе с определением профессора Койке как «человека координирующего» удивило и

<sup>1</sup> Сокращенный перевод статьи из журнала «Nature» № 4926, с. 1258—1264.

<sup>2</sup> Количество студентов было подсчитано по «Международному списку дизайн-школ», составленному Джеймсом Доблином, директором института художественного конструирования в Иллинойском технологическом колледже.

<sup>3</sup> T. Maldonado, Industrial Design — the Formation of a Profession. — II General Assembly of ICSID in Venice, Italy, 1961.

<sup>1</sup> Herbert Read, Art and Industry, London, 1934.

<sup>2</sup> Oscar Faber, The Aesthetic Aspect of Civil Engineering Design, 1945.

<sup>3</sup> J. Bronowski, The Shape of Things. — Журнал «Impulse», N.-Y., November, 1960.

<sup>1</sup> Barnes Wallis, Artist or Engineer. — «Journal», London, August, 1963.

<sup>2</sup> Iwataro Koike, The State of Design Education in Japan, III Congress ICSID, Paris, 1963.

<sup>3</sup> Arthur Pulos, The Profession of Industrial Design, Журнал «Newsletter», N.-Y., December, 1962.



разозлило инженеров и людей техники, которым трудно воспринимать студента-дипломника художественной школы как человека, призванного осуществлять координацию и воплощать эстетическое начало.

\*

В течение тридцати пяти лет художественно-конструкторской практики (в том смысле, который мы придаем этому слову сейчас) дизайнеры выполнили работу огромной ценности. Фанерные и стальные стулья Чарльза Имза, пишущие машины фирмы Индастриал Бизнес Машинз, токарные станки Галлика стали теперь символами, оправдывающими существование профессии дизайнера.

Поборники новой профессии могут с гордостью перечислять успехи дизайнеров-практиков, но в то же время они испытывают волнение о будущем новых поколений художников-конструкторов, которых они обучают. Сейчас промышленники больше, чем их инженеры, готовы принять дизайн как элемент производственного процесса, но за очень небольшим исключением областью художественного конструирования они все же считают лишь внешность изделий.

Развитие промышленности привело к серьезному разделению труда, так что за решение механизма и корпуса изделия отвечают разные специалисты или группы специалистов. Механизм обычно достаточно эффективно работает без корпуса: изобретатели или конструкторы бывают удовлетворены успешными лабораторными или производственными испытаниями изделия, даже если оно получилось недостаточно элегантно, удобным в эксплуатации и привлекательным для покупателя. Большинство предпринимателей теперь поняло, что знания и умения, необходимые для конструирования корпусов и органов управления, отличаются от знаний и умений, необходимых для конструирования механизма; они начали приглашать на работу дизайнеров в качестве специалистов по конструированию корпусов и по обеспечению правильных взаимоотношений между механизмом и оператором. Эту работу они не без основания называют «конструированием внешнего вида» или «стилизацией» и удивляются, почему дизайнера передергивает, когда его представляют как создателя внешней формы или стилиста.

Очень многие дизайнеры и особенно студенты-дизайнеры в такой ситуации корчатся от с трудом сдерживаемой ярости и унижения, поэтому полезно выяснить, в чем тут дело.

\*

Нежелание студентов-дизайнеров играть роль изготовителей коробок для механизмов и органов управления объясняется отчасти чувством, что их работа представляет меньшую важность: кузов машины менее важен, чем двигатель и трансмиссия. Безусловно, это чистая сентиментальность и такое же неразумное отношение, если рассматривать его в принципе, как чувство инженера, умирающего от зависти к «более важному» ученому.

Но есть и другая причина. Сегодня весь арсенал статистики о сбыте, исследований спроса на рынке, требований рекламы и субъективных вкусов направлен на дизайнера и должен заставить его сделать вещь строгой или легкомысленной, обтекаемой формы или в космическом стиле — в зависимости от того, что специалисты по рынку сочтут пользующимся большим спросом. Лишенный возможности учитывать реальные требования техники и производства, дизайнер чувствует себя в бурлящем водовороте конкурентной борьбы отстраненным от своей прямой задачи — удовлетворять действительные потребности общества. Дизайнер, конечно, может полностью разделять взгляды своего клиента-промышленника, ему даже может нравиться то же, что нравится покупателю на массовом рынке, наконец, он может успокаивать себя теориями о «народном искусстве» и дизайнера — покорном выразителе осознанных и неосознанных желаний массового потребителя. Однако в действительности такое положение, когда дизайнер точно выражает требования рынка, существует крайне редко. Поэтому не удивительно, что в учебных заведениях создается очень напряженное положение. С одной стороны, преподаватели знают, что промышленность в целом считает дизайнера специалистом по форме изделий, по тенденциям моды и спроса. Но в то же время учителя и студенты претендуют на большее и, за очень малым исключением, презирают предлагаемую им роль союзников агента по сбыту, с отвращением, какое обычно испытывают к проституции. Тот факт, что их позиция может оказаться беззащитной, не уменьшает ее эмоциональной силы. Из этого положения имеется два выхода. Школа и дизайнер в последующей практической деятельности могут ориентироваться в работе на такого покупателя, для которого максимальная эффективность является решающим требованием.

Это ясный, честный и приносящий удовлетворение путь для дизайнера.

Второй путь ведет прямо на рынок, где недостаточно обеспечить высокую эффективность по отношению к стоимости, где

на решение покупателя почти в той же мере, что и здравый смысл, влияет вся фантазмагория желаний, смутных представлений, подсознательных образов, снобизм, ритуальность, символизм и табу.

На этом поле битвы конкурирующих продавцов и человеческих страстей качество светильника определяется впечатлением, которое он производит, в той же степени (если не больше), что и количеством получаемого света. Внешний вид часов более важен, чем четкость отцифровки; в электроплите ценят сверканье и множество рычажков управления, кузов автомобиля должен иметь модную форму («линию», как говорят в этой отрасли), иначе его сделают специально приземистым и неуклюжим в угоду снобизму антиснобов и символистской склонности антисимволистов.

Безусловно, эти два пути смыкаются и иногда пересекаются, но две функции художественного конструирования (одна — обеспечение эффективности производства и эксплуатации и другая — обеспечение спроса путем удовлетворения подсознательных желаний) в основном остаются разделенными. Лично я не считаю одну из этих областей художественного конструирования лучше другой. Если долг дизайнера, как и всех профессионалов, — служба обществу, то нет ничего позорного в том, чтобы сделать домохозяйку счастливой, украсив холодильник так, чтобы он излучал для нее тепло и красоту удовлетворенного желания. И все же существование этих двух областей художественного конструирования ставит любопытные задачи перед теми, кто обучает только что оперившихся дизайнеров.

Все было бы просто, если бы студенты могли разделиться на две группы — желающих служить чистой промышленности и тех, чьи интересы связаны с суетой рынка, где воображение безнадежно перемешалось с эффективностью и мода является таким же решающим фактором, как экономичность.

Но они не делятся. Количество студентов, которые воображают себя в будущем жизнерадостными пособниками массовой торговли, равно нулю. Большинство верят, что в рамках художественного конструирования существует возможность создавать новые или улучшенные изделия, в которых высокие эстетические свойства будут сочетаться с техническими и производственными.



Студенты могут даже переоценивать эстетические свойства тех нескольких промышленных изделий, которыми они откровенно восхищаются, но их решение конструировать «честные» изделия, форма которых прямо выражает функцию, искренне и бескомпромиссно. Они считают своим долгом принимать «правильное» решение независимо от успеха на рынке в ближайшем будущем.

Учителя за небольшим исключением относятся к художественному конструированию так же. Они предлагают платонически идеальное решение каждой проблемы, и искренность, с которой они проповедуют эту философию, омрачается только горьким опытом: они ведь знакомы с давлением рынка, вынуждающим идти на компромисс между идеей и ее воплощением почти во всех случаях.

На первый взгляд положение удручающее. Студенты и их учителя имеют высокие идеалы, столь отличные от потребностей и желаний общества, которому они собираются служить, что большинство будущих дизайнеров обречено всю свою профессиональную жизнь выполнять работу, в которую они не верят, идти на компромисс или полный размен своего таланта и своих убеждений.

Я уже однажды предпринимал попытку оправдать это невыносимое положение предположением, что социальный смысл художественного конструирования так же важен, как его техническая эффективность, и что если дизайнер считает необходимость удовлетворять потребности рынка частью своей первоочередной задачи, то компромисс превращается в синтез, и моральная чистота дизайнера не подвергается сомнению... Однако существующее различие между идеалами дизайнера и желаниями большинства (во всех странах) так велико, что такое предположение может быть лишь теорией для самоуспокоения. Если дизайнер, работающий для массового производства, кладет в основу своей работы вкусы публики, он становится похожим на доктора, который знает, как вылечить болезнь, но пичкает больного наркотическими средствами.

Правда, тот факт, что сейчас дизайнеры достигают некоторой зрелости и что система обучения дизайнеров развивается во многих странах, является, очевидно, следствием изменения климата в художественном конструировании. Однако пока еще нет никаких оснований для удовлетворенности, и опасен даже скромный оптимизм по этому поводу.

Без достаточно большой исторической перспективы невозможно решить, движемся ли мы, как я думаю, из периода де-

каданса в период, приближающийся к неоклассицизму, но уже ясно, что разрыв между дизайнером и публикой исчезает. Хороший образец художественного конструирования пока еще редко является примером изделия, пользующегося максимальным спросом на рынке, но по крайней мере он больше не является примером неходового товара. К этому следует добавить новый интерес студентов к народному искусству, который хотя и таит собственные опасности (особенно в чрезмерно сентиментальной оценке культуры «Кока-кола»<sup>1</sup>), все же имеет свои преимущества: он разрушает бытующее мнение, что для честного человека возможен только клинический негативный подход к художественному конструированию.

Это небольшие достижения, но они по крайней мере отгоняют от преподавателей художественного конструирования страх, что все, кроме нескольких студентов, обречены на провал.

\*

Изучив основные препятствия, тормозящие развитие профессии художника-конструктора, я пришел к выводу, что их можно преодолеть, если следовать определенной тактике образования.

Во-первых, необходимо полностью игнорировать те из них, которые возникли как результат неправильного понимания роли дизайнера в промышленности и противоречия между его идеалами и желаниями рынка.

Малейшая ориентация формирующегося дизайнера на требования рынка неизбежно породит зло, на преодоление которого понадобится потом много сил; студент превратится в выразителя меняющихся вкусов, в хамелеона, для которого не существует собственного мнения. Это не значит, что студента не следует знакомить с методикой исследования спроса на рынке, коммерческой экономикой и тенденциями изменения вкусов публики. Но его надо научить забывать эти соображения при решении поставленной перед ним художественно-конструкторской проблемы. Во-вторых, в программу обучения студентов-дизайнеров необходимо включить ряд чисто инженерных дисциплин.

Мы прошли путь от изречения Луиса Сулливана «форма следует за функцией», через высказывание Франка Лойда Райта «форма и функция едины», — к пониманию того, что форма не только выражает функцию, но и является еще аналогом эмоциональной жизни общества на данном этапе его расцвета или увядания.

<sup>1</sup> Обзор поп-арт см. в статье Д. Сильвестера в журнале «Sunday Times Colour Magazine», Лондон, 26 января 1964 г.

Моя вера в эстетическое содержание художественного конструирования оправдывает мою точку зрения, что этому предмету лучше всего обучать на факультете художественной школы, где изучается только художественное конструирование и предметы, в которых искусство и технология объединены в одно целое.

Художественная школа имеет те преимущества, что все ее факультеты основаны на гуманитарных науках и постоянно заняты культивированием эстетических представлений, выражаемых визуальными средствами. Факультеты изящных искусств обеспечивают связь между поверхностью моды и тем, что Мондриан называл «союзом индивидуального с общим»<sup>1</sup>.

\*

Я перечислил проблемы, с которыми придется столкнуться дизайнеру: все еще существующая оппозиция к самой идее художественного конструирования, необходимость увязывать идеальное решение с ограничениями производства и требованиями рынка, сведение художественного конструирования к стилизации корпусов. Дизайнер должен найти хотя бы узкие щели в этих ограничивающих его работу преградах и уметь выразить то, от чего зависит социальная значимость изделия и человеческое счастье. Он должен снискать расположение предпринимателей, убедить инженеров в том, что он такой же специалист своего дела, как и они, добиться поддержки агентов по сбыту и специалистов по производственному планированию. А для этого ему нужно быть одновременно уступчивым и решительным. Он должен перевоплощаться как дипломат и быть квалифицированным техническим работником, способным на творческую деятельность. Дизайнер должен обладать пятью аристотелевыми добродетелями: знать искусство, науки, право, быть мудрым, благоразумным и рассудительным. Располагая этими качествами, он может победить варварские орды, или, если его цели более скромные, сконструировать действительно эффективный электрический тостер.

<sup>1</sup> Piet Mondrian, Plastic Art and Pure Plastic Art., 1945.



## ТАТЛИН

(1885—1958)

К восьмидесятилетию со дня рождения

А. Абрамова



Татлин — тайновидец лопастей  
И винта певец суровый  
Из отряда солнцеловов...

В. Хлебников

На похороны Татлина пришли самые близкие друзья. Их было не много. Прощаясь с Владимиром Евграфовичем, архитектор Руднев сказал: «Сегодня мы хороним гениального художника».

После похорон создали комиссию, распорядившуюся «выморочным имуществом». А имущества-то и было всего — картины, рисунки, несколько бандур, старый бильярд да одна из моделей «Летатлина».

Часть работ взяла на хранение скульптор Сарра Лебедева (чтобы передать их потом в Центральный Государственный архив литературы и искусства), часть — Лев Владимирович Руднев (отдавший эти работы в Архитектурный музей), бандуры, сделанные Татлиным, попали в Театральный музей, а бильярд остался в семье Руднева. Всякие «бумажки» из помещения уборщица вымела к приезду новых жильцов.

Через несколько дней скульптор А. Зеленский подобрал во дворе дома на Масловке, где жил В. Е. Татлин, деревянную «восмерку» — остов крыла «Летатлина», ту самую, которую Владимир Евграфович называл своей «Венерой»...

Работы художника развешены по свету — часто мы и не знаем, где они. Ни близких, ни родных, отрывочные архивные материалы, несколько заметок в периодической прессе 20-х — начала 30-х годов, рассказы немногих друзей художника — вот и все, на основании чего предстоит восстановить картину жизни и творчества Татлина.

Варвара Степанова в своих воспоминаниях пишет, что при закладке памятника Маяковскому Виктор Шкловский сказал: «Если бы при жизни человек получал хоть 5 процентов того, что он стоит...»

Эти горькие слова целиком относятся и к заслуженному деятелю искусств РСФСР Владимиру Евграфовичу Татлину.

Мы должны гордиться нашими талантливыми мастерами, знать, любить и беречь их при жизни.

\*

Владимир Евграфович Татлин родился 12 декабря (по старому стилю) 1885 года в Москве. Художественное образование получил в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился с перерывом (1902—1904 и 1909—1910), и в Пензенском художественном училище (1904—1909). Учителями его в Москве были В. А. Серов и К. А. Коровин, а в Пензе А. Ф. Афанасьев, член товарищества передвижных художественных выставок, график и живописец, знаменитый собиратель и иллюстратор русских народных сказок.

Позже, в конце 20-х годов, на вопрос «кто из художников оказал влияние на Ваше творчество?» — Татлин будет отвечать: Алексей Афанасьев, Михаил Ларионов и Пабло Пикассо...

Жизнь В. Е. Татлина — тяжелая в детстве, полная приключений в юности, насыщенная событиями в зрелом возрасте, трагическая в старости — может послужить сюжетом романа.

Татлин был поистине сыном своего века. В искусстве он прошел через все увлечения художников, ниспровергавших «старое» и пытавшихся открыть «новую истину» и «новую красоту». Поэтому в списке художественных объединений, членом которых был Татлин, — «Золотое руно», «Мир искусства», «Ослиный хвост», «Бубновый валет», поэтому он — один из лидеров так называемого «левого фронта» в искусстве, чего ему до конца жизни не могли простить многие «правовверные».

\*

«Искусство, — говорил Татлин, — всегда связано с жизнью... Революция усиливает импульс изобретения. Вот почему расцвет искусства бывает вслед за революцией». «Не к салонам, — писал тогда Маяковский, — надо прикладывать свои открытия, а к жизни, к производству, к массовой работе, украшающей жизнь миллионам... Это оформление, это высшая художественная инженерия. Художники индустрии в РСФСР должны руководиться не эстетикой старых художественных пособий, а эстетикой экономии, удобства, целесообразности, конструктивизма» (т. 4, стр. 252—253).

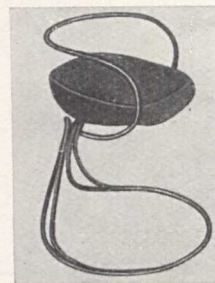
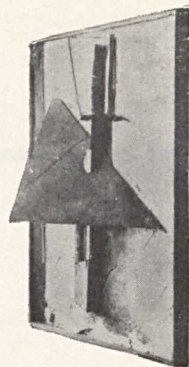
В. Е. Татлина надо рассматривать как художника новой формации, нового профиля, художника-конструктора, а вернее — художника-изобретателя, потому что, как говорил Татлин, «изобретение всегда является разрешением импульсов и желаний коллектива, а не индивидуума». Такого художника Татлин называл «инициативной единицей в творчестве коллектива»: «Инициативная единица есть собиратель энергии коллектива... Жизнеспособность коллектива подтверждается коллективом выделяемых им инициативных единиц». В познании и изобретении — смысл и существо «инициативной единицы»<sup>1</sup>.

Такой «инициативной единицей» в советском коллективе был, несомненно, и сам Татлин.

Он постоянно изучает законы образования форм предметов. Существующие формы консервативно-схематичны. «Обычно это — сопряжение простых прямолинейных форм

<sup>1</sup> См. в машинописи, находящейся в БММ.





с формами, обладающими простейшей кривизной». Это, на взгляд художника, и приводит «к однообразию в смысле конструктивно-технического решения, а также замыкает художника в узкий круг обычно принятых строительных материалов»... «Что касается «малых форм», то в этой области узкий круг формальных достижений прошлого всецело овладел творчеством художника; элементы беспредметности, являющиеся, по существу, чрезвычайно примитивными формами художественного мышления, не усложнились и не привели к созданию синтетической жизненно-необходимой вещи».

Формообразование предметов Татлин ставил в прямую зависимость от использования возможностей различных материалов, считая, что только органическая связь материала с его напряжением, работой, назначением даст жизненно-необходимые формы.

Таким образом, говорил Татлин, «однообразие форм (по существу, не обусловленное техническими требованиями) приводит к ограниченному кругу материалов, однообразному его использованию и создает до известной степени трафаретное отношение в смысле культурно-материального оформления вещей, что приводит к однообразному решению и конструктивных задач».

Художник может и должен овладеть формами сложной кривизны «с целью получения новых напряжений и изобретения на этой основе сложной формы, подлежащей, конечно, техническому обследованию в процессе дальнейшего развития».

Именно поэтому приход художника в технику «должен влить новую жизнь в ее устоявшиеся методы».

В своей статье «Искусство в технику» В. Е. Татлин писал в 1932 году о той новой области, где предстоит работать художникам нового общества: «Работа в этой области еще только начинается, между тем рождение новых культурно-бытовых учреждений, в которых будут жить, думать и выявлять свои дарования массы трудящихся, потребует от художников не только внешней декоративности, но прежде всего вещей в соответствии с диалектикой нового быта».

И Татлин изобретает эти новые формы, следуя страстному призыву Маяковского: «Пока канителю, спорим, смысл сокровенный лица: «Дайте нам новые формы!» — несется вопль по вещам».

У художника не было ни образцов для подражания, ни теоретического руководства к действию. Первым быть трудно. Татлин был первым художником-конструктором у нас в стране.

В 1932 году в журнале «Бригада художников» была напечатана редакционная заметка и подбор материалов о «Летатлине». Там, между прочим, было сказано: «Татлин избрал необычный путь приложения своего богатого творческого опыта. Татлин осуществляет «уход от искусства», применяя свои знания в передовой области современной техники. Таким образом, пути Татлина и советских художников расходятся».

Прошло 30 лет, и действительность настойчиво потребовала от художников прихода их «в область современной техники». Пути Татлина и советских художников не разошлись.

\*

Работу В. Е. Татлина в области «производственного» искусства следует рассматривать начиная с его нащупывших «контррельефов». Это была тогда еще не осознанная попытка перенести законы изобразительного искусства в область материального производства. Контррельефы Татлина — период экспериментальных работ, надо было нащупать почву под ногами. Татлин не был одинок в этих своих опытах. Целая группа художников — в последующем конструктивистов и производственников (Родченко, Попова, Степанова, Лисицкий, братья Стенберги и др.) — в первые же годы после революции стремилась «алгеброй поверить гармонию». Они пытались перенести законы искусства в область создания вещей, и картину в те годы тоже рассматривали как «вещь», построенную по этим «объективным законам». Показательна в этом отношении дискуссия о конструкции и композиции (1921, Институт художественной культуры — ИНХУК): в основу определения живописной конструкции было положено определение конструкции технической.

Трудным путем, путем лабораторных опытов и экспериментов, ошибаясь и совершая открытия на этом пути, шли художники «от искусства к производству». В этот период и были выдвинуты В. Татлиным положения: «Глаз под контроль осязания» и «приказ» — изъять «из своей среды людей, выставивших голые лозунги, не подтвержденные ремеслом» (Приказ № 1 по группе материальной культуры, § 2). Именно в это время и были созданы им контррельефы<sup>1</sup> — конструкции на плоскости из жести, проволоки, стекла, дерева. Вскоре плоскость фона была оставлена и появились пространственные конструкции. Татлин прекрасно понимал, что все эти работы никакого отношения к изоб-

разительному искусству не имеют, что это другая область — область материальной культуры. Но уже в 1922 году Татлин заявил одному из теоретиков так называемого «производственного» искусства — Борису Арватову, что «контррельефы» совершенно ненужные вещи, которые он создавать больше не будет (Протокол № 7 Ученого совета Института художественной культуры. 23 марта 1922 г.).

Первой «утилитарной вещью» художника был проект Памятника III Интернационала. Этот проект вызвал в свое время множество разноречивых толков. Среди них были и резко отрицательные, такие, например, как отзыв А. В. Луначарского, который назвал его «парадоксальным сооружением» и считал, что Эйфелева башня, от которой в свое время готов был бежать Гюи де Мопассан, «настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением т. Татлина» (статья об искусстве, М., 1941, стр. 500).

В. В. Маяковский, напротив, очень высоко оценивал эту работу художника, относя ее наряду с «Мистерией-Буфф» Мейерхольда и поэмой «Стенька Разин» Каменского к первым вещам «искусства Октябрьской эпохи» (Собрание сочинений т. XII, стр. 42).

Проект башни-памятника осуществлен не был. Макет не сохранился. Сегодня мы можем говорить только о планах и творческих замыслах художника.

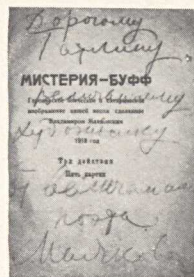
В 1919 году Отделом изобразительных искусств Наркомпроса В. Е. Татлину было поручено разработать проект памятника III Интернационалу. Художник сделал проект, а творческий коллектив под его руководством детально разработал и построил модель (1920).

В основу был положен синтез архитектурных, скульптурных и живописных принципов. Здесь должны были быть использованы новейшие материалы и технические приемы.

Так, стеклянные помещения внутри металлической конструкции были рассчитаны на двойные перегородки с безвоздушным пространством (принцип термоса). Каждое из этих помещений приводилось в постоянное движение специальными механизмами. Скорости движения вокруг оси были различны для всех трех помещений. Нижнее, в форме куба, должно было двигаться вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и было предназначено для работы законодательных органов (здесь могли проходить конференции Интернационала, съезды и т. д.). Над этим помещением располагалось другое — в форме пирамиды, вращавшееся

<sup>1</sup> Первые контррельефы были созданы В. Е. Татлиным в 1913—1914 гг.





вокруг своей оси со скоростью одного оборота в месяц. Предназначалось оно для исполнительных органов. Верхнее помещение в форме цилиндра вращалось со скоростью одного оборота в день и было предназначено для работы информационного бюро, редакций, телеграфа. На осях сферического отрезка помещались проекционные фонари для большого экрана. Радиомачты, поднимавшиеся над башней-памятником, венчали композицию сооружения.

Сквозная конструкция из металлических ферм имела вид двойной спирали вокруг наклонной оси сооружения. Эта конструкция и являлась опорой трех помещений внутри нее.

В этом проекте было много символики и дерзких замыслов, неосуществимых в тяжелых условиях тех лет. Это был памятник времени. Недаром его девизом и его лозунгом, смонтированным в один из витков спирали, была надпись: «Совет рабочих и крестьянских депутатов Земного Шара».

В 1921 году В. Е. Татлин переехал в Петроград, где был профессором Академии художеств, инициатором создания «технологического факультета», заведовал Отделом материальной культуры Института художественной культуры. Он работал и как практик «производственного» искусства, сплотив вокруг себя коллектив молодежи.

В 1924 году «Ленинградская правда» писала о работе художника в области «производственного» искусства: «...под улюлюканье эстетов разных мастей и отенков перешел сейчас Татлин к выработке нормальной одежды, удобной, экономной, гигиеничной, отвечающей требованиям эпохи, создал тип печи, которая должна заменить капризную и чадающую, но малогреющую «буржуйку», печь, снабженную духовкой, осмысленную во всех своих частях, чисто сложенную, дающую максимум тепла при минимуме топлива. Словом, печь красивую. В борьбе с бытом, в той культурной борьбе, которую нам завещал товарищ Ленин, дела Татлина и коллектива молодежи, сгруппировавшегося около него, сыграют большую роль».

В 1925 году В. Татлину предложили стать профессором Киевского художественного института и руководить теа-кино-фото отделом. Художник очень ревниво относился к своему «приоритету» в области «производственного» искусства. Так, в письме к П. И. Новицкому — в те годы ректору ВХУТЕМАСа — с просьбой перевести его на ДЕРМЕТ ВХУТЕМАСа, он писал: «Являясь основоположником идеи «искусство в жизнь», я работал в дерево-

обделочном производстве по выработке новых образцов мебели, а также в швейтрестах по выработке нормалей одежды». С 1927 года В. Е. Татлин ведет дисциплину «Культура материала» на ДЕРМЕТЕ ВХУТЕИНа и дисциплину «Конструирование новых вещей» на керамическом факультете того же института.

К сожалению, образцов дизайнерских работ В. Е. Татлина сохранилось немного. Это главным образом фотографии в прессе 20-х годов. Среди них — печь, образцы костюма и короткого пальто с чертежами раскроя, сосуд, выполненный на керамическом факультете ВХУТЕМАСа, модель мебели из гнутого бука — вот, пожалуй, и все, что удалось разыскать на сегодняшний день.

Основные принципы работы Татлина в этой области были сформулированы им самим: «Наиболее эстетические формы есть более экономичные. Работа над оформлением материала в этом направлении и есть искусство».

Экспериментируя и изучая, В. Е. Татлин все более и более убеждается в том, что нет лучшего художника и техника, чем сама природа. Именно на основе форм природы создан его учеником (А. Сотниковым) комплект посуды для детских яслей. Сингапурский камыш — для корзины, в которой находилось десять поильников-непроливаек. Фарфор сосудов, съемные металлические крышки, цвет сингапурского камыша — все было просто и очень красиво.

При изготовлении мебели на ДЕРМЕТЕ ВХУТЕИНа Татлин использует буковые прутья, послушные в его руках и отдающие ему все свои качества — эластичность, прочность, «красоту простоты». Недавно два чешских дизайнера увидели у меня фотографию одного из стульев, сделанных Татлиным. Они были поражены. «Как у вас сделали это крепление — легкое, прочное, изящное? Мы бьемся несколько лет — ничего не получается». Мне было приятно сказать им, что это крепление было сделано сорок лет назад В. Е. Татлиным в ВХУТЕМАСе...

В 1929 году В. Е. Татлин «исчез». Он заперся в высокой сводчатой колокольне Ново-Девичьего монастыря, превращенной им в своеобразную лабораторию. Вместе со своими учениками бывшими студентами ВХУТЕМАСа А. Сотниковым, Г. Павильоновым, А. Зеленским и А. Щипицыным он занялся опытами по созданию «летательного велосипеда» — орнитоптера. (Кстати, когда Татлин изучал молодых журавлей, их повадки и «первые уроки» полета, Митурич изучал рыб, чтобы построить лодку, которая бы, подобно

форели, «взмывалась» против движения водопада.)

В 1931 году в «Итальянском дворике» Музея изобразительных искусств рядом с «Давидом» Микеланджело и грозными всадниками Донателло и Верроккио закачалась светлкрылая птица — «Летатлин», творение художника нового времени. Это соседство было недолгим, но знаменательным.

После выставки в Музее изобразительных искусств были проведены частичные испытания «Летатлина». Испытания не были успешными по вине испытателей. Крыло «Летатлина» было сломано.

Во время работы над аппаратом Татлин писал: «Я шел от конструкции материальных сооружений в простейших формах к более сложным формам: от одежды, предметов жилищного быта до архитектурного сооружения в честь Коминтерна. Летательный аппарат на настоящем этапе моей работы — наиболее сложная форма, которая отвечает потребности момента в преодолении человеком пространства». Он был мечтателем — мечтой был и его «Летатлин». Мечтой в его время, реальностью в наши дни. Недаром в то время, когда пишутся эти строки, ученые предпринимают все меры к тому, чтобы восстановить «Летатлин» по его чертежам, проектам и сохранившимся деталям.

Архитектурной фантазией была и башня-памятник III Интернационалу и проект «города воздуха».

Татлин делал проекты и чертежи города среди природы. Этот город — не был городом в нашем понимании.

Модернизированная русская изба-коттедж... Все условия для охоты, спорта, рыбной ловли... Спокойный, размеренный, трудовой образ жизни обитателей этого города... «Там толстопузым делать нечего, там бы люди жили!», — говорил Татлин, обсуждая свои проекты с архитектором И. Леонидовым, полностью и с восторгом разделявшим его мечты.

