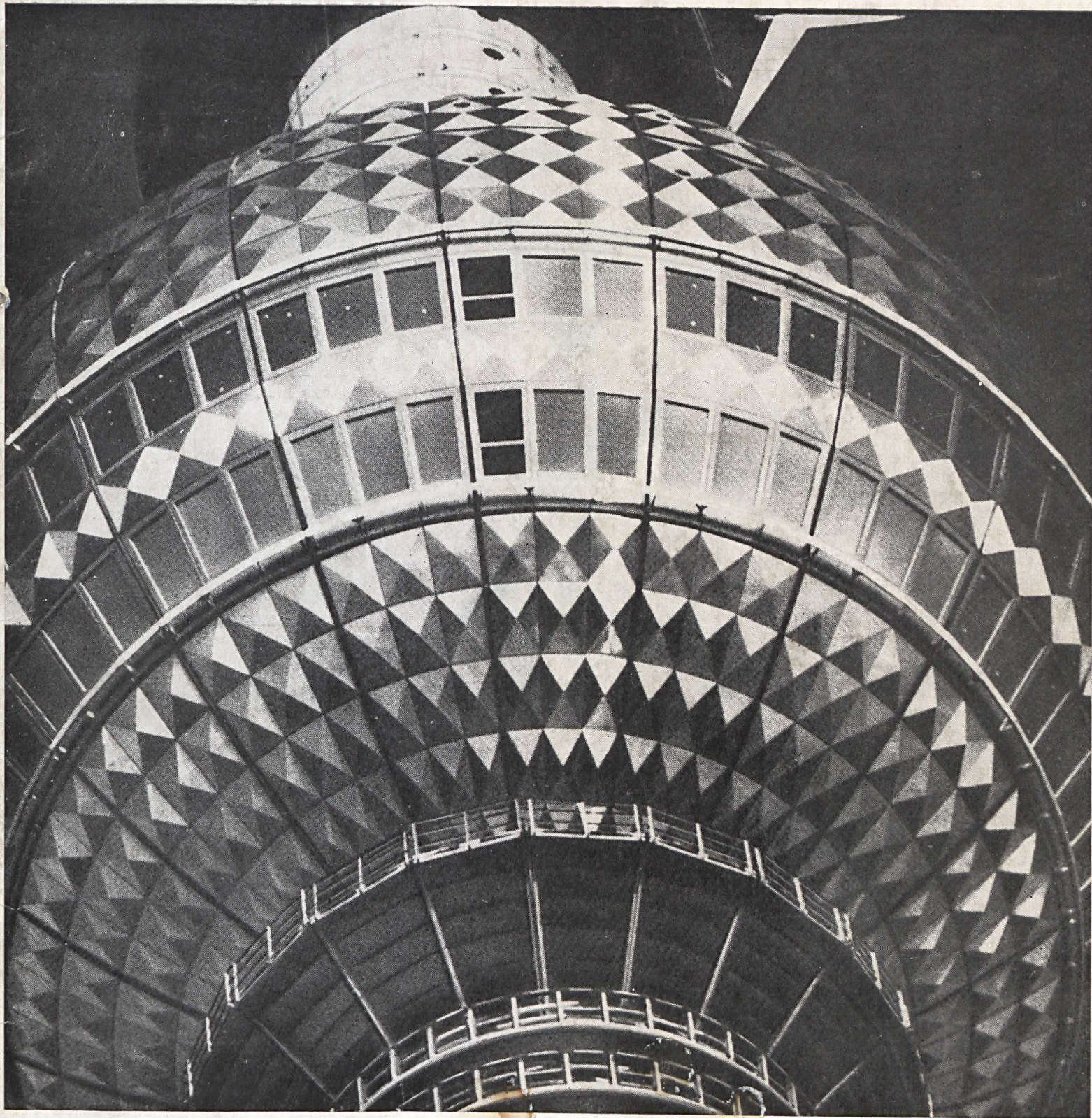




Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР 11 (156), 1970

Год издания четырнадцатый

В номере:

Главный редактор	Ладур М. Ф.
Редакционная коллегия:	Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Зам. главного редактора Кантор К. М. Королев Ю. К. Крюкова И. А. Кума Х. Р. Левашова А. А. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Луппов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Розенблюм Е. А. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Ответств. секретарь Зов. отд. редакции:	Кельман Л. М. Базазянц С. Б. Барабанов Е. В. Глазычев В. Л. Есаян С. А. Крамаренко Л. Г. Курбатов Ю. К. Уварова И. П. Шкаровская Н. С.
Худож. редактор	
Художник номера Техн. редактор Фотохудожник Фото:	Герчук Ю. Я. Штейнер Л. М. Кочетов Г. И. Логинов Б. Лучин А. Маркелов А. Селиверстов И. Ярославцев Е.

На обложке:
Телевизионная
башня Берлин

Ю. Королев

1
Содружество монументалистов
СССР и ГДР

С. Базазянц

2
Заметки о монументальном
искусстве ГДР

А. Стригалева

10
Выставка в Берлине

С. Розен

12
Антифашистские мемориалы ГДР

Г. Любимова

18
Фриц Кюн—мастер металла

Л. Крамаренко

21
Школа в Галле

25
Две школы фарфора

Л. Тюдман

30
Этюды о мебели.
Этюд I. От дупла к сундуку

Л. Жадова

36
ВХУТЕМАС—ВХУТЕИН

Адрес редакции:
Москва, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

А 09267. 19.X. 1970
Бумажных листов 3,25
Учетно-издательских листов 9,2
Условных печатных листов 8,49
Печатных листов 6,5
Зак. 8092. Тираж 19500
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240

Московская типография № 5
Главполиграфпрома
Комитета по печати
при Совете Министров СССР,
Мало-Московская, 21.

М. Курилко

44—50
Хроника

51
Страница коллекционера
Светильники



Содружество монументалистов СССР и ГДР

Ю. Королев, секретарь Правления
Союза художников СССР

Социалистическая архитектура призвана решать крупные социальные задачи по созданию материальной среды для труда, быта и отдыха наших людей. Последние 10 лет ее развитие характеризуется массовым строительством новых городов и сел. Резко повысился уровень художественно-технического качества сооружений. Происходит процесс выявления природы архитектуры как великого монументального искусства. В связи с этим особое значение приобретает развитие синтеза монументально-декоративного искусства, градостроительства и архитектуры.

Произведения монументального и декоративного искусства являются могучим средством коммунистического воспитания народа, так как человек встречается с ним повседневно, ежедневно в быту, на работе, на отдыхе, дома, в общественных местах.

Интенсивность развития монументального и декоративного искусства за последние 8—10 лет дает возможность говорить о солидном творческом опыте совместной работы архитекторов и художников, о произведениях монументального и декоративного искусства в архитектуре, в сооружениях самого различного назначения. Однако многое из того, что создано, не выходит за рамки рядовых поделок, характеризуется невысокими идейными и художественными качествами и в целом ряде случаев не вызывалось ни целями, ни местом строительства, ни назначением здания или сооружения.

Пришло время объективно и критически разобраться в опыте прошлого периода, когда в ряде случаев с энтузиазмом приветствовался лишь сам факт появления произведений монументального искусства в архитектурных сооружениях. Иными словами, количество произведений не решает в настоящее время проблемы синтеза искусств в социалистическом градостроительстве.

Создалась реальная необходимость провести широкое обсуждение по вопросам синтеза искусств. Дискуссия между Союдами художников СССР и ГДР, начало которой уже положено, проанализировала пути гармонического развития пластических искусств и архитектуры. Встречи художников и критиков двух социалистических стран проводятся в два этапа. В Берлине в этом году состоялся коллоквиум, где были

разработаны темы симпозиума, который будет проведен в декабре в Москве.

На коллоквиуме были обсуждены следующие темы:

- 1) Будущее городов в условиях развитой системы социализма;
- 2) О необходимости и значении синтеза искусств в современном градостроительстве;
- 3) Проблема соединения изобразительного реалистического искусства с современной архитектурой;
- 4) Проблема работы над портретным монументом;
- 5) Понятие монументальности;
- 6) Организационные вопросы совместной работы;
- 7) Задачи и проблемы развития социалистического монументального искусства;
- 8) Вопросы художественного образования (особенности подготовки художников-монументалистов).

Темы коллоквиума, как мы видим, поднимали важные вопросы развития социалистического градостроительства и монументально-декоративного искусства. Основная проблема — будущее городов, рост и преобразование их центров. Вместо старой средневековой структуры — комплексная застройка с широкими улицами и площадями, разделение транспортных и пешеходных зон города. Новая постановка проблемы использования средств монументального и декоративного искусства, их восприятия в условиях современного города. Синтез искусств понимается сегодня как объединение искусства с жизненными процессами общества. Всесторонне обсуждался вопрос о монументальном и декоративном началах в синтезе искусств.

На коллоквиуме четко определилась необходимость плана монументально-декоративного решения города наряду с архитектурным проектом. В настоящее время размещение произведений искусства происходит, как правило, стихийно и является зачастую или данью моде или случайностью, тогда как четкий план монументально-декоративного решения района или микрорайона мог бы определять возможность появления монументально-декоративных и орнаментальных произведений в тех объектах, где это необходимо. Художникам-монументалистам необходимы объективные социологические исследования. Социологи сейчас усиленно занимаются исследованием различных видов искусств, однако в основном лишь таких, как кино или станковое искусство. Мы же часто работаем вслепую, не зная, как воспринимаются произведения монументального искусства, как они воздействуют на зрителя, где они нужнее всего, каков коэффициент полезного действия. А знать это необходимо.

Дискуссия на коллоквиуме позволила лучше подготовить темы симпозиума. На симпозиуме той и другой стороной будет представлено по 5 докладов: 1) Закономерность развития синтеза искусств в социалистическом градостроительстве; 2) Синтез искусств в районах новой застройки; 3) Памятник в городе; 4) Синтез искусств и вопросы социологии; 5) Монументальное и декоративное начала в синтезе искусств.

Для успешного проведения симпозиума наши Союзы обменялись делегациями, и художники имели возможность познакомиться с тенденцией развития синтеза искусств в каждой стране.

Опыт взаимной дискуссии между Союдами художников СССР и ГДР — только начало большого разговора между творческими Союдами стран лагеря социализма.



Заметки о монументальном искусстве ГДР

С. Базазьянц

Перемены, происшедшие в жизни немецкого народа за 20 лет существования Германской Демократической Республики, получили яркое выражение в монументальном искусстве.

Марксистско-ленинская идеология, которая лежит в основе государственного жизнеустройства, явилась базой для расцвета синтеза искусств. Одним из важных стимулов развития монументального искусства в тесном контакте с архитектурой следует считать необходимость интенсивного восстановления страны.

Подчеркнутая декларативность немецкого монументализма вызвана потребностью громогласно заявить на весь мир о том, что нация твердо идет по пути социалистического развития.

Деловой тон в оценке синтеза искусств выгодно отличает практику немецких монументалистов и искусствоведов.

Вместо общих слов о значении монументального искусства — выставки-смотры по округам, городам, районам. На них представлено все — от макета до детальных разработок элементов монументального искусства. Толстые книги каталогов-отчетов с исчерпывающей полнотой рассказывают об авторе, проектной организации, технике исполнения, месте размещения объекта. В каталогах даны фотографии работ, снятых с нескольких точек, всегда имеется общий вид и укрупненный фрагмент. В больших работах даны планы внутренних помещений для того, чтобы легче было представить закономерности синтеза в каждом конкретном случае. Какие дельные это книги! Такие очень нужны и нам. Только с помощью каталогов можно наладить

обмен художественной информацией, проанализировать опыт и извлечь уроки из колоссального количества монументальных работ, которые сделаны в нашей стране лишь за последнее десятилетие.

Синтез архитектуры и монументального искусства в Германской Демократической Республике понимается как неотъемлемая часть общенародного дела. Поэтому в нем меньше репрезентативности, а в отношении к нему больше деловой требовательности. Эстетическая программа закладывается с начальных этапов проектирования. Она строго контролируется не только художественными советами, системой государственных заказов, но и глубоко заинтересованным отношением общественности.

Внимание к строительному делу и монументальному синтезу особенно возросло в европейских странах после второй мировой войны, когда архитектура перестала быть объектом внимания только профессионалов. В Германской Демократической Республике эта тенденция приобретает особенно ярко выраженный характер: немецкий народ утверждает себя как созидующую нацию. Отсюда такой высокий и всеобщий интерес к жизнестроительству всякого рода, в том числе и к синтезу искусств, что свидетельствует о новом качестве взаимосвязей между искусством и обществом. Государственный заказ — художник — зритель — вот «линия передачи» монументального синтеза в ГДР.

Остановимся на берлинском опыте. Берлин (столица ГДР). Население 1 млн. 82 тыс. человек. Годы: 1964—1969. За

этот период на 43 объектах города работало 37 художников-монументалистов в 10 видах техник. Живопись, мозаика, фреска, витраж, скульптура, рельеф, gobelen... Тот, кто знаком с характером творчества художника-монументалиста, знает, что выполнить такой гигантский объем работы возможно только при четкой организации дела, ясно сформулированной задаче и методичной последовательности в ее осуществлении.

За новизну поставленных проблем, за тщательность и квалифицированность их художественной разработки монументальное искусство ГДР заслуживает внимания и благодарности зрителя.

Удивительна планомерность в осуществлении синтеза пластических искусств и архитектуры, который развивается по своим особым законам. Здесь вступает в строй иной образный язык, другое, по сравнению со станковым искусством, художественное воплощение жизни. Ведь пространственно-предметное понимание пластических задач налагает свою печать на выбор и трактовку изображений. Не портретирование конкретного явления, а извлечение общих представлений, которые выражаются не только через форму, но и через материал произведения. На помощь зрителю часто приходят ассоциативные связи, которые помогают вскрыть глубину замысла, ощутить эмоциональную атмосферу произведения. На этих основах построено творчество Фрица Кюна.