«Реальной мечтой» был и проект автомобиля-мастерской для художников, предложенный им в начале 30-х годов Художественному фонду...

Работа в Научно-исследовательском институте швейной промышленности, переоборудование радиоаппаратуры, живопись, рисунок, театральная декорация...

В последние годы Татлин был вынужден делать «наглядные пособия» для МГУ. Мы в большом долгу перед художником. Творчество его не изучено ни в области материальной культуры, ни в области «чистого» искусства. Тем самым мы, собственно говоря, обкрадываем себя — открываем давно уже «открытые Америки»...



## ЯЗЫК улицы

А. Иконников

Надпись из прорезных плоскостных букв на ресторане «Нева» в Ленинграде.



Жителям современного города требуется огромное количество разнородной информации.

Надписи и символические знаки-сигналы ориентируют людей в пространстве города, указывают назначение зданий, направляют движение транспорта и пешеходов. Реклама сообщает о событиях общественной жизни, дает информацию о товарах, которые предлагает торговля. Торговую рекламу дополняет предметная экспозиция витрин.

Характер городского пейзажа зависит теперь не только от архитектуры. Реклама, надписи, сигналы разрушают композицию ансамбля, искажают облик зданий — если не помогают им, если не вводятся как органические составляющие в композицию целого. На нью-йоркском Бродвее или площади Пиккадилли-серкус в Лондоне здания стали вообще невидимы, они превращены в основу для гипертрофированной гигантской рекламы. Но и не будучи столь чрезмерной, реклама существенно изменяет общую картину. Она может усилить звучание или, наоборот, нарушить единство оркестровки очень ценных ансамблей. Примеры подобного рода появились и в наших городах (в их числе — некоторые участки Невского проспекта в Ленинграде).

Было бы ханжеством отрицать значение рекламы для наших городов. Как и другие слагаемые языка улиц, она — не только практически необходимое средство информации, но и важнейший элемент создаваемого человеком ландшафта, элемент специфичный для нашего времени. Именно потому важно настоящее содружество архитекторов с дизайнерами, создающими детали оборудования улиц и рекламу.

Только такое содружество позволит сохранить органичность облика новых и исторических ансамблей наших городов.

Одна из основ «языка улиц» — искусство шрифта. Это искусство имеет много общего с архитектурой. Во-первых, функциональность, определенное утилитарное назначение, которое составляет самую цель их существования (для искусства шрифта такой целью является передача информации, заключенной в надписи). Во-вторых, зависимость от материала и техники исполнения, как конкретной формы шрифта, так и формы архитектурных элементов. В своем развитии искусство шрифта сталкивается с теми же противоречиями, что и архитектура. Стремление к самодовлеющему эмоциональным эффектам подчас делает надпись трудно читаемой. С другой стороны, разборчивость — критерий для оценки архитектурного шрифта еще недостаточный. Излишне утилитарный подход приводит к появлению надписей, которые ясно читаются, но невыразительны, а потому остаются незамеченными или не доносят какие-то, подчас существенные, эмоциональные оттенки информации. Эстетические свойства и выразительность шрифта составляют часть его прямой функции (в этом тоже аналогия с зодчеством). Связанный со зданием, шрифт должен складываться в ритмическую систему, которая выразительна и вызывает благоприятное зрительное ощущение, когда надпись еще не прочитана (и даже если она не будет прочитана).

Назначение постройки в идеале может ясно раскрываться самим характером архитектуры. Однако для его конкретизации теперь, когда разнообразие типов сооружений сильно увеличилось, почти всегда

необходима надпись. Шрифт в той или иной форме стал необходимым дополнением облика любых построек. Но фасады современных зданий не имеют таких мест, установленных традицией, где можно без затруднения расположить шрифт (в классической архитектуре для этого использовались обычно фриз и парапет). Органично внести какие-либо дополнения в те лаконичные системы, которые характерны для архитектуры нашего времени, очень трудно, и надписи, не задуманные с самого начала, подчас уродуют постройки.

С помощью надписи, изначально включенной в замысел композиции, гораздо легче повысить выразительность целого, дополнить его своеобразие и динамику. Яркими образцами такого рода остаются многие работы наших архитекторов 20-х годов. Здесь литеры отбивают сильный ритм или складываются в динамичную систему. В одних случаях они формируют ударное, акцентирующее пятно, в других — покрывают большую плоскость фасада. Размеры букв и цифр настойчиво выделяют главное, в них есть отчетливая «информация», эмоциональность (здание «Известий» Г. Бархина, универсам на Пресне, построенный братьями Весниными, павильон СССР на Парижской выставке 1925 года, созданный К. Мельниковым, и др.). К тому же времени относятся универсальные магазины, строившиеся в Германии Э. Мендельсоном. Напряжение их симметричной композиции получило кульминацию в ритме крупных литер, наложенных на стену или венчающих силуэт.

К сожалению, в нашем строительстве последних лет примеров эффективного и органичного введения шрифта очень немного. Можно отметить здания аэровокзала



Надпись на памятнике жертвам революции в Ленинграде.



Кинотеатр «Весна» в Ленинграде.



Надпись «Универмаг» не соответствует архитектуре здания.



в Шереметьеве и гостиницы «Минск» в Москве, подземный вестибюль станции метро «Технологический институт» и кинотеатр «Весна» в Ленинграде. На фасаде последнего компактное пятно, образованное рельефными бетонными литерами, стало важнейшим элементом композиции.

Шрифт, столь непосредственно входящий в архитектурную композицию, трудно унифицировать, не говоря о том, что размер и пластика букв должны отвечать масштабу форм здания и пространства перед ним.

Архитектура — искусство пространств и объемов. Естественно, что связанные с ней шрифты обычно имеют объем, созданный в реальном или иллюзорном пространстве. Иллюзионизм оттененных букв на старых вывесках был порожден инстинктивным стремлением их исполнителей связать надпись с ее местом, с пластикой здания. Когда третье измерение надписи реально, встает вопрос о форме сечения букв, его взаимосвязи с высотой и шириной литер, с расстоянием между буквами в строках. Пластика надписи, ее материальные качества становятся уже в один ряд с подобными свойствами архитектурных элементов — трехмерная надпись должна быть подчинена общим тектоническим закономерностям композиции. Для формы становятся существенны материал и техника исполнения.

Тонкий углубленный рельеф иероглифических надписей на постройках Древнего Египта подчеркивал грандиозность каменных монолитов; мелкая пластика рельефа была продиктована твердостью каменных пород. Надписи, врезанные в камень, были характерны и для архитектуры античного Рима. Появление в «классическом» шриф-

те подсечек, завершающих буквы, было связано со свойствами инструмента, которым высекали надпись на камне.

Врезанные и выступающие шрифты, основанные на римской «антикве», исходили от прообразов, связанных с массивными каменными структурами.

Легкие и тонкие наружные стены современных зданий, иногда превращаемые в сплошные плоскости из стекла и алюминия, вызвали к жизни новые приемы связи надписи с плоскостью фасада. Взамен букв врезных и выступающих из тела стены стали широко применяться легкие накладные литеры, выполненные из различных материалов. Накладные буквы допускают возможность гораздо более разнообразных вариаций.

Последовательным развитием этого приема являются надписи, расположенные на отnose от стены. Вынесенные вперед на тонких, невидимых зрителю металлических консолях, буквы как бы формируют новую фронтальную плоскость. Надпись получает легкость и в то же время объемность. Пространство между буквами и стеной становится как бы дополнительным элементом, входящим в композицию. Оно ясно ощутимо, но в то же время не должно стать настолько большим, чтобы разрушилась связь надписи с фоном.

При солнечном освещении такую надпись сопровождает богатый рисунок падающих теней. Расположение источников света на тыльной стороне букв может дать впечатляющий эффект «парения» надписи, выделяющейся силуэтом на подсвеченном фоне.

Плоскостность современной архитектуры может найти отклик и в силуэтных буквах, вырезанных из пластика или метал-

ла. Вынесенные перед стеной, они не воспринимаются как плоские, надпись остается пространственной. Разновидность такого приема — буквы, рисунок которых образуют отверстия в плоскости, расположенной на отnose от стены. Выполненная подобным образом надпись на ресторане «Нева» в Ленинграде производит прекрасное впечатление при вечернем освещении (днем, к сожалению, слишком бросается в глаза неряшливость ее выполнения в натуре).

Формы использования надписей, располагаемых в пространстве, получают широкое разнообразие. Они не только располагаются перед стеной, но и возникают силуэтом над кровлей или образуют самостоятельные объекты, вынесенные за пределы здания. Этот прием находит применение и в надписях мемориального характера. Так, в Ереване вместо традиционных памятных досок перед зданиями устанавливаются памятные стелы с надписями (архитектор Д. Торосян). Современная тенденция соединилась здесь с национальной традицией установки памятных камней.

В начертании надписей — как и в архитектуре — отражается стиль времени. Сохраняемые старые вывески на исторических зданиях Лондона и других английских городов отмечены не менее определенными чертами времени, чем сама архитектура. Они воспринимаются как живые свидетельства о прошлом и говорят нам о необходимости найти формы, не менее конкретно характеризующие наши дни.

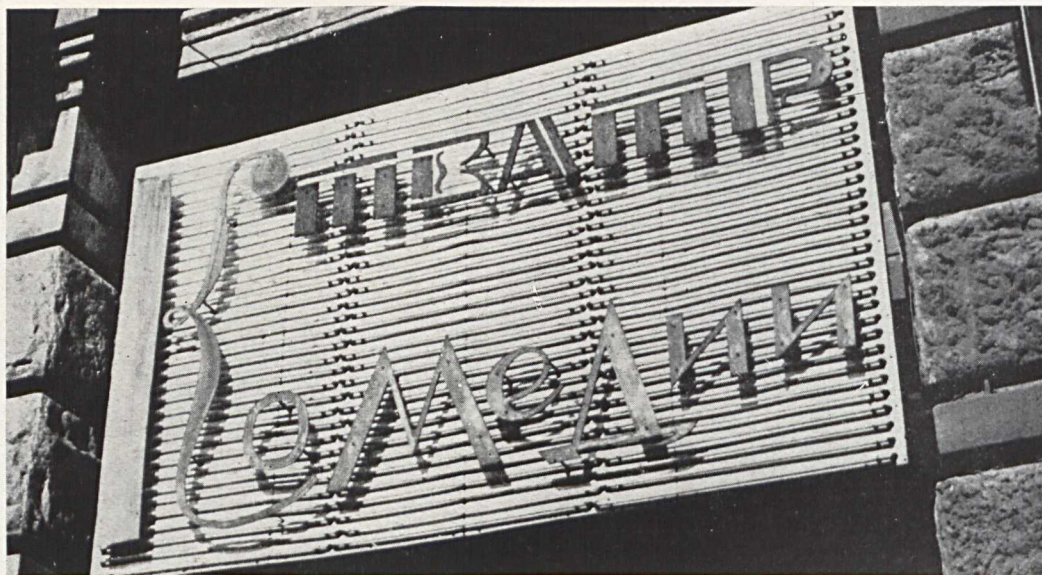
Художник, разрабатывающий шрифты, находится под еще большим давлением традиций, чем архитектор; и в то же время нельзя не чувствовать смысловую несовместимость таких слов, как «аэровокзал»,



Система отдельностоящих витрин  
Гипертрофированная реклама.  
Площадь Пикадили-серкус  
в Лондоне.



Реклама театра Комедии.



«телефон», «метро» с «антиквой» или шрифтом Дюрера (не говоря уж о необходимости стилистической связи надписи с формами постройки).

В XIX веке были утрачены традиции связи между формой шрифта и материалом, в котором он исполнен. Формы типографских шрифтов стали переноситься в архитектуру. Введение плоской печати привело к созданию в рекламных плакатах и афишах свободно нарисованных шрифтов почти экспрессионистического характера. Комбинации подобных литер с их текучими очертаниями и вытянутыми пропорциями появились в архитектуре модерна начала столетия. Надписи, выполненные в металле, керамике, мозаичной плитке, сплетались с архитектурными элементами ограждений балконов, парапетами, обрамлениями проемов. Но эти поиски обновления шрифта не были успешными из-за увлечения поверхностным стилизаторством, пренебрежением функцией шрифта и свойствами материалов.

В 20-е годы активно работают в области архитектурного шрифта члены голландской группы «де стил». Свободные формы букв начала столетия были отвергнуты вместе с орнаменталистской тенденцией. Новые лаконичные, геометризованные шрифты получают очертания, вытянутые по горизонтали, как и формы зданий того периода. Буквы архитектурного шрифта всемерно сближаются с архитектурными деталями. Везде используются брусковые буквы.

Разработка рационального начертания букв, пригодного для любых нужд, проводилась в Баухаузе в 20-х годах. Созданные там лаконичные, четко воспринимаемые шрифты были органично связаны с

характером функционалистической архитектуры.

Интересна проведенная английскими художниками Э. Джонсоном и Ф. Пиком ревизия традиционных литер для надписей лондонской «подземки». Эти легко читаемые геометрические шрифты выразительны при всем их лаконизме и прочно ассоциируются теперь с этим видом городского транспорта.

Архитектурный шрифт наших архитекторов-конструктивистов 20-х годов был связан с искусством агитационного плаката. Но надпись поддерживалась всей композицией здания и в свою очередь подчеркивала ее ритм, направленность, тектонику. Стилистическая направленность архитектуры находила развитие и поддержку в искусстве шрифта.

К сожалению, поиски нового в нашей архитектуре последних лет не находят такого же отклика. Можно упомянуть ряд удачных опытов, но они не складываются пока в единое, отчетливое направление.

В основном же на наших улицах преобладают шаблонные «прописи» и невыразительные брусковые литеры, довольно случайно расположенные на фасадах. Неумело используются силуэтные надписи: наложение литер, обращенных в разные стороны, часто делает их нечитаемыми. Искусство уличного шрифта ждет своего подлинного возрождения, ждет поиска новых форм, новых приемов размещения в пространстве и связи с архитектурой.

Возросший темп городской жизни породил многочисленные категории информации, восприятие которых должно происходить буквально в доли секунды. Написанные слова становятся слишком сложной формой для этого; к тому же срочная инфор-

мация может попросту затеряться в хаотическом изобилии надписей. Нужен более лаконичный язык, использующий броские, видимые издали формы, легко запоминающиеся и не допускающие различных толкований.

В дорожных знаках, а иногда и вывесках, обозначения остановок транспорта и пешеходных переходов место надписей занимают символы — плоскостные или объемные. Сообщение вкладывается уже не в надпись, составленную из букв, а в форму-иероглиф. Эти элементы могут внести дополнительные живые ноты в городской пейзаж. Они открывают интересное поле деятельности для наших дизайнеров — здесь может возродиться и забытое нами геральдическое искусство. На улицах Москвы, Ленинграда, Еревана появились в последнее время броские и довольно выразительные объемные указатели переходов и остановок транспорта. Однако их выразительность и заметность связаны главным образом с объемной формой. Трудно назвать примеры, где работал бы сам символ, несущий смысловую нагрузку. Немногие исключения — большое «М» нашего метрополитена, «шашки» и «Т» такси да знак стоянки автомашин. К сожалению, даже такая задача, как разработка дорожных знаков, интересная выразительностью и броскостью символических форм, была решена без должного участия художников, на уровне примитивно утилитарном. В результате городской ландшафт получил вместо очень эффективных деталей случайные, невыразительные, плохо читаемые пятна.

Но язык иероглифов используют не только дорожные знаки. Своеобразным иероглифическим текстом является почти каждая

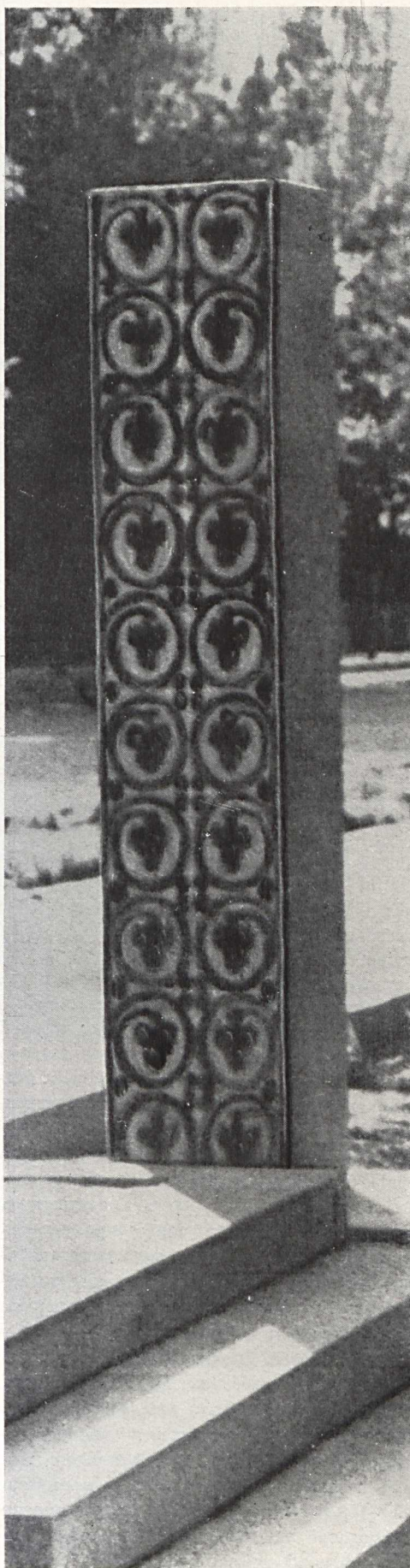


Надпись над входом в здание Академии художеств в Ленинграде.

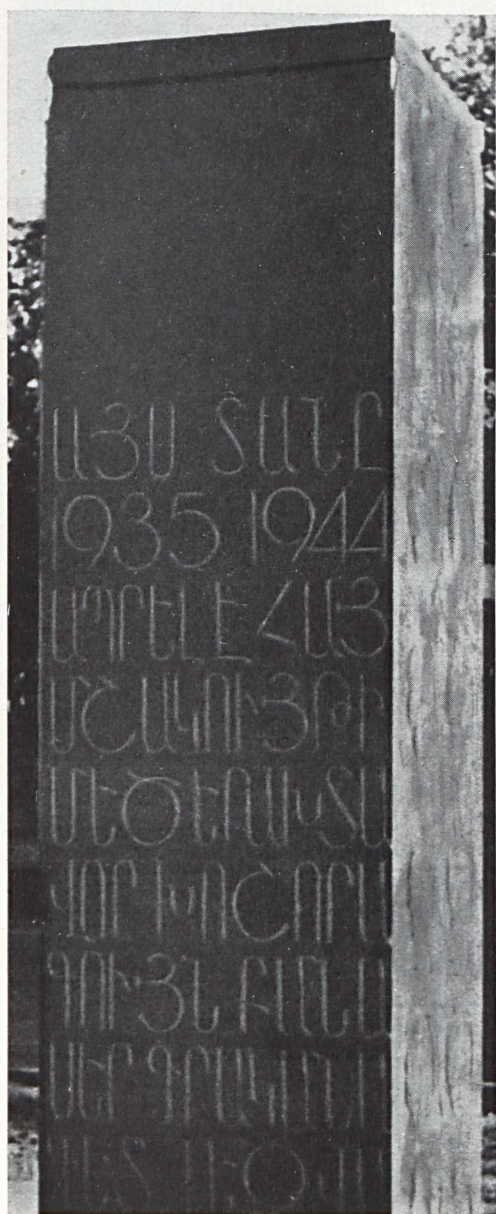
Памятная стела на ул. Московян в Ереване.



Декоративный орнамент на памятной стеле на ул. Московян в Ереване.



Знак подземного перехода на Невском проспекте в Ленинграде.





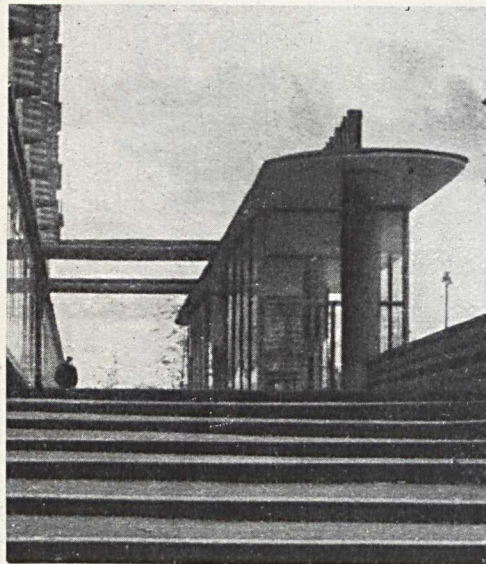
Шрифт как дополнение облика здания



Система отдельностоящих витрин



Витрина-островок перед зданием Центрального транспортного агентства в Москве.



торговая витрина. В современной витринной экспозиции вещь выступает не только как образец конкретной продукции, она несет и более широкую смысловую информацию, используется как символ.

Вещь на витрине не изолирована, не замкнута, она взаимодействует с другими вещами, с экспозицией в целом, взаимодействует с включенным в витрину пространством. Предметы, казалось бы, «внехудожественные», в этом взаимодействии приобретают новое качество, включаясь в композицию, подчас обладающую настоящей эстетической ценностью. Искусство оформления витрины требует художественного осмысления обыденных вещей, выявления их пластических и декоративных свойств; информационные функции здесь неразрывны с декоративными. Сочетания и контрасты форм, сопоставление декоративных элементов и утилитарных предметов, как бы подчеркивающих декоративные возможности последних, — таково средства образной подачи материалов. Думается, что в раскрытии эстетических возможностей предметов, в приподнятом показе будничных, повседневных вещей — большая значимость торговой витрины как средства не только информации, но и эстетического воспитания.

Возможность организации витринной экспозиции определяется тем материальным обрамлением, которое создает архитектура. Основная тенденция последней — развитие от плоскостности к пространственным решениям — находит свое выражение и в этой области. Пространственно развитые формы витрин помогают созданию трехмерной экспозиции, которая неизмеримо богаче возможностями, чем традиционная плоскостная раскладка.

От скромной витрины-окна, экспозиция которой ограничена толщиной стены, совершается переход к формам, получающим пространственное развитие, подчас не зависящее от основной структуры — вплоть до образования обособленных от здания «островков». При реконструкции старой застройки система витрин может стать самостоятельным элементом ансамбля, а в некоторых случаях — существенным организующим началом.

В условиях сложившихся городских районов развитые структуры витрин магазинов и предприятий бытового обслуживания могут быть использованы для преобразования пространственной организации старых улиц-коридоров и уничтожения их монотонности. Каркасные конструкции, которыми при перестройке возможно заменить массивные стены первых этажей существующих зданий, позволяют создать чередование витрин-лент, выносных витрин, витрин-лоджий, тупиковых и островных витрин. С такой пространственной системой можно связать самостоятельно существующие киоски, павильоны и навесы. Благодаря этому часть пространства, с которой непосредственно соприкасается пешеход, может быть развита и организована. Наряду с ее более эффективным использованием повышается и выразительность уличного пейзажа.

Переустройство фронта витрин, подчиненное единому организующему замыслу, позволяет превратить в связный ансамбль композиционно раздробленную застройку; сильный контраст плоскостей стекла с пластикой верхних этажей дает характерность зданиям; язык экспозиции вносит в городской ландшафт жизненность и живописность. О возможностях преобразова-

ния ансамблей крупных магистралей с помощью развития системы витрин на первых этажах свидетельствует, например, проект, выполненный для улицы Герцена в Ленинграде.

Однако архитектура витрин, при всей ее значимости для ансамбля, служит для того, чтобы организовать экспозицию. Витрины раскрывают многие стороны жизни города; они говорят не только о торговле, но и о многих характерных особенностях культуры, быта, — говорят специфическим, живым и красочным языком.

Витринная экспозиция — недолговечный, меняющийся компонент городского пейзажа. Но и она должна решаться в общем «ключе», с учетом не только своего непосредственного архитектурного обрамления, но и всей прилегающей среды.

Отдельная витрина — как надпись или дорожный знак — быть может, и не столь уже значительна для общей картины улицы. Но такие элементы вместе, в сумме своей, играют громадную роль для городского ландшафта, подчас буквально оттесняя на задний план архитектуру. Они безраздельно господствуют в ночном урбанистическом пейзаже, а днем привлекают к себе особенно пристальное внимание. Развитие жизни ведет к их умножению, ко все большему разнообразию форм. И настало время серьезно заняться координацией всех элементов городского ландшафта. Пейзажи наших городов должны быть оживленны и разнообразны. Но такое разнообразие требует режиссуры, активной творческой воли и замысла. Развитие неуправляемое порождает только хаос, унылый в своей неупорядоченности.



## Владимир городецкий

А. Лансере

Ваза.  
Фарфор, подглазурная роспись  
солями. 1964



Владимир Михайлович Городецкий хорошо известен как мастер росписи фарфора. Уже не первый год на специальных выставках экспонируются его работы. И всегда они пользуются неизменным успехом у зрителей: от самого неискушенного до самого взыскательного.

В чем же «секрет» воздействия произведений Городецкого? Прежде всего в их органической связи с жизнью. В работах художника эта связь сложна. Законы построения росписей вазы мастер отыскивает в самой природе. Пользуясь особыми и точно выверенными средствами искусства, Городецкий поэтически раскрывает и делает как бы зримым чувство взволнованности, которое испытывает человек, общаясь с живой красотой. При этом он находит именно тот характер, ту

меру условности, которая точно соответствует данному пластическому замыслу и особенностям языка декоративного искусства.

Творческий путь художника начался в конце 40-х годов, когда в Ленинграде на заводе имени Ломоносова возрождались техника подглазурной росписи так называемой копенгагенской традиции. В то время Городецкий расписал немало ваз, вполне достойных лучших образцов этой традиции. Однако новым в них было, пожалуй, лишь отношение художника к пейзажу: уже тогда оно было мужественным и суровым, в отличие от вялой камерной лирики, характерной для ваз предреволюционных лет.

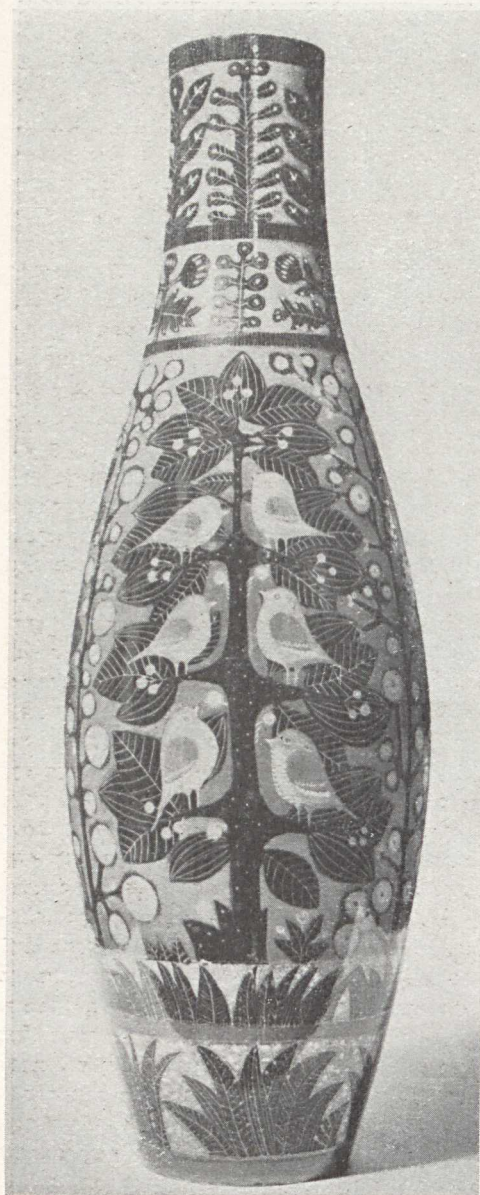
По мере глубокого изучения художественных приемов старой школы Городецкий

убеждается как в их бесспорных достоинствах, так и существенных недостатках.

Техника подглазурной росписи богатейшая: краски могут передавать тонкий живописный замысел, они глубоки и органически сливаются с материалом, сам материал в сочетании с ними звучит множеством интонаций. Но в фарфоре копенгагенской традиции использовались станковые приемы росписи. Ваза служила лишь поверхностью, на которой писалась картина, нередко даже разрушающая архитектурный строй самой формы. Кроме того, в большинстве старых ваз этого типа есть литературный рассказ, изображение часто строится иллюзорно, но нет активно воздействующего, ясно читаемого образа. Выяснились три слабые стороны старой традиции: отсутствие подлинного образно-



Ваза «Лесная песня».  
Фарфор, подглазурная роспись солями. 1964



Ваза «Олень, птица, рыба».  
Фарфор, подглазурная роспись солями. 1964



Ваза «Деревня».  
Фарфор, подглазурная роспись солями. 1963



го обобщения, использование чужеродного станкового приема росписи и нарушение истинной цельности вещи. Но ведь это же существеннейшие минусы для произведения декоративного искусства!

И Городецкий начинает углубленно исследовать возможности техники и материала. Он ищет новые приемы росписи. Эти поиски направляло присущее художнику острое чувство современности. Именно оно привело его к убеждению, что основа декоративной вазы — это образ, близкий мировосприятию современного человека, раскрытый особыми художественными средствами.

Творческую задачу художника в этот период можно было бы определить так: минимальными средствами на специальном языке декоративно-прикладного искусства

создать наиболее выразительный художественный образ.