*

Кюн занимает особое место в немецком монументальном искусстве послевоенных лет. В его творчестве деятельность художника сливается с работой дизайнера, так как Кюн не только разрабатывает пластический мотив и дает идею, но и сам доводит замысел до готового продукта. Кюн как бы утверждает, что и в машинную эру не исчезает интерес к формам, созданным человеческими руками. Отсюда и та роль, которую он отводит технике обработки металла.

Кюн достигает поразительного одухотворения материала. Какая, например, внутренняя наполненность в соотношениях медно-красных оттенков металла в фонтане «Парящий круг» на Александерплац, какой озвученности колорита достигает художник в декоре портала берлинской библиотеки. Беспорядочные промежутки между буквами сообщают движение композиции, а почти не повторяющееся виртуозное написание буквы «А» придает portalу характер орнаментального рельефа. Здесь как бы слились воедино орнаментальные возможности шрифта и декоративная структурность мастерски обработанной металлической поверхности.

Рельефная поверхность в отделке торца и дверей театра «Комише опер» очень выразительна и изменчива.

Ход металла рождает глубины, светотень позволяет воспринимать декоративную структуру во времени, постигать ее пространственный смысл.

В какой бы технике ни работал Кюн: выколотка, формовка, чеканка, литье — поверхность металла сохраняет прикосновение руки художника — неравнодушного исполнителя. Живые пульсирующие поверхности воспринимаются особенно контрастно в сочетании с гладкими холодными поверхностями бетона и стекла. Металл, обработанный Кюном,



Ф. Кюн.
Декоративное оформление
входа в Берлинскую городскую
библиотеку. Металл.

Общий вид восстановленного
здания Берлинской городской
библиотеки.

Ф. Кюн.
Фонтан «Парящий круг».
Металл.

На стр. 2
Берлин.
Бранденбургские ворота.

Герб Берлина





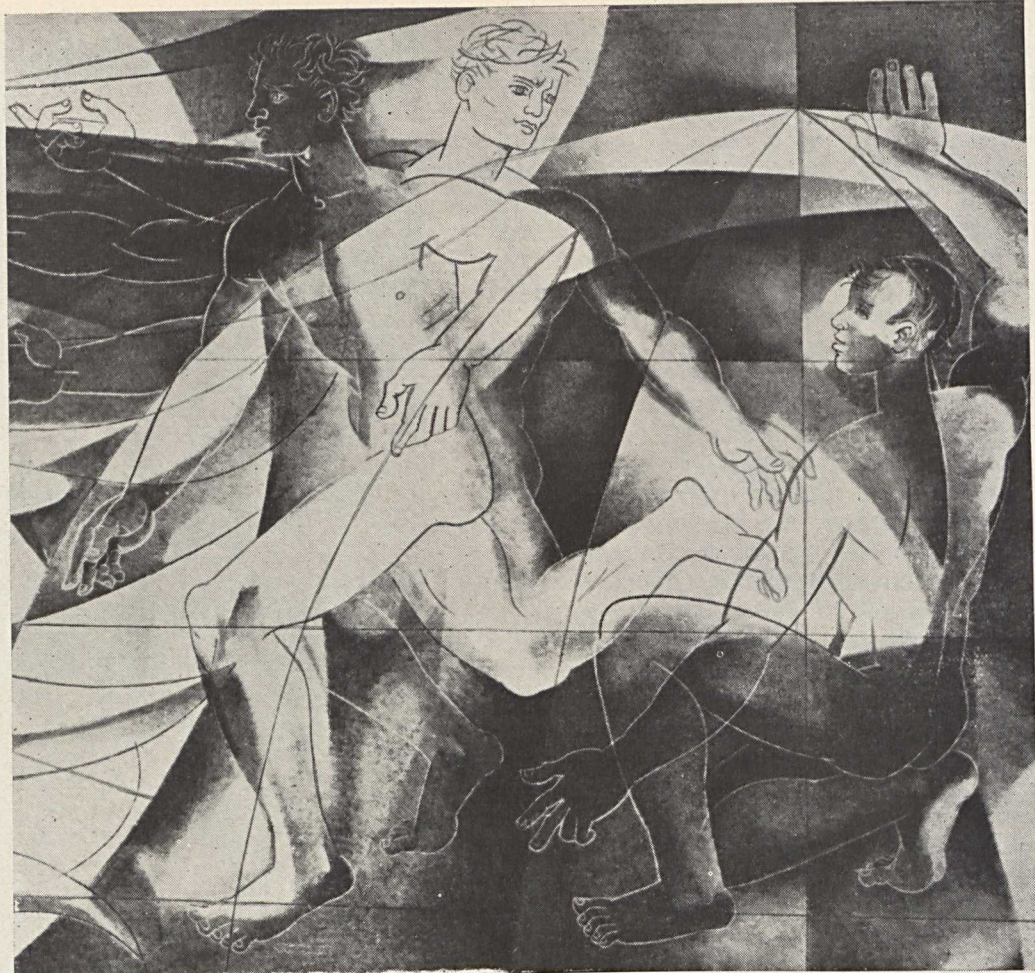
Г. Гензельман.
Дом учителя на Александер-
плац. Общий вид.

В. Вомака.
Композиция «Наша жизнь».
Фрагмент. Мозаика, эмаль,
металл.

превращается из традиционного материала в современный, работающий по-новому в новых условиях. В синтезе с современной архитектурой острее воспринимается контраст индустриальной строительной структуры и ручной металлической отделки. Но не только в обостренном чувстве контрастности современность художника. Кюн удивительно точно находит масштаб своей работы по отношению к целому. Он никогда не мельчит, не работает над вставками, мелкими панно, незначительными отделками. Его участие в синтезе с архитектурой всегда масштабно. Он работает над большими поверхностями, над элементами архитектуры, активно участвующими в функциональной жизни здания. Это тоже черта, выделяющая Кюна из мастеров-традиционалистов, делающая его крупным мастером современного монументализма.

*

Имя профессора Вальтера Вомаки широко известно в художественных кругах Германской Демократической Республики. Он возглавляет центральную рабочую группу «Архитектура и изобразительное искусство» и Институт изобразительных искусств в Берлине—Вайсензее. Вомака принадлежит к тем мастерам, художественное творчество которых выражает наиболее устоявшиеся типические черты стиля монументальной живописи последнего десятилетия. Удивительная активность и умение поддержать всякое начинание в области синтеза искусств делает его особенно популярным. Одна из наиболее значительных работ художника последних



В. Вомака.
Композиция «Человек и время»
в вестибюле здания
Министерства иностранных дел.
Фрагмент. Темпера.

лет — мозаика на Доме учителя, выполненная в 1964 году по заказу магистрата Большого Берлина. В ней соединилось и естественное стремление продолжать тенденции этих лет, и попытка вырваться за пределы довольно узкой пространственной концепции. Центрической композиции автор предпочел повествование, развернутое во времени. Вместо экрана он выбрал круговую композицию, как бы составляющую ткань самого здания. Масштабные отношения архитектуры и мозаики взяты достаточно смело, панно хорошо читается с дальних расстояний, что соответствует назначению центрального здания на большой площади. Однако внутри композиции ощущается некоторая дробность, мешающая целостности восприятия темы.

Спустя несколько лет Вомака делает темперные панно для Министерства иностранных дел. Художник выполнил их совсем в иной манере. Он исходил из романтических побуждений показать всевластие человека над стихиями природы. В первой композиции тема сконцентрирована в человеке-мыслителе и символах созидания.

Второе панно развивает тему, зафиксированную в первом. Там — поиск, здесь — свершение. Композиционная структура становится более динамичной, символика получает реальные черты. Так решается тема космоса в стенах нового берлинского здания на Маркс-Энгельс-плац. Отличное качество отделочных работ в интерьере и высокое техническое мастерство темперной живописи выделяют эту работу из ряда ей подобных.

Рассматривая художественные особенности этой стенописи, нельзя не отметить роль архитектора проекта Ф. Кайзера, который не заполнял пустоты, а строил продуманную пространственную концепцию. Живопись не только украшает архитектурное пространство, но и является средством создания строго-торжественной обстановки, уместной для официальных встреч и приемов. Создается ощущение, будто стены не замыкают пространство, а как бы направляют его свободное течение.

*

Другая ведущая фигура немецкого монументализма — Герхард Бонзин, автор композиции «Путь Красного знамени» на здании Дворца культуры в Дрездене. Путь Красного знамени понимается художником как революционная история немецкого рабочего движения. Этапы этого пути от зарождения марксистской философии до трудовых буден новой Германии четко прочитываются в аппликативной структуре композиции. Декларативная самостоятельность отдельных клейм объединяется центральной фигурой женщины со знаменем. Активный красный цвет пронизывает композицию, внося единство в дробное повествование.

Поучительны формы работы и организации труда при создании этого панно. Задание выполнялось в очень сжатые сроки, чтобы осуществить замысел, потребовался четкий график распределения работ на отдельных участках. Тогда на стадии эскизной готовности в работу включились специалисты, которые подсчитали на электронно-вычислительной машине оптимальное время, необходимое для сдачи работы в срок.

Этот график был обязателен для всех: от Министерства культуры до химических заводов-поставщиков. Кроме того, машина рассчитала размеры и композиционный ритм бетонных блоков, на которые наносилась гранулированная смальта. Современный пластический синтез рождался здесь в синтезе с современной наукой. Но творческое содружество науки и искусства не ограничилось только помощью математиков. Высокая техническая оснащенность современного производства помогла художнику осуществить еще один эксперимент: обработка измельченной смальты проводилась током огромного напряжения. Благодаря высокой температуре стеклянная смальта оплавлялась, превращаясь в красочную мерцающую поверхность. Дрезденский опыт интересен тем, что дает основание рассматривать работу художника-монументалиста в ряду сложных современных производств. Тем самым расширяются узкоремесленные границы.

*

Естественно, синтез в Германской Демократической Республике не ограничивается описанными примерами, он значительно разнообразнее и, как всякая живая практика, далеко не равноценен. Так, работа М. Кандта в холле гостиницы «Унтер ден Линден» обращает на себя внимание несколько непривычной для последних лет манерой исполнения: свободным широким письмом и исторической правдоподобностью в изложении сюжета. В основу композиции легло конкретное событие: первое крупное выступление немецких женщин, борющихся за свои гражданские права. Описывая



В. Вомака.
Декоративное панно в интерьере
Министерства иностранных дел.
Фрагмент. Темпера.

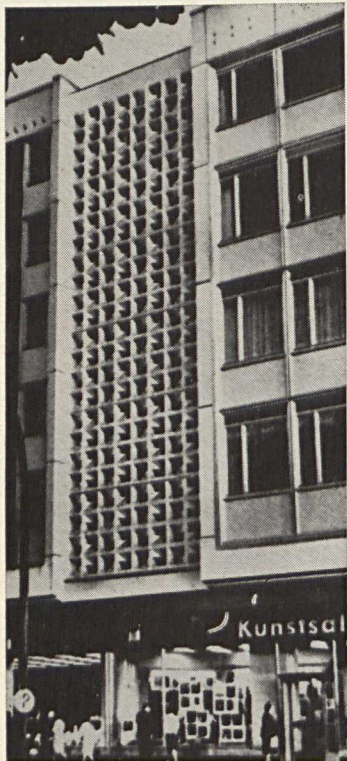
Г. Бонзин.
«Путь Красного знамени».
Композиция на здании Дворца
культуры в Дрездене.





Г. Шюлер.
Эмблема Мейсенской
фарфоровой мануфактуры
на жилом доме. Берлин.
Алюминий.
Декоративная структура
из бетона (внизу).

М. Кант.
«Борьба за гражданские права»
в интерьере гостиницы «Унтер
ден Линден». Вверху: слева —
общий вид; справа — фрагмент.
Темпера.



берлинские улицы прошлого столетия, одежду того времени, художник не прибегает к аллегориям и метафорам. Здесь все документально, и, как ни странно, именно достоверность, как будто не соответствующая требованиям современного монументализма, вызывает интерес зрителя. Но не только это. Главное, что делает произведение Канта особенно притягательным, — это незакодированность образного строя. Не холодная схема, не аппликативное изображение жестов, уместных на физкультурных парадах, а неспешный рассказ о людях, событиях, времени. Может, было бы вернее назвать эту работу станковой картиной, хорошо вписавшейся в интерьер холла. Но не в названии дело. Прошло время жесткой нормативности в подходе к явлениям искусств, и мы ценим их не за «чистоту» стиля, а за реальные достоинства. Резкая очерченность стиливых границ противоречит идеям большого синтеза, требующим не только разрыва жанровых барьеров, но и восстановления единства между художественным творчеством и миром вещей в целом.

* * *

Проявлением этой тенденции можно считать эстетический рационализм структурных форм, применяемых в современном немецком синтезе. Так пластически обогащена поверхность здания кинотеатра «Интернационал» на Карл-Маркс-алле в Берлине. Рельеф, созданный из индустриальных бетонных блоков, рождает светотени, которые придают плоскости пространственную глубину. Несколько иной мотив составляет декор жилого дома на Унтер ден Лин-

ден. Он типичен для современного индустриального домостроения и дает немалый эстетический эффект. Здесь применено бетонное построение типа решетки, которое, ограждая пространство, одновременно неполностью исключает его из внешнего мира. Это своего рода индустриальная объемная графика.

Реже встречаются в практике берлинского синтеза искусств формы, которые крепятся на здание, а не вырастают из его структурной основы. Но и они обладают достаточной силой выразительности, несмотря на кажущуюся простоту приема. На той же Унтер ден Линден, на торце здания жилого дома, в котором размещен магазин фарфора, установлена металлическая эмблема Мейсенского фарфорового завода. Репродуцированный в металле, принявший непривычно укрупненные формы, мейсенский знак в новой ситуации приобретает неожиданную остроту и выразительность. Пластика гладко отполированной ремесленной вещи контрастирует с шершавой поверхностью бетона.

В поисках новых средств выразительности немецкие художники обращаются к вечному источнику формообразования — орнаменту. В духе несложных геометрических фигур решен вход в один из жилых домов в районе Берлин-Лихтенберг. На торцевой стенке входа размещено панно художников Э. Лавренц и Л. Шольца, выполненное из индустриальной керамической плитки. Это панно отвечает своему назначению — украшать вход в обычный жилой дом нового Берлина.

Сегодня нельзя себе представить искусство Германской Демократической Республики без работ Фрица Кремера. Достаточно назвать Бухенвальдский мемориал или памятник в Равенсбрюке. Но идет время, меняется стилистика работ, круг образов. В мастерской Кремера тесно, и эскизы прежних работ задвинуты в глубь ателье. На переднем плане новые рисунки, пробы, обязательные студии с натуры. Здесь все интересно: законченные работы и то, что в процессе «деления», а главное, сам хозяин. В беседе лучше понимается художник, его строй мыслей. Но говорить с Кремером — острым, неожиданным, всегда небезразличным — непросто.

Еще В. Мухина писала, что монументализм — это не прием и не техника, а метод мышления художника, особенности его мировосприятия. Кремер в полной мере обладает монументальным мышлением. Он всегда чувствует основу, определяющий смысл образа. Это сейчас особенно ценно, потому что в монументальном искусстве слово «образ» в своем истинном значении почти стерлось. Глубина этого понятия потеряла свою измеренность в живом творчестве: слишком часто оно прикладывается к тому, что лишено подлинного дыхания искусства.

А вот работам Кремера присуще цельное художественное мировоззрение, свое видение мира. Это видение немецкого гражданина и гуманиста, который выражает высокие человеческие чувства, заставляя пережить их в новом рождении. Раскрывая величие вечного, сам Кремер весь в сегодняшнем дне. Душа художника открыта впечатлениям жизни, в них он черпает вдохновение, никогда не оглядываясь назад и не подделываясь под прошлые схемы. Он чуток к окружающему миру, к его бесконечному обновлению и свою веру в красоту духовного выражает в формах, переведенных на язык пластики.

В берлинской мастерской, совсем рядом с Бранденбургскими воротами, мне довелось встретиться со скульптором. В эти дни Кремер работал над «Галилеем»; четырехметровая статуя будет отлита в бронзе и установлена в зале Науки в Карл-Маркс-штадте.

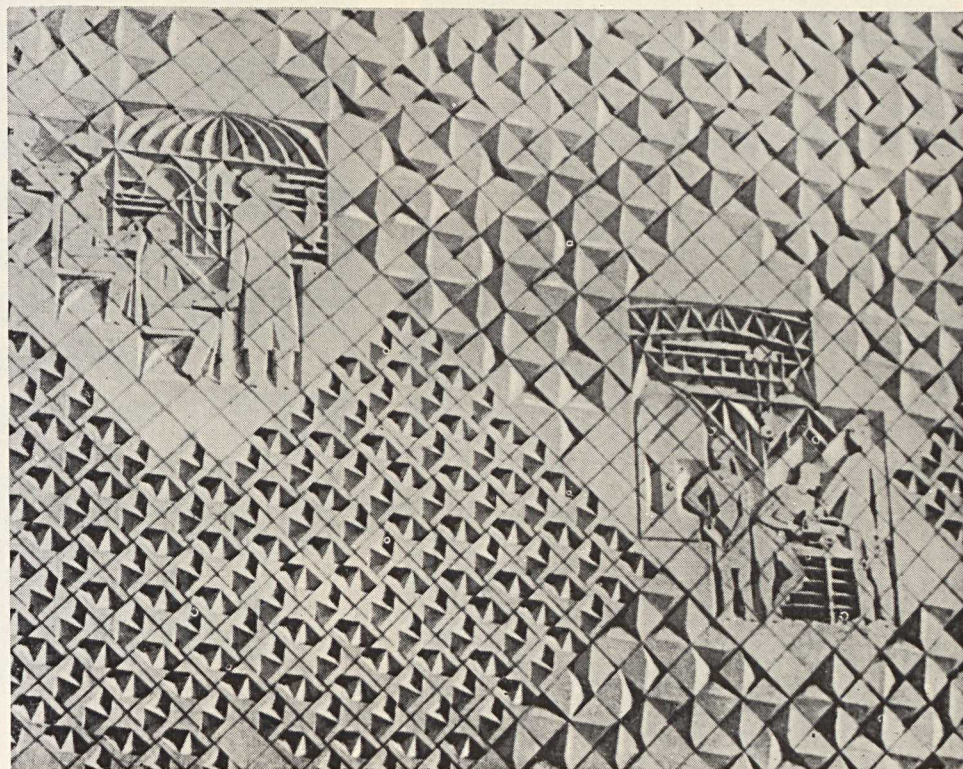
Кремер не привлекает исторический материал, не ищет буквальной достоверности образа. Он делает Галилея по представлению, а не таким, каким он был на самом деле. Галилей Кремера — такой, каким он должен быть, чтобы выполнить миссию своей жизни, выразить заложенную автором идею. Его искусство — это искусство современного художника, стремящегося разговаривать с людьми, обогащенными культурой, воспитанными на книгах и традициях. Скульптура Кремера рождает далеко идущие ассоциации, будит мысли. Его Галилей не просто старец в средневековом костюме, а мыслитель, свершивший нравственный и научный подвиг. Галилей для Кремера — повод высказать глубоко продуманные мысли, передать драму события, а не его внешние черты. Скульптура вырастает в символ антидогматизма.

Кремер всем своим творчеством утверждает себя представителем того направления в искусстве, которое стремится к воплощению не разрозненных явлений жизни, а к художественному синтезу

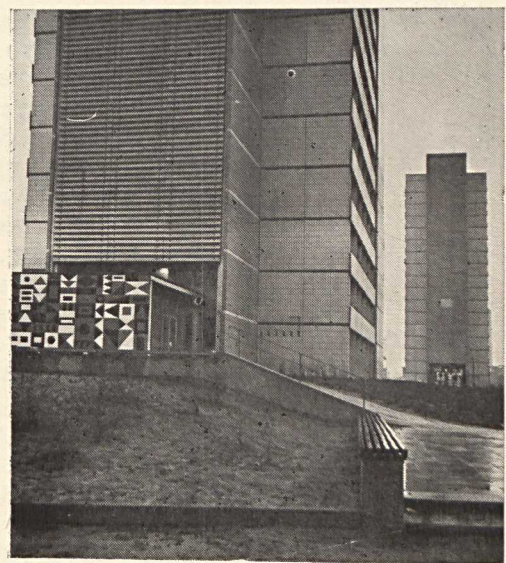
Кинотеатр «Интернационал».
Общий вид.



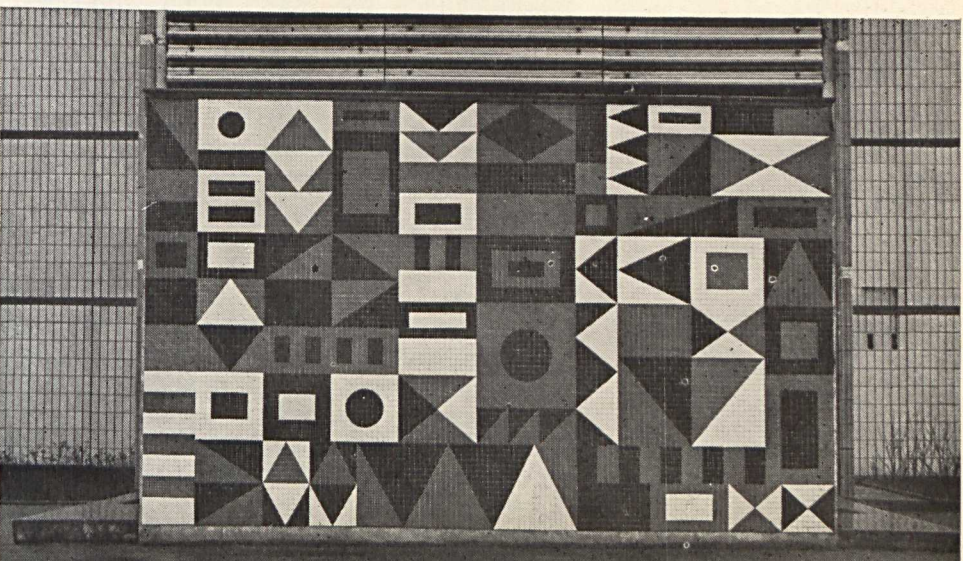
К. Г. Шамал,
Г. Шифельбейн.
Декоративная структура
и рельеф стены кинотеатра
«Интернационал». Бетон.

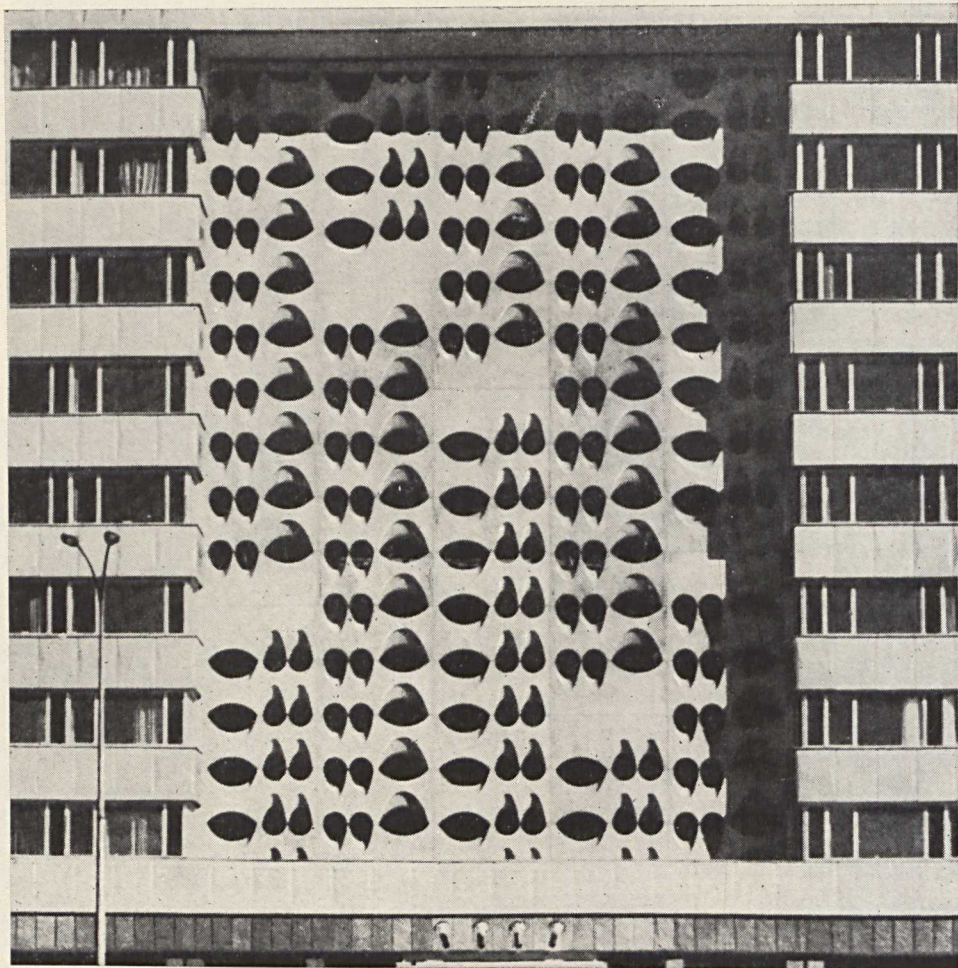
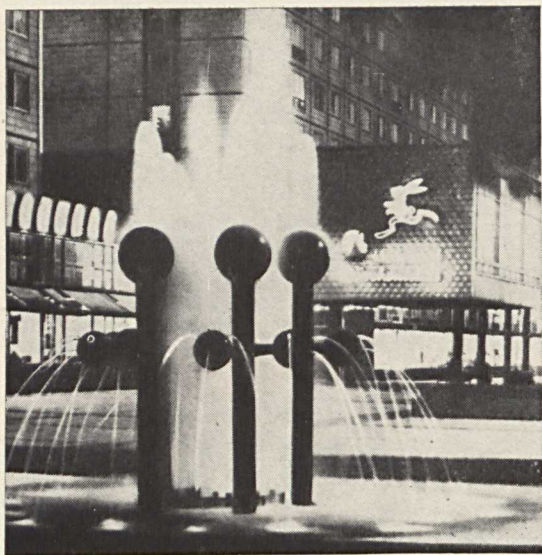


Жилой дом в новом районе
Берлина.



Э. Лаврентц, Л. Шельц.
Декоративная мозаика на
жилом доме. Фрагмент.





Ф. Кюн.
Декоративный фонтан
в Магдебурге.

В. Ратачек.
Гобелен в вестибюле
«Комише опер».

Г. Шифельбейн.
Декоративный орнамент
на жилом доме в городе
Карл-Маркс-штадт. Бетон.



мира целого, противоречивого и динамичного. Его Галилей — это синтез наших противоречий, ход наших мыслей и чувств.

Может быть, никогда прежде в искусстве не проступала с такой настойчивостью и остротой, как в послевоенные годы, тенденция преодолеть дистанцию времени, приблизить исторических героев к современности. Эта тенденция, в равной степени привлекательная и коварная, с особой последовательностью раскрывается в современном театральном искусстве. Известный английский актер и режиссер Пол Скофилд сформулировал ее с предельной четкостью: «...Наша задача приблизить героя, даже того же Гамлета, к зрителю и сделать его переживания предельно понятными..., чтобы шекспировская правда воспринималась бы как наша правда». Трагедия Галилея, по Кремеру, очень современна, она стимулирует мысль, призывает людей побеждать собственную косность. В таком сложном ассоциативном постижении рождается Галилей для Карл-Маркс-штадта.

Галилею 70 лет. Он стар, слеп. Его вынуждают отречься от своего открытия. Физические силы сдают, воля к сопротивлению исчерпана. Казалось бы, жизнь проиграна. Но вот последний рывок: отрекаясь, он указывает жестом руки на солнце, вновь утверждая тем самым свою гениальную догадку.