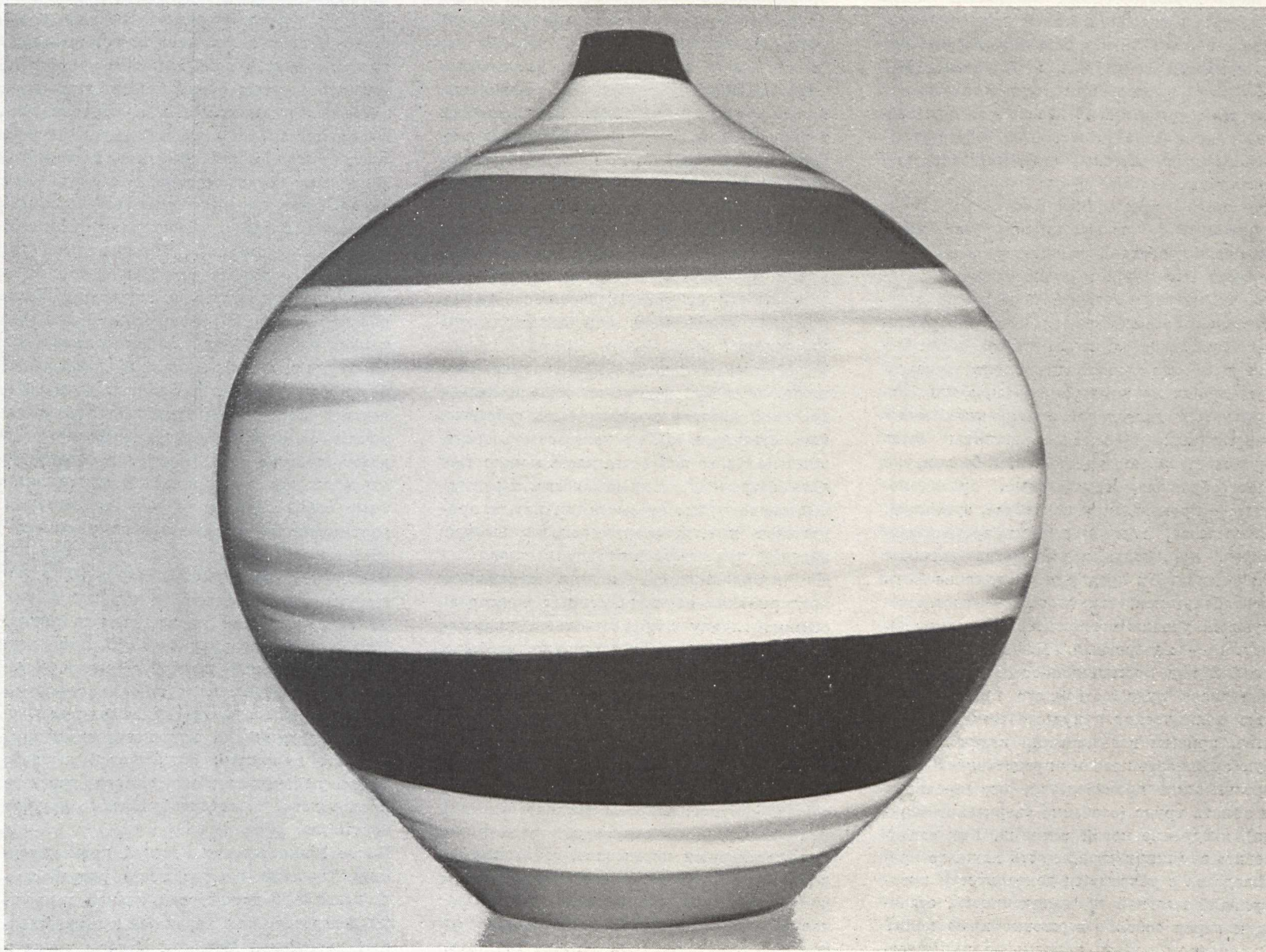
Ваза «Весна» (1962), форму которой спроектировал сам Городецкий, — итог решения этой задачи, не один год волновавшей автора. (Эта ваза с успехом экспонировалась на международной выставке в Праге). Сама форма, композиция, с блеском использованный материал и техника — все рассчитано на точное поэтическое раскрытие образного замысла. Великолепный и строгий ансамбль этой вещи характеризует основное направление работы художника. Решая каждое произведение, мастер проходит весь сложный путь от живых впечатлений через кристаллизацию пластического замысла к конкретному и цельному его воплощению. Именно в таком приближении пейзажных ваз к боль-

шому обобщающему искусству и заключается совершенно самостоятельное творческое открытие Городецкого.

Мы убеждаемся в органической связи творчества художника с жизнью и тогда, когда рассматриваем его вазы с росписью орнаментального характера. На первый взгляд установить эту связь трудно. Однако если внимательно взглянуть в детали композиций, то мы увидим, что они представляют собой условное изображение форм, существующих в природе. Мы почувствуем и то, что соотношение этих деталей, настроение самих композиций те же, что радуют человека в живом пейзаже или растении. В таких работах художника всегда очень четко просматривается логическая связь приема росписи (иглой или кистью) с характером деталей и всей ком-



Ваза «Весна».  
Фарфор, подглазурная роспись  
солями. 1962



позиции. Это играет очень большую роль в придании цельности всему произведению и помогает его восприятию.

Мастерами композиций простых, ясных, связанных с законами красоты природы, были и остаются лучшие народные художники. Они первые учителя Городецкого. Он восхищается народным искусством, в котором любая тема воплощается с поразительной композиционной логикой, целесообразностью и художественной мерой. Но это восхищение художника мудрой простотой произведений народных мастеров творческое, а не потребительское. Он никогда не переносит целиком в свои работы элементы народной керамики. Методы воплощения живых впечатлений, приемы работы с формой и краской, полноценность использования материала и техни-

ки — вот в чем выражается связь творчества Городецкого с народным искусством. Близка художнику и сочность народных росписей. Поэтому чаще всего он применяет мазок, позволяющий выявить разнообразие оттенков красок. И этот прием в руках Городецкого рождает живость и трепетность рисунка, что так виртуозно умели делать народные мастера.

Глубоко изучив народное искусство, Городецкий пришел к выводу, что именно в нем заключена настоящая школа для современного профессионального мастера-фарфориста. Открытие «секретов» народного мастерства может послужить совершенствованию современной вещи и приблизить ее к человеку, научить создавать произведения, «говорящие» с человеком. Один из крупнейших художников наших

дней — И. Стравинский сказал примерно так: эстетика учителей несколько не стесняет одаренного талантом творца. Она дает прочнейший фундамент, на котором строится самостоятельное мастерство. Вначале он учится дисциплине, взятой извне, но это подчинение — только средство найти свой собственный способ выражения и в нем утвердиться.

Это можно сказать и о творческом пути В. Городецкого, который стал мастером глубоко русским, самобытным, современным.



# 

Два экономических комментария

М. Волкова

Часть художественных промыслов вновь перешла в ведение местной промышленности<sup>1</sup>. Решает ли это основной вопрос, поставленный сентябрьским Пленумом ЦК КПСС об организации управления по отраслевому признаку? Очевидно, нет. Потому что задачи, стоящие перед промыслами и местной промышленностью, различны.

Местная промышленность, используя прежде всего отходы производства, местное сырье, обязана удовлетворять местные нужды населения в разнообразных предметах потребления. Ей необходима максимальная механизация и стандартизация производства, чтобы эти предметы были наиболее дешевыми и обеспечивали предприятиям надлежащую прибыль. Результатом деятельности народных художественных промыслов должны быть художественные ценности, бесконечно многообразные, самобытные, оригинальные — произведения искусства, сувениры. Разумеется, как и всякая промышленность, промыслы подчиняются законам экономики. Их предприятия должны быть рентабельными, технология — соответствующей уровню современной техники, изделия — недорогими. Но промыслы — особый вид промышленности. У каждого народного художественного производства свои технические и художественные средства, приемы изготовления изделий. Особую сложность поэтому представляет здесь организация производства, нормирование и оплата труда (особенно творческого труда), внедрение новой техники. Как согласовать эту индивидуальность каждого производства с условиями деятельности предприятий местной промышленности, ставящих перед собой совершенно иные цели? В основном ведать народными художественными промыслами в Министерстве местной промышленности будет специализированный главк, обладающий правами планирования и снабжения. Это очень хорошо, тем более что по решению сентябрьского Пленума система планирования сейчас существенно меняется, сокращается число планируемых предприятию показателей. Но план производства предприятия будет устанавливаться на основе контрольных цифр, которые будут определены прежним путем. И не Главное управление народных художественных промыслов и сувениров, а Госплан, Министерство, облисполком опять установят

процент роста показателей, исходя не из интересов искусства, а из мертвой среднестатистической цифры.

Сейчас мы не занимаемся перспективным планированием производства народных художественных изделий. Мы исходим только из того, сколько предприятие может сделать изделий, но не задумываемся над тем, сколько их нужно выпустить. Следует ли бесконечно увеличивать производство федоскинской лаковой миниатюры, используя ее как сувениры в различных краях и областях нашей республики, в зависимости от того, изображено ли на коробке Черное море или волгоградские памятники?

Федоскинские изделия можно продавать везде, но в Краснодарском крае и Волгоградской области должны быть собственные сувениры. На основе самобытного национального искусства здесь можно создать современные производства. Преимущественно путем организации новых производств и следует увеличивать выпуск изделий художественных промыслов.

Но координировать планы отдельных предприятий, не подчиненных непосредственно главку художественных промыслов, будет нелегко; ведь нужно, чтобы с ним согласились облисполкомы, для которых художественные промыслы могут быть незначительной частицей в общем объеме совершенно иначе организованной промышленности.

Руководить промыслами — это не только решать текущие вопросы их деятельности. Вся внутренняя структура экономики художественных промыслов, созданная за долгие годы руководства ими промкооперацией, местной промышленностью и бытовым обслуживанием, очень далека от тех целей, которым она должна служить. Противоречат смыслу существования промыслов схемы должностных окладов, определяющие качество их административной, экономической, технической и художественной деятельности, система расчета фонда заработной платы, непосредственно связанная с развитием творческой работы, определение и рост налога с оборота, удорожающие изделия и сдерживающие их сбыт, и многое другое. Все это снижает для промыслов эффект осуществления прогрессивных решений сентябрьского Пленума.

Так, по новому положению директор предприятия может на основе действующего законодательства изменить оклады своим инженерам, техникам, служащим. Это очень хорошо. Но он не может при этом пренебречь схемой должностных окладов, которые предписывают ему определенные их градации, превысить установленный

Многое изменилось после сентябрьского Пленума ЦК КПСС. В стране происходит крупная перестройка управления промышленностью, органы управления реорганизованы в отраслевые министерства, приняты специальные постановления об усовершенствовании планирования, утверждено положение о социалистическом государственном предприятии. Какова же в связи с этим судьба народных художественных промыслов? В каком направлении должно идти усовершенствование экономики и организации их производства? Новые положения комментируют экономисты М. Волкова и С. Марков.

предприятию фонд заработной платы. При этом он обязан сохранить среднюю заработную плату, установленную штатным расписанием. А ведь схема должностных окладов и фонд заработной платы определяются в зависимости от отрасли промышленности, к которой принадлежит предприятие, и его объема производства. Поскольку художественной отрасли как таковой нет, предприятия народных художественных промыслов условно относят к различным отраслям промышленности. Например, штатное расписание и оклады инженеров, техников и служащих Богородской фабрики художественной резьбы такие же, как на любом равном по объему производства заводе деревообработки; у Тобольской фабрики художественных костерезных изделий они идентичны с любым предприятием, которое ведет добычу и переработку нерудных строительных материалов. И так далее. Само собой разумеется, что эти штатные расписания не предусматривают должностей художников, а часто и главных инженеров. У предприятий народных художественных промыслов, очень небольших по объему, самая низкая оплата труда. Больше того, по ряду отраслей для предприятий местной промышленности установлено уменьшение тарифной сетки на 10—15 проц., в результате чего труд ювелиров предприятий художественных промыслов, например, оценивается дешевле труда рабочих любого самого простого производства металлообработки другого ведомства.

Новое Министерство местной промышленности должно прежде всего разработать положение о такой специальной отрасли производства, как народные художественные промыслы. Мерилом оплаты труда в этой отрасли должен быть не объем производства, а его уникальность, то есть сложность производства, зависящая от всего комплекса взаимосвязанных вопросов: технических, экономических, художественных.

Перестройка управления промышленностью безусловно окажет положительное действие на развитие народных художественных промыслов. За счет прибыли и других собственных ресурсов на предприятиях будут созданы специальные фонды: материального поощрения, социально-культурных мероприятий и жилищного строительства, развития производства.

Если у предприятия будут средства для улучшения производства, оно сможет устанавливать лучшим работникам тридцатипроцентные надбавки к заработной плате, привлекать за дополнительную плату для проектных работ своих специалистов,

<sup>1</sup> Промыслы при этом разобщаются четырьмя различными ведомствами: Министерствами машиностроения и приборостроения, бытового обслуживания, местной промышленности и Художественным фондом.



а также самостоятельно определять структуру и штаты своего производства (применительно к типовым структурам и штатам). Однако размеры отчислений в создаваемые фонды будут зависеть от того, к какой отрасли промышленности будет отнесено данное производство.

Новое Министерство местной промышленности и прежде всего его главк художественных промыслов должны разработать научные основы экономической деятельности предприятий художественных промыслов, как особой специфической отрасли. Положение о деятельности предприятий художественных промыслов следует узаконить, и с ним должны считаться и Министерство финансов, и Государственный Комитет труда и заработной платы, и облисполкомы, и все другие связанные с ними учреждения. Сумеет ли осуществить это Министерство местной промышленности — покажет будущее<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Но независимо от этого необходимость объединения всех народных промыслов в едином центре не теряет своей остроты.

### С. Марков

При формировании управлений местной промышленности на местах вновь встречаются факты нарушения отраслевой специализации. Краснодарский крайисполком, например, оставил Сочинскую фабрику художественных сувениров в составе Управления бытового обслуживания. Как известно, планирование по валу мешало предприятиям выпускать новые качественные изделия в достаточном ассортименте. Замена показателя валовой продукции показателем объема реализованной создает более благоприятные условия и для предприятий художественных промыслов.

Но у предприятий уже возникают трудности в использовании показателей по объему реализации. Опыт установления прямых связей предприятий по росписи тканей и производству строчевышивальных и ювелирных изделий с магазинами дал положительные результаты. Но вряд ли эти связи смогут играть для промыслов большую роль. Многие художественные изделия — костерезные, камнерезные и другие — расходятся по всей стране мелкими партиями, и от того, как торговые базы организуют их реализацию, будет зависеть и сбыт, то есть жизнь промысла. Однако известно, что в период разработки планов на 1966 год по вине торговых баз еще не были подтверждены договорами торгующих организаций планы предприятий 1965 года, что очень затрудняло работу ряда производств. Поэтому многие

изделия, очевидно, лучше всего реализовать через Сувенирную базу Росгалантереи. Эта база должна теперь больше заниматься изучением спроса населения и своевременно предъявлять ассортиментные требования предприятиям.

Новая система экономического стимулирования направлена на то, чтобы коллективы предприятий были заинтересованы в разработке более высоких плановых заданий, предусматривающих полное использование производственных фондов, рабочей силы, материальных и финансовых ресурсов, совершенствование техники и повышение качества изделий. В этой связи особое значение имеет изменение действующего порядка распределения прибыли, образование за счет ее поощрительных фондов, создание фонда развития производства. По мере повышения эффективности производства и роста ресурсов у предприятий будут увеличиваться средства, оставляемые в их распоряжении. Возрастет значение прибыли в оплате труда работников предприятий, повысится их заинтересованность в улучшении конечных результатов производства. Таким образом, новая система экономического стимулирования строится в зависимости от роста объема производства и его экономической эффективности.

Нам кажется, что в художественных промыслах материальные стимулы должны зависеть не от роста объема производства и рентабельности, а от обновления ассортимента, внедрения новых изделий и улучшения их художественного и технического качества, конечно, с учетом эффективности производства. Ведь главное для предприятий народных художественных промыслов не увеличение объема производства и тиражей, а выпуск высокохудожественных, современных изделий малыми сериями. А как известно, при выпуске изделий такими сериями, при широком поощрении индивидуального творчества мастера-исполнителя увеличивается трудоемкость и очень часто снижается объем производства. Так в строчевышивальном производстве в связи с разработкой нового ассортимента в 1964 году с заменой более дорогих шелковых тканей более дешевыми и модными (лен с лавсаном, поплин и др.) рентабельность снизилась с 15,1 проц. в 1963 году до 14,7 проц. в 1964 году. По Мстерской фабрике имени Крупской снизился объем выпуска по валовой продукции с 990,8 тыс. руб. в 1963 году до 870,3 тыс. руб. в 1964 году при увеличении соответственно количества изделий с 198,2 тыс. до 251,7 тыс. и снижении рентабельности с 9,9 проц. до 8,3 проц.

В настоящее время производственные коллективы и отдельные работники художественных промыслов не заинтересованы в общих результатах работы предприятий, поскольку в фонд предприятия поступает отчислений от прибыли менее 2 проц. (в государственных художественных предприятиях 5 проц.); многие предприятия совсем не имеют этого фонда.

Переходя на новые формы и методы экономического стимулирования, предприятия смогут наряду с фондом заработной платы создавать фонды: развития производства, социально-культурных мероприятий, материального поощрения. Образование этих фондов и расширение прав предприятий имеют значение в дальнейшем развитии художественных промыслов, в повышении их рентабельности.

Налог с оборота на многие художественные и особенно на ювелирные изделия в народных художественных промыслах очень высок (от 5 до 70 проц.), а производственные фонды там малы. Так, например, Хаджохский завод «Русские самоцветы», имея убыточное производство, уплатил за 1964 год налог с оборота 140 тыс. руб., причем стоимость производственных фондов незначительно превышает указанную сумму. Это приводит к большой технической отсталости предприятий художественных промыслов, к удорожанию изделий. Высокий налог с оборота является также препятствием к снижению цен, а следовательно, и к сбыту изделий.

Нам кажется, что новое Министерство местной промышленности должно добиться в Министерстве финансов РСФСР не только снижения налога с оборота с ряда художественных изделий, но и полного освобождения от него таких предприятий, как Федоскинская фабрика миниатюрной живописи, Тобольская фабрика костерезных художественных изделий, и некоторых других.

В народных художественных промыслах, имеющих свои особенности и трудности, практическое осуществление решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС потребует в первую очередь усиления экономической работы, обновления ассортимента и повышения художественного качества изделий. К сожалению, многие художественные предприятия до сих пор мало занимаются перестройкой своего производства в соответствии с новыми требованиями, которые предъявлены к промышленности.



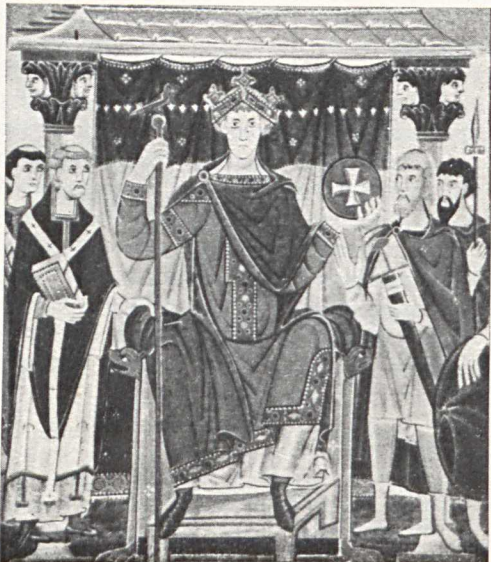
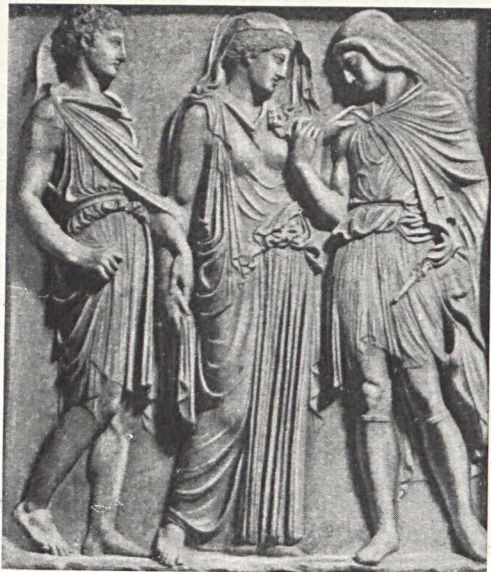
Музыкантши. Фрагмент росписи древнеегипетской гробницы. XV в. до н. э.  
Прямая рубашка — калазирис — основной тип одежды в Древнем Египте.

Орфей и Эвридика. Древнегреческий рельеф.

V в. до н. э.

Пластичные, свободно падающие драпировки древнегреческих хитонов подчеркивали красоту человеческого тела.

Император на троне. Немецкая миниатюра. X в.  
Романский костюм вводит прилегающую одежду, но еще сохраняет драпированный плащ античного типа.



## развитие КОСТЮМА

В. Крючкова

Кристина Пизанская изучает проект «Города женщин». Французская миниатюра. Начало XV в.

В эпоху готики в одежде появляются вытянутые линии, изысканные пропорции, причудливые головные уборы.



Под влиянием каких факторов складывается современный костюм? Отвечая на этот вопрос, обычно справедливо указывают на ряд особенностей современного этапа развития общества и его художественной культуры. Однако, как правило, забывают о влиянии на характер нашей одежды всей истории искусства костюма. Ведь если мы выделим крупнейшие художественные эпохи, то обнаружим строгую последовательность в смене одних форм одежды другими, ни одна из которых не возникает заново, а развивается по определенным законам. В данной статье мы кратко проследим историю костюма предшествующих эпох, в дальнейшем предполагаем проанализировать костюм наших дней, как одну из ступеней единого исторического процесса.

Костюм, едва возникнув, становится предметом творчества. Вся история костюма — история искусства костюма. Последовательная смена различных форм турнюров, корсетов, отделок, декольте, каблуков, всех этих нелепостей с точки зрения практической функции костюма, находит себе оправдание лишь в эстетической его стороне и свидетельствует о том, что человек хочет одеваться не только тепло и удобно, но и красиво.

История костюма сложна, богата разнообразными формами, сменяющимися друг друга часто по воле случая, под влиянием внезапной моды. Поэтому на первый взгляд она кажется хаотичной. Но если посмотреть на историю костюма «издали», выделив какие-то основные большие эпохи, нас поразит логичность его развития,

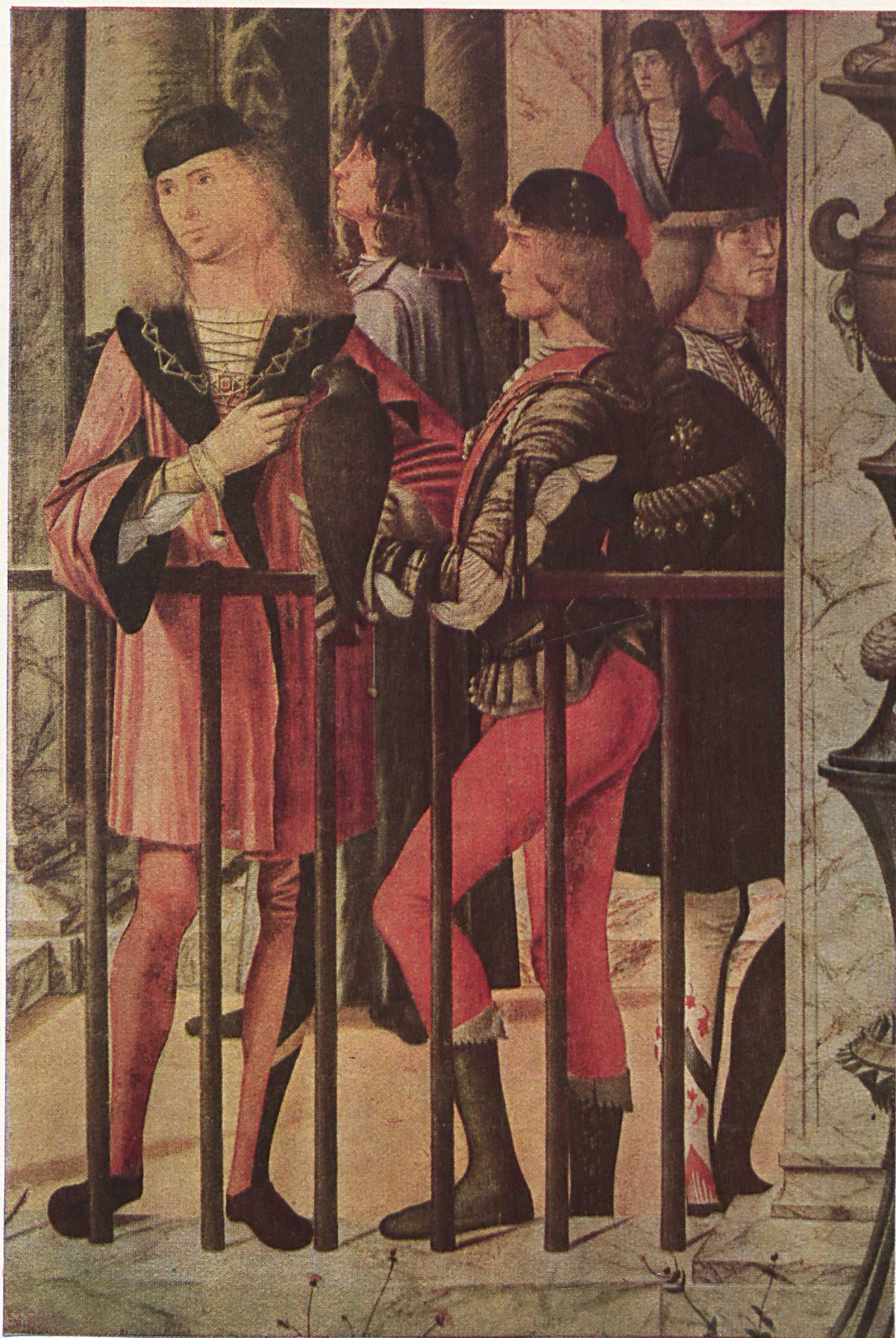


Карпаччо.  
Сцена из легенды о святой Урсуле.  
Италия. 1540.

логичность не только в этом смысле, что он является продуктом данной эпохи, ее художественной культуры, но и в том, что сами формы закономерно, в диалектической последовательности сменяют друг друга.

Археология не дает почти никаких сведений о костюме первобытного человека. Поэтому, приступая к его изучению, мы вынуждены обратиться к искусству современных племен, сохраняющих черты первобытной культуры, например населения Океании, некоторых племен Центральной Африки. У первобытных народов многие виды деятельности принимают форму искусства. Искусством являются первые попытки объяснения мира (легенды и сказки о солнце, дожде, происхождении людей и животных); религиозные обряды, магические действия, празднества — все это, по существу, театрализованные представления с музыкой, танцами и пантомимой. Необыкновенно образна речь первобытных племен, в языке которых еще слишком мало абстрактных понятий, их письменность только начинает развиваться из рисунка. Стихия творчества проникает и в быт. В примитивных цивилизациях очень распространены различного рода церемонии — церемонии бракосочетания, объявления войны и заключения мира, приема посла другого племени, приема гостя, церемонии знакомства, заключения дружбы, посвящения в совершеннолетие и т. д. Любимый важный шаг своей жизни человек стремится превратить в спектакль.

В этом мире, насыщенном образным творчеством, находит свое место и костюм. Сделанный из очень простых материалов, он причудлив и почти до неузнаваемости меняет облик человека. Он подчас неподражаем по виртуозности композиции, яркости красок, прихотливости фантазии. Люди первобытных племен то покрывают лицо узорами, делают прически, невероятно сложные по конструкции и вычурные по форме, то раскрашивают тело «под скелет», то опутывают его нитями бус, то полностью скрывают под густыми рядами растительных волокон. Как в быту каждое важное действие человек превращает в церемонию, так с помощью костюма, используя самые разнообразные материалы и непрестанно меняя их, человек стремится придать зрелищный характер своей внешности. Он как бы радуется и удивляется неожиданным преобразованиям своей наружности. Он почти не заботится о подчеркивании красоты тела, выявлении его естественных ритмов и форм. На этих ранних этапах развития для человека важны не данные природы, а осознание своей человеческой власти над ни-



ми. Красота для первобытного человека — прежде всего то, в чем он воплощает свою волю и созидательную способность, то, в чем он непосредственно и прямо утверждает себя как существо, обладающее сознанием и в этом качестве противостоящее природе. Вместе с тем он по-человечески осмысляет материал природы, приспособляя его для своих целей, наделяет его эстетической, то есть, по существу, не свойственной ему функцией.

Иное искусство и иной костюм мы найдем в древневосточных рабовладельческих деспотиях. На протяжении тысячелетий в искусстве этой эпохи господствуют одни и те же каноны, раз навсегда установившаяся иконография. В рельефах фигуры выстраиваются правильными рядами, все подчинено строгому ритму и почти механиче-

скому порядку. Изображения лишаются живой непосредственности, человеческая фигура обобщается в рельефе до плоского единообразного контура, а в скульптуре — до геометрического объема.

Древнеегипетский костюм очень скуп, почти сух и геометричен. Его основной тип — прямая рубашка, в Египте позднего времени ее делают из тонкой ткани, собранной в мелкую складку. Выразительность такого костюма аналогична выразительности древневосточной скульптуры, рельефа: его материал и конструкция единообразны, композиция лапидарна, силуэт, следуя за линиями тела, обобщает и схематизирует их. Здесь ярко воплотилась способность человека подчинить себе природный материал, логично, по своим законам организовать его, создать опреде-



ленную, ясную форму. Отсюда подчеркнутая «правильность» древнеегипетского костюма: точный треугольник фартука (для сохранения формы его жестко крахмалили), прямоугольник женской рубашки, трапеция клафта; отсюда — созданная разумом, «неприродная» точность ритмов в орнаменте, в однообразных складках платья. Рядом с первобытным такой костюм может показаться обедненным и маловыразительным. На самом деле это более высокий этап в развитии искусства, потому что в нем полнее определилась сущность человека мыслящего, стремящегося в своей деятельности к строгой оформленности в противоположность видимой случайности и беспорядочности природы. В простых, но очень продуманных формах одежды, созданной древними египтянами, активность человеческого сознания выступает гораздо яснее, чем в прихотливой сложности костюма первобытного, так же как и египетское искусство в своих монументальных произведениях сумело запечатлеть нечто большее, чем простую наблюдательность, отразившуюся в изобразительном творчестве первобытных народов.

Принципиально иначе решается соотношение одежды и фигуры в костюме древних греков и римлян. Греки не кроют ткань и почти не сшивают ее. Драпируясь в прямоугольный кусок материала, они обыгрывают своеобразное качество ткани, ее способность собираться в складки. Таковы хитон, гиматий, пеплос. Еще более сложный рисунок драпировок мы увидим в римской тоге, где каждый характерный изгиб имел даже свое название. Форма древнеегипетского костюма задана заранее, и он лишь механически сочетается с фигурой. Одежда древних греков фактически не имеет своей формы: прямоугольный или овальный кусок ткани становится костюмом лишь на фигуре. Здесь оба элемента — материал и фигура — более самостоятельны, и только в единстве они рождают образ костюма, причем его пропорции и масштаб определяются фигурой, а ткань, обволакивая ее, создает красивый, непрестанно меняющийся рисунок драпировок.