Лицо Галилея — это лицо Брехта (можно сравнить с портретом в Дрезденской галерее). Кремер придал своему Галилею портретные черты немецкого писателя-драматурга. Он объясняет: «Пытался ус-

тановить иконографию, оказалось, бесполезно. Везде разное. Решил трактовать его по Брехту. Это давало мне современное понимание идеи». Тем самым художник особо подчеркнул, что синтез истории и современности служит средством уничтожения дистанции между ними, особенно для тех, кто любит строить иллюзии или пользоваться сопоставлениями. Факты истории нужны художнику для заострения современных этических, общественных и политических проблем.

Взросший интерес к искусству социалистических стран — знамение нашего времени. Оно воплощает в себе благородную жажду объективного и скорейшего узнавания духовной жизни разных народов. Рассказ о монументальном синтезе в Германской Демократической Республике — лишь часть обширной художественной информации об искусстве стран социалистического лагеря. И как одну из ведущих тенденций современного искусства его можно верно оценить не в изоляции явлений, а только в их целостной эволюции. Живое движение творческой мысли, закономерности, качественные этапы и конкретные особенности синтеза, его внутренний механизм, возможные тенденции, накопления и борьбу противоречий — все это необходимо изучать глубоко и всесторонне на разных примерах, особенно углубляясь в ту практику, опыт которой значителен и дает основания извлечь полезные уроки.



Выставка в Берлине

А. Стригалева

Двадцатилетие Германской Демократической Республики было отмечено художественной выставкой. Ее экспонаты заполнили все залы берлинского Старого музея и большую открытую площадку перед ним. В течение четырех месяцев выставка пользовалась неизменным вниманием зрителей.

Выставка имела отчетливо выраженный юбилейный характер и показывала художественную жизнь всех административных округов страны. Эти черты отразились на составе выставки и в оформлении ее экспозиции (в том, что немцы называют Gestaltung). Поучительный опыт этой необычной выставки заслуживает внимания.

Прежде всего о составе выставки. Искусство ГДР было показано широко и многосторонне, хотя некоторые его важные разделы не были представлены совсем. Вероятно, это сделано было не только из-за недостатка места (выставка получилась очень большой), а прежде всего для лучшего показа главного направления в современном искусстве ГДР: курса на монументальные жанры и формы, на синтез искусств.

Были показаны произведения архитектуры, скульптуры, живописи и графики. Совместная экспозиция четырех искусств и особенно наличие среди них архитектуры определили лицо выставки. Не думайте, что здесь демонстрировались только те разделы творчества, которые связаны с архитектурой: станковые произведения скульптуры, живописи и графики были представлены с большой полнотой. Была показана не только конкретная широкая практика синтеза искусств в архитектуре, но и наглядно выразилось духовное единство целей, стоящих перед художниками разных искусств. Представляется, что такая концепция удачно и объективно отразила положение в искусстве республики.

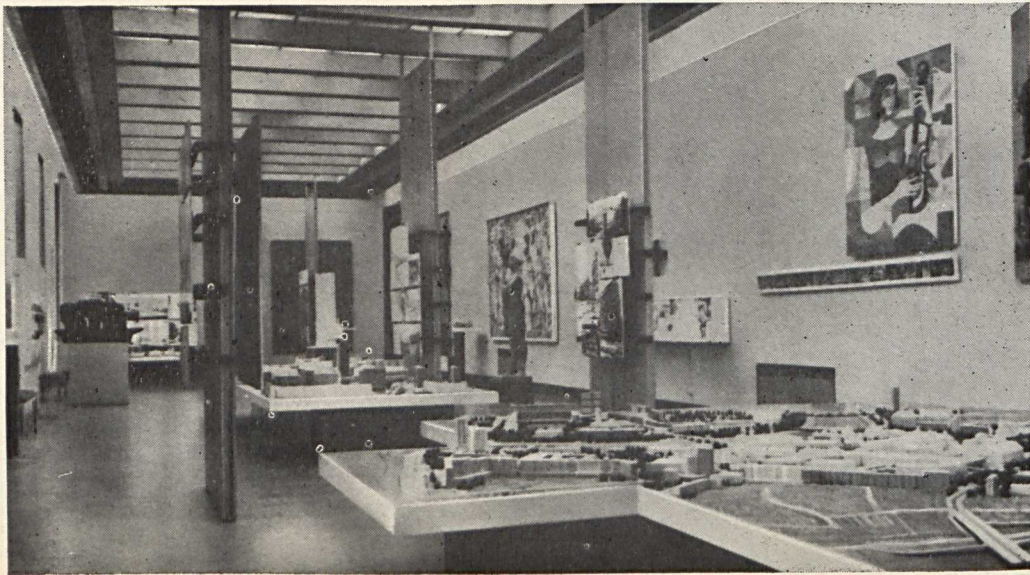
Чтобы нагляднее рассказать о выставке, приходится начать с ее оформления.

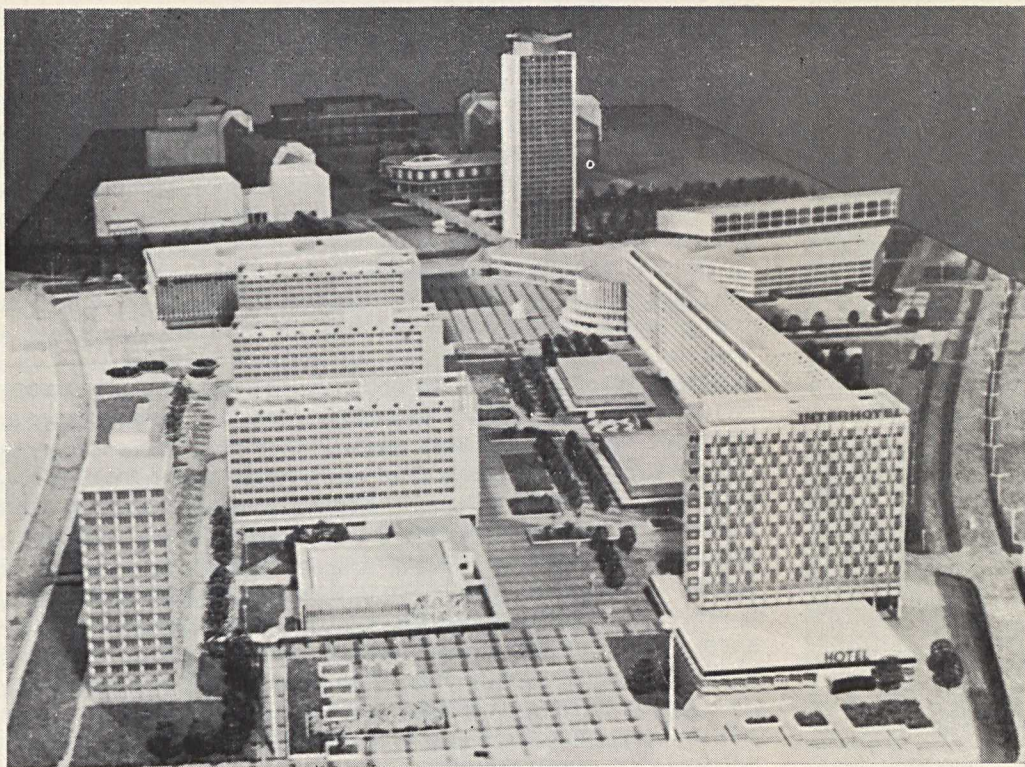
Здание Старого музея, построенное Шинкелем в первой трети XIX в., в течение столетия служило своего рода эталоном музейного строительства. Сегодня его парадные, освещенные огромными окнами залы, совершенно не отвечают идеалам и вкусам оформителей современных выставок. Устроители выставки (руководил оформлением Карл-Хейнц Шефер) не попытались трансформировать предоставленные им помещения с помощью выносок

подвесных потолков, цвета, освещения и т. д. Они строили экспозицию, почти не меняя обычного вида залов Старого музея. Исключением явилась лишь центральная ротонда, трактованная как вводный зал, предваряющий основную рабочую часть экспозиции. Стена ротонды была снизу доверху заполнена ковром из многих сотен фотографий. Фотографии, покрывавшие стену сплошь, характеризовали различные стороны жизни ГДР за 20 лет. На их фоне и в центре круглого зала было установлено несколько (по впечатлению, 10—15) произведений живописи и скульптуры, отобранных среди работ последнего двадцатилетия, уже ставших достоянием истории искусства республики. Критерий выбора — наиболее глубокое, по мнению устроителей, отражение основных этапов истории Германской Демократической Республики.

Экспозиция вводной ротонды созда-

вала определенное настроение, напоминала о жизни за стенами музея, жизни, которая является почвой, вырастившей искусство ГДР, и объектом, в чье формирование искусство вносит свой вклад. Собранные в этом зале картины и скульптуры призваны были дать очень краткую ретроспекцию искусства республики. В остальных залах были собраны произведения главным образом последних лет. Выставка членилась не по видам искусства, а по территориальному признаку. Она была составлена из лучших работ, показанных перед этим на юбилейных выставках, прошедших во всех административных округах страны. (Попутно стоит отметить, что выставком центральной юбилейной выставки не являлся одновременно ее жюри. Отбор произведений был сделан на местах.) Таким образом, произведения архитектуры и изобразительных искусств экспонировались рядом,





На стр. 16
Юбилейная художественная выставка
«Архитектура и изобразительное
искусство».

Фрагменты экспозиции.

лишь группируясь в неизолированные друг от друга зоны. Фрагменты, эскизы, картоны монументально-декоративных произведений выставлялись и среди архитектурных проектов, и среди станковых картин, связывая эти разделы между собой.

Экспонирование разных видов искусства исходило из их особенностей. Включение в состав выставки архитектурного раздела наиболее сильно и чрезвычайно многопланово повлияло на ее общий характер. Как уже говорилось, фиксировалась и прокламировалась единая творческая устремленность всех видов искусств. Показ архитектуры значительно увеличил объем и диапазон информации, даваемой выставкой. Подробно и разнообразно были показаны поиски непосредственного композиционного синтеза архитектуры с другими искусствами, получившие в ГДР очень большое и все растущее значение.

При осмотре выставки постоянное переключение с архитектурного материала на живописный или скульптурный обостряло восприятие, наталкивало на сопоставления, размышления.

В отличие от обычных художественных выставок, архитектурная выставка позволяет показать не только уже осуществленное (здесь — в виде фотографий и больших слайдов), но и заглянуть в будущее, демонстрируя проекты еще только строящихся или задуманных зданий, ансамблей, городов. Естественный и закономерный интерес людей к такого рода материалу, непосредственно связанному с условиями и образом их жизни, был верно понят и учтен организаторами выставки.

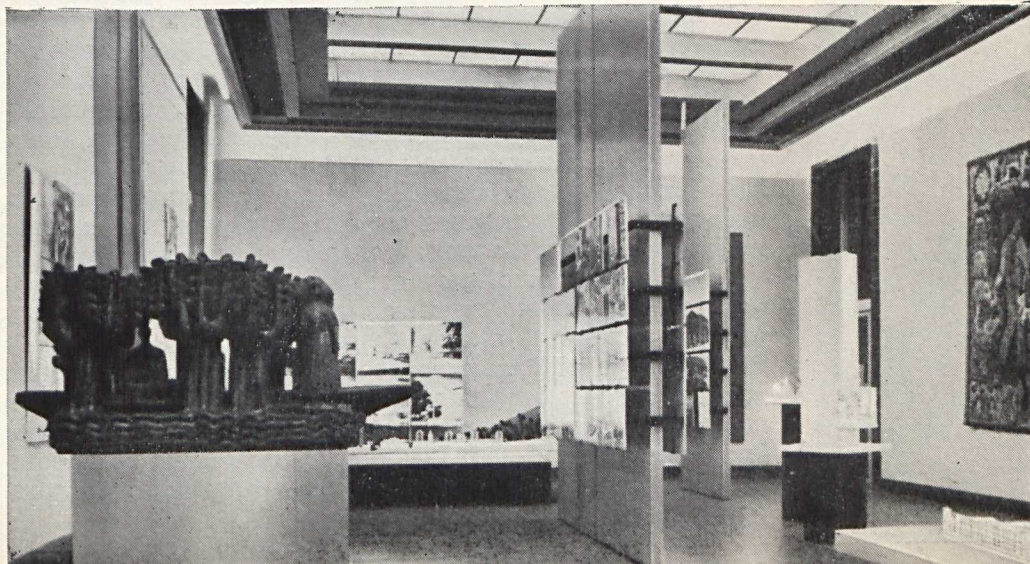
Вообще надо отметить, что для отчетной юбилейной выставки, где сжато была показана ретроспектива и развернута широкая панорама сегодняшнего дня, возможность за-

глянуть в будущее, — а такую возможность давал как раз архитектурный раздел — оказалась очень ценной принципиальной находкой. Несколько слов о технической стороне показа архитектуры. На выставке было достигнуто умелое сочетание профессионального уровня и наглядности, впечатляемости. Проектный материал был представлен главным образом в макетах. Мало понятные широкому зрителю чертежи отсутствовали. Выставка стремилась передать размах строительства, главным образом — художественную сторону архитектуры. Этого требовало присутствие данных работ на художественной выставке.

Были выставлены макеты центров всех крупных городов республики, центральных ансамблей, отдельных крупных зданий. Это создавало полноту картины и сопоставимость положения в разных районах страны (макеты были однотипны по теме и одинаковы по масштабу для определенного типа). У зрителя была возможность составить отчетливое представление о художественной концепции современной архитектуры ГДР и ее синтеза с другими искусствами.

Наиболее крупные экспонаты — скульптуры, оборудование игровых площадок, фрагменты мозаик, декоративных облицовок и т. д. — экспонировались на большой площади перед Музеем. Открытая экспозиция создавала отчетливое ощущение связи всей выставки (включая, разумеется, экспонаты, скрытые в стенах Музея) с окружающей городской застройкой, с восстановленными, вновь выстроенными и строящимися зданиями в центре демократического Берлина, с многочисленными произведениями монументального искусства на его стенах и городских пространствах.