Для грека прекрасен прежде всего сам человек. И греческое искусство, в противоположность египетскому, дает нам не отвлеченный символ мира, а раскрывает его реальность. Поэтому оно так правдиво в изображении человека, являющегося сюжетом античного эпоса, театра, скульптуры. Поэтому греческие боги уподобляются людям, а каноны в скульптуре если и возникают, то они являются результатом изучения человеческого тела.

Античный костюм — отражение и выражение этого идеала. Его главным качеством является естественность. С непринужденным изяществом ткань набрасывается на фигуру. Свободно падающие драпировки раскрывают красоту ткани, а в движении выявляются подлинные, а не искаженные кроем формы тела.

Костюм древних греков и римлян является отрицанием жесткого, упрощенно имитирующего фигуру древневосточного костюма. Одновременно он как бы знаменует продолжение принципов первобытного костюма, элементы которого тоже приобретают свой подлинный смысл лишь на фигуре. Такова диалектика развития — от еще дикой прихотливости и свободы форм через строгое, почти аскетическое их ограничение к новой свободе, но уже разумной, согласованной с естественными движениями и ритмами человеческого тела.

Эти два возможных принципа в решении костюма — следование за фигурой или ее свободная интерпретация (иногда с акцентом на самоценность костюма) будут исторически чередоваться и в дальнейшем, постепенно обогащаясь и усложняясь.

В средние века развился кроеный и сшитый костюм-футляр. Если в Древнем Египте рубашка-калазирис была целостной, почти нерасчлененной формой, то средневековый европейский костюм включает штаны и рукава, выделяющие руки и ноги. Вначале эти части еще очень велики — широкие и длинные штаны (брэ), рубашка (блио) поддернутая под пояс, в костюме господствующих слоев — просторный шенз с огромными рукавами. Крой этих одежд примитивен, он лишь приблизительно соответствует формам и пропорциям человеческого тела и потому огрубляет, схематизирует фигуру, скрывая ее подлинные линии. К такой же упрощенной схеме сводится изображение человека в романской миниатюре, в скульптуре с ее строгой фронтальностью и малой расчлененностью объемов.

Но постепенно меняется характер средневековой культуры. Исчезает свойственная первым векам суровость. Религиозность ищет более утонченных и эмоциональных форм выражения. Наука, оставаясь схоластичной, стремится к изощренным формам риторики. В архитектуре, скульптуре, живописи появляется готический стиль, с его сложно изогнутыми линиями и изысканно прихотливым декором. Он пронизывает собой все виды прикладного искусства. В светской культуре расцветает культ «прекрасной дамы». Рыцарская поэзия полна причудливых, витиеватых оборотов речи и галантных чувств.

Претерпевает большие изменения и костюм. В нем нет уже первоначальной неуклюжести. Тонкий силуэт с изяществом завершается сильно вытянутыми, заостренными формами шляп и башмаков. В этом костюме, тщательно подчеркивающим фигуру, следящем за всеми ее изгибами, завершается характерное для одежды этого периода стремление к расчлененности объемов: пурпур плотно прилегает к фигуре, шоссы точно обрисовывают форму ног, а позднее — делятся на две части: чулки и короткие штаны. В женских платьях членение на юбку и лиф в XIV—XV веках усиливается контрастом между узким прилегающим лифом и длинной широкой юбкой.

В эпоху Возрождения сохраняются основные части средневекового костюма, но исчезают преувеличенно вытянутые линии, пропорции становятся естественными и гармоничными.

В средние века и в эпоху Возрождения ясно определились отдельные объемы в одежде, следующий этап истории костюма — разработка самих этих приемов, внимание сосредоточивается на их самостоятельной эстетической ценности.

Поэтому костюм XVI—XVII веков складывается в основном из тех же элементов, что и средневековый, но приобретает новые черты. Постепенно форма костюма начинает довлеть над фигурой: вся одежда выполняется на ватной подкладке, раздуваются рукава, шоссы, в женском костюме появляется жесткий, деформирующий фигуру корсет и вертюгаден, который позднее заменяется более сложными приспособлениями — панье, турнюры, фижмы, криолин. Фигура скрыта в объемных, сильно преувеличенных формах. Такой костюм имеет очень сложную систему внутренних опорных элементов, свой собственный каркас.

В XVI—XVIII веках самоценным является костюм, а не его основа — фигура. Это подчеркивается и сохраняющейся на протяжении всего периода сложной, многослойной композицией одежды — она обязательно состоит по крайней мере из двух частей, одевающихся одна на другую, причем верхняя кроится, так, что не полностью покрывает нижнюю. На верхнем платье делают надрезы, через которые видна рубашка; затем вытягивают наружу воротничок и манжеты рубашки. Таким образом, все элементы костюма были наглядно представлены в его композиции, а сам костюм состоял как бы из ряда разнообразно выкроенных и наложенных друг на друга оболочек. В XVII—XVIII веках сложно разрабатывалась и фактура костюма, в которую включились разнооб-



Гольбейн Младший.  
Портрет английской королевы  
Джейн Сеймур.  
Германия. 1536

Во второй половине XVI века  
господствует эффектный костюм с  
«многослойной» композицией,  
обилием деталей и массивными  
украшениями.

Веласкес.  
Портрет королевы Марии-Анны.  
Испания. 1653



Клуэ. Портрет Франциска I.  
Франция. 1530



разные ткани и большое количество отделочных деталей: буфы, оборки, вышивки, плиссе.

Такой костюм великолепно представляет свою эпоху. Ведь XVII—XVIII века — время господства абсолютных монархий в большинстве стран Европы. Преобладающий стиль барокко находит свое выражение в сложных, эффектных формах архитектуры, в обилии декораций, в праздничной шумливости живописных панно. Появляется опера, полная зрелищных эффектов. Фонтаны, фейерверки, празднества и маскарады, балеты, в которых участвовали сами короли, много рассказывают нам о времени, когда стремились к церемониальной пышности, блеску и театрализованной помпезности. На этой почве совершенно естественно расцветает тот ко-

стюм, основные черты которого были только что описаны. В нем все преувеличено: огромные парики и шляпы, непомерно широкие юбки, высокие каблуки — любая из форм раздувается до предела. Мужской костюм уже в XVIII веке начинает эволюционировать в сторону большей простоты, женский претерпевает ряд аналогичных изменений на протяжении XIX века. Первая значительная ломка в костюме произошла в эпоху Великой французской революции и Директории. Стиль ампир, возникший в начале XIX века, распространился скоро по всей Европе. Ампиный костюм не использует никаких искусственных приспособлений, легкие платья из полупрозрачных тканей свободно падают вдоль линий тела, подчеркивая его естественную стройность. Но ампир,

будучи сам по себе значительным и ярким эпизодом в истории костюма, не положил начала костюму нового типа. Скоро в женской одежде вновь появляются пышные юбки и рукава, кринолин. Однако в целом костюм становится гораздо проще; постепенно он приходит к простым, лаконичным формам нашего времени. Установившийся во многих странах буржуазный строй, развитие демократии, рост промышленности, торговли, достижения точных наук рожают деловой стиль жизни и требуют более трезвого отношения к ней. Теперь костюм значительно облегчается, теряет многослойность, юбка объединяется с корсажем, отделка становится проще и лаконичнее. Еще долго в Европе будут существовать корсеты и кринолины, но теперь эти старинные приспособле-



Де ла Тур.

Портрет мадам Помпадур.  
Франция. 1751  
В портрете хорошо видны особенности костюма рококо — прихотливый узор ткани, отделка кружевом и бантами, широкие воланы.

Ренуар.

Зонтики. Франция. 80-е гг. XIX в.



Жерар. Портрет мадам Рекамье.  
Франция. 1802  
Одежда эпохи ампира свободными складками облегла фигуру. Это был первый удар по господствовавшим в XVIII в. раздутым жестким формам костюма.

Ренуар.

Супруги Сислей. Франция. 1868  
В середине века снова появляются широкие рукава, пышные юбки, кринолин.



Н. Ярошенко.

Курсистка. Россия. 1883  
В XIX веке городской костюм трудящихся женщин все больше становится простым и деловым. Эти черты станут основными в костюме XX в.



ния имеют несколько иной смысл: корсеты XIX века гибче, они не зажимают фигуру в заранее определенную форму, а лишь моделируют ее, делая силуэт более тонким; достаточно сравнить кринолин с панье и фижмами, чтобы понять, насколько первый ближе к реальным формам женского тела, он почти не искажает их и дает основу пышной юбке.

Наконец, в начале XX века в одежде происходят коренные изменения: теперь она полностью отказывается от искусственных конструкций, становится деловой, небольшой по объему, простой и четкой по силуэту. С одной стороны, это было результатом изменившихся условий общественной жизни. Война, развитие промышленности и большая занятость в ней

населения, в том числе женского, возросшие темпы жизни, теснота, суетливость города, большая роль спорта вынуждали отказаться от все еще громоздких одежд XIX века. И одновременно сама логика диалектического развития костюма требует отрицания форм тяжелых и сложных. Новый костюм возникает как отрицание предшествующего. Поэтому он противоположен ему — он подчеркивает фигуру (тогда как старый скрывал ее в условных формах), он невелик по объему и прост по фактуре (старый был громоздок и сложен), он гибок и свободно следует за линиями тела (старый, имея жесткий каркас, как бы накладывался на фигуру). Но формирование современного костюма — целый комплекс сложных проблем. Поэтому разговор о нем мы отложим до другого

раза. А пока попробуем сделать некоторые выводы из нашего обзора.

Костюм создают люди, живущие в определенное время в определенной стране; их вкусы, их идеалы, их образ жизни, их мировоззрение по-разному трансформируются в костюме. Но все это выражается специфическим, лишь ему присущим языком, языком объемов, то приближающихся к фигуре, то отступающих от нее, то почти спорящих с ней. В процессе саморазвития костюм совершенствуется, развивается, обогащает свой язык. Причем путь его очень последователен, закономерен. Развитие костюма диалектично и осуществляется в борьбе противоположностей, в смене форм, отрицающих друг друга.



## в Русском музее

И. Богуславская

Усилившийся в последнее время интерес к национальному наследию выражается в разнообразных формах. Статьи, очерки и дискуссии в печати, новые выставки и экспозиции музеев, настоящее паломничество к памятникам древней архитектуры и народным промыслам — все это, на наш взгляд, не просто мода, а свидетельство большого роста культуры и национального самосознания народа. Естественно и понятно стремление узнать и изучить древние фрески и иконы, народную резьбу и роспись, узоры ткачества и вышивки и многое другое, что составляет существо национальной художественной культуры. Знание и самого материала, и художественных принципов народного искусства необходимо художникам-прикладникам. Поэтому знакомство с народным искусством — не только интересный экскурс в прошлое. Знания о нем нужны нам сегодня: они имеют прямое отношение к тому, что может войти в наш быт завтра. Мы хотим познакомить наших читателей с шедеврами народного и декоративно-прикладного искусства различных музейных коллекций, которые почти неизвестны. Публикацией статьи И. Богуславской — зав. отделом народного искусства Государственного Русского музея — начинается наш новый раздел «Из музейных хранилищ».

Подзор. Лен, бумага, вышивка.  
дер. Вершинино Каргопольского  
уезда Олонецкой губ. Конец XIX в.

Деталь росписи прялки с. Борок,  
Архангельской губ. Конец  
XIX — начало XX в. (Стр. 24—25).



Среди крупнейших художественных музеев нашей страны Государственный Русский музей едва ли не первым ввел в свою экспозицию, как органическую часть национального наследия, наряду с живописью, скульптурой, графикой народное искусство.

Сейчас идет подготовка новой экспозиции. В нее войдут произведения из старой коллекции музея и лучшие материалы, привезенные сотрудниками Русского музея из ежегодных научных экспедиций во многие районы Севера и центральные области РСФСР. Новая экспозиция должна отразить богатство и многообразие русского народного искусства, основные вехи его исторического развития, особенности местных стилей, выявить художественные достоинства каждой вещи.

Дерево было почти универсальным материалом для русского крестьянина. Ни один другой материал не применялся для изготовления такого изобилия предметов самого различного назначения. Коллекция резного и расписного дерева в Русском музее очень обширна и разнообразна. Одним из ее уникальных предметов является резное подстолье XVII века. По-своему поняв древние классические мотивы аканта и виноградных гроздьев, народный мастер изобразил их как знакомые ему растения и ягоды. В упругих завитках, в их плавном ритме тонко выражена мягкая пластичность дерева. Сам характер округлой, почти объемной резьбы гармонирует с массивными формами подстолья и в то же время облегчает их и своей ажурностью делает нарядными.

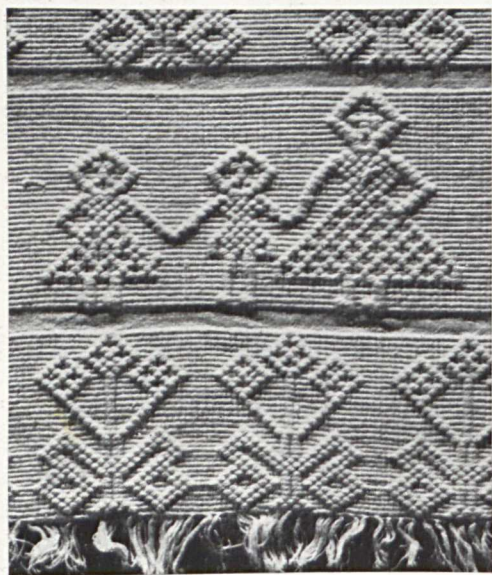






«Барыня», игрушка. Лепная и раскрашенная глина. Тульская губ. XIX в.

Мастерица З. Каратыгина. Конец полотенца. Лен, бумага, ткачество. дер. Малые Лужки Гороховецкого уезда Владимирской губ. 1880-е гг.



Наиболее распространенным типом народной деревянной посуды были ковши: скопкари, черпаки, «наливки» и др. Особенно красив ковш XVII века, несколько необычный. Внешняя простота сочетается в нем с удивительной пластичностью формы, соразмерностью и ритмом ее частей. Глубокий объем почти сферически округлой чаши уравновешен двумя одинаковыми ручками. Продолжая плавную линию чаши, они придают силуэту текучее волнообразное движение, благодаря чему форма ковша приобретает классическую завершенность.

В последние годы Русский музей обогатил свою коллекцию резных и расписных прялок. Экспедиции на Север и в центральные районы выявили новые места производства и распространения деревянной резьбы и росписи. Если нарядные, сверкающие яркой киноварью и золотом прялки села Борок Архангельской области уже давно привлекли к себе внимание, то прялки Онежского полуострова или западных районов бывшей Тверской губернии почти не были опубликованы и мало кому известны. Сравнение двух таких прялок, типичных для данных местностей, наглядно убеждает в неистощимости народной фантазии. Один и тот же бытовой предмет в разных районах приобретал совсем иной художественный образ. И различие в нем создавалось не только своеобразием формы. Одни и те же приемы и мотивы орнаментации — трехгранно-выемчатые порезки, вихревые розетки, круги — мастера бесконечно варьировали в композициях, изменяли в размере, характере резьбы. Поэтому одни прялки получались суровые, монументальные, с глубоким, энергично врезанным орнаментом, а другие — изящные, стройные, с ювелирно тонкой и мелкой резьбой.

Кроме бытовой резьбы и росписи, в новой экспозиции будут показаны детали и фрагменты архитектурного декора и деревянные игрушки из Загорска (бывш. Троице-Сергиев посад), села Богородского и других районов. Впервые в экспозицию народного искусства войдет церковная деревянная скульптура, собрание которой в музее пополнилось новыми произведениями.

Среди народного гончарства наряду с архитектурными и печными изразцами XVII—XVIII веков, различной посудой и утварью, знаменитой гжельской майоликой большой интерес представляет уникальная коллекция глиняных игрушек XIX века из слободы Большие Гончары под Тулой. Типичные персонажи тульских игрушек — чопорные нарядные барыни под зонтиками и кормилицы с

детьми. Особая пластическая выразительность этих фигурок достигнута простейшими приемами лепки от руки. Едва намеченный рисунок лица и нежная по цвету роспись платья довершают образ. В нем каждая деталь преувеличена до гротеска, но при этом тульские куклы стройны и изысканны. По остроте характеристик и своеобразие художественных приемов эти игрушки не имеют аналогий.

Работы холмогорских резчиков по кости и уральских мастеров медного литья и чеканки принадлежат к тем произведениям, в которых народная традиция восприняла и дала новую жизнь отдельным элементам искусства «барокко». В орнаменте крышки сундучка 1787 года черты пышного стиля овеяны народной сказочностью и непосредственностью в передаче изображений птиц и животных, а характерные «раковины» стали неотъемлемой частью чеканного узора.

В результате большой собирательской деятельности музея стали известны новые самобытные районы народного ткачества и вышивки. Одной из таких находок явилось браное ткачество Гороховецкого района бывшей Владимирской губернии. Традиционные геометрические узоры своеобразны по рисунку. Встречаются в орнаменте и сюжетные изображения, например полная чинного достоинства прогулка семьи, вытканная на конце полотенца. Владимирские ткани обычно одноцветны, но отличаются очень рельефной фактурой.

В вышивке Каргопольского района Архангельской области наряду с яркими цветными «тамбурами» и «наборами» известно и древнее двухстороннее шитье красным по белому полотну. Один из подзоров украшает ряд крупных птиц.

Экспозиция народного искусства не ограничится показом только его прошлого. Несколько залов будут посвящены советским народным промыслам, их творческому развитию с 1920-х годов до наших дней. Как бы ни были различны и спорны оценки их искусства в разное время, произведения советских народных мастеров уже давно ждут своего постоянного места в музеях.



# Дмитровскому фарфоровому заводу 200 лет<sup>1</sup>

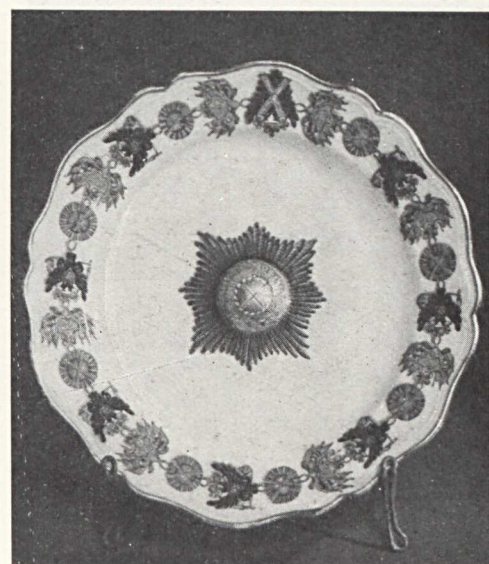
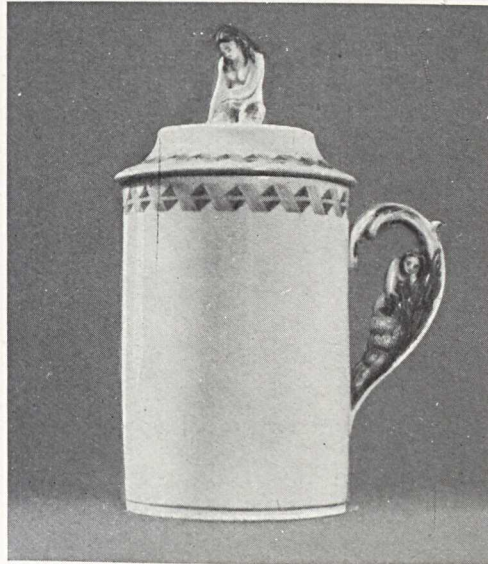
Миска. 1770—80-е гг.

Кружка с наядой. 1780—90-е гг.

Орденский Андреевский сервиз.

Тарелка. 1780

Н. Черный



Англичанин Франц Гарднер прибыл в Россию в 1746 году, был зарегистрирован как лесопромышленник и 20 лет торговал лесом.

1 декабря 1765 года он подал челобитную с просьбой разрешить ему строительство фарфоровой фабрики, обещая представить образцы готовых изделий и вложить в дело солидную сумму денег. Следовательно, дальновидный коммерсант был достаточно уверен в новом для него деле, произвел где-то опыты по изготовлению образцов фарфора и видел в этом производстве выгодное помещение капитала. 7 марта 1766 года разрешение было получено.

Где же могли быть произведены опыты по изготовлению изделий из фарфоровой массы, кто знал секрет рецептуры и технологию его изготовления? Никаких архивных материалов по этим вопросам до нас не дошло.

Сам Гарднер не обладал такими познаниями, и нет сведений, чтобы он приглашал какого-либо иностранного специалиста. Приезд такого керамиста в Россию едва ли мог остаться в тайне, так как по законам все прибывавшие в Российскую империю иностранцы обязаны были регистрироваться. На императорском фарфоровом заводе в Петербурге (ныне завод имени М. В. Ломоносова) производство фарфора было засекречено, и знал его полностью только один мастер Воинов, которому Д. И. Виноградов передал технологию изготовления и рецептуры сырья. Из архивных документов известно, что владельцу фарфоровой фабрики в Москве, Афанасию

Гребенщикову, знатоку глин и их месторождений, в 1744 году было поручено ознакомить Д. И. Виноградова с подмосковными глинами, а затем Гребенщikovы руководили отбором и отправкой глин из Москвы в Петербург. Одновременно Гребенщikov дал Императорскому заводу нескольких своих рабочих-гончаров.

В 1747 году, в период организации Императорского фарфорового завода, сын Афанасия Гребенщикова Иван самостоятельно открыл секрет производства фарфора и представил первую фарфоровую чашку барону Черкасову, начальнику канцелярии императрицы Елизаветы Петровны, в ведении которого находился фарфоровый завод. Избегая конкуренции и соблюдая престиж царицы, Черкасов не разрешил Гребенщиковым превратить «ценную» фабрику в «порцелинную» и обязал их хранить секрет фарфора в строжайшей тайне.

Смерть Елизаветы в какой-то мере освобождала Гребенщиковых от сохранения секрета. Но начать производство фарфора они не могли, так как в 1760-х годах испытывали большие денежные затруднения, а тогдашний владелец фабрики — Андрей Гребенщikov находился в долговой тюрьме. 25 мая 1766 года, в период организации фабрики Гарднера, А. Гребенщикова выпустили на поруки и дали отсрочку в платеже долга.

Все это позволяет предположить, что один из сыновей Гребенщикова мог быть тем специалистом, который, передав секрет фарфора Гарднеру, осуществил при нем изготовление пробных образцов на своем фарфоровом предприятии и организовал производство фарфора в Вербилках. Только русский человек (мы думаем — Гребен-

щikov), передав секрет производства фарфора, мог остаться в неизвестности, что позволило Гарднеру именовать себя «первым основателем фарфоровой фабрики в России».

Предположение, что во главе производства стоял русский опытный керамист, знавший всю технологию, компоненты сырья и места его залегания, подтверждается еще тем, что фабрика, затерянная в дебрях лесов, через два года после покупки Гарднером земельного участка уже действовала, а на третьем году выпустила фарфоровых изделий на сумму, превышавшую размер капитала, вложенного в предприятие при его основании.

\*

В первые годы своего существования фабрика выпускала очень ограниченный ассортимент изделий: чайники, кофейники, чашки с блюдами, молочники, полоскательницы, в небольшом количестве тарелки и курительные трубки. Для посуды в качестве эталонов служили преимущественно изделия Мейсенского завода.

В отличие от Императорского фарфорового завода, фабрика Гарднера работала на рынок, в расчете на относительно широкого покупателя. Поэтому для образцов отбирали предметы из сервизов наиболее простых в производстве и старались выпустить их большими тиражами.

Займствуя формы у Мейсена, русские мастера освобождали их от скульптурных украшений, упрощали очертания. Тисненый и рельефный рисунок, типичный для немецких изделий, отсутствует, борта тарелок и блюд делались гладкими, прорезная решетка встречается редко. В отличие от сложных фигурных ручек саксонской

<sup>1</sup> Статья написана по материалам монографии «Из истории русского фарфора», подготовленной автором для издательства «Советский художник».



Орденский Георгиевский сервиз.  
Чашка. 1780



Чашка с портретом Кутузова.  
1814—1816



Сахарница с народной сценой.  
1820-е гг.



посуды, ручки гарднеровской посуды были обычно гладкими и простыми.

Недостаток опытных живописцев свел роспись гарднеровской посуды XVIII века почти исключительно к цветам. Наиболее типично сочетание розового цветка шиповника, прозрачной зелени продолговатых листьев и скромных веточек незабудок. Розовые и нежно-зеленые тона красок хорошо сочетаются с белизной фарфора, лишенного, за редким исключением, даже скромной позолоты.

Так уже в XVIII веке вырабатываются устойчивые прототипы массовой посуды и ее декоративного оформления, державшиеся на русских заводах более ста лет. Первые изделия фабрики отличаются некоторой тяжеловесностью, производственными дефектами, фарфор не имеет достаточной белизны.

В 1775 году на фабрике был изготовлен первый уникальный чайный сервиз (тет-а-тет) для подарка Екатерине II. Тема росписи сервиза — прославление Екатерины II в связи с победами русских войск над турками. Для ее выполнения из Петербурга был приглашен известный живописец-миниатюрист Иоахим Кестнер.

Сервиз произвел впечатление при дворе и благодаря ему, а также петербургским связям, в 1777 году Гарднеру были заказаны для двора орденские сервизы — Георгиевский, Андреевский и Александровский. В 1780 году они были сданы заказчику и оплачены в сумме 16 тысяч рублей. В 1783 году был дан заказ на четвертый сервиз — Владимирский, который был выполнен через два года и стоил 15 тысяч рублей. Выполнение столь крупных заказов и необходимость соревнования с продукцией Императорского завода вынуди-

ли фабрику принять меры к улучшению технического качества своих изделий. И действительно, с этого времени фарфор выпускался без дефектов, черепок стал тонким, белизна его удовлетворительна.

Автором росписи орденских сервизов следует считать И. Кестнера. Сохранились два предмета из гарднеровского фарфора, подписанные им: упоминавшийся выше тет-а-тет (1775) и чашка с батальной живописью, хранящаяся в Историческом музее (датирована 1780 годом). Следовательно, в период изготовления орденских сервизов Кестнер работал на фабрике, а высокие художественные достоинства сервизов указывают на несомненное участие в их проектировании и изготовлении крупного художника живописца, прекрасно чувствовавшего материал.

Нарядные звезды орденов послужили центральными пятнами в росписи, ленты подчеркивали форму посуды. Звучность красок оттенена небольшим количеством густой позолоты.

Продукция фабрики Гарднера получила признание в России, и ее владельцу не надо было больше скрываться под маркой завода Мейсена — «скрещенные мечи», которую он ставил первоначально на своих изделиях. Он начал клеймить их синими подглазурными буквами «Г», а затем латинской буквой «G», выполненной от руки. Эта марка стала традиционной и ставилась в течение последующих пятидесяти лет.

Ассортимент фабрики понемногу расширяется. Появляются крупные миски, блюда, кружки, кувшины. Предметы эти отличаются строгостью формы, в росписи преобладает цветочный декор.

Первые скульптурные произведения фаб-

рика стала выпускать только в 1780-х годах. Как и в первых образцах посуды, фабрика использовала для копирования скульптуру зарубежных заводов (в основном небольших заводов Тюрингии). Гарднеровские лепщики невольно превращали эти фигурки в тяжеловатые лубочные «куклы», имевшие весьма отдаленное сходство с тонко моделированными немецкими оригиналами. Окраска их была скупой и грубоватой, а вычурные постаменты заменялись простыми четырехугольными. Однако они не лишены художественной прелести, присущей русскому народному лубку.

Вскоре мастера фабрики начали лепить и оригинальные фигурки на русские бытовые темы. Появились крестьянка со снопом, крестьянин, везущий тачку с дровами, крестьянский парень и девушка с корзинами-солонками и др. В них многое идет от русского народного творчества, и эта черта характерна для продукции фабрики на всем ее двухвековом творческом пути.

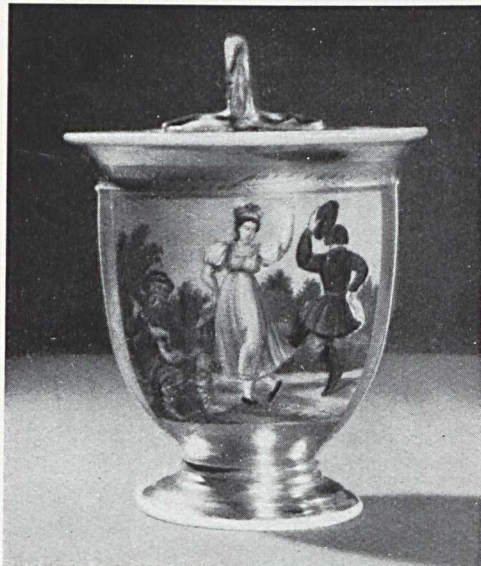
В XVIII веке тираж и ассортимент скульптур были невелики. Только во втором десятилетии XIX века фигуры из фарфора заняли значительное место в производстве фабрики и создали ей еще большую популярность и заслуженную славу.

\*

В первом десятилетии XIX века фабрика Гарднера находилась до некоторой степени в упадке. Мешали умеренные пошлины на иностранные керамические изделия, ввозившиеся в Россию в большом количестве, открытие новых фарфоро-фаянсовых предприятий и войны с Наполеоном. Только после 1812 года фабрика в Вербилках стала восстанавливаться и расширяться.



Чашка «Русская пляска». 1820-е гг.



Модница и камеристка. 1820-е гг.



Слуга. 1820-е гг.



Фарфор в первой половине XIX века все шире входил в дворянский быт. Но он оставался дорогим материалом, и изделия из него были более предметами роскоши, чем бытовыми вещами. А это заставляло смотреть на фарфор, как на область большого искусства. Расставленные в застекленных поставцах и горках, эти изделия входили как дополнительные украшения в богатый жилой интерьер, то есть «работали» и тогда, когда ими не пользовались в быту.

Естественно, что декоративной стороне фарфоровых изделий уделялось все большее внимание. Появляются золоченые пальметки, лебеди, грифоны, кариатиды. Как дань патриотическим настроениям после Отечественной войны в оформлении фарфора входит блистающая золотом военная арматура. Появляются и сюжетные изображения — пейзаж, жанр, портреты, батальные сцены. Делаются сложные корзинки и вазы, составленные из нескольких частей.

Гарднеровская фабрика выпустила ряд уникальных сервизов на высоком художественном уровне. В 1814 году был изготовлен замечательный чайно-кофейный сервиз с воспроизведением карикатур Теребенева на Наполеона и его армию (находится в Историческом музее). Во втором и третьем десятилетии XIX века выпускались сервизы и отдельные предметы с росписью на темы городского и крестьянского быта, с видами городов и т. д. Использовались для росписи также и иллюстрации к литературным произведениям. Характерной особенностью этих уникальных сервизов становится сплошное покрытие росписью и позолотой всей поверхности фарфора. Формы посуды и ваз заим-

ствуются у античных амфор и кратеров, ручки получают сложные скульптурные формы и также покрываются густой позолотой.

Разнообразнее становятся и формы изделий, рассчитанных на массовый спрос. Продолжая выпускать посуду по полусферическим и цилиндрическим формам XVIII века, фабрика создает и новые формы, упрощая уникальные сервизы. В ручки этих предметов также вводятся скульптурные элементы — львиные головки у основания, рельефные маскароны или пальметки внутри ручек.

В 1829 году на фабрике организуется производство изделий из фаянса, а с 1832 года из него стали изготавливать почти всю массовую продукцию. Такие сервизы были значительно дешевле фарфоровых и стали вытеснять их. Декорировали фаянсовую посуду не только полихромной ручной росписью, но и в одном цвете в новой технике — печатью.

Художественный уровень и техническое качество фаянсовой посуды, выпускаемой фабрикой, были высокими, и, по отзывам современников, она не уступала английскому фаянсу, который считался образцовым. Изделия из фаянса экспортировались в значительном количестве за границу, в страны Ближнего Востока.

В первом десятилетии XIX века гарднеровская фабрика почти не выпускала скульптуру. Только в конце второго десятилетия в этой области были достигнуты большие успехи.

В 1817 году в Петербурге вышел журнал «Волшебный фонарь», в котором художник К. А. Зеленцов «верной кистью» изобразил народные типы. Журнал имел большой успех, и владелец фабрики в Вербил-

ках весьма расчетливо использовал гравюры Зеленцова для изготовления фарфоровых скульптур на бытовые русские сюжеты.

Переводя в пластику картинки «Волшебного фонаря», мастера гарднеровской фабрики несколько видоизменяли их, кое-что отбрасывали, тоньше моделировали лица. Сочетая глазурь с неглазурованной поверхностью фарфора, они придавали матовость костюмам.

Выпускались фигурки парами, и, несмотря на сдержанность их движений, они очень живы и кажутся беседующими друг с другом. Таковы «Молочница и прачка», «Кучер и блинник», «Торговка и еврей», «Почтальон и городской страж» и др.

Новая продукция фабрики имела большой успех, и ассортимент бытовых скульптур расширился. Были использованы модные картинки из популярных изданий 1820-х годов. Появились фигуры щеголей, щеголих, камеристок, слуг, сбивенщиков, торговцев, странников, крестьян. Учитывая их успех, фабрика выпускала наиболее популярные в различных расцветках и разной величины («Сбивенщик», «Кучер»).

\*

В 1830—40-х годах количество частных фарфоровых и фаянсовых предприятий в России достигло тридцати шести, что вызвало большую конкуренцию в сбыте продукции.

Основное производство фабрики сводится теперь к выпуску дешевой столовой и чайной посуды. Расширяется и ассортимент. Из фарфора начали изготавливать подсвечники, канделябры, чернильницы, люстры, рамы для зеркал, украшения для мебели, церковную утварь, целые иконостасы, шкатулки и т. д.



Чайник. 1830—40-е гг.



Крестьянин. 1820-е гг.



В 1840—50-х годах фабрика выпустила ряд сервизов и отдельных предметов из фарфора, сохраняющих строгие формы 1820-х годов и хотя обильно позолоченных, но еще без потери чувства материала. Основная же массовая продукция резко отличалась от небольшого количества уникальных изделий. Здесь простые, логичные формы постепенно уступили место более вычурным, особенности стилей разных времен и народов начали механически соединять. Живопись постепенно теряла связь с формой, красочность переходила в пестроту.

К 1870-м годам 75 проц. всей продукции фабрики составляли дешевые сорта столовой и чайной посуды, среди которой было много безвкусицы. Однако к положительной части продукции следует отнести чисто утилитарную белую посуду с золотой отводкой, которая выпускалась в огромном количестве. Особое место занимает традиционная посуда для восточного рынка. Она относится к лучшим изделиям второй половины XIX века, отличается техническим совершенством и высоким мастерством росписи.

Снижение художественного качества всей продукции фабрики начиная с середины XIX века почти не коснулось скульптуры. В 1840—50-х годах выпускались бытовые фигуры по образцам 1820—30-х годов, но в несколько упрощенных формах и расцветках. Изменение характера жилого интерьера, новые представления об уюте, измельчение масштаба жилища отразились в появлении миниатюрных, ювелирно отделанных скульптурок и группок. Была выпущена и серия так называемых «голышек».

Как и прежде, на характер фарфоровой

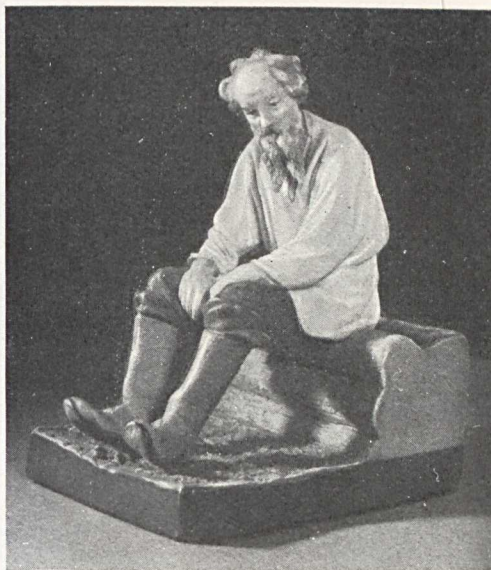


# гуцульский художественный металл

Странник и ягоdnица. 1820-е гг.



Старик у завалинки. 1870—80-е гг.



П. Жолтовский

В Украинских Карпатах издавна, вплоть до начала нашего столетия, был широко развит промысел художественного металла.

Художественная ценность карпатских народных металлических изделий обусловлена строгой чистотой их стиля, органическим сочетанием декора с формой и назначением вещи.

История гуцульского художественного металла знает ряд своих выдающихся мастеров. Так, в XIX веке работали Лукин, Никора и Дмитро Дудчаки, Николай Медведчук, позже выдающимися мастерами были Федор Якибюк, Илько Кищук, Василь Девдюк и многие другие<sup>1</sup>. Работали эти мастера на самых примитивных глиняных формах, были вынуждены пользоваться для изготовления своих изделий почти исключительно латунью. Серебро было для них дорогим, недоступным материалом.

Формы и декор металлических изделий гуцулов строго соответствовали общему строю богатого и своеобразного народного искусства Украинских Карпат. Гуцульская декоративная резьба по дереву, вышивки, писанки и металлические изделия по-разному представляли один и тот же художественный стиль.

Орнаментика гуцульских металлических изделий, имеющая очень древнее происхождение, насчитывает сравнительно небольшое число декоративных геометрических мотивов. Однако они использовались в весьма разнообразных орнаментальных построениях.

К самым оригинальным изделиям мастеров-металлистов относятся «топірці», «келефі», игравшие роль палки-альпенштока, а при нужде и оружия. Форма, роднящая их с древним оружием, сочетается с несомненным изяществом гравированного орнамента. Не только сам топорик «бартка», отлитый из латуни, украшен гравировкой. Целиком или частично покрыто медной жстью, орнаментированной тиснением или гравировкой и деревянное топорище.

«Челядинские» палки, которые носили женщины, в отличие от массивных «топірців» и «келефів», украшены круглыми набалдашниками и тонкой плетеной проволокой.

Широкое распространение получили гуцульские курительные трубки-люльки. Центр их производства находится в селе Путила, по которому они получили название «путиловок».

Сложную декоративную форму и богатый узор имеют вещи домашнего обихода:

скульптуры накладывает отпечаток развитие других видов русского изобразительного искусства. В 1860—70-х годах в ней заметно влияние передвижничества. Крестьянский быт особенно широко был представлен в этих фигурках. Сеятель, косец, кузнец, бондарь, колесник изображены в процессе труда. Одновременно создавались фигуры и группы уличных продавцов и ремесленников, а также серия персонажей из гоголевских «Мертвых душ». Изготавливались они из крашеного бисквита и отличались тонкой моделировкой и хорошей расцветкой.

В 1892 году последний владелец гарднеровской фабрики продает ее крупнейшему владельцу фарфоро-фаянсовых предприятий в России Матвею Сидоровичу Кузнецову. Купив фабрику в Вербилках, Кузнецов приобрел все права на пользование богатейшим набором образцов фарфоровых и фаянсовых изделий, накопленных предприятием за 130 лет существования, и на клеймение изделий маркой «Гарднер».

Кузнецов ориентировал фабрику исключительно на выпуск массовой посуды, а ассортимент определял путем изучения спроса массового покупателя — в основном среднего купечества и мелких собственников. Их мещанские вкусы диктовали характер продукции. Формы использовались старые, а новые закупались в ограниченном количестве за границей.

Применявшиеся для оформления посуды «французские разделки», «французские рисунки», «саксонские букеты», «саксонские уборы» и т. д. имитировали роспись нарядных, дорогих сервизов заводов Севера или Мейсена XVIII века. Посуду покрывали кобальтом, голубым или темно-

зеленым крытjem с широкими золотыми отводками или рельефным золоченым орнаментом.

Оформление выполнялось в технике деколи, печати, трафарета, иногда с дополнением ручной росписью. Деколи заказывались в Германии даже с изображениями, иллюстрирующими эпизоды Отечественной войны 1812 года (фабрика выпустила большое количество такой посуды к столетию со дня Бородинской битвы) или с изображениями русских бояр и боярынь (к 300-летию юбилею дома Романовых). Все эти деколи отличаются полной художественной беспомощностью. Но при низком художественном уровне продукция сохраняла хорошие технические качества. Однако в потоке безвкусицы фабрика изготавливала в небольшом количестве чайную посуду в прекрасных традициях гарднеровских мастеров, где на скромных и простых формах располагались с большим вкусом изображения обыкновенных русских цветов и ягод с тонкой позолотой или цветным орнаментом, не скрывающим близости фарфора.

Упало и качество выпускавшихся, как и прежде, в большом количестве скульптур. Старые образцы портились натуралистичной раскраской, слащавостью лиц. Много скульптуры делалось по пошлым зарубежным образцам.

Таков был итог дореволюционной деятельности фабрики. Она была хорошо оснащена современным оборудованием, на ней работало более полутора тысяч человек. Но период художественного расцвета был давно позади.

(Окончание в следующем номере).

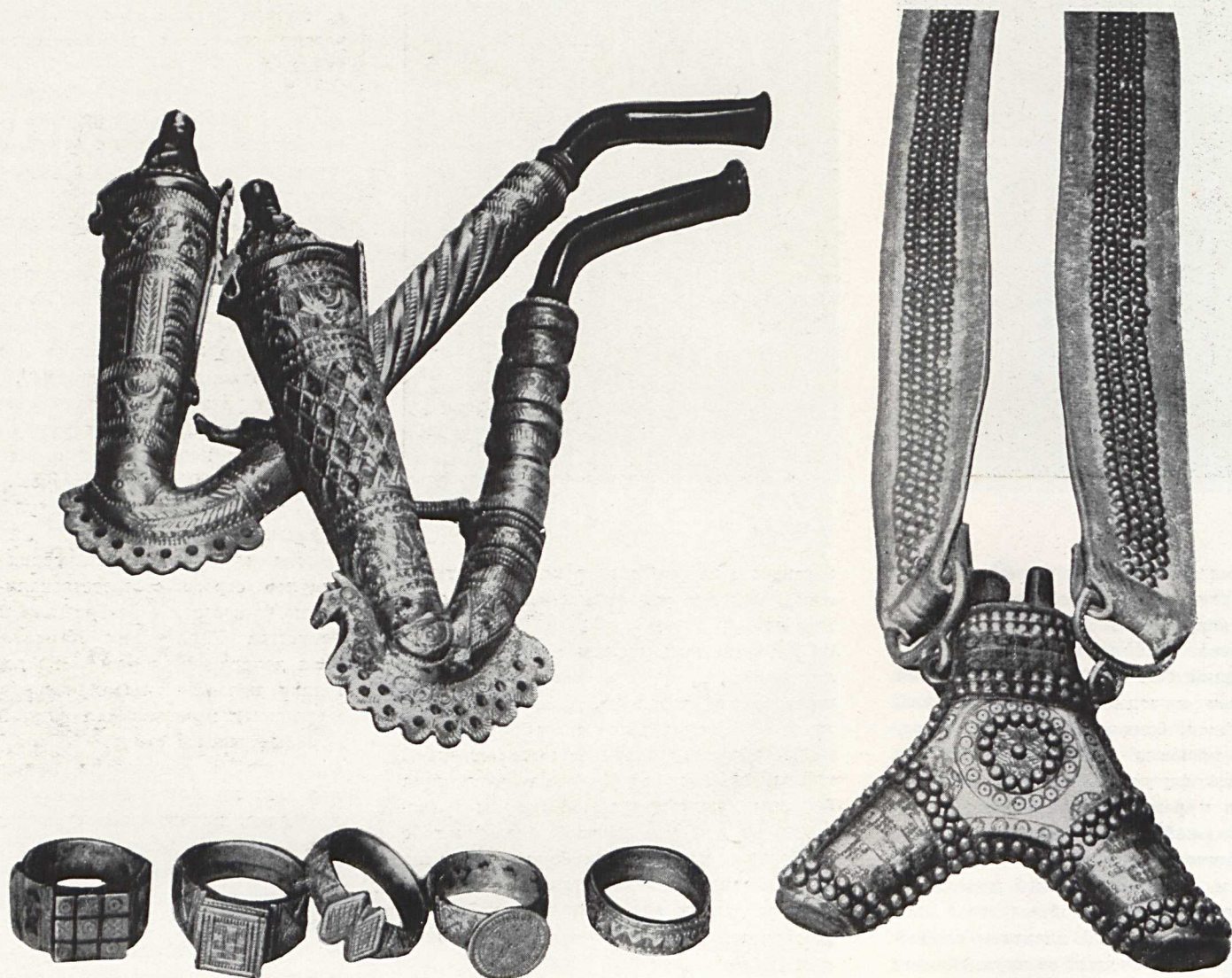
<sup>1</sup> Л. М. Суха, Художні металеві вироби українців Східних Карпат, Київ, 1959.



Люльки (мундштуки трубок).  
XIX—XX вв.

Кольца. XIX—XX вв.

Пороховницы. XIX в.



складные ножи, кресала, игольники, щипцы для орехов и предметы конской сбруи — стремяна, пряжки, бляхи.

Среди предметов гуцульского женского костюма выделялись «згарди» — своеобразные мониста, в большом количестве изготавливавшиеся народными мастерами-металлистами. Эти мониста собирали из плоских дисков или чаще из крестов, очень не простых по силуэту. «Згарди» застегивали на затылке при помощи парных дисков — «чепраг». Орнаментальные мотивы «згард» и «чепраг» восходят к глубокой древности. Такие же древние мотивы сохраняются в украшении колец. Они выражают идею брачного союза, семейного жилища.

Обязательной принадлежностью старинного, исключительно живописного гу-

цульского костюма была кожаная сумка — «табивка», в которой носили различные мелкие вещи. «Табивки» обильно украшали медными кружками или декоративными металлическими щитками с розетками в ромбовидных полях. Широкий ремень, на котором носили «табивку», был орнаментирован рядами круглых шляпок небольших гвоздиков.

При изготовлении металлических украшений гуцульские мастера умело сочетали различные техники. Гуцулы также непревзойденные мастера инкрустации металлом. Многие их резные деревянные изделия, инкрустированные металлом, — настоящие маленькие шедевры. Так, например, украшались полусферические деревянные пороховницы, где металлическую инкрустацию дополняли стеклянные бу-

синки, кусочки перламутра, цветное дерево. Создавались эффектные декоративные сочетания.

Нередко мастера художественного металла были и хорошими резчиками по дереву. Близость гуцульской резьбы по дереву к художественной обработке металла сказалась также и в подходе к материалу. Металлические изделия гуцулов украшены плоской, слегка углубленной гравировкой и выбивным орнаментом, который так близок приемам резьбы по дереву. В этих изделиях почти нет пластичности, упругой и текучей формы — она всегда замкнута в пространстве и плоскостна. Но таких мастеров, которые еще владеют техникой литья, холоднойковки и гравировки по металлу, становится все меньше. Те единичные виды металлических гу-



Топірець, келеф, палица. XIX в.  
Пряжки. XIX в.  
«Табивки». XIX в.



гуцульских изделий, которые изготавливаются сейчас, свидетельствуют о том, что их творцы бережно хранят свои стилевые традиции. В то же время мастера не консервативны, способны идти навстречу новым вкусам и новым художественным запросам. Кое-кто из них сейчас создает очень оригинальные перстни, броши, браслеты, украшенные эмалью, но уже не из латуни, а из новых сплавов. Современные мастера обогащают свои изделия узорами растительного характера. Но, к сожалению, работа этих мастеров-металлистов ни в какой мере не влияет на сохранение и дальнейшее развитие своеобразного промысла гуцульского художественного металла, требующего организационной и художественной помощи. На основе своих прекрасных традиций

гуцульские мастера смогли бы создавать оригинальные по форме ювелирные изделия: браслеты, кулоны, броши, перстни. Применявшееся в украшении «палиц» проволочное плетение, инкрустация металлом нашли бы свое место в различных мелких бытовых изделиях, Очень строгое и ритмичное орнаментирование металлическими кружочками и шляпками гвоздей кожаных ремней, сумок-«табивок» могло быть с успехом использовано и в современных кожаных изделиях — сумках, кошельках, поясах. Хороши были бы гуцульские металлические изделия и в качестве сувениров. Можно сохранить ряд традиционных предметов полностью или с небольшой их «модернизацией». Нашли бы свое место и «топірці» и «челядинские» трости с их

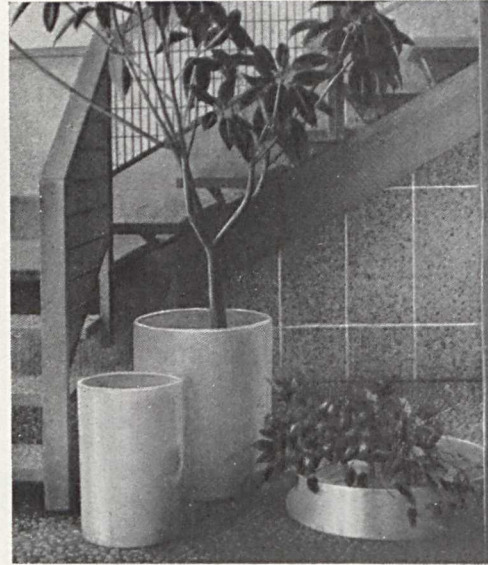
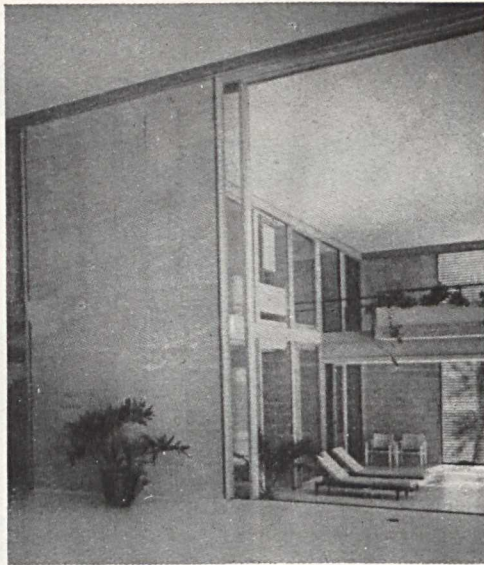
прекрасной обшивкой плетеной проволокой, сувенирные бусы и ожерелья, созданные на основе древних «згард», разрезные и складные ножи, шкатулки и ларчики, украшенные басценной работой или металлической инкрустацией. Гуцульские изделия, как «лускоріхи» (щипцы для орехов), игольники, перстни и кольца, следует сохранить в их традиционном виде. Возрождение гуцульского металла дело не легкое. По сравнению с другими видами современного народного искусства художественный металл занимает сравнительно небольшое место. В связи с этим особенно ощутительны утрата и забвение живых традиций гуцульского художественного металла и очевидна необходимость его возрождения.



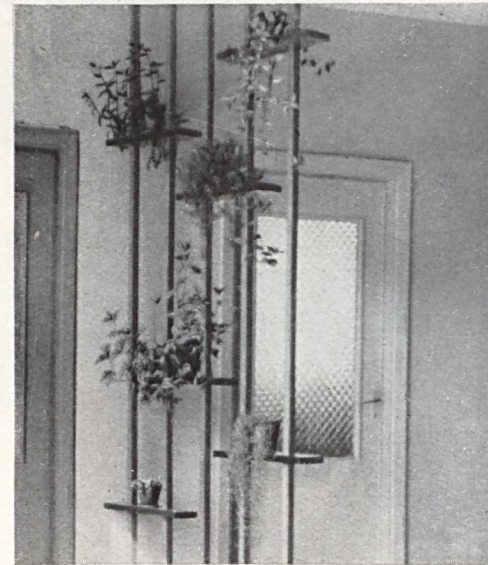
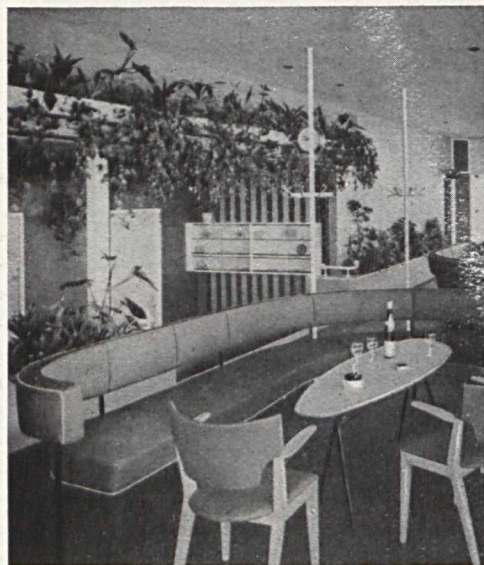
# озеленение общественных интерьеров

Д. Демидова

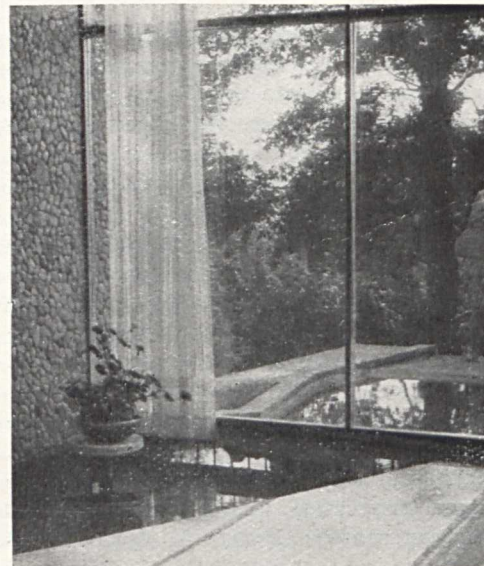
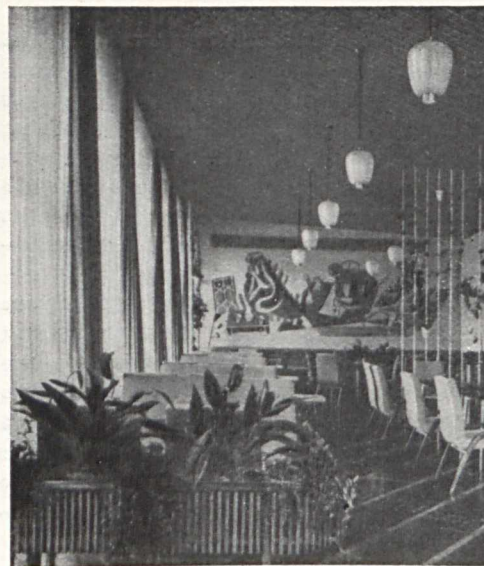
1  
2  
3



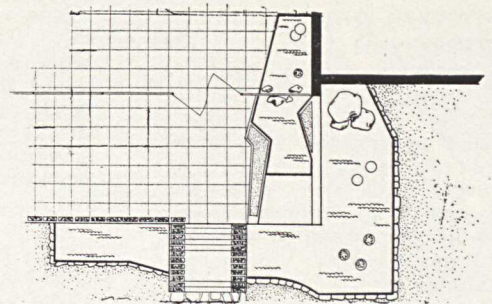
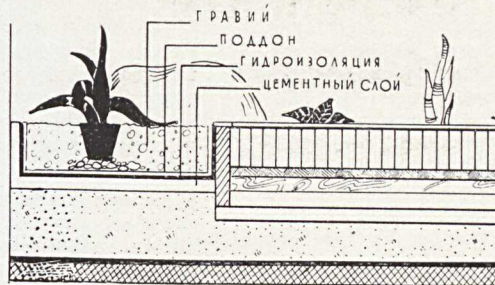
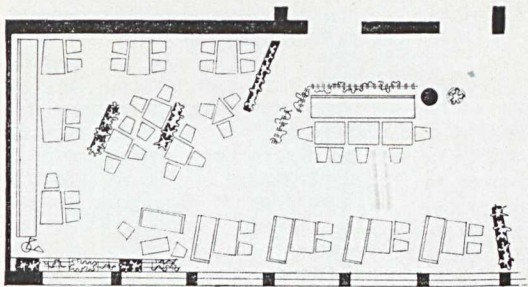
4  
5  
6



7  
8  
9







Растение, поставленное в интерьере, привлекает особое внимание. Выбор места для него, размер и структура самого растения должны соответствовать окружающему пространству и масштабу помещения. В одних случаях растение служит доминантой в ансамбле интерьера, в других — лишь отдельной деталью (рис. 1, 2). На расстоянии читается силуэт растения. Вблизи на первый план выступает рисунок и размер листьев, оттенки цвета. Для акцентирования подходят крупные растения с большими листьями: филодендроны, аралия, инжир, арум, антуриум и др., или своеобразные по силуэту папоротники: асплениум, нефролепис. Эти растения не требуют яркого дневного света (особенно папоротники) и могут находиться в отдалении от оконных проемов. Растения устанавливают в обычных цветочных горшках с поддоном, кадках, керамических и асбоцементных кашпо на полу, в углублении пола, на подставках в виде плит, полочек, низких столиков (рис. 3). При больших размерах цветочных горшков поверхность почвы иногда декорируют мхом, галькой, крупным песком или низкими мелколистными растениями. Форма, размер и цвет кашпо подбираются не только в соответствии с архитектурой помещения, но и с учетом структуры и размеров растения.

Большое распространение получил прием, основанный на размещении растений в ящиках, подставках и жардиньерках в виде «зеленых бордюров». В таких композициях внимание уделяется не индивидуальным качествам растений, а силуэту бордюра в целом, который зависит от подбора различных видов растений. Бордюры могут быть созданы как из однородных растений (только из низких или высоких), так и построены на контрасте (большие крупнолистные рядом с низкими, обладающими ажурной изящной листвой; высокие остролистные — рядом с плетистыми). Ящики и жардиньерки для установки цветов выполняются из дерева, кирпича, бетона, металлического прута, керамики, пластика. Они делаются легкими, передвижными или устанавливаются прочно, стационарно.

Расположение зеленых бордюров в интерьере разнообразно: вдоль оконных проемов, стен, передвижных экранов, на полу или в углублении пола; обрамления по краю лестничных площадок, встроенные в балюстраду или заменяющие ее; это могут быть ящики в сочетании с мебелью, барьеры, легкие передвижные жардиньерки и т. д. (рис. 4, 5). Низкую зеленую кайму образуют растения одного вида в ящиках с невысоким бортиком. Эффектно

выглядят в этом случае цветущие: цикламены или гloxинии, узамбарские фиалки, кальцеолярии. Летом на хорошо освещенных местах может быть использована рассада летних цветов: петуния, герань, клубневая бегония. В подвесных ящиках, прикрепленных к стене, хорошо выглядят ампельные растения (с ниспадающими ветвями): традесканции, хлорофитум, плетистая бегония и др.

Зеленые бордюры участвуют в организации пространства интерьера. С помощью цветочных ящиков создается возможность членить пространство помещения, выделять в нем определенные зоны, зрительно уменьшать его, внося одновременно ощущение уюта.

Прием, основанный на оформлении зеленью вертикальных плоскостей, также отличается многообразием вариантов. Вертикальное озеленение представляет собой или отдельно разбросанные «зеленые пятна», небольшие «зеленые каскады», ниспадающие из настенных кашпо, размещенных на выступах в кладке стен, на полочках, кронштейнах; или — густую массу зелени вьющихся растений, закрывающую «зеленым занавесом» вертикальную плоскость. И, наконец, это может быть одна ветвь, затейливо ползущая по стене и образующая изящный рисунок.

Для оформления зеленью используется как непрозрачная вертикальная плоскость (капитальная стена, перегородка), так и прозрачная (декоративные решетки из металлических и деревянных стоек, застекленные перегородки и экраны).

Зонирование помещений, отделение одних пространств интерьера от других, осуществляется чаще всего с помощью прозрачных перегородок, решеток, которые декорируются зеленью и служат для нее опорой (рис. 6). Барьер из зелени становится функциональной деталью в планировочной структуре интерьера (рис. 7). Для вертикального озеленения в помещении применяются растения, лозы которых поднимаются вверх, — плющ, комнатный виноград, аспарагусы и др. В кронштейнах, на полочках помещают ампельные растения и прямостоящие.