Юбилейная художественная выставка вместе с проводившимися на ней и вокруг нее другими мероприятиями — дискуссиями, днями отдельных округов, концертами в залах выставки, информацией в печати и т. д. — оказалась большим событием в культурной жизни страны. Она, в частности, стала крупным вкладом в дело сближения искусства с народом, в дело воспитания искусством зрителя, воспитания реального и потенциального общественного заказчика, чему в ГДР придается очень большое значение.



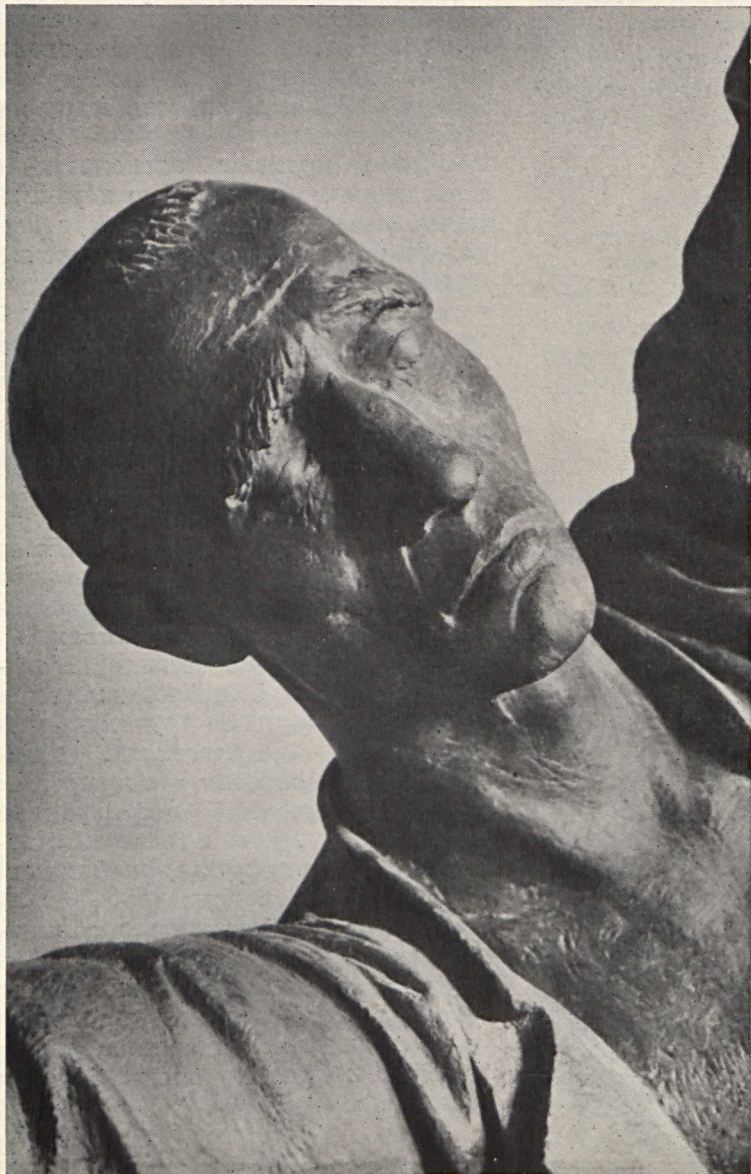
Антифашистские мемориалы ГДР

С. Розен



Ф. Кремер.
Узницы Равенсбрюка. Бронза.

Ф. Кремер.
Центральный памятник
Бухенвальдского комплекса.
Фрагмент.



У развилки дороги на невысокой каменной плите стоят три темные бронзовые фигуры. Узники Равенсбрюка, несущие на самодельных носилках умершего от голода ребенка. В трагическом молчании движутся женщины. Невесомо легким в их больших, натруженных руках кажется самодельный гробик. А сами фигуры, прямые, тяжело ступающие по земле, несмотря на истощенность, смотрятся значительными, величественными. В этом контрасте легкости их реальной ноши и огромного физического и духовного напряжения, которого требует от них путь,—вся сила страданий и горя, которые легли на плечи узниц Равенсбрюка.

Так начинается дорога в Равенсбрюк, к национальному памятнику, сооруженному на территории бывшего женского концентрационного лагеря смерти.

Три мемориальных антифашистских ансамбля по решению правительства республики, на средства, пожертвованные населением, воздвигнуты в Демократической Германии. «Памяти и предостережению посвящены эти памятники: памяти бесчисленных мучеников и героев антифашистского Движения Сопротивления, предостережению нашему, а также всем последующим поколениям, призывающему никогда больше не допустить того, чтобы фашистское и милитаристское варварство нависло черной тучей над нашими и другими народами»,—сказал Вальтер Ульбрихт.

В создании этих ансамблей принимали участие лучшие художники и архитекторы ГДР. Бухенвальд, Равенсбрюк, Заксенхаузен—это этапы становления реалистического искусства Германской Демократической Республики, это школа овладения большой общественно-значимой тематикой, поиски современных форм выражения. Это — первые серьезные опыты совместной работы архитекторов, скульпторов, художников, попытки посредством синтеза искусств добиться максимальной силы художественного воздействия.

*

То, о чем нужно было рассказать в художественных образах, должно из прошлого обращаться в настоящее и будущее, должно служить антифашистскому воспитанию сегодняшних зрителей, граждан первого на немецкой земле демократического государства.

С самого начала было ясно, — рассказал Фриц Кремер, — что эта задача может быть решена только средствами реалистического искусства, язык которого будет понятен миллионам зрителей. Но и с самого начала, — продолжил художник, — мне было понятно, что я не смогу работать над памятником в Бухенвальде также, как над всем, что делал до этого...

...Передо мной — десятки рисунков. Очень разные по технике, манере исполнения, степени завершенности, они изображают лица узников Бухенвальда, сцены, отдельные фигуры в различных ракурсах. Потом эти заметки как будто бы откристаллизовываются, рождается обобщение. Думающий. Сомневающийся. Призывающий. Борец. Трус. Герой... Это — студии Кремера, которые скульптор назвал «эскизами выражения».

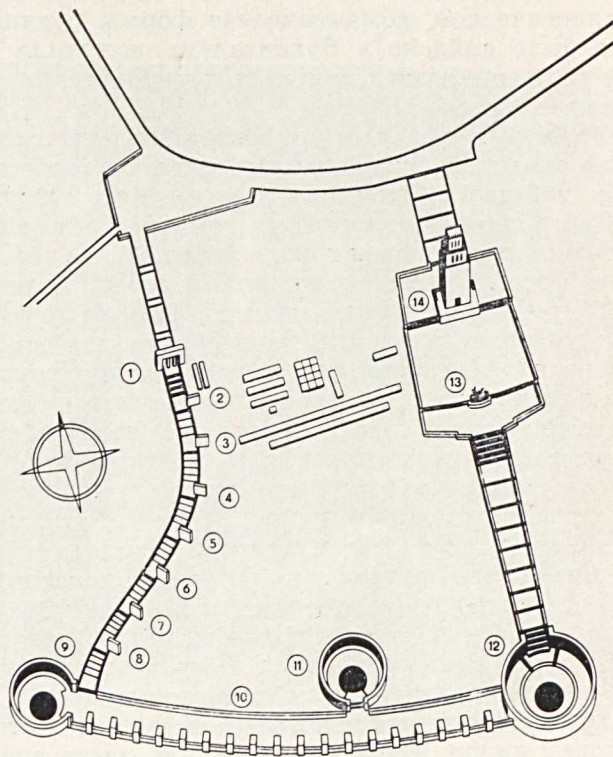
По замыслу, разработанному авторским коллективом, посетителю, вступающему на территорию памятника, предлагается определенный маршрут, следуя которому, человек постепенно втягивается в орбиту сопереживания, эмоционально постигая предложенную ему концепцию бухенвальдской трагедии.

Войдя через северные ворота, посетитель попадает на дорогу, вдоль которой установлены семь стел. Выполненные в технике высокого рельефа скульпторами Гржимеком, Киизом и Грецом, сцены из них воскрешают страницы истории лагеря. Это — строительство лаге-

ря заключенными; прибытие в лагерь транспорта; изнурительный труд узников; истязания; подпольная работа; тайно проведенный вечер памяти Э. Тельмана; подготовка к восстанию... Главная, объединяющая тема, звучащая все сильнее и сильнее от стелы первой к последней—интернациональная солидарность, сопротивление заключенных фашистским палачам. На оборотной стороне стел высечены стихи Иоганнеса Р. Бехера. Эта дорога, которую называют кровавой, — на ней тысячи заключенных нашли свою смерть—приводит к первой, круглой в плане усыпальнице. Пройдя ее, посетитель выходит на Дорогу Наций. На восемнадцати каменных пилонах, которые стоят по правую сторону движения, выбиты названия стран—узники их томились в Бухенвальде. Слева от Дороги Наций стоит вторая, круглая в плане гробница. От третьей, самой большой усыпальницы пологие ступени ведут к группе Кремера. Эта группа—эмоциональная, смысловая и композиционная кульминация всего ансамбля.

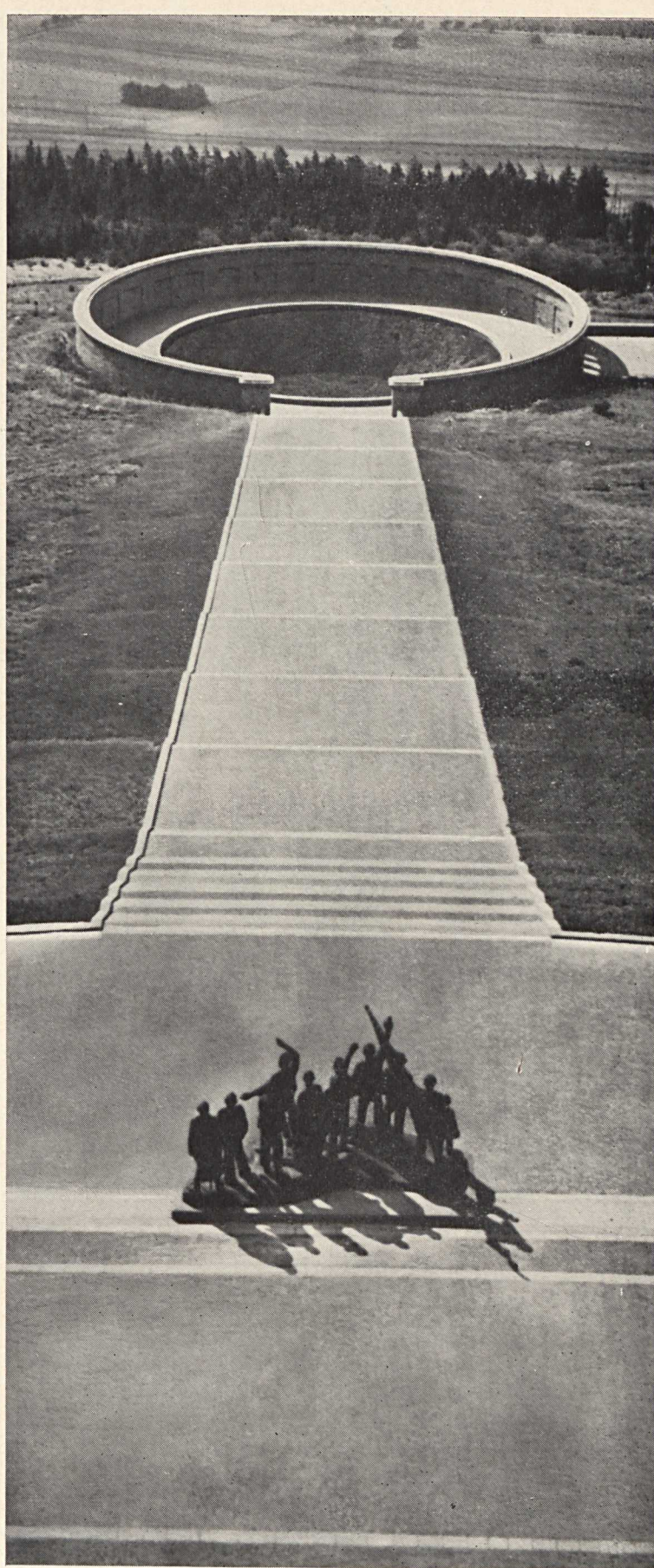
Пройдя по всей территории лагеря, мучительно размышляя над тем, как могло случиться, что здесь, на немецкой земле, были совершены чудовищные преступления против человечности, посетитель подходит к монументу. Здесь он должен найти ответ на вопрос, что за люди были те, кто нашел в себе мужество противостоять фашистскому варварству. Перед Кремером стояла задача переплавить правду истории в правду искусства.

Бухенвальдский памятник был принципиально новым решением в его творчестве, поднявшим реалистическое искусство ГДР на новую ступень. Прежде всего, скульптор отказался от аллегии. Все существовавшие до этого значительные антифашистские памятники, в том числе и знаменитый роттердамский монумент, и работы



самого Кремера для кладбища в Вене, говорили языком аллегии. Кремер представил своих героев в конкретных обстоятельствах действия, в одеждах узников Бухенвальда, в конкретный исторический, кульминационный для них момент — в момент восстания.

Одиннадцать изваянных им фигур — это одиннадцать человеческих индивидуальностей. От центральной фигуры «Падающего», бросившегося на врага и сраженного пулей, характера героического, преданного идеям антифашистской борьбы, через «Присягающего», «Бойца с винтовкой», «Бойца в берете», «Узника со знаменем» — его товарищей по убеждению и оружию — до человека растерянного, колеблющего («Сомневающийся»). Таким образом, за внешней конкретностью скрывалось художественное обобщение. Это были типические характеры, создать которые художник смог, пропустив через себя сотни документов, фотографий, свидетельств, став обладателем посмертных масок гамбургских анти-



Схематический план Бухенвальдского комплекса.