В группах, размещенных на плоскости пола или в специальном углублении, расстояние между растениями заполняется до уровня пола или до края бордюра мхом, галькой, песком. Несколько крупных камней, уложенных между растениями, придают композиции естественность, делают ее похожей на красочный миниатюрный садик. Ассортимент растений для таких микропейзажей подбирается в зависимости от характера всей композиции. Ограждающий композицию бортик, имеющий

изогнутую или геометрическую форму, выполняется из бетона, естественного камня и т. п. Густая масса зелени разнообразных растений, помещенных в кашпо, кажется естественной, буйно разросшейся частью сада. Здесь группируются крупнолистные растения с мелколистными, низкие с высокими, растения, имеющие устремленные вверх листья, и растения, ветви которых вьются, опускаясь до пола. Такой зеленый уголок не только влияет на характер интерьера, доминирует в нем, становясь иногда центром композиции, но и своеобразно организует пространство.

Композиции из растений, продолженные за пределами интерьера (на террасе, балконе и т. п.) и разделенные лишь стеклянной перегородкой, зрительно увеличивают интерьер, раскрывают, выводят его за пределы ограждающих стен. Особенно сильное впечатление производят композиции, организованные вблизи так называемых «пейзажных» окон. Кажется, будто интерьер раздвигает стены и внешний мир (окружающий сооружение участок сада, парка), вливается в помещение и заполняет его, а растения в интерьере становятся частью внешнего пространства (рис. 8).

Необычайной выразительности зеленые композиции достигают в сочетании с водой. Устройство декоративных бассейнов внутри сооружения можно считать, пожалуй, одним из наиболее эффектных приемов. Водолюбивые растения, помещенные в бассейн или расположенные близко от него, подчеркивают его парадность, геометричность форм или придают естественность, живописно включаясь в его криволинейные контуры (рис. 9).



## советский отдел музея архитектуры

Ю. Герчук

Новая экспозиция Государственного музея архитектуры должна была стать событием не для одних архитекторов. Она посвящена истории советской архитектуры, а современная оценка основных этапов ее развития очень важна для понимания всей истории советской художественной культуры. Архитектура в полном смысле слова мать всех пространственных искусств, и без понимания того, что в ней происходило в 20-х, 30-х, 40-х, 50-х годах, нельзя понять ни путей развития нашего прикладного и монументального искусства, ни судеб художественного конструирования в эти годы.

Кроме того, новая экспозиция интересна и активным участием художников в ее проектировании (бригада А. Гравеса). Не традиционная симметричная развеска аккуратно окантованных чертежей и фотографий, а весь арсенал современного экспозиционного искусства призван был осветить нужным светом отобранный для показа материал, раскрыть смысл его в выразительных сопоставлениях и противопоставлениях, подчеркнуть главное, выявить суть.

К сожалению, новый советский отдел Музея разочаровывает. Большой разговор о нашей архитектуре здесь не состоялся. Ее история не получила той квалифицированной оценки с новых, современных позиций, которой мы вправе были ждать от специального, «научно-исследовательского» музея.

Конечно, в обширных залах Музея собрано немало интересного материала — в проектах и фотографиях показаны произведения, прочно вошедшие в историю нашего искусства. Есть и другие (их меньше) — полузабытые, но значительные или по крайней мере характерные. Нет лишь целого — ясной картины важнейших этапов развития архитектуры, нет оценок, нет архитектурной и исторической критики этого материала. Расстановка архитектурных сил в разные периоды, борьба направлений и принципов даже не намечены экспозицией.

Вот начало музея. На больших щитах непринужденно разбросаны проекты и акварели, фотографии и плакаты. Уничтоженные по нашему нерадению доски «монументальной пропаганды», грандиозные, фантастические для того времени проекты И. Фомина и А. Белогруда, павильоны Сельскохозяйственной выставки 1923 года — все это, несомненно, нужно для характеристики первого этапа советской архитектуры. Однако что же здесь все-таки главное? Стилизации Ф. Шехтеля (мечетедарный павильон Средней Азии на выставке 1923 года), необычные конструктивные и пространственные поиски К. Мельникова (павильон

«Махорка», там же, павильон на Парижской выставке 1925 года), или «красная дорика» И. Фомина, видевшего тогда будущее советской архитектуры в древнеримском величии несколько модернизированной классики? В каких проектах еще жила инерция дореволюционной эклектики и где рождались, пусть в самых наивных формах, новые черты архитектуры советской эпохи? Ставить эти вопросы и отвечать на них экспозиция милостиво предоставляет самому зрителю.

Чисто формальный подход к размещению экспонатов как к простому уравниванию цветowych пятен на плоскости во многих случаях приводит к прямым курьезам. Так, во втором зале, на стенде, посвященном жилищному строительству, в одном масштабе, на одинаковых черных плашках показаны дореволюционные рабочие хибарки и новые дома в поселке «Сокол». Какова же была мысль художника, зрительно уравнивающего вещи, которые надлежало противопоставить? Здесь же, в одном ряду с похожими на загородные дачки проектами рабочих жилищ первой половины 20-х годов, — строгий конструктивистский проект В. Веснина и Н. Колли, выполненный в 1929 году для Днепростроя. Опять неоправданно уравниваются два этапа — пусть недалекие по времени, но резко различные, едва ли не противоположные по своим принципам.

Впрочем, уравнивание противоположностей — чуть ли не основной принцип этой экспозиции. Мирно соседствуют на одной стене все большие общественные здания конца 20-х — начала 30-х годов: Центральный телеграф — И. Рерберга, «Известия» — Г. Бархина, Комбинат газеты «Правда» — П. Голосова, Центросоюз — Ле Корбюзье, Наркомзем — А. Щусева, Моссовет — И. Фомина, Кировский райсовет в Ленинграде — Н. Троцкого. Произведения, создававшиеся в острой борьбе, демонстрирующие разные устремления, противоположные творческие принципы — от конструктивизма до модернизированной классики, — свалены, что называется, в одну кучу по отвлеченному хронологическому принципу. Ничто не выделено, разве что А. Щусев, которому повезло в том отношении, что его Наркомзем показан на стенде дважды — в фотографии и в длинном проекте. Значит ли это, что Наркомзем — важнейшее из показанных здесь произведений?

В зале, посвященном предвоенным годам, главное место отведено реконструкции Москвы. Показана она несколькими плакатным и достаточно шаблонным приемом — сопоставлениями «старого» и «нового». Но сопоставленные в одном масштабе многочисленные и довольно в общем вялые фотографии площадей и улиц до и после реконструкции не дают желаемого эффекта. И

не только потому, что снятые с разных и часто случайных точек фотографии вообще трудно сопоставимы, но и потому, что такое сравнение не всегда показывает безусловные преимущества нового.

Здесь, в залах, посвященных временам «украшательства», особенно заметна неясность позиции, невыявленность отношения авторов музея к своему материалу. Здесь нужен был особый такт, чтобы, не выкидывая «слова из песни», — не превратить в то же время показ этого сложного и во многом противоречивого этапа в развитии нашей архитектуры — в оправдание или даже прославление ее ошибок. А как иначе можно понять громадные фотографии тяжеловесного сундука гостиницы «Москва», мрачной громады Военной академии и особенно всех этих киевских и минских башен и колоннад в следующем зале, посвященном послевоенному восстановлению? Никаких акцентов, никаких противопоставлений, показывающих относительную рациональность одних решений и чудовищность в условиях послевоенного времени расточительность, художественную фальшь, показную парадность других, — здесь нет. Все показано одинаково. Выбраны наиболее помпезные решения и противопоставлены эффектной — во всю стену — фотографии руин. Это должно знаменовать успехи в восстановлении разрушенных городов. Но почему же в следующем зале нас встречает снова совершенно иная архитектура — простая, экономичная, типизированная? Зал «восстановления» никак не готовит зрителя к необходимости этих изменений!

И если дутая пышность псевдоклассики подана музеем с таким пафосом, то почему безликим и аморфным оставлен современный отдел экспозиции, больше всего похожий на организованную насмешку выставку многочисленных, но совершенно однотипных проектов к какому-нибудь очередному конкурсу? Кажется, никакого отбора (не говоря уже о сопоставлениях и выделении главного) нет в зале современного жилищного строительства. И если цель была в том, чтобы подчеркнуть однообразие, серость, отсутствие творческого подхода к задаче в современном строительстве, то она достигнута с блеском. Думается, однако, что в задачу музея входило как раз выявление общей прогрессивной направленности современной архитектуры, точный выбор наиболее творческих решений, демонстрация образцов, стимулирующих расширение творческого диапазона нашего проектирования.

Не случайно в книге отзывов музея появляются резко критические записи посетителей: «Ожидал увидеть на выставке не лоскутный репортаж об уже построенном (и, кстати, иногда не очень удачно построенном), а историю архитектурной мысли в Советской

России. Борьба архитектурных течений — ведь была же она! Так и надо было эту борьбу отразить на выставке. Вместо этого мне довелось увидеть то, чего не стоило бы помещать на выставке с претензией на достижение...» С этой записью инженера В. Тарасова, к сожалению, нельзя не согласиться.

Наконец, последнее замечание. Есть в музее еще один драгоценный экспонат — сами залы бывшего дома Талызиных, заботливо отреставрированный памятник московской архитектуры XVIII века. Правда, этот экспонат относится к другому отделу музея. На этих стенах великолепно выглядела выставка, посвященная М. Казакову. Разместить здесь советскую экспозицию, не повредив ни ее выразительности, ни строгой красоте старинной парадной анфилады — трудная задача для художника. Но, кажется, А. Гравес не то чтобы не справился — он просто отмахнулся от этой задачи. Затеснив просторные залы громоздкими щитами, заслонив ими мраморные стены и пилястры, он начисто убил старую архитектуру — без особой при этом пользы для новой. Экспозиционное пространство вообще не решено здесь. Художники работали только над плоскостью стендов, благо большинство экспонатов — плоские фотографии и проекты. Даже нужные зрителю расстояния для отхода от стендов не предусмотрены, а громадные фотомонтажи в современном отделе как нарочно поставлены в самые тесные комнаты. Новая экспозиция музея оказалась шагом назад и в понимании истории советской архитектуры и в нашем экспозиционном искусстве.

хроника

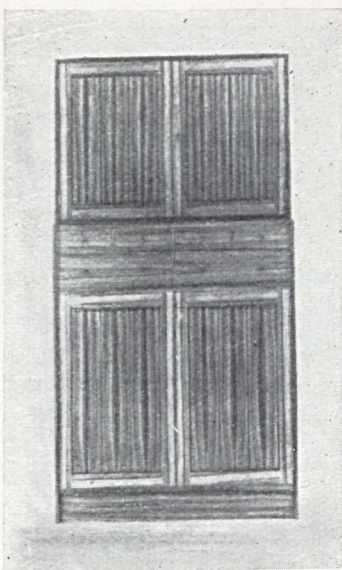
юбилей

константина мельникова

Ю. Фаюм

Исполнилось 75 лет Константину Степановичу Мельникову — одному из основоположников советской архитектуры. На выставке в Центральном доме архитектора был показан в проектах и фотографиях творческий путь мастера, раньше других сбросившего груз стилизации, искавшего простые, лаконичные, но далеко не примитивные формы нового искусства. Таким был созданный им советский павильон на Парижской выставке 1925 года. Среди эклектического богатства своих соседей эта легкая постройка из дерева и стекла оказалась настоящим символом нового мира. Как и многие другие работы Мельникова, этот павильон вошел в историю нашего искусства. И не случайно на вечере, посвященном творческой, научной и педагогической деятельности юбиляра, говорилось о необходимости восстановить в соответствии с авторским замыслом лучшие из построенных им зданий.





2

зарубежный опыт

### скандинавские выставки мебели 1965 года

В последнее время значительно возрос интерес к скандинавской мебели. Это не случайно. Простота формы, тонкое чувство материала, столь характерное для скандинавских мастеров, своеобразие конструкции создают тот скандинавский стиль, который выделяет эти модели из всего многообразия современных стилей мебели.

В прошлом году Дания, Норвегия и Швеция провели очередные выставки мебели, которые познакомили посетителей с современным состоянием мебельной промышленности в

3

этих странах. Эти выставки вызвали большой интерес не только в самой Скандинавии, но и за ее пределами. Достаточно сказать, что иностранные гости составили половину посетителей норвежской выставки мебели в Ставангере. Все три выставки носили несколько односторонний характер: преобладала мебель для общественных интерьеров. Ввиду того, что эти выставки могли представить каждому предприятию для показа его мебели сравнительно малые площади (в среднем 30—60 м<sup>2</sup>), всем участникам выставки пришлось произвести строгий отбор экспонатов. Самое большое число посетителей привлекла шведская выставка мебели в Мальмё: она предоставила 240 пред-

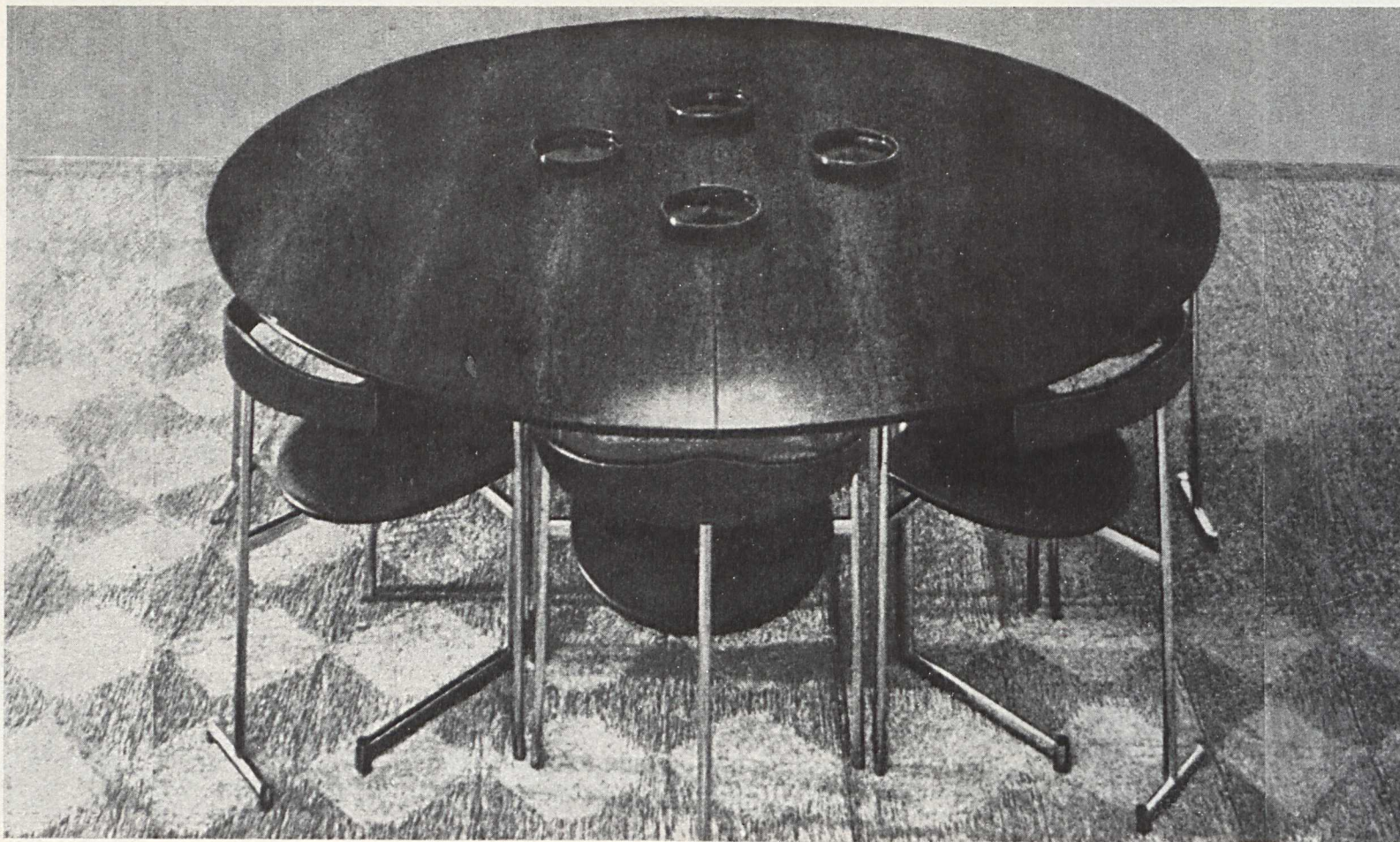
приятиям новые пассажи общей выставочной площадью 16 тыс. м<sup>2</sup>. В ней не приняли участия лишь 18 ведущих фабрик страны, которые год назад создали свою постоянную выставку в Стокгольме. В качестве основного материала скандинавские художники предпочитают дуб, бук и палисандр в комбинации с кожей и сталью. Строгие и простые формы мебели сочетают в себе лучшие черты функциональных традиций 60-х годов. На выставке в норвежском городе Ставангере бытовая мебель была представлена довольно скудно. В основном ее материалы — сосновое дерево, обивка — мягкая, из шерстяных узорчатых тканей. Эта мебель выполнена в романтическом народном стиле,

который очень популярен в Норвегии и пользуется большим спросом.

На формах норвежской мебели отразились требования высокой индустриализации в промышленном производстве. Для изготовления мебели широко используются даже остатки древесины — в филенчатых дверцах шкафов. По мнению норвежских мебельщиков, филенчатые или узорные дверцы шкафов и сервантов лучше читаются на гладкой поверхности стен.

Датская мебель — законодательница мод в мебельном мире Скандинавии. Тщательная обработка, хорошее чувство материала, простота и чистота линий, естественность и соответствие форм — вот основные черты лучших образцов, пред-





5

ставленных на выставке в Фредерике (Дания). Союзы норвежских, датских и шведских мебельных фирм решили в следующем году организовать совместную выставку, которая дала бы полное представление о современной скандинавской мебели. Специалисты полагают, что такую выставку можно будет провести в Мальмё, где в мае 1966 года состоится XV шведская выставка мебели.



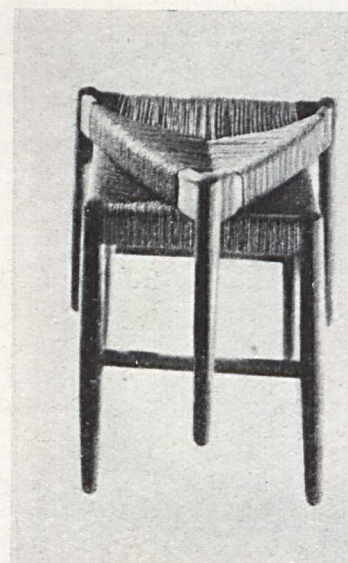
6

1. Дизайнер Леннарт Бендер (Швеция) разработал очень простой стул из прессованной фанеры, покрытый пластиком или кожей. Под обивкой — толстый слой пенопласта, который делает стул удобным для сидения.
2. Шкаф из розового дерева с филенчатыми дверцами. Дизайнер Ханс Эрлинг (Норвегия).
3. Дачная кровать из дуба с шерстяной клетчатой обивкой. Дизайнер Гуннар Талберг (Швеция).
4. Обеденный стол и стулья из дуба. Дизайнер Иан Кнудсен (Швеция).
5. Стул из гарнитура для столовой по проекту дизайнера Ива Кофод-Ларсена (Дания). Материал — дуб или тик.



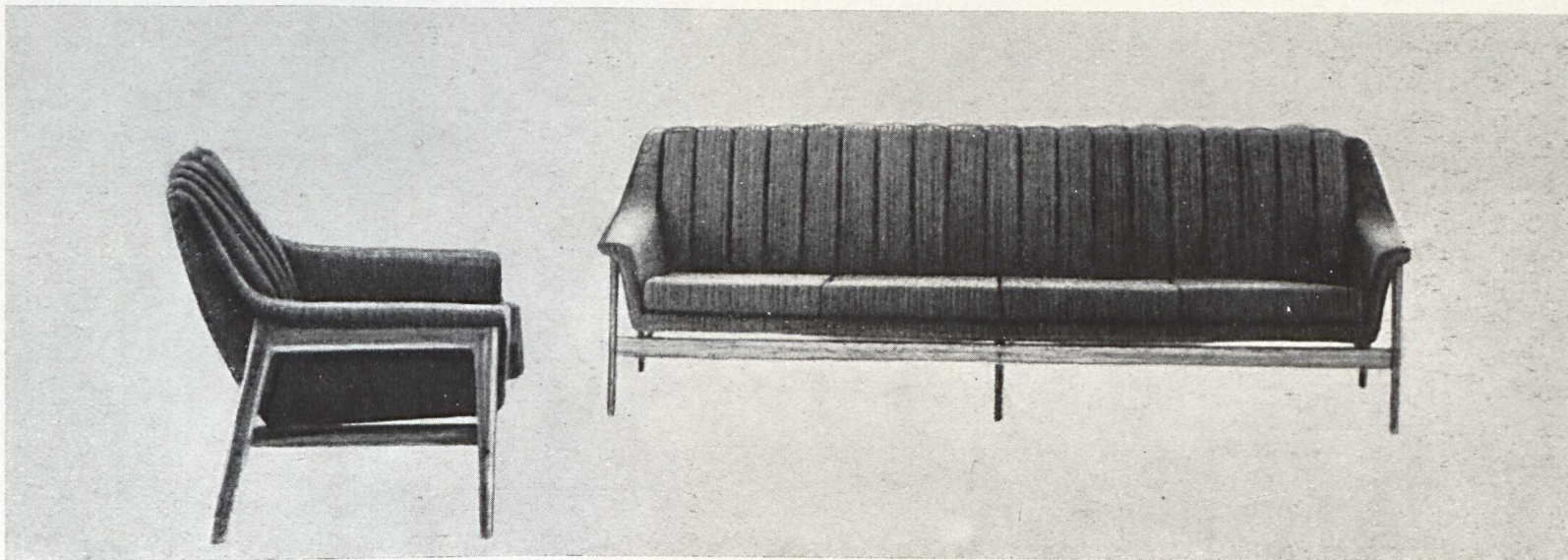
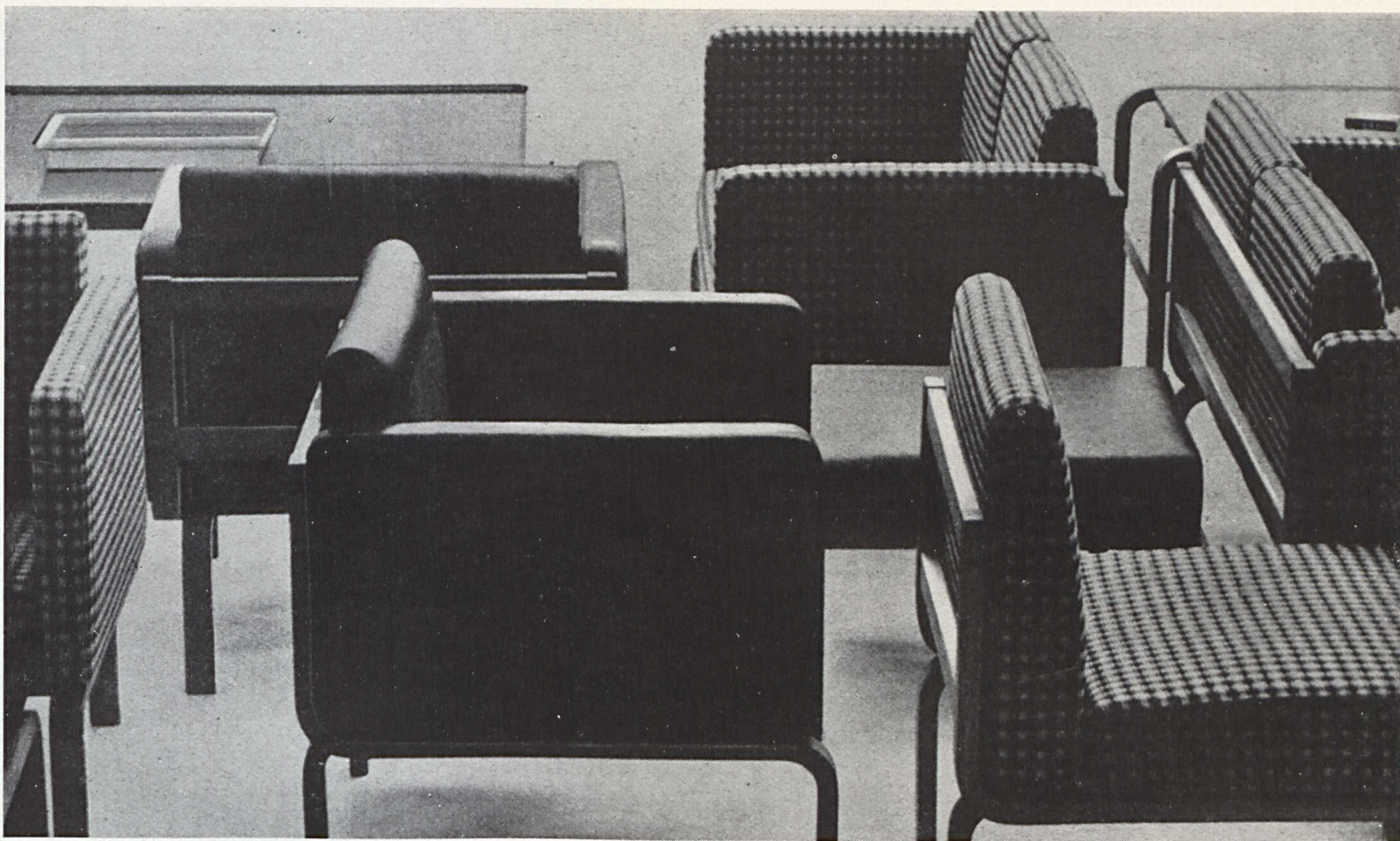
7

6. Стул архитектора Арне Якобсена (Дания), разработанный для одного из колледжей в Оксфорде. Этот стул имеет несколько вариантов: с подлокотниками и без них, мягкий или жесткий, на металлической или деревянной ножке.
- 7, 8. Легкое кресло и табуреты из бука, с плетеными сиденьями. Дизайнер Ганс Моен (Норвегия).
9. Дизайнер Джон Канделл (Швеция) представил на выставку в Мальмё серию «Параллель». Она состоит из трех типов столов, дивана на двоих, кресел и табуреток с подушками, обтянутыми кожей или шерстяной клетчатой тканью.
10. Легкое удобное кресло и диван из красного бука и пенорезины с обивкой из шерстяной ткани. Дизайнер Герхард Верг (Норвегия).



8





## Отовсюду

С еще большим успехом, чем в прошлом году, в Милане прошла четвертая итальянская ярмарка мебели. На увеличенной вдвое выставочной площади (60 000 м<sup>2</sup>) свою продукцию продемонстрировало 800 мебельных фирм. Ярмарка отразила различные тенденции в итальянской мебельной промышленности. Были представлены как национальные типы мебели, так и подражательные, созданные за последние годы под влиянием мебельной промышленности северных стран. Несмотря на некоторые минусы (отход от традиционных наци-

ональных форм), это влияние имело и положительные стороны. Оно освободило итальянскую мебельную промышленность от бессмысленной перегрузки, которая была характерна для некоторых форм ручного производства, и привело к индустриальному методу производства. Это позволило более энергично привлекать квалифицированных проектировщиков мебели. Специалисты отмечают, что четвертая итальянская ярмарка мебели в какой-то мере продемонстрировала возвращение к обтекаемым формам мебели, которые более соответствуют традиционным тенденциям итальянского ремесла.

\*

Осенью прошлого года в

Цюрихе проходила выставка «Швейцарская керамика», организованная профсоюзом швейцарских керамистов. Выставка, на которой показали свои произведения около 50 художников дала довольно полную картину современного состояния швейцарской керамики. Большой интерес представляет экспозиция, рассказывающая об истории керамики в Швейцарии, от гончарного ремесла до современного керамического производства.

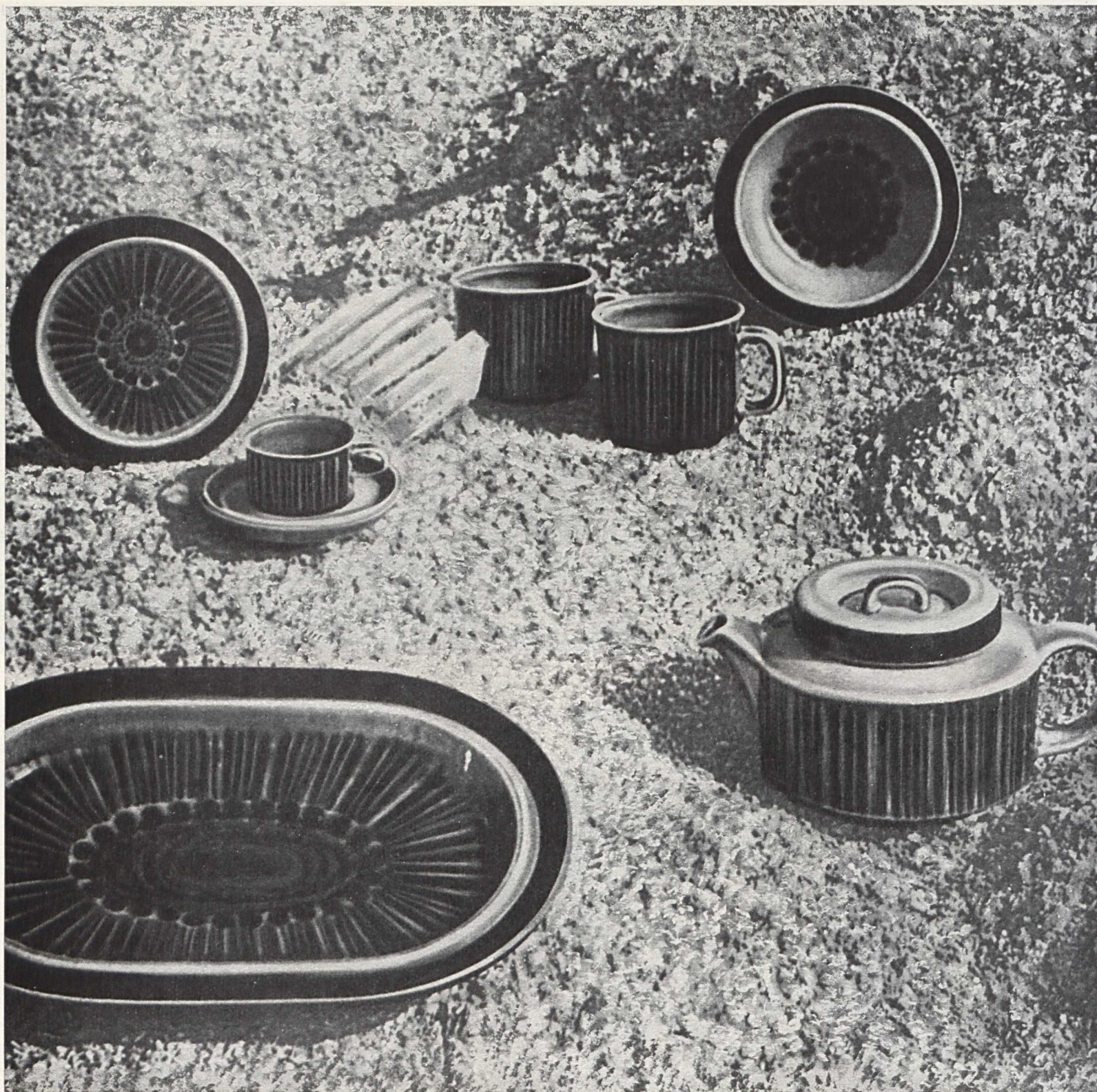
\*

В конце прошлого года в Милане состоялось предварительное заседание подготовительного комитета выставки Триеннале 1967 года. На совещании подготовительного комитета, открывшегося докла-

дом архитектора Росси, обсуждался вопрос о программе будущей выставки: быть ли ей тематической или свободной? В результате обсуждения пришли к выводу, что тема будущей выставки — «Архитектура и промышленные изделия», позволяет настолько широкое и свободное толкование, которое должно устроить все страны-участницы, даже те, которые выступали против тематической программности экспозиции.