Бухенвальд. Вид на площадь Торжества.

Ф. Кремер. «Больной» Рисунок к памятнику в Бухенвальде.





фашистов, среди которых были Эдгар Андре и Фите Шульц, сказавший после того как фашистский суд приговорил его к 260 годам тюрьмы и три раза к смертной казни: «Одним бойцом будет меньше, но мы все равно победим». Кремер показал эти типические характеры в тесном взаимоотношении друг с другом. Внутренняя психологичность, выраженная языком пластики, определила единство группы. Его произведение давало зрителям содержательную перспективу. Увековеченные в бронзе герои антифашистской борьбы не становились историей, они обращались к сегодняшнему зрителю.

...Я была в Бухенвальде в этом году. Сегодня, так же как и десять с лишним лет назад (и, я уверена, десятилетия спустя), памятник не оставляет никого равнодушным. Можно сделать потрясающий документальный фильм, снимая лица людей около монумента скрытой камерой. Подтверждение этого можно найти и в необыкновенной силе записей, сделанных в памятной книге Бухенвальда. В боях Кремера сегодняшние зрители узнают характеры людей старшего поколения, тех, чьими руками была создана демократическая республика, чьи дела они, новое поколение, продолжают сегодня. Большое значение в этом образно-концепционном решении приобретает изваянная скульптором фигура «Мальчика из Бухенвальда», стоящая на правом фланге группы, мальчика, ради будущего которого отдают свои жизни старшие бойцы, мальчика, ровесники которого, прошедшие школу Бухенвальда, выжили, стали после победы строителями нового общества, сегодняшними непримиримыми борцами с фашизмом.

Кремер сказал: «В бухенвальдском памятнике я пытался представить глубину, как она представляется мне и другим художникам-реалистам нашего времени, чувствующим свою ответственность перед людьми, правдиво передать историю.

Будем остерегаться в нашем искусстве прятать истину в идеалистические, романтические формы будущего». То, что было найдено в Бухенвальде, получило дальнейшее развитие в двух других антифашистских мемориальных ансамблях ГДР.

Равенсбрюк был женским концентрационным лагерем, одной из самых страшных гитлеровских фабрик смерти. Здесь с 1939 по 1945 год было зверски убито 92000 женщин. Ни в одном концлагере на немецкой земле число уничтоженных заключенных не было так велико, как в Равенсбрюке. Вместе с женщинами здесь находились дети. 863 ребенка родились в лагере. Ни один не выжил. Но то, что делали женщины Равенсбрюка для спасения детей, носило беспрецедентно героический характер. Это была материнская взаимопомощь, женская солидарность, самоотверженность. Это должно было найти выражение в памятнике. Кроме того, архитекторам и художникам самой природой была предложена определенная пространственная ситуация. Лагерь был расположен на берегу озера Шведт, напротив города Фюрстенберг с вертикалью собора, доминирующей над всем пейзажем. Озеро стало братской могилой тысяч замученных женщин. Серой была его вода от пепла, спускаемого в Шведт из печей крематория. Поэтому естественным было решение обратиться ансамбль в сторону озера. И естественным было решение главный монумент поставить на высокий пилон, чтобы его вертикаль могла противостоять существующему силуэту города на другой стороне озера. Скульптуре с самого начала было уготовлено главное место в ансамбле.

Вилли Ламмерту, одному из самых выдающихся скульпторов ГДР, было 62 года, когда он приступил к работе над памятником. Он начал ее в 1954 году, и ею завершился путь художника, антифашиста, коммуниста. Вынужденный эмигрировать из гитлеровской Германии, Ламмерт жил с начала во Франции, потом в Советском Союзе. Ламмерт искал в потоке информации определенный сюжетный повод. Кремер, который был его учеником, также был убежден в том, что памятник не должен носить аллегорического характера. Скульптор был уверен, что найдет конкретный эпизод, который позволит ему в единичном передать общее — через поступок одной женщины рассказать о величии духа и мужестве узниц Равенсбрюка. Сейчас уже трудно установить, кто именно из тех, с кем он беседовал (Ламмерт умер), рассказал ему следующее: одной из безобидных с виду, но тяжелых пыток был в лагере штраф стоянием. Многие

не выдерживали, падали без сознания. Прикасаться к ним не разрешалось под страхом смерти. Но однажды женщина подняла упавшую подругу. Это событие имело огромное мобилизующее, вдохновляющее значение для заключенных. (Поступок приписывают коммунистке Ольге Бенарио, жене руководителя бразильского рабочего движения, одной из организаторов сопротивления в лагере. Ольга Бенарио была умерщвлена в газовой камере.)

Ламмерт остановился на этом эпизоде.

...И вот она встала на постамент. Прямая, суровая женщина с резкими волевыми чертами лица. Крепко обхватив двумя руками безжизненно повисшее тело подруги, она, прижав его к себе, делает шаг вперед. Контраст упавшей головы, висящих плетью рук и ног потерявшей сознание узницы подчеркивает волевою, целеустремленную силу и стойкость Несущей.

«Пьетой из Равенсбрюка» называют в ГДР эту скульптуру. Архитекторы нашли для нее очень точное место. Почти пятиметровый пилон возвышается на небольшом, выступающем из линии берега полуострове, забранном в гранит. Никаких рельефов, слов, цветов. Строгая, патетичная простота камня, воды, бронзы. За спиной памятника—пространство площади для митингов и торжественных актов. С противоположной стороны ее замыкает подлинная, кое-где в рваных кирпичах и подпалинах, стена бывшего концлагеря. На высоте полутора метров от земли на ней металлические буквы—названия стран, женщины которых прошли через ад Равенсбрюка. Под стеной неширокая плоская лента братской могилы—сплошной ковер красных роз.

Здесь у подножия памятника я встретила Розу Тельман, бывшую узницу Равенсбрюка. Естественно, я спро-

На стр. 14
Ф. Кремер.
«Пьета из Равенсбрюка».

В. Ламмерт.
Узницы Равенсбрюка.
Двор Памяти.

Ф. Кремер.
Эскизы к памятнику
в Равенсбрюке.



сила Розу Тельман, насколько удачным считает она монумент.

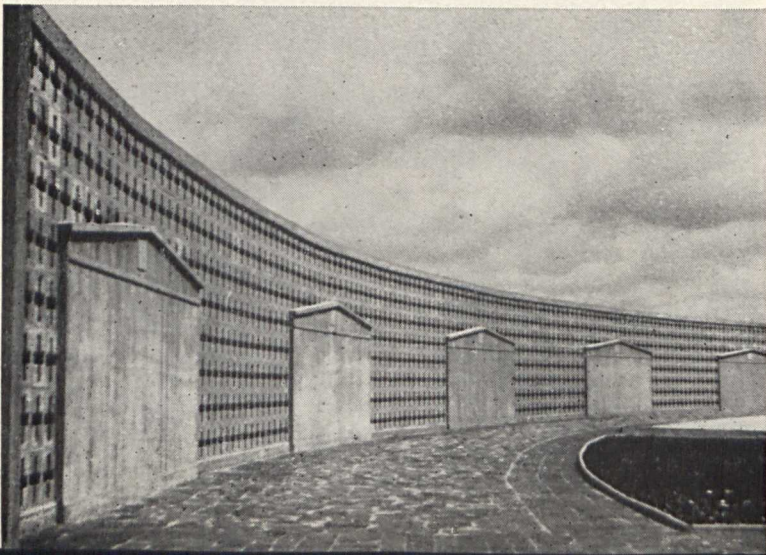
— Я думаю, — сказала она, — в искусстве нельзя выразить те мучения, которые мы здесь пережили. Нельзя и не нужно. В музее висят фотографии — опыты над здоровыми женщинами, изуродованные голодом дети, горы трупов. Вывешена эта жуткая цифра — 92 тысячи убитых. Это надо людям знать и помнить. И надо знать, что мы, как могли, боролись. Мы верили, что придет новая, другая жизнь. И это, мне кажется, можно передать средствами искусства. И профессор Ламмерт сделал это. Правильно, что памятник обращен к озеру. Это надгробие над братской могилой. И это—взгляд на другой берег. Там, за озером, открывалась для нас свободная, без колючей проволоки, земля...

Авторы равенсбрюкского ансамбля поступили правильно, сделав вывод из просчета (с моей точки зрения) коллектива, работавшего в Бухенвальде, где все было по-



Р. Грец.
Центральная группа у подножия
Монумента Наций в Заксенхау-
узене.

Заксенхаузен.
Стена с вмонтированными
бетонными щипцами бывших
бараков.



ние стену, сохранив здание крематория и коридор расстрелов, авторы усилили эмоциональное воздействие памятника. Перед крематорием, во Дворе Памяти, горит вечный огонь на высоком треножнике. Стоят прямо на земле изваянные Ламмертом фигуры—узницы Равенсбрюка, скорбящие над могилой замученных.

Ламмерт много думал над созданием материнской группы для памятника. Но смерть помешала скульптору. Группу позднее сделал Кремер. И несмотря на то, что это, по-моему, одно из лучших произведений, созданных за послевоенные годы в немецкой пластике, группу не смогли поставить на территории ансамбля—так органично он решен. Скульптура Кремера стоит в двух километрах, начиная дорогу к Равенсбрюку.

Завершает ансамбль свободно стоящая гранитная стенка с выбитыми на ней словами Анны Зегерс:

«Все они — наши матери и сестры...

Вы не могли бы ни свободно учиться, ни играть, Вы, может быть, вообще не родились бы, если бы эти женщины как стальными щитами не охраняли вас и ваше будущее своими слабыми, хрупкими телами во время господства фашистского террора».

Бухенвальд — это проникновенная, взволнованная, убедительная речь на митинге. Равенсбрюк — это минута молчания.

В мемориальном ансамбле Заксенхаузен сильнее, чем в двух предыдущих решениях, преобладает оптимистическое, жизнеутверждающее начало. И девиз Заксенхаузена, в противоположность бухенвальдскому и равенсбрюкскому, оканчивающимся восклицательными знаками, я бы сформулировала в спокойной, утверждающей фразе: Это не повторится никогда.

И неслучайно основная выразительная нагрузка лежит здесь на архитектурном решении. В архитектуре естественнее выразить утверждающее, нежели конфликтное начало.

Человек, войдя через ворота лагеря, попадает на его бывшую территорию, целиком превращенную в музейное пространство. Сохранена так называемая «мертвая зона» — коридор, где патрулировали непривязанные овчарки и была протянута проволока под высоким напряжением. За «мертвой зоной» начинались бараки, располагавшиеся полукругом по отношению к апель-плац, где утром и вечером проводилась перекличка узников. Сейчас на линии бараков воздвигнуты две стены. Их кладка образует прямоугольные кресты — в память замученных здесь жертв. В стену вмонтированы сделанные из бетона барачные щипцы. Эти вогнутые стены направляют движение посетителя по главной дороге, проходящей между ними к центру ансамбля. В Заксенхаузене центр — пространственный и смысловой — Монумент Наций, трехгранный сорокаметровый столб, утолщенный в нижней части, с восемнадцатью треугольниками, вырубленными у его вершины. (Такие лоскутные треугольники пришивались к одежде заключенных. Два перекрещенных треугольника составляли шестиконечную звезду — ее носили узники-евреи). Монумент Наций, выполненный из серого песчаника, действительно очень динамичный и оптимистичный по звучанию, по концепции авторов — «символ преодоления ночи фашизма и выражение воли народов всех стран жить в мире, свободе и равноправии».

Скульптурная группа у подножия Монумента является дополняющим, эмоционально уточняющим элементом. Это тоже вырубленная из песчаника трехфигурная композиция работы скульптора Рене Греца. Советский солдат, положив большую, добрую руку на плечо молодого освобожденного заключенного, жестом другой словно оберегает, поддерживает второго освобожденного — пожилого человека. По мысли автора, старый коммунист немец, молодой поляк и русский солдат образуют свободно стоящую и в то же время нерасторжимую группу. Плащ-палатка бойца, жест его рук, встречное движение узников создают замкнутое единое пространство. ...Я разговаривала с Рене Грецом в его берлинской мастерской, где стоят новые большие работы, где от Бухенвальда и Заксенхаузена остались только эскизы. Но я не ошибусь, если скажу, что именно эта работа осветила весь путь художника. Да и он сам сказал мне: «Возможно сейчас, почти десять лет спустя, я сделал бы это по-другому. Сейчас в искусстве редко прибегают

к сильной фразе — сильному жесту. Но тогда для нас это было естественно, необходимо. Это сведение счетов с проклятым прошлым, наше участие в антифашистской борьбе. Я считаю себя скульптором после Бухенвальда. Все, что делал раньше, было поиском, началом...»

...Когда находишься на территории Заксенхаузена, обязательно обращаешь внимание на несколько высоких сосен, которые растут здесь. Костлявые, со скособоженными вершинами деревья словно деформированы ужасом виденного. Жутковато чувствуешь себя рядом с ними, свидетелями происходившего в лагере. Сосны осеняют и самое страшное место заксенхаузенского ансамбля — фундамент бывшего крематория с искромсанным железом печей. Здесь на невысоком прямоугольном постаменте двое узников опускают на землю умершего товарища — воплощение скорби (скульптура Гржимека). Важная часть общего художественного решения ансамбля Заксенхаузен — большой витраж-триптих в просторном холле помещения. Этот витраж на тему Соппротивление, Борьба, Победа выполнил профессор Вальтер Вомака.

Насыщенный по цвету, с преобладанием оптимистических красок витраж завершает ансамбль Заксенхаузен, утверждая главную мысль замысла — Это никогда не повторится.