Дирекция Триеннале пригласила для участия в заседании подготовительного комитета советского атташе по культуре И. В. Петрова, высказав пожелание о будущем участии СССР в выставке.





#### Фотоинформация

#### керамика и стекло финляндии

На традиционной финской промышленной выставке, которая проходила в сентябре прошлого года в Хельсинки, со своими новыми произведениями познакомили зрителей финские керамисты и стеклодувы. Мы показываем некоторые из этих работ.

1. Сервиз «Космос» художницы Уллы Прокопе сделан из огнеупорного фаянса. Автор изящной, в спокойной гамме росписи — Гунвор Олин-Гронквист.

2, 5, 7. Художница Райя Уосиккинен выполнила несколько вариантов фарфоровых сер-

визов, интересных как по форме, так и по росписи. Тончайшие орнаментальные узоры покрывают ее чайные и кофейные чашки, блюдца, сахарницы, кофейники. Один из ее сервизов так и называется «Филигранный». Оригинальны ее вазы для цветов, состоящие из двух частей: в них можно ставить цветы с длинным и с коротким стеблем, по мере надобности «надставляя» туловище вазы до нужной высоты.

3. Художница Франческа Линд создала оригинальную посуду «Коричневая» из огнеупорной каменной массы.

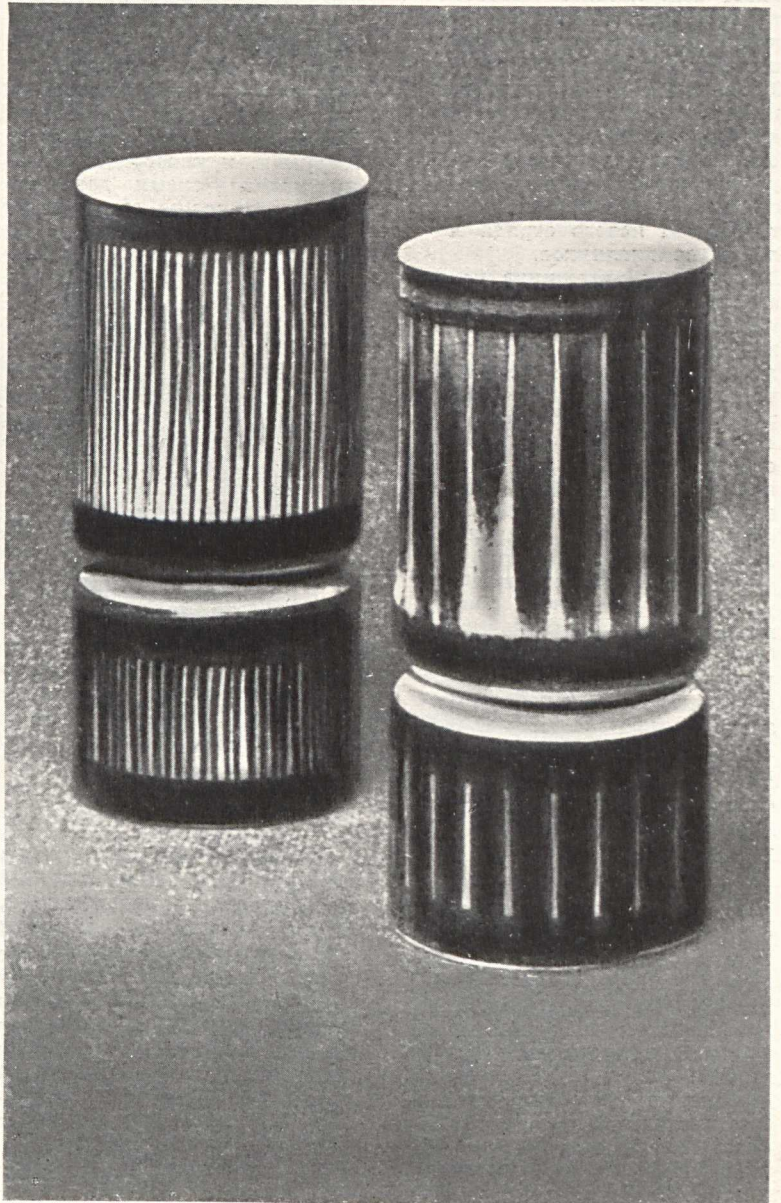
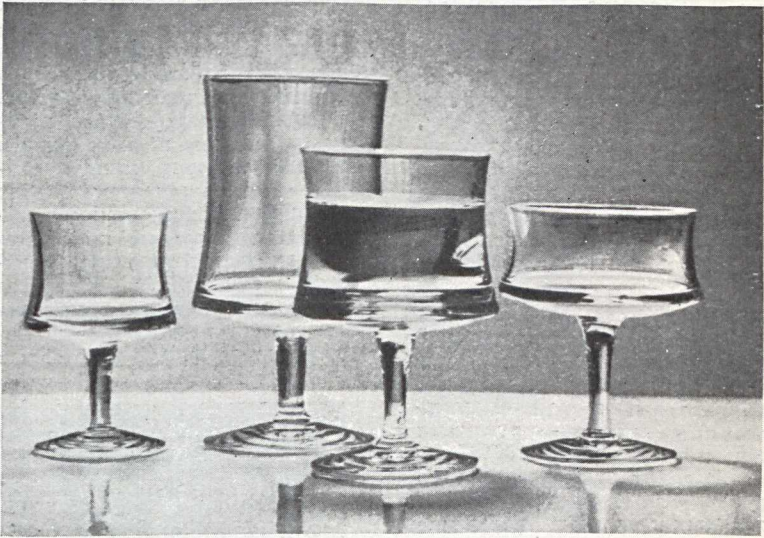
4. Всеобщее внимание привлекали изделия из стекла выдающегося финского дизайнера Тапио Вирккала — набор стаканов, графин для напитков со льдом и бокалы изыс-

канно простой формы «Романтика».

6. Чашка из фарфорового кофейного сервиза художницы Райи Туумин.









## Львов

Осенью прошлого года во Львове были открыты две интересные выставки.

Одна из них, «Украинское народное искусство», была организована во Львовском музее украинского искусства, который показывал здесь свои новые фондовые поступления.

На выставке экспонировались изделия разных лет, выполненные народными мастерами Закарпатской, Ровенской, Тернопольской, Волынской и других областей. Работы гуцульских ремесленников были представлены экспонатами Коломыйского музея «Гуцульщина».

Главное место на выставке было отведено художественным тканям: это скатерти, «полавники», «лижники», «верета», женская одежда. Многочисленны были вышивки. Всех их роднит, несмотря на местные традиционные черты, совершенство и продуманность композиции, тонкость цветовых сочетаний, виртуозная техника исполнения. Удачно дополняла экспозицию выставки гончарная и деревянная посуда из Косова, Закарпатья и Буковины.

В Музее этнографии и художественного промысла была развернута выставка дипломных работ выпускников Львовского института декоративного и прикладного искусства, завершивших учебу в 1965 году.

Хотя выставка была небольшой и представляла не все дипломные работы этого года, она позволяет говорить об уровне профессионального мастерства и направленности творчества нового отряда молодых прикладников.

23 молодых художника показывали свои работы в дереве, керамике, ткачестве. Обращают на себя внимание ткани, посуда, декоративные вставки, предназначенные для интерьера нового львовского кафе «Під левом». К сожалению, оказались забытыми традиционные для Западной Украины стекло, художественная обработка металла и кожи.

На выставке заметно стремление отдельных художников установить контакты с промышленными предприятиями. Однако в большинстве своем выпускники Львовского института далеки от задач художественного конструирования. Хочется верить, что организация таких выставок станет доброй традицией института.

## Ульяновск

В конце 1965 года в Ульяновском художественном музее открылась отчетная выставка летних работ местных художников. Наряду с живописными и графическими произведениями показали свои работы и художники-керамисты Ульяновска.

«Пионером» производства художественной керамики здесь стал Виктор Кудерский. В 1963 году, сразу же по окончании Абрамцевского художе-

ственно-промышленного училища, он был направлен сюда по заявке местного исполкома. Несколько позднее пришли Алла и Николай Мерзликины. Работы художников свидетельствуют об их настойчивых и упорных поисках новых форм и изобразительных средств. На выставке экспонируется, кроме декоративных сосудов, несколько скульптурных ми-



А. и Н. Мерзликины.  
Декоративная плакетка «Грибники»

ниатюр Кудерского, отличающихся пластической выразительностью, меткостью передачи повадок изображенных животных. Привлекательны своей простотой традиционных форм и орнаментики керамические работы Мерзликиных — наборы для воды и для салата.

Можно только удивляться творческому энтузиазму художников: ведь им приходится быть одновременно и авторами, и непосредственными исполнителями довольно большого тиража своих изде-



В. Кудерский.  
Ваза для цветов.

лий. Мастерская находится в ведении Управления местной и топливной промышленности, заинтересованного главным образом в выполнении финансового плана. Но она плохо оборудована для больших тиражей; печь для обжига имеет слабую мощность и постоянно выходит из строя, резко ограничен ассортимент сырья. Все это влияет на художественное качество изделий. В настоящее время в Ульяновске ведется большое строи-

тельство. Однако художники-керамисты, как правило, не привлекаются к участию в оформлении интерьеров строящихся детских садов, школ и других учреждений. А между тем они могли бы предложить красочные керамические детали, вставки, панно. Материал для этого есть. Взять хотя бы плакетку «Грибники» Мерзликиных. Заслуживают внимания декоративные вставки и блюда Кудерского. Не все эти работы равноценны в художественном отношении, но они свидетельствуют о творческих поисках художников в этом жанре. Поэтому отношение областного отделения Союза художников и управления культуры облисполкома к молодым керамистам несправедливо: их считают дилетантами. Не получится ли так, что, едва родившись, производство художественной керамики в Ульяновске захиреет и заглохнет.

## Москва

В Выставочном зале Союза художников РСФСР в октябре прошлого года была открыта большая выставка «40 лет искусства советского Палеха». На ней представлено около 800 работ палехских миниатюристов разных поколений. Среди произведений основателей палехской артели древней живописи — виртуозные по письму, тонкие по цвету работы И. Голикова, И. Баканова, И. Вакурова, И. Маркичева, А. Дыдыкина, А. Котухина, Д. Буторина и других. Молодые палешане успешно работают в книжной иллюстрации, промграфике, осваивают технику литографии и линогравюры. Большой раздел выставки посвящен театрально-декорационному искусству палешан их монументальным росписям.

## Пермь

В Пермской государственной художественной галерее открыта выставка уникальной скульптуры, созданной местными жителями — русскими и коми-пермяками в XVII веке. В залах галереи показано около 400 скульптур святых, которых местное население почитало наравне с иконами. Коренные жители Верхней Камы до принятия христианства были идолопоклонниками, и приобщение их к православной вере не могло сразу уничтожить пережитки языческого культа. Этой приверженности местных жителей к двоеверию и обязано появление глубоко народной пермской деревянной скульптуры. Коллекция собрана известным уральским искусствоведом Н. Серебряниковым в церквях и часовнях Верхнего Прикамья.

## Киев

Под девизом «Все для дома» в конце прошлого года проходила выставка, на которой продемонстрировали свою продукцию 56 предприятий мебельной промышленности Германской Демократической Республики. Экспозиция знакомила с новыми типами мебели, отвечающими требованиям

1966 года. Было показано 44 комплекта мебели для современной комнаты, которые были приспособлены к советским типовым квартирам. Во время выставки был проведен научный коллоквиум, в котором приняли участие 300 советских экспертов.

## Майори

В ноябре прошлого года в Доме творчества «Майори» была открыта отчетная выставка работ группы скульпторов и художников-керамистов.

Их производственной базой были керамический цех и керамическая экспериментальная мастерская комбината «Максла» Художественного фонда Латвийской ССР, а также фарфоро-фаянсовая фабрика Рижского совнархоза. Работой группы руководил московский скульптор И. Слоним. В нее входили художники Российской Федерации, Прибалтики, Средней Азии, Закавказья, Украины и Молдавии. Прием работ на выставку и обсуждение ее проводила специальная комиссия Союза художников СССР.

Открывая выставку, член-декоративной секции Союза художников СССР Б. Смирнов дал положительную оценку большой экспериментаторской работы, проведенной художниками группы. И. Слоним рассказал о творческих поисках каждого из них.

Они работали в самых разных, даже чуждых им прежде материалах. Характерно, что в керамике работали не только скульпторы, но и живописцы. В свою очередь многие керамисты пробовали свои силы в батике, металле, и надо сказать — очень удачно. Радует расширение творческих ресурсов художников, их активное внимание к смежным видам искусств. Л. Шулгайте (Вильнюс), известная как талантливая художница по янтарию, выступила с работами в металле и батике.



А. Пикунова. Декоративная скульптура.



С. Бакашев. Охотник.





А. Атаев. Туркменские мотивы.

Молодой живописец-монументалист, дипломник ЛВХПУ имени В. И. Мухоморова С. Бакашев (Фрунзе) впервые в своей творческой практике столкнулся с керамикой. Тем неожиданней — может быть, для него самого — оказалось проявившееся в его керамических скульптурах и сосудах поразительное чувство пластики. Бесспорным талантом отмечены работы молодого художника В. Смирнова (Воркута) — декоративные керамические блюда и скульптура из шамота «Девушка Севера». Впервые обратившись к технике батика, он создал несколько вариантов декоративных панно на темы Севера, в которых проявил свое дарование тонкого колориста и искусного рисовальщика. Киевская художница-фарфористка О. Раппай создала интересные скульптуры в терракоте, фаянсе, гипсе, керамике, шамоте (главным образом на темы украинского народного творчества). В ее мелкой пластике найдено удачное единство фольклорной тематики и современной трактовки.

Интересными творческими поисками отмечены также работы художников А. Пикуновой и Л. Янцен (Кишинев), Э. Ребана (Тарту), Р. Свиля и Г. Аюбяна (Рига), Г. Асатиани (Тбилиси), А. Атаева (Ашхабад).

#### информация

### искусство русского севера

И. Богуславская

Уже много лет русский Север привлекает внимание исследователей народного искусства. Именно там, в отдаленных районах Архангельской и Вологодской областей, на территории древней Карелии традиции старой народной культуры еще не утратили реальной связи с жизнью.туда ежегодно направляют свои экспедиции многие научные учреждения и музеи — для записей былин и сказок, для изучения памятников деревянного зодчества, за народными песнями, за произведениями народного искусства, еще не полностью вытесненными из быта достижениями технического века.

Экспедиции последних восьми лет дали много новых научных данных о народном искусстве Севера. Обсуждению ряда конкретных проблем и подведению итогов научных исследований была посвящена конференция «Народное деко-

ративно-прикладное искусство русского Севера», проходившая с 22 по 26 ноября 1965 года в Государственном Русском музее. Первые проблемы народного искусства Севера стали темой столь обширной научной конференции. В ней приняли участие известные специалисты — искусствоведы, историки, этнографы, архитекторы, фольклористы Ленинграда, Москвы и других городов; художники-прикладники; мастера ведущих советских народных промыслов — холмогорской резьбы по кости, дымковской игрушки, вологодского кружева, хохломской росписи, лаковой миниатюры Палеха и Федоскина; представители крупнейших художественных, исторических и краеведческих музеев РСФСР.

Восемнадцать докладов, прослушанных на конференции, были очень разнообразны по тематике, содержанию, методике исследования. В одних ставились общие проблемы развития народного искусства; в других прослеживались особенности его разных видов и местных школ; в третьих анализировались отдельные уникальные произведения; четвертые носили интонационный характер.

Одной из основных тем конференции оказались народные росписи Севера. Эта яркая и своеобразная область народного творчества по существу заново открыта экспедициями последних лет. На Северной Двине, Онеге, Мезени, Печоре и их притоках выявлен целый ряд центров, где мастера занимались росписью прялок, коробов, туесов, украшали пышной орнаментикой детали архитектуры и интерьеры. Сличая новые материалы с произведениями из музейных собраний, докладчики (О. Круглова — Загорский историко-художественный музей-заповедник, С. Жегалова — ГИМ и другие) выявили художественные особенности и стилевое многообразие этого искусства, показали развитие орнаментов и сюжетов отдельных локальных школ и групп.

Н. Тарановская (ГРМ) тщательно проанализировала росписи Мезени и Печоры и убедительно доказала сравнительно позднее формирование мезенского стиля и прямые связи росписи Печоры с традициями украшения древних рукописей. Интересными были доклады В. Василенко (МГУ), рассказавшего о связях традиций северных росписей с росписями Поволжья, в частности Городца, и Н. Мальцева (ГРМ) — об орнаментальной резьбе по дереву Онежского полуострова. Собранные докладчиками на местах прялки, вальки, шкатулки позволили проследить эволюцию форм предметов и типов орнамента в течение полутора веков. Историческим корням и характеристике основных этапов развития одного из старинных промыслов Вологодского края — шемогодской резьбы по бересте — посвятила свой доклад И. Пятницкая (Вологодский областной кра-

еведский музей). Она выразила большую озабоченность положением современных мастеров, лишенных возможности творчества из-за нелепой ликвидации прославленного промысла в последние годы.

В искусстве северной резьбы по кости XIX век — сложный и малоизученный период. Этот пробел в известной мере заполнил доклад И. Ухановой (Государственный Эрмитаж), в котором был дан анализ основных стилистических групп (что позволяет датировать вещи с точностью до десятилетий) и выявлены новые имена мастеров. О художественных особенностях и происхождении двух недавно обнаруженных уникальных произведений народного шитья XVI века сделала доклад И. Богуславская (ГРМ).

Спорной представилась тема И. Работновой (НИИХП) — «Угро-финские элементы в вышивке и тканье русского Севера». Думается, что чисто внешнее сходство отдельных орнаментальных мотивов в искусстве племен, живших на территории Севера в доисторические времена, и русского народного орнамента XIX в. не может служить основанием для установления преемственной связи между ними. Такое прямое сближение археологического материала с искусством нового времени грешит неисторичностью подхода.

Темами других докладов были северное ткачество, вологодское кружево, мебель архангельских мастеров XVIII века, керамика небольшого северного народа — вепсов.

Следующий отчет о северных экспедициях предполагается провести летом 1966 года в Архангельске.

письмо в редакцию

### эстетика современного города

М. Мискевич, архитектор (Омск).

За последние годы Омск неузнаваемо изменил свой облик. Старый деревянный город словно помолодел. Появились новые жилые районы, красивые архитектурные ансамбли, зашумели лиственные парки и скверы. Серьезное внимание уделяется архитектуре малых форм, световой рекламе, наглядной агитации и т. д. К сожалению, мы, архитекторы, еще мало используем монументальную живопись и скульптуру. А между тем, как нам кажется, именно декоративные рельефы, скульптуры, панно, в сочетании с продуманной системой озеленения способны создать запоминающийся акцент жилого массива даже при застройке его домами одной типовой серии.

В Омске пока таких ансамблей еще немного. Наиболее интересны в этом отношении, пожалуй, панно на фасадах Дома бракосочетаний (художники Н. Третьяков, С. Брюха-

нов) и Дворца культуры «Нефтяник» (художник Н. Слободин).

В последнее время в Омске возникла хорошая традиция — создание именных магазинов и ресторанов «Березка», «Руслан», «Маяк». В оформлении их интерьеров также принимают участие художники города. Особого внимания заслуживает красочное декоративное панно «Гимн солнцу» в главном зале ресторана «Маяк» (авторы Б. Тальберг, Л. Тюленев и В. Гушин) и кафе Дома бракосочетаний, где художником С. Куприяновым выполнен интересный световой витраж по мотивам Омского русского народного хора. Таких примеров немало. Но рядом с оригинальным художественным решением функционального помещения кое-где еще уживается посредственность и халтура.

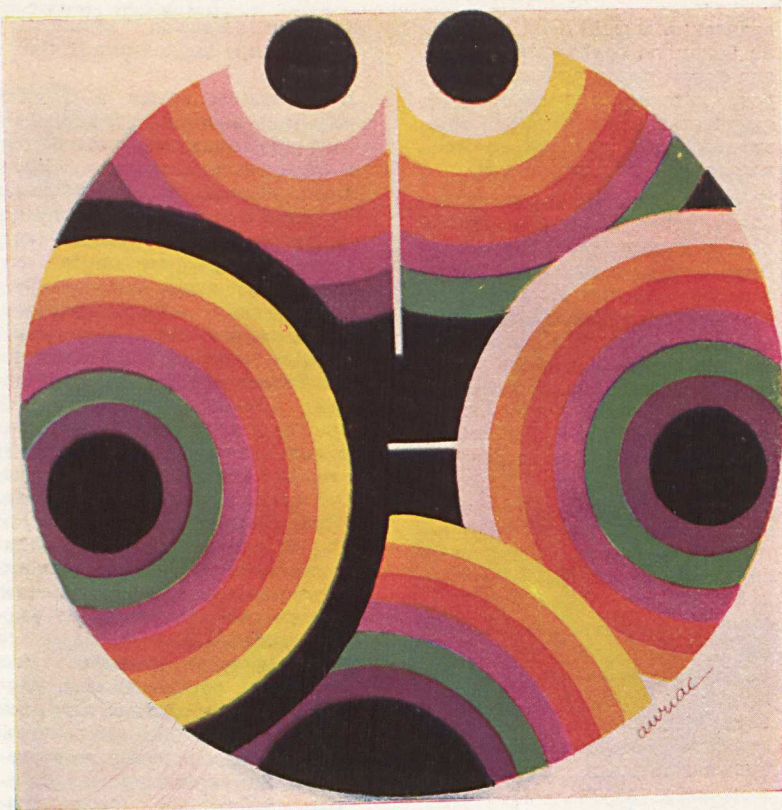
Надо твердо уяснить, что интерьер общественных зданий тоже определяет лицо города, уровень его культуры. Поэтому оформление интерьеров надо выполнять по эскизам, одобренным архитектурно-художественным Советом. Это также относится и к витринам магазинов, которые должны объединить интерьер помещения с улицей, площадью, сквером.

Город должен быть красивым не только днем, но и ночью. Основой художественного оформления ночного города является световая реклама. Ее становится все больше на наших улицах — это хорошо. Но ведь дело не только в количестве. Монотонность, невысокий художественный уровень исполнения, более того, безответственная эксплуатация рекламы зачастую приводят к совсем нежелательным результатам. Видимо, необходимо больше внимания уделять этому виду рекламы и подчинять оформление ночного города единому идейному и архитектурно-художественному решению.

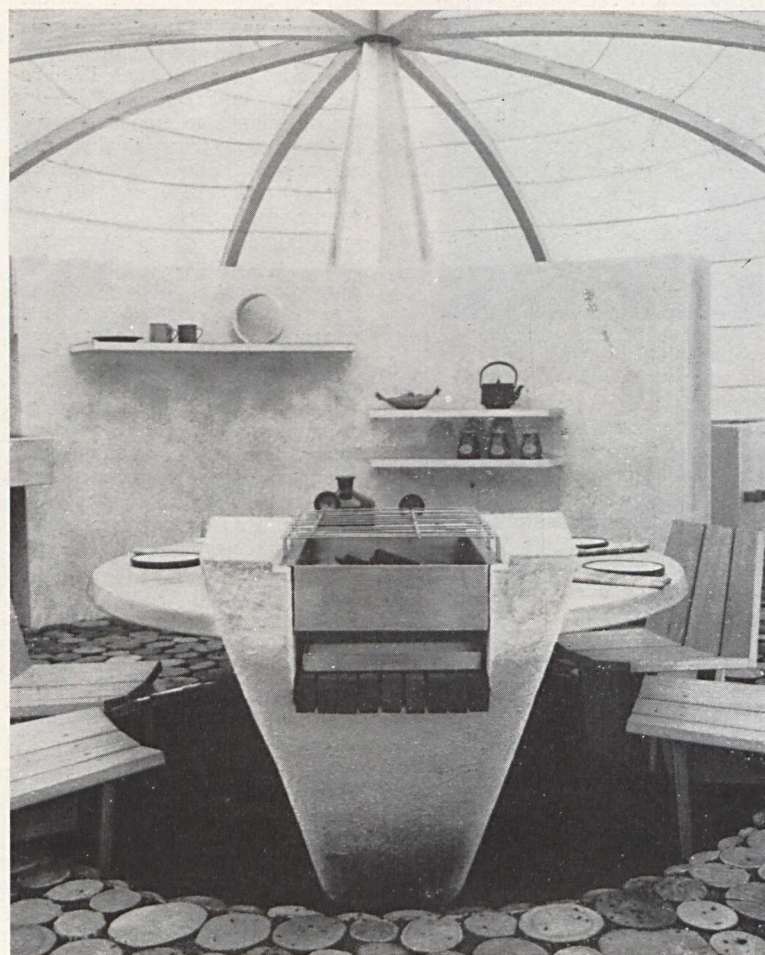
Повышению эстетического уровня оформления города способствовала активная пропаганда современных эстетических требований, к которой были привлечены многие специалисты. Для обобщения накопленного опыта и организации единого руководства вопросами художественного оформления города при горисполкоме создан общественный Совет по эстетике. Он включает несколько творческих секций: монументальной живописи и скульптуры, архитектуры малых форм, интерьера и рекламы, зеленого строительства, промышленной эстетики. Кроме того, при райисполкомах работают общественные архитектурно-художественные группы, которые оказывают повседневную помощь советом и поддержкой.

Только общими усилиями специалистов, депутатов, хозяйственников нам удалось в короткий срок сделать свой город красивым, уютным, оформленным с большим художественным вкусом.





Эмблема «44-го салона»  
художников-декораторов.



Стол-жаровня в круглом  
загородном доме.  
Архитекторы — Абрагам и Ролль.  
Мебель из роуля.  
Художник — О. Морке.

зарубежные выставки

## сорок четвертый салон художников-декораторов

Л. Жадова

Осенью 1965 года в просторных выставочных залах Гран-Пале в Париже была развернута обширная экспозиция современного декоративного искусства. Ее устроило Общество художников-декораторов, существующее с 1901 года и включающее четыре основных секции: архитектуры, монументального искусства, графики, прикладного искусства.

«Наше Общество видело две войны. Оно переживало все трансформации и перемены образа жизни, происходившие в это время. Все мы одновременно участвовали в коренном изменении различных областей искусства, в которых мы работаем», — говорится в небольшом манифесте, предпосланном каталогу выставки.

Как и на предыдущих выставках 1961—1963 годов, Общество ставило перед собой две основные задачи: использование новых материалов в традиционных областях декоративного искусства и создание произведений, приспособленных к новому образу жизни. Масштабы выставки свидетельствуют об активности общества, объединяющего известных деятелей французского декоративного искусства различных поколений. Характерно и то, что большой раздел ее был посвящен работам молодых художников.

Участники выставки провели серьезную экспериментальную работу. Результаты ее, пока-

занные в экспозиции Сорок четвертого салона, во многом спорны, но, безусловно, интересны и поучительны.

На этой выставке ничего не осталось от классических примет выставок прикладного искусства. Здесь нет отделов стекла, керамики, текстиля и т. д. Пожалуй, единственным напоминанием о них осталась витрина ювелирных украшений.

Декоративное искусство на службе современного быта, современные интерьерные комплексы — вот главная тема экспозиции. Как бы аккомпанементом ее стали большие монументальные конструкции из алюминия, стали, стекла, пластика — своего рода опыты по выявлению декоративных свойств этих материалов (В. Вазарелли, П. Гюарис, Ф. Сталу); огромные гобелены, поражающие красотой и богатством красочных сочетаний (А. Адам, Р. Фюмерон, Р. Вогенский). За исключением декоративного изображения солнца в виде огромного цветка (художница А. Мой), на выставке не было тематического монументального искусства. Можно констатировать и отсутствие в целом интереса к общественной теме, к общественному интерьеру.

Квартира из трех-четырех комнат в масштабах обычного многоквартирного дома со стандартным оборудованием на уровне комфорта, создаваемого техникой, — вот главная база действия современного французского декоративного искусства. Именно так оно было представлено в Сорок четвертом салоне. Художники-декораторы работают в основ-





ном в той области, которую сейчас иногда называют «дизайном жилого интерьера». Они создают множество экспериментальных образцов его, утверждая и совершенствуя современные эстетические нормы, поднимая их на высоту передового профессионального вкуса. Такой вид дизайна обычно называют стайлингом. Однако выставка показала, что стайлинг может быть как школой вкуса, образом для подражания, так и искусственно насаждаемой модой в целях коммерческого подавления конкурентов.

Примером первого может служить монтирующийся круглый загородный дом (мастерская Абрагам и Ролль). Его конструкция продумана с учетом требований дизайна: прозрачный пластик натягивается на сборный деревянный каркас. Стол-жаровня, которую как будто только что кончили обмазывать глиной, крепко сколоченные деревянные стулья, пол, выложенный торцовыми деревянными плашками, — все это явно произведения декоративного искусства, вносящие в современный быт традиции народной деревенской культуры. По тому же принципу художника Ж. Понс спроектировала детскую комнату. И дело не в том, что одни предметы обстановки по своему материалу и технике больше связаны с традиционными областями декоративно-прикладного искусства, а другие принадлежат к новой сфере — дизайну. Главное, что вместе они составляют сложный взаимопроникающий дуэт, рождающий новое качество цельности.

Образцом рекламно-коммерческого стайлинга, основанного, как правило, на нарочитых эффектах, на подчеркнутой сложности, причудливости форм, на выставке была современная квартира в средневековом духе — нечто вроде капеллы в Роншане Корбюзье. Не менее поразительна и квартира-люкс, в спальне которой стояла круглая кровать, около нее с потолка спускался подвесной телевизор на тросах-лианах, а на стене помещался вентилятор в виде огромной орхидеи. Эта спальня — типичный пример современного необарокко, образец произвола фантазии художника, когда вещи приобретают самодовлеющий характер, вместо того чтобы служить людям.

В этом же плане любопытна мебель из нового хлорофитового материала — ровиля. Необычайно эффектная, она была одним из сенсационных центров притяжения выставки. Действительно, ровиль является находкой для художника-декоратора. Он прочен, огнеупорен, пыленепроницаем, не выцветает, легко моется и не деформируется. Ровиль в разных составах может употребляться для обивки стен, пола, мебели. На выставке было представлено множество прекрасных образцов современной металлической и деревянной мебели, обитой ровилем. Но

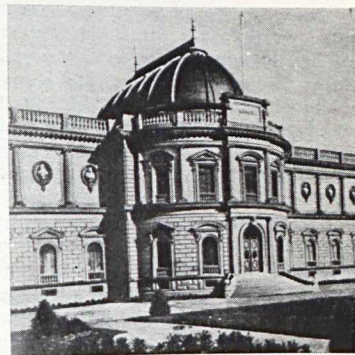
рядом с ней — причудливо изгибающаяся мебель из чистого ровиля (художник — О. Морке), которая на первый взгляд кажется подлинным новаторством. Но в действительности именно она-то и является типичным примером произвольного стайлинга. Научно доказано, что мебель, фиксирующая изгибы человеческого тела, вредна и быстро утомляет человека. Кроме того, формы мебели настолько стихийны, что трудно представить ее в габаритах современной квартиры: для каждого кресла фактически нужна отдельная комната. Однако критическое отношение к коммерческому стайлингу не должно нам мешать различать новое и прогрессивное, возникающее в зарубежной материальной культуре.

зарубежные выставки

### вести с международной выставки керамики

З. Литвинова

Летом 1965 года в Женеве состоялась очередная IV Международная выставка керамики. Она экспонировалась в музее Ариана — центре Международной Академии керамики. Постоянная экспозиция этого музея состоит главным образом из коллекции старого фарфора и фаянса и небольшого собрания современных произведений. Советская керамика в этом отделе представлена всего тремя работами: это большая белая ваза с тематической росписью художника О. Малышевой, зеленый майоликовый баран украинского народного мастера Д. Головки и декоративный сосуд с голубой матовой поливой неизвестного автора (очевидно, одного из художников Эстонии).



Здание музея Ариана в Женеве, где находится центр Международной Академии керамики.

Все остальное помещение двухэтажного здания занято изделиями европейских заводов второй половины XVIII и XIX веков. Особенно полно показана продукция заводов Франции, Германии, Швейцарии, Италии. Собрание содержит также фарфор, фаянс и майолику восточных стран. Русский же дореволюционный фарфор представлен крайне слабо — в маленькой витрине всего несколько предметов из разрозненных сервизов XIX века.

Выставке керамики 1965 года

был предоставлен Центральный зал музея, большой, но очень неудобный для показа современных произведений. В выставке приняли участие 27 стран, однако экспозиция была невелика — каждая страна могла представить не более 15 вещей и к тому же не все работы вследствие недостатка места были показаны.

Первая особенность этой выставки — общая экспозиция без выделения стран и авторов.

Большинство произведений, представляющих значительный интерес по своим художественным находкам, было сконцентрировано в центральной части зала. И именно здесь ярко раскрывалась тема выставки — успехи и достижения керамистов мира в применении глазури.

В отличие от Пражской, эта выставка не отличалась новизной и разнообразием пластических форм. Казалось, что пластическая задача на сей раз меньше интересовала художников. Небольшие сосуды простых форм с мягким силуэтом, плоские чаши, керамические плитки, пластины, панно — все это составляло большую часть экспозиции. К меньшей относились несколько скульптурных композиций, очень условных и декоративных, а также сосуды более сложных и новых форм. Высокое техническое мастерство декорирования глазурями — вот, пожалуй, наиболее интересная особенность этой выставки.

Художественные эффекты глазурей и обжига, качество черепка говорили о твердой и опытной руке керамиста-экспериментатора. На первый взгляд кажущиеся неожиданными пузырьки глазурей, точки, расплывы и глазурные наложения или, напротив, просвечивающий черепок на самом деле были подчинены строгому ритму и часто безукоризненному композиционному равновесию. За всем этим чувствовалась многолетняя работа художника-экспериментатора и артистичность выполнения. Было очевидным, что автор не изобретал и не выдумывал вещь в тот короткий промежуток времени, который отводится по условиям Международной выставки. Просто данная тема выставки совпала с его творческим амплуа. Так, внимание многих привлекли произведения художницы Сека из Венесуэлы, известные уже по Пражской выставке.

В Праге демонстрировались ее декоративные изделия, отличающиеся удивительно красивым цветом, напоминающим окраску мокрых морских камней. При близком рассмотрении можно было увидеть, что этот цветовой эффект достигался многократным наложением глазурей разнообразных зеленых оттенков. Сейчас художница Сека выступила с вариациями тех же форм, декорированных тем же техническим приемом, но более усложненным и разнообразным

в цветовом решении. Богатая палитра доведена до тонких нюансов цвета, техническое исполнение совершенно и безукоризненно, каждая вещь производит впечатление драгоценности. Ее творчество было отмечено самой высокой наградой — Призом города Женевы и золотой медалью.

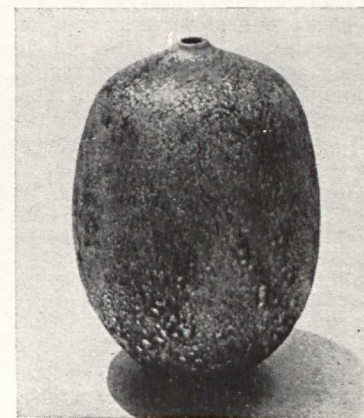
Профессор Хуберт Гриммерт (ФРГ), работы которого также знакомы нам по Праге, продолжает эксперименты с солями и окислами металлов. Он был удостоен столь же высокой награды.



Като. Сосуд. Фарфор, голубая полива. Япония.

К группе художников, разрабатывающих уже ранее найденные приемы декорирования, можно отнести и французского художника Монфреда Борзи, выступившего с живописными женскими портретами и удостоенного сейчас почетного диплома, художнику Хильдегард Стюр-Бритц (ФРГ), неоднократно награждавшуюся за свои опыты, и многих других.

Интересным и новым на этой выставке была серия работ со стекловидной массой. Художники Турции, Чехословакии, Румынии, Австрии, Венесуэлы, Швейцарии, Венгрии успешно экспериментировали в этой области. Они представили декоративные панно и пласти-



Сека. Декоративный сосуд. Керамика, глазурь золотистых тонов. Венесуэла.

ны, керамические плитки с живописными решениями. В них обыгрывается цвет и фактура глазурей, техника кракле, вспенивание поливы и толщина заливов. Используя такие приемы, художники Румынии, Венгрии создали композиции с условными и декоративными букетами, натюрмортами, и даже портретами. Многие из них можно было бы с успехом применить в декоративном убранстве интерьера. Некоторые авторы прибегают к



включению в композицию инородных материалов: делают рисунки декоративных панно по принципу перегородчатых эмалей, инкрустируют панно майоликовыми или шамотными вставками, морской галькой. Несколько таких работ было удостоено медалей и почетных дипломов.



Х. Гримерт. Ваза. Керамика, кристаллическая глазурь. ФРГ.

Хотя экспозиция и не ставила своей задачей показ национальных особенностей керамики, тем не менее она выявила, что при единстве технических приемов и общности тенденций развитие отдельных школ протекает своеобразно, они имеют свои принципы творчества, свои излюбленные приемы. Произведения некоторых стран можно было определить, не читая этикетки.

Керамике Англии присуща строгость, простота и ясность форм. Цветовая гамма сдержанна, пастельна, слой поливы тонок и прозрачен, за ним как бы дышит и живет лепная поверхность сосуда. В рельефах чувствуется непосредственное прикосновение рук керамиста, что придает произведениям особую теплоту и человечность.

Для керамистов Турции постоянной остается любовь к цветовой насыщенности, особенно к синему цвету, и сочетаниям контрастных цветов.

Япония, единственная страна, выступившая с фарфором. Чаша и сосуды с растительным и геометрическим орнаментом или с глазурными покрытиями выделялись в экспозиции своей традиционностью. Изящество, легкость и прозрачность мазка кисти, мягкие акварельные растеки рисунка свидетельствуют о высокой многовековой национальной культуре художественного фарфора.

Керамика итальянских мастеров носила монументальный характер. При разнообразии форм многим сосудам была присуща некоторая металлическая жесткость, хотя для выставки в целом и не было характерно увлечение формами, противоречащими пластическим свойствам глины.

Но наряду с интересными находками многие работы зарубежных керамистов отличались надуманностью. Авторы подчиняли свои поиски лишь

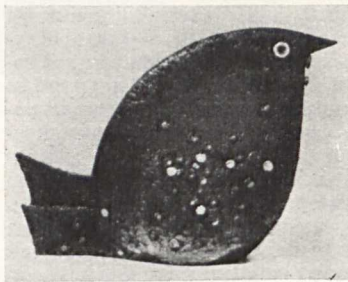
фокусу ради фокуса, демонстрации необычности фактуры или технической виртуозности.

Как же выглядели работы советских керамистов на этом международном показе?

Прежде всего хотелось бы отметить повысившийся интерес и внимание устроителей выставки к нашим работам. При очень строгих требованиях в экспозицию были включены все 15 работ. Большинство из них демонстрировалось в центральной части, выражавшей основную идею выставки — поиски и успехи керамистов в работе с глазурями. Как уже говорилось, экспозиция керамики была общей для всех стран. Такой метод показа позволял делать непосредственные сравнения произведений разных авторов из разных стран. И можно было отметить, что для всех работ советских художников характерны простота и праздничность, образность и теплота решений.

Жюри выставки отметило советскую керамику тремя почетными дипломами. Это декоративная ваза московских художников Л. и Д. Шушановых, декоративная пластина «Птица» ленинградского художника В. Цыганкова и ансамбль из двух ваз латышской художницы С. Озолинь. Из 27 участников выставки награды получили 13 стран — Австрия, Боливия, Венесуэла, Великобритания, Италия, Канада, СССР, Турция, Франция, ФРГ, Чехословакия, Швейцария, Япония.

В соседстве с зарубежными коллегами проявились как наши достоинства, так и наша слабость — техническое несовершенство многих вещей. В работах советских керамистов приметна была поспешность и известная случайность декоративных эффектов.



И. Радова. Птица. Керамика, матовая глазурь, инкрустация. Чехословакия.

В произведениях чувствовалась рука художника, но не всегда был виден опытный мастер-керамист и технолог, легко и свободно подчиняющий себе материал и технологический процесс. Во многом это объясняется тем, что почти все вещи были созданы в короткий промежуток времени. По традиции, через три года должна быть следующая, 5-я Международная выставка керамики. Предполагается, что она будет в Стамбуле. Тема пока неизвестна. Трудно рассчитывать на то, что ее условия мы сможем узнать значительно раньше, чем условия предыдущих выставок. Совет

Международной Академии, который должен разработать регламент будущей выставки, соберется только за год до ее открытия. И опять этого времени будет недостаточно для экспериментальной работы. Мы должны проводить ее постоянно и независимо от предстоящих выставок. И, наверно, не так уж важно, если творческое кредо художника не совпадет с темами этих выставок, да и не обязательно каждому керамисту принимать участие во всех международных показах. Но что безусловно необходимо, так это создание нормальных условий для творческого экспериментирования. Кустарный любительский способ работы едва ли может выручить нас сейчас.

Творческие союзы должны принять самые активные и быстрые меры к улучшению условий труда керамистов. Им необходимы не только хорошо и по-современному оборудованные мастерские, с печами высокого обжига, качественные красители, но и привлечение к творческой работе химиков и технологов. Только при таких условиях мы можем в дальнейшем достойно представлять искусство советских керамистов на любых выставках.

на книжной полке

КИЖИ. М., «Искусство», 1965. 20 стр., 78 л. илл. Тираж — 30 000.

Серия «О памятниках древнерусского зодчества» пополнилась еще одним великолепным изданием.

Небольшой, поэтически написанный Э. Смирновой очерк и мастерские фотографии, составляющие основу книги, знакомят читателей с интереснейшими образцами деревянного зодчества русского Севера от эпохи средневековья до XIX века. Эту изящную книгу-альбом читатели с удовольствием приобретут и как путеводитель, и как подарочное издание.

Текст книги дан на русском и английском языках.

ЛИТОВСКОЕ СОВЕТСКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО. Вильнюс, издательство «МИНТИС», 1965. 38 стр., 185 л. илл. Тираж 3000 экз.

Альбом дает представление о развитии и достижениях современного декоративно-прикладного искусства Литвы. Во вступительной статье рассказывается об истории отдельных жанров, о прочных фольклорных влияниях, о творчестве отдельных мастеров текстиля, керамики, обработки янтаря, проектировщиков интерьера и мебели. В альбоме помещены лучшие произведения, показанные на последних выставках, а также созданные для определенных интерьеров. Представлены и сами интерьеры — кафе, цветочный магазин, квартира гостиничного типа, холл гости-

ницы, учебные классы. Текст — на литовском, русском, английском языках.

И. САВИЦКИЙ. Народное прикладное искусство каракалпак. Резьба по дереву. Ташкент, «Наука», 1965. 193 стр. с илл. Тираж — 1000 экз.

Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР художник Игорь Савицкий увлекательно рассказывает о применении резьбы по дереву в архитектуре и быту каракалпак, знакомит с основными художественными принципами их народного творчества.

Народные резчики Каракалпакки применяли в основном четыре разновидности орнамента: растительный, геометрический, зооморфный и предметный. Элементов орнамента немного, но виртуозное владение ими дает возможность бесконечных вариаций. Тысячи экспонатов самых различных видов искусства собрал художник, создавая этот альбом. Исследователем установлены имена более сорока народных мастеров, которые выполняли эти орнаменты. Большую часть книги занимают иллюстрации. В конце книги — словарь терминов.

ГАННА СОБАЧКО. Альбом рисунков. Автор вступительной статьи — Г. Местечкин, Киев, «Мистецтво», 1965. 48 стр. с илл. Тираж 6750. Этот небольшой хорошо иллюстрированный альбом посвящен творчеству известного украинского народного мастера декоративной живописи Ганны Собачко-Шостак. Над циклом произведений «Квіти України» ныне здравствующая 80-летняя мастерица работала более полстолетия.

Текст — на украинском, русском, английском, французском, немецком языках.

вместо рецензии

**СИСТЕМЫ И СИСТЕМАТИКИ**

В. Глазычев

Жрецы науки говаривали когда-то: построить систему и умереть! Теперь научные работники создают системы, чтобы жить в науке. Когда-то храмы и системы создавались на века — современники вырабатывают системы моделей и модели систем сериями, про запас: не создавать системы стало уже как-то неприлично. Поток систем захлестнул и дизайн, но, к счастью, большинство из них рассыпается при попытке практического применения. Иные из систем, к сожалению, можно применить в практике, но тогда они приводят к неожиданным для систематиков результатам. Если бы нашим систематофилам от дизайнера была известна книга Кристофера Александера «Заметки о синтезе формы»<sup>1</sup>, вполне вероятно, она стала бы их программным документом.

<sup>1</sup> Christopher Alexander, Notes on the synthesis of form.



Если бы эта книга была известна нашим системифобам, она могла бы стать главным объектом их нападок. Тем, кто за создание систем, но против поспешности в этом деликатном деле, она могла бы дать отличный материал для изучения. Интересная книга, интересный автор. Александр прекрасно владеет аппаратом математической логики и опирается на работы Эшби и других авторитетных кибернетиков. Библиография обширна и свидетельствует о тщательной подготовке, стиль изложения достаточно легок, чтобы не отпугнуть неискушенного читателя (математику, доверившись автору, можно и опустить).

«Правильность формы зависит от степени ее соответствия остальному ансамблю». — Взяв этот, казалось бы, банальный тезис за основу, К. Александр дальнейшим построением показывает, что из него следуют совсем не банальные вещи.

Если бы автор использовал только свое, вытекающее из первого тезиса определение формы (это — «часть ансамбля, над которой мы осуществляем контроль»), его можно было бы упрекнуть в узости. Но Александр дополняет свое определение определением Д'Арси «форма есть диаграмма сил», и такое сочетание трудно уязвимо.

Итак, Александр с полным основанием утверждает, что только отношение «форма — среда» (он говорит «контекст» или «ансамбль») является объективным критерием оценки правильности построения формы. Поскольку мы вообще не можем «описывать» отношение иначе, как негативными категориями, — слово «правильно» не поддается точной расшифровке, — нам остается выявлять все негативные качества объекта относительно конкретной среды. Элементарное несоответствие объекта среде К. Александр обозначает как «несоответствие» (мисфит), — его наличие как «I», а его отсутствие как «O», — эта система знаков позволяет обрабатывать исходные данные на электронно-вычислительном устройстве. Принять такую систему — значит сформулировать новое определение формы: «идеальной (для конкретной среды) формой будет та форма, при которой все характеристики отношения принимают значение «O», задача дизайнера формализована.

Интересен исторический экскурс автора — исследование процесса проектирования, его отличий от неосознанного «репродуцирования» канонизированных решений. Для обоснования своей системы Александр удовлетворяется несколькими туманным делением цивилизаций на «неосознанные» и «осознанные». Характерной особенностью «осознанной» цивилизации является стадийное проектирование. В отличие от последовательного двухчастного членения в си-

стеме К. Иванова<sup>1</sup> К. Александр несколько робко подходит к проблеме и, стремясь охватить явление во всей полноте, не задается постоянным делителем подсистем. Рассматривая, например, отношение «чайник-среда», автор книги выделяет две подсистемы — функцию и экономика; пять субсистем — производство, безопасность обращения, целевое назначение, емкость и стоимость; членит их дальше, формулируя двадцать одно требование. Александр справедливо разделяет «диаграммы, которые не могут помочь превратить требование в форму» (например, перспективный рисунок) и «конструктивные диаграммы», выражающие зависимость между формой и физическим законом. Конечно, восприятие системы Александра несколько утомительно (логический аппарат включает символы «вероятности несоответствия», «алгебраической суммы взаимосвязи несоответствий» и т. п.), но конечный результат настолько интересен, что вполне вознаграждает читателя за труд. Александр графически строит анализ среды последовательным членением от общего к частному, а затем синтезирует форму последовательным соединением частных диаграмм в субсистемы и в общую систему. В результате должно получиться идеальное для конкретной среды проектное решение.

Что же дало нам право утверждать вначале, что эта внутренне логичная система рассылается при попытке практического приложения к проектированию? Обнаружить ошибку в рассуждении автора невозможно — ее просто нет. Значит, необходимо вернуться к исходному тезису Александра. Дело в том, что определение автора: «правильность формы зависит от степени ее соответствия остальному ансамблю», справедливо лишь при трех условиях: 1. «Форма» традиционна, то есть при ее проектировании мы не ставим новых задач. 2. «Ансамбль» взят как нечто данное, вне развития. 3. Отношение «формы» к «ансамблю» принимается традиционным, то есть, проектируя новую «форму» (иными словами, новую вещь), мы не ставим задачи изменения среды. Легко убедиться, что проектирование при соблюдении этих условий полностью совпадает с практикой американизированного коммерческого стайлинга — меняется форма, но не меняется сама вещь («форма» в трактовке Александра). Александр ставит задачу создать «идеальную форму», рациональный дизайн, на самом деле его система объективно становится теоретическим обоснованием коммерческого стайлинга. Система Александра вполне применима на практике, и в этом ее опасность:

<sup>1</sup> К. Иванов, О природе и сущности дизайна. — Бюллетень «Техническая эстетика», 1965, №№ 1, 3.

исправляя «ансамбль», она закрепляет существующее положение вещей. В специальном приложении Александр приводит пример практического применения системы — разработку группой английских специалистов «образцовой» деревни на 600 жителей для Индии.

Авторы проекта провели полный анализ «ансамбля», выявили несколько сот «несоответствий», сгруппировали их по однородным группам, математически обработали огромное количество связей частных «несоответствий» и их группы. Они построили в конструктивных диаграммах последовательное сведение «несоответствий» к нулевому значению, построили синтезированные диаграммы подсистем, совместили эти диаграммы в пространстве, создали логическую модель, а затем и конструктивную диаграмму «образцовой деревни».

И что же? Получилась образцовая ФЕОДАЛЬНАЯ деревня. Авторы проекта не задали себе простого вопроса — нужна ли Индии ОБРАЗЦОВАЯ деревня такого рода? «Я не строю гипотез», — любил говорить Ньютон и... строил их непрерывно; авторы этого проекта действительно не любят строить гипотез. Они стремились к предельно полному описанию среды. Следовательно, как естественные условия, подвергающиеся затем обработке на всех стадиях проектирования, были включены: кастовая расчлененность (изолированность групп вплоть до отдельных колодцев и танцплощадок), священные коровы (скажем, надо было дать коровам возможность бродить где угодно и одновременно спасти посевы от истребления), наследственное измельчение участков земли, ориентация жилья по религиозным предрассудкам, в данном случае противоречащим требованиям гигиены; наконец, стена, которая должна окружать деревню и «содействовать сближению жителей» (!!) и т. д. Таким образом, с первой стадии в программу «образцовой» деревни включено все то, с чем борется Индия. Но, может быть, необходимо исключить все эти анахронизмы по законам здравого смысла и все же получить «образцовую деревню»? Можно утверждать, что этого не произойдет: порочна сама система с ее отрицанием селективных возможностей человеческого разума. В самом деле, стоит выбросить хотя бы одно «несоответствие», как нарушается основной принцип полного охвата «среды» — основа для машинной математической обработки, ведь авторы проекта отказываются отбирать необходимые условия от случайных. Само количество жителей «образцовой» деревни дано без обоснования — почему, собственно, 600, а не 500 и не 1000? Можно предположить, что число 600 получено «строго научно» — статистически, но ведь и без всякого математического анализа очевидно, что в перенаселенной

Индии это иррациональное поглощение пространства, это невозможность интенсивного машинного земледелия. Прагматизм есть прагматизм. В последнем интервью, за три недели до смерти, Норберту Винеру был задан ряд вопросов:

**Вопрос.** Используется ли сегодня математические машины рационально?

**Винер.** В десяти процентах случаев — да.

**Вопрос.** Это невероятно низкая цифра. Почему вы так утверждаете?

**Винер.** Потому что необходим интеллект для того, чтобы знать, что передать машине. Во множестве случаев интеллект не хватает. Безусловно, под интеллектом Винер понимает способность не к формально-логическому мышлению.

## вторая художественная лотерея

В 1966 году будет проведена Вторая Всесоюзная художественная лотерея. Редакция попросила рассказать о ней председателя Оргкомитета лотереи Г. Тимошина.

**Вопрос.** В каком объеме задумана лотерея?

**Ответ.** В сравнении с Первой лотереей Вторая будет значительно большего объема.

В фонд лотереи уже включены новые виды выигрышей. Кроме подлинников живописи, оригинальных и тиражированных произведений графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства среди выигрышей будут издания по изобразительному искусству и эстетике, гарнитуры мебели, экскурсионные путевки в Москву, Ленинград, Киев, в столицы прибалтийских республик.

**Вопрос.** Какое место в фонде выигрышей отведено произведениям декоративно-прикладного искусства?

**Ответ.** Раздел декоративно-прикладного искусства обширен. В основном это фарфор, стекло, керамика, декоративные ткани, ковры, ювелирные изделия. Одни из присланных работ уже выставлялись на отечественных и зарубежных выставках, другие сделаны специально для лотереи. Очень интересна керамика: грузинские чернолощеные декоративные сосуды, керамические изделия прибалтийских мастеров, фарфоровые сервизы. Значительное место занимают также настенные ковры прибалтийских художников с лаконичным, умело скомпонованным рисунком.

**Вопрос.** Каким будет порядок проведения лотереи?

**Ответ.** Продажа билетов началась в декабре 1965 года, а тираж выигрышей состоится в июне 1966 года.

Мелкие выигрыши будут вручаться магазинами книготоргов «Союзкниги», крупные — рассылаться по адресам.





Страничка коллекционера

## тринадцать дюжин

А. Канцедикас

Такое количество изображений чертей решил собрать известный литовский пейзажист народный художник СССР, действительный член Академии художеств профессор Антанас Жмуйдзинавичюс. И давно уже «перешагнул» эту цифру. Собирать свою коллекцию живописец начал в 1906 году, почти полвека тому назад, когда в его руки попал исключительно удачный образец литовской народной скульптуры — деревянный черт из северной Литвы. Жмуйдзинавичюс купил его за рубль и показал на первой литовской выставке. Вскоре собрание профессора пополнилось новыми экспонатами. Слух о необычной коллекции разошелся по всей Литве, и незнакомые люди стали присылать свои подарки профессору. За полвека дружная семья нечистых бурно разрослась и уже подбирается к двумстам экземпляров. Рассказать обо всех экспонатах невозможно. Этот «рассказ» составляет сотни страниц, которые профессор, несмотря на свои девяносто лет, написал лично. Отчеты о нем Жмуйдзинавичюс ежегодно представляет Академии. В коллекции Жмуйдзинавичюса — черти, созданные мастерами разных эпох и народов, сделанные в различных манерах и материалах.

Особенно много произведений литовских резчиков: традиционные деревянные жемайтские черти, столетиями украшавшие дома крестьян и обильно представленные в деревенских костелах из страха перед нечистой силой, и черти современных народных мастеров Пушкорюса, Линкявичюса, Квасаса и других, жалкие и ехидно высмеянные своими авторами. Совершенно неожиданны озорно-гротесковые образы чертей-масок, созданные народным мастером Пушкорюсом.

Некоторые из работ интересны по своим сюжетам. Вот — капелла чертей, по своей композиции напоминающая деревенские капеллы, играющие на свадьбах и колхозных праздниках. А вот скульптурная группа «Черт и козел». Она иллюстрирует бытующее в народе поверье, что черт и козел — братья.

Единственный черт-труженик

в собрании Жмуйдзинавичюса прислан из Эстонии. Долгие годы он смешил детей в Таллинском кукольном театре, а теперь отдыхает в большой семье своих собратьев. Недавно эта семья пополнилась существом женского рода — ведьмой, сделанной из проволоки и ниток.

Совсем иной выглядит химера, напоминающая украшения собора Нотр-Дам в Париже. Она куплена Жмуйдзинавичюсом у французского антиквара. Эта работа керамистов восемнадцатого века — не самый старый экспонат коллекции. Во время раскопок, производившихся в Вильнюсе неподалеку от костела Петра и Павла, была найдена статуэтка, сделанная итальянскими мастерами, — учениками Микеланджело.

Московский скульптор Костомытин вылепил для Жмуйдзинавичюса «персонального» благодушного и доброжелательного черта. Известный литовский художник Шимонис в связи с переездом профессора на новую квартиру нарисовал ему в подарок картину с изображением домового, несущего достаток хозяину дома. Киевские стеклодувы прислали в Каунас игривых стеклянных чертенят; польские друзья художника — резиновых чертей-проказников. Один из ярчайших экспонатов коллекции — фарфоровый дьявол, созданный китайскими мастерами. В коллекции скульптур — нечистые из Канады, Вьетнама, Бразилии. Но наиболее интересным следует считать ганского черного черта. Африканцы наделили благодушного нечистого, существующего в ганских легендах, улыбкой и короткими руками, в отличие от белого черта, злого и длиннорукого, способного всюду настичь и мучить свою жертву.

Интересен столовый сервиз, каждая из тарелок и чашек которого изображает ад и его отдельных представителей. Эта своеобразная юмористическая художественная энциклопедия — любимый экспонат профессора Жмуйдзинавичюса подарен ему мастерами искусств Латвии.

Коллекция профессора представлена сейчас для всеобщего обозрения в филиале Каунасского художественного музея имени Чюрлениса.

Негритянский черт. Гана.

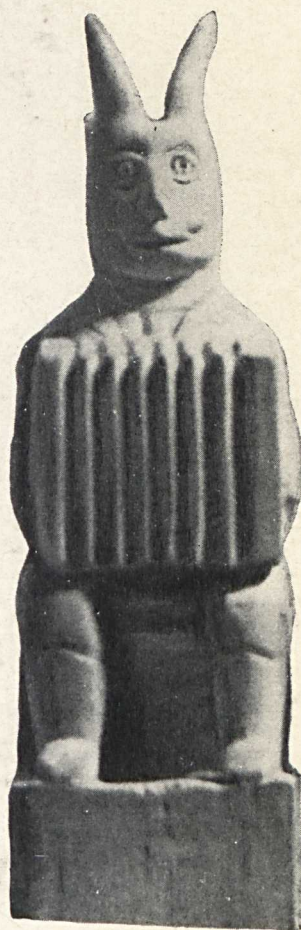
«Приятели».

Чертова голова. Япония.

Капелла чертей.









ЦЕХ 9  
Б. БРОННАЯ 20.1  
ЦЕНТР. ГОР. БИБЛИОТЕКЕ  
ИМ. НЕКРАСОВА  
6 1.12 Д ИСК