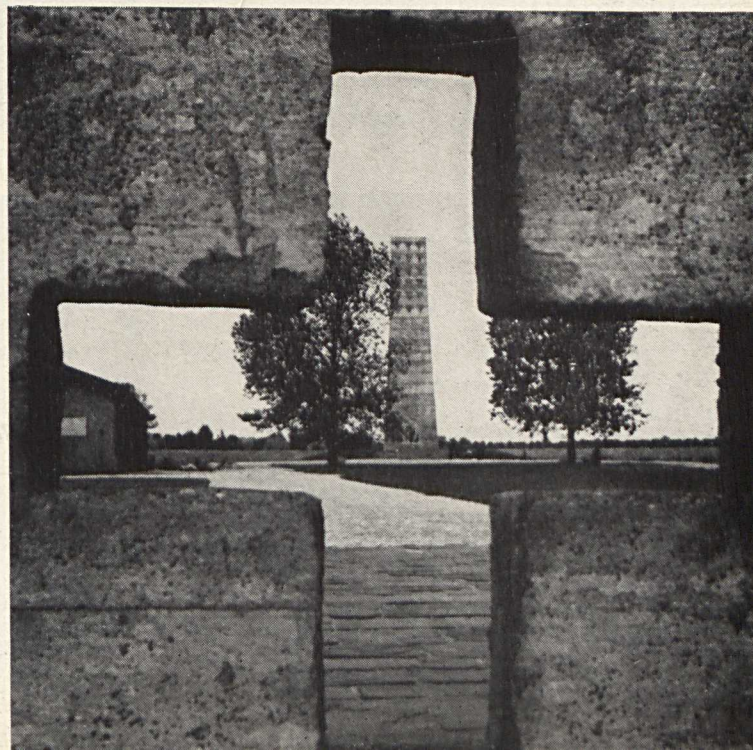
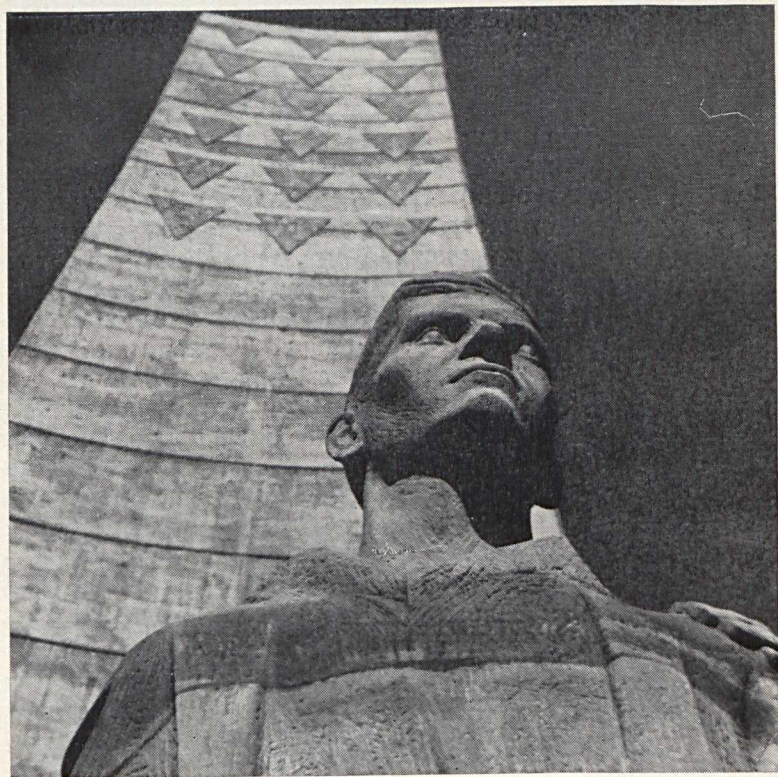
Трудно проводить прямые параллели от этого витража к тому, что сейчас делает Вомака. Но все его последующее творчество, мне кажется, корнями уходит в эту, одну из ранних его больших работ. Неслучайно и сегодня Вомака возвращается в своих произведениях к людям, которые отдали свои жизни за то, чтобы стало возможно существование на земле Германской Демократической Республики... И когда спрашивают Кремера, откуда берёт он силы снова и снова возвращаться к антифашистской теме в своих работах, седой уже скульптор отвечает:

— Я полагаю, проклятое прошлое народа только тогда успешно преодолено, когда искусство в убедительных художественных произведениях показывает историческую правду.

Заксенхаузен.
Деталь группы.

Гржимек.
Памятник в Заксенхаузене.

Вид через стену, стоящую на линии бывших барачных
Заксенхаузен.

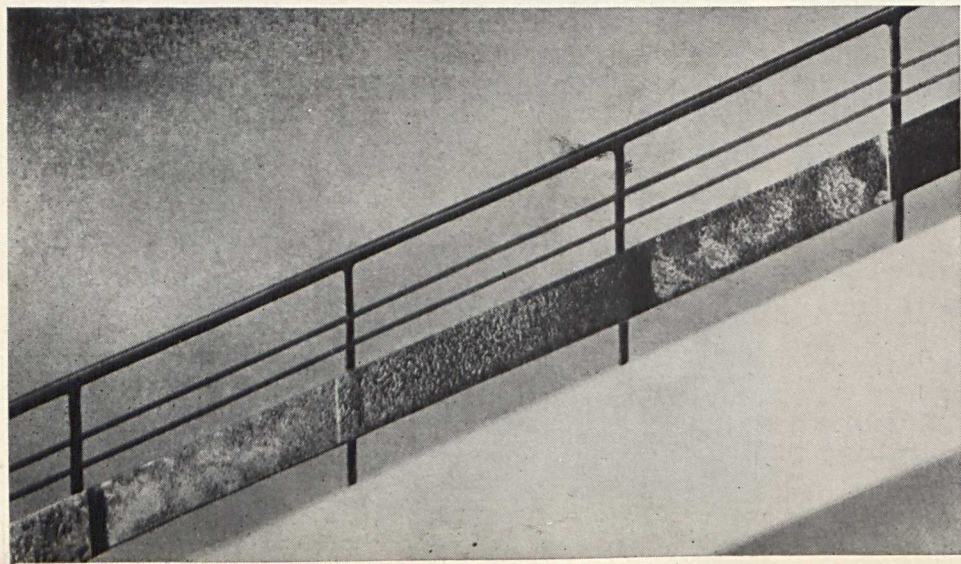


Фриц Кюн — мастер металла

... Формы природы
не копируются бездумно...

Ограждение лестницы
с применением металлических
пластин, подвергнутых структурной
обработке.

Г. Любимова



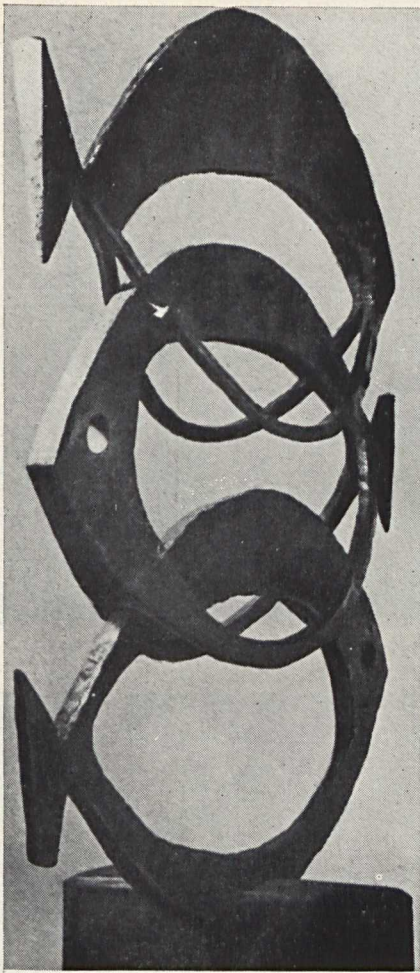
В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в павильоне ГДР демонстрировалась металлическая «Большая объемная решетка». Она отличалась от всего, ранее созданного в этой области. В ней, казалось бы, ничто не напоминало форм природы и в то же время ее нельзя было отнести к формам, созданным с учетом чисто геометрических закономерностей.

Лауреат Национальной премии ГДР профессор Ф. Кюн начал свою деятельность как кузнец. Многие годы работы с металлом помогли художнику, освоив секреты мастерства старых ремесленников, создать оригинальные методы художественной обработки металла. Выполняя многочисленные художественные кузнечные работы при восстановлении старых зданий (оперный театр в Берлине) и строительстве новых (Карл-Маркс-алле), Кюн постепенно отходит от прямого подражания формам природы. Его все больше привлекают отдаленные ассоциативные связи декоративных и природных форм. В 1950 году выходит первое издание его книги-альбома «Наблюдать и создавать», где он сопоставляет мастерски сделанные им самим фотографии природных форм с формами, созданными человеком.

В ГДР наряду с возрастающей ролью художников-конструкторов в создании образцов изделий для промышленного производства в последние годы все больше внимания уделяется организации кузнечных мастерских, производящих художественные изделия. Новые мастерские объединяют художников-профессионалов, которые собственноручно выполняют свои работы. Отсюда внимание к таким художественным изделиям, которые не поддаются промышленному тиражированию и обязательно требуют участия мастера в создании каждой вещи,—к керамике, кованым изделиям из металла.

В изданной в 1957 году книге «Железо и сталь» Кюн дал анализ исторического и современного опыта по художественной обработке металла.

Начиная с первых послевоенных лет, он участвовал в создании мемориальных комплексов в Бухенвальде и Равенсбрюке, создал алюминиевую «Ограду с липовыми листьями» на Унтер ден Линден в Берлине, медный фриз «Пламенное движение» на здании берлинской «Комише опер». Наиболее плодотворным было последнее десятилетие его творчества, когда мастерство Кюна завоевывает широкое признание далеко за пределами ГДР. В 1964—1967 годах были организованы выставки его работ в ряде стран, в том числе в ФРГ, Швейцарии и Венгрии, в 1966 году некоторые работы Кюна демонстрировались в Москве на выставке «Декоративное искусство ГДР».



Кованый элемент «Три рыбы».
Фрагмент объемной решетки ворот.
Композиция
Справа
Декоративный элемент ограждения.
Кованая сталь. Фрагмент.
Фрагмент кованой решетки.



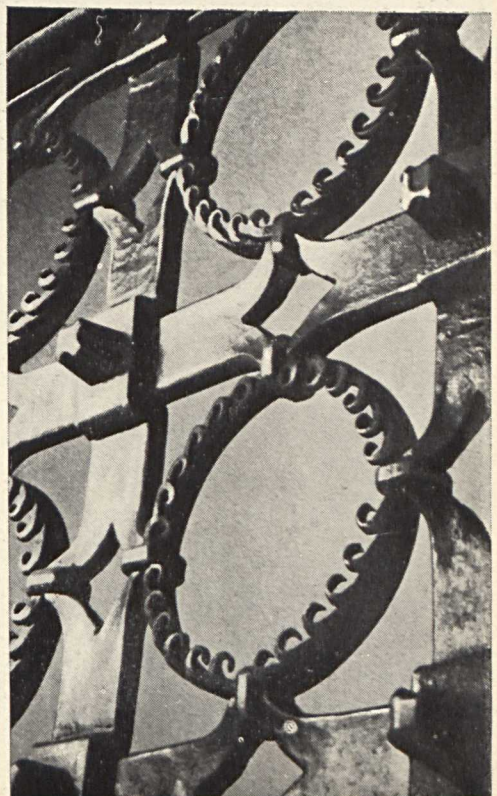
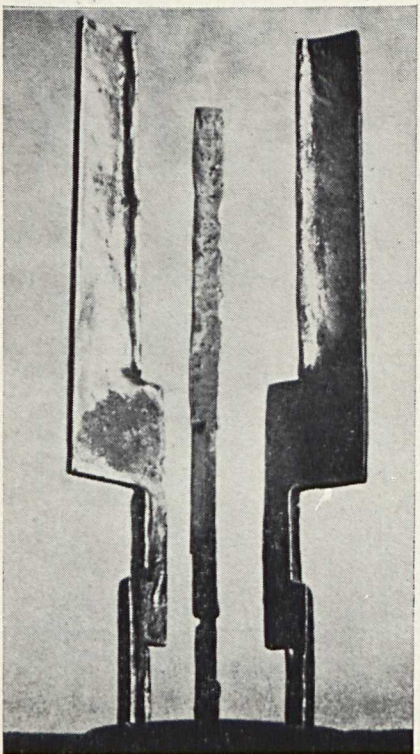
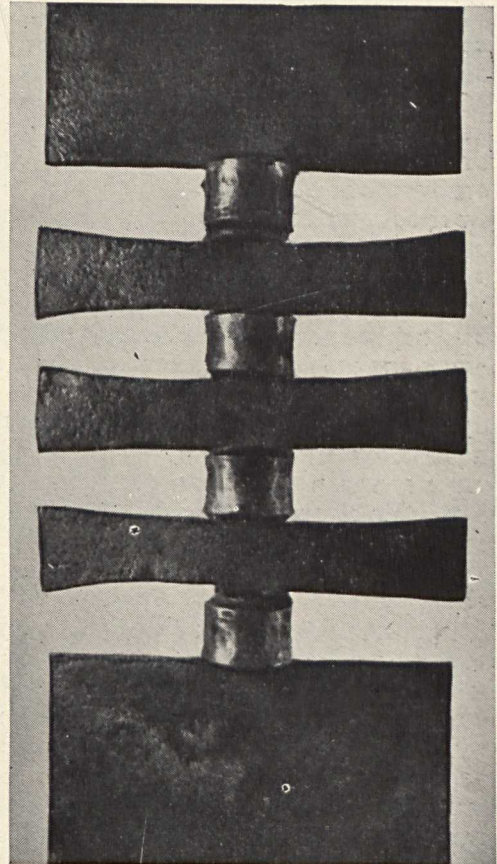
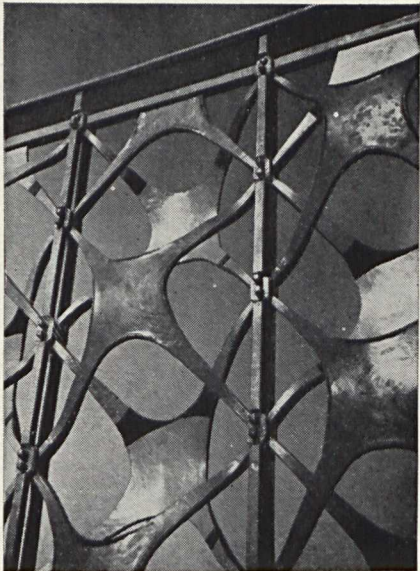
Новый этап интенсивных художественных поисков Фрица Кюна начинается после 1958 года, когда международное признание его брюссельской решетки доказало, что декоративнаяковка имеет большое будущее и в условиях индустриализации строительства.

«С этого началась новая ступень моей работы,— писал Кюн,—меня всегда восхищало многообразие форм в природе. Наука и техника открыли мне новые пути для дальнейших поисков возможностей художественной обработки металла. Они изменили мое видение природы, сделали острее мой взгляд. Ныне в созданиях природы я вижу не только застывшие формы, я чувствую их возникновение, процесс развития и превращений, ощущаю переходы во всей их многогранности».

В одном из последних изданий книги «Наблюдать и создавать» фотография брюссельской решетки сопоставлена с рентгеновским снимком грудной клетки человека, а одна из созданных им композиций отдаленно напоминает структуру позвоночника. Но, хотя мастер сам указывает источники формально-эстетических поисков новых форм, в работах Кюна нет навязчивого биологизма. Работая над новыми формами металлических изделий, Фриц Кюн не мог не почувствовать, что в современной архитектуре не всегда можно использовать контраст простых индустриальных форм и сложных кованых деталей. Одним из первых он обратил внимание на большие художественные возможности фактуры металла.

Особенностью многих решеток-оград Кюна является их объемность. Поэтому, хотя решетки и собраны из стандартных элементов, их рисунок ни с какой точки зрения не воспринимается как простой ритмический ряд. Кроме перспективного сокращения, графический рисунок решеток меняется в зависимости от ракурса. Это очень важно при использовании решеток в современных зданиях с их ярко выраженным ритмом опор, окон и других стандартных элементов. Объемность решеток вносит в композицию фасада не только необходимую «живописность», но и создает возможность зрительного изменения рисунка самой решетки по мере движения человека. Плоские же решетки, где эффект ракурса не играет существенной роли, Кюн часто делает с рисунком, обладающим симметрией которого несколько «сбита», например основные вертикальные и горизонтальные стержни и все диагональные решетки дрезденской церкви строго симметричны, различна лишь частота вертикальной «штриховки» ряда прямоугольных секций.

Любая использовавшаяся ранее рельефная обработка металла, по существу, но-



Объемная решетка. Фрагмент.

Объемная решетка, демонстрировавшаяся на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году.

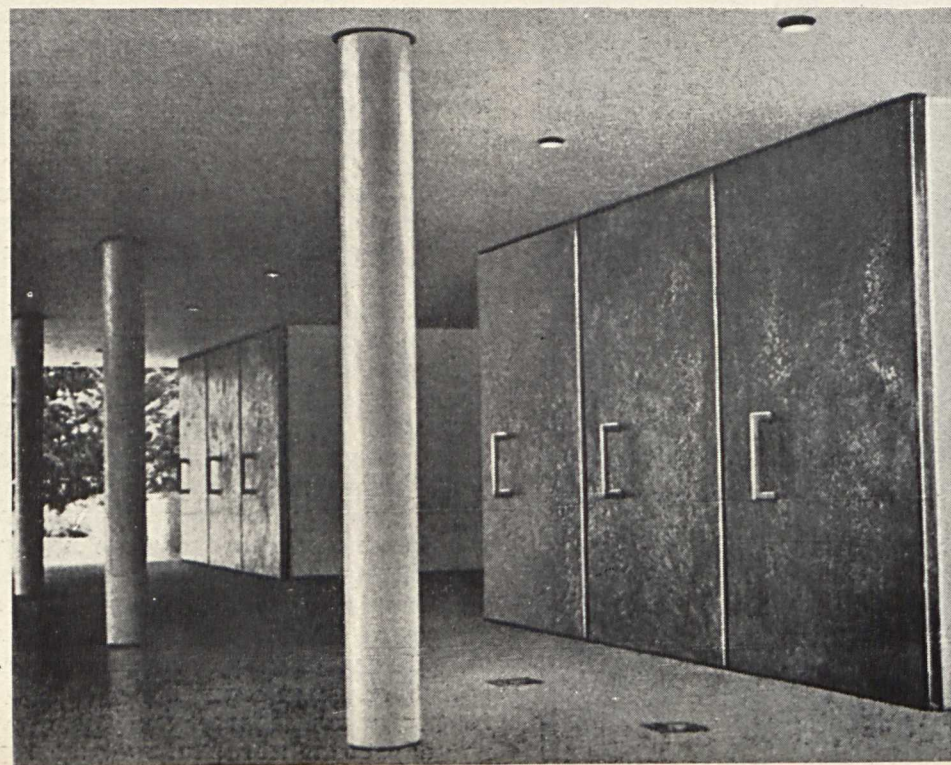
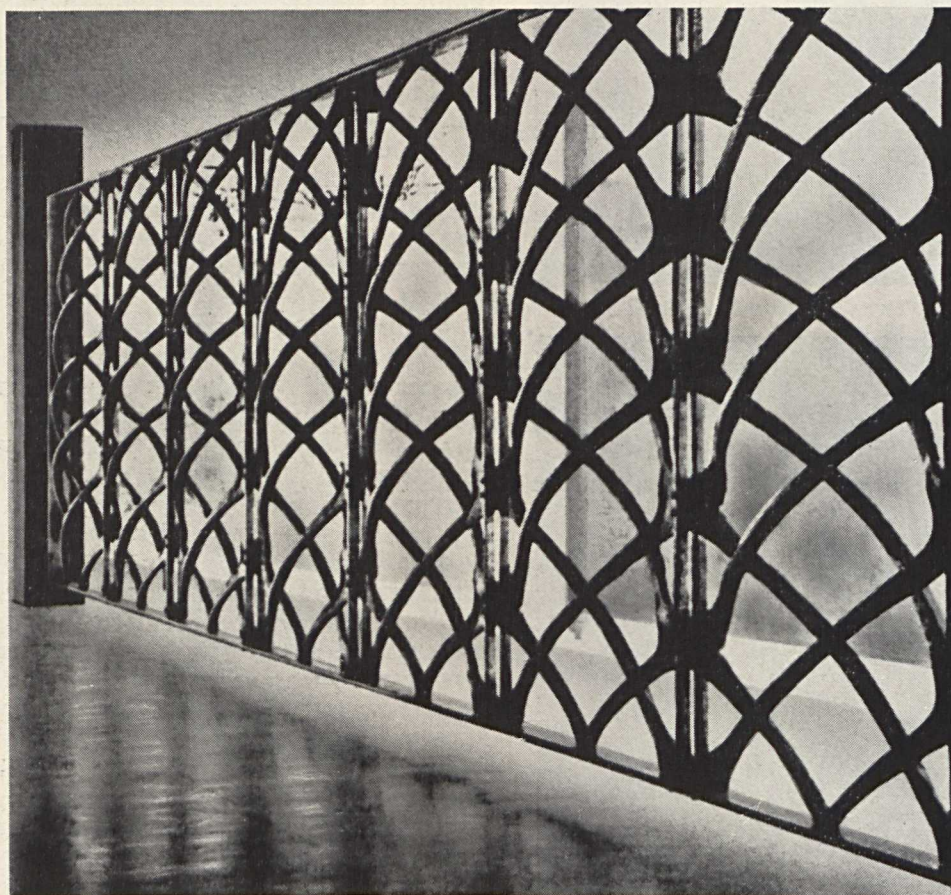
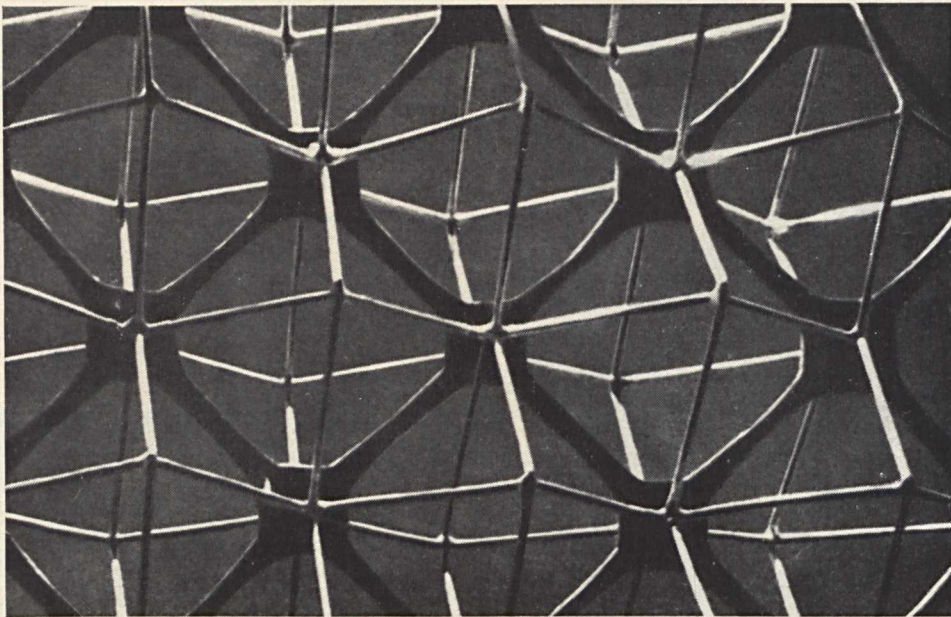
сила чисто декоративный характер и не была связана со структурой самого металла. Фриц Кюн стал обрабатывать поверхность металла, имитируя его многократно увеличенную внутреннюю кристаллическую структуру.

«Электронный микроскоп, — говорил Кюн, — позволил мне глубоко заглянуть в строение материи стали. Передо мной открылась картина причудливого своеобразия и красоты, которой мне до этого не приходилось видеть. Я был оторван от привычных представлений. Я решил освоить эти новые «ландшафты» и с помощью наших методов обработки воплотить их в стальных изделиях, показав людям, что чудеса природы таятся не только в цветах и листьях, но и в стали. Это отразилось в обработанных химическим способом поверхностях моих ворот и стен... Обработывая сталь, медь, бронзу или алюминий, мы убеждались, что после технической обработки поверхности металлов намного выигрывал их вид... Но мы не собирались создавать из металлов картины. Нашей целью было лишь художественное обогащение архитектуры».

Экспериментируя в области формообразования и фактуры в поисках новых художественных возможностей металла, Фриц Кюн внимательно изучает текстуру дерева, узоры отпечатков пальцев, течение и водовороты водяных потоков, схемы движения воздушных струй при преодолении самолетом звукового барьера, законы статики.

Кюн создал самостоятельную школу в области художественной обработки металла, имеющую свои творческие принципы и методы работы. Пристальное изучение природы, свобода от канонов прошлого и в то же время глубокое знание традиций — все это придало произведениям Кюна черты подлинной современности. Его работы очень тектоничны, упруги по формам и не несут на себе отпечатка временной стилистической моды.

Единство в многообразии — так кратко можно определить творческое кредо Фрица Кюна. В аллегорической форме он выразил его в одном из своих последних произведений — оригинальном металлическом портале для здания Государственной библиотеки в Берлине.



Металлические двери
Концертного зала в Ганновере.

Школа в Галле

И. Скерль, Д. Штайнер

Перед нашей школой стоит задача воспитания квалифицированных специалистов для оформления промышленной продукции, трудовой, жилой, рекреационной среды и декоративного оформления архитектурных сооружений.

Отделением «Трудовая среда» в непосредственном сотрудничестве с промышленными предприятиями были достигнуты первые успехи главным образом в области транспорта и машиностроения.

Отделение «Жилье—образование—отдых» продолжает развивать традиционные специальные области: обработку индустриальных поверхностей, декорирование посуды, оформление игрушек, конструирование мебели и оборудования.

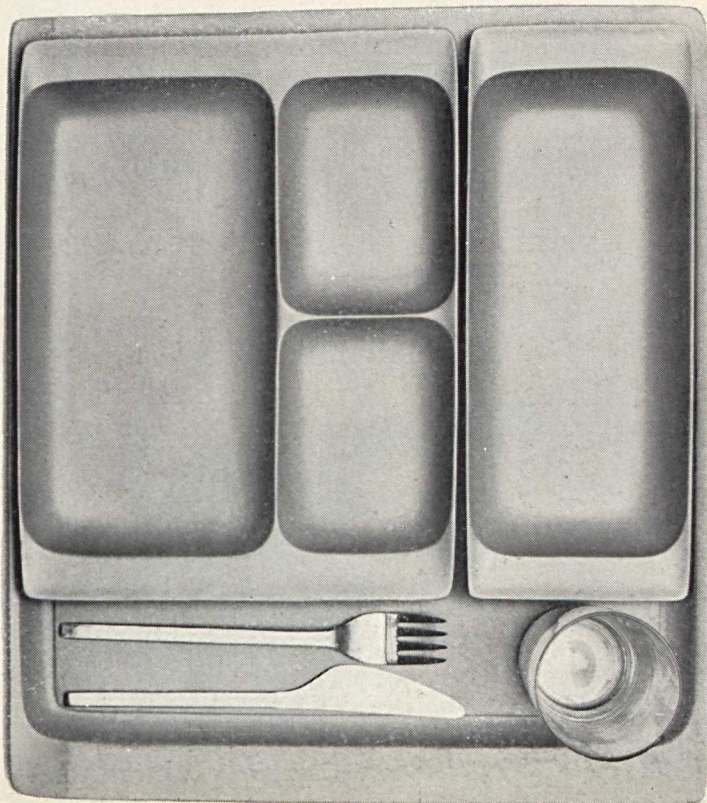
Наша школа ремесленного образования и сегодня является главным центром важнейших ремесленных дисциплин—таких, как выделка украшений, эмальерные и металлические работы, прикладная керамика и гобелены.

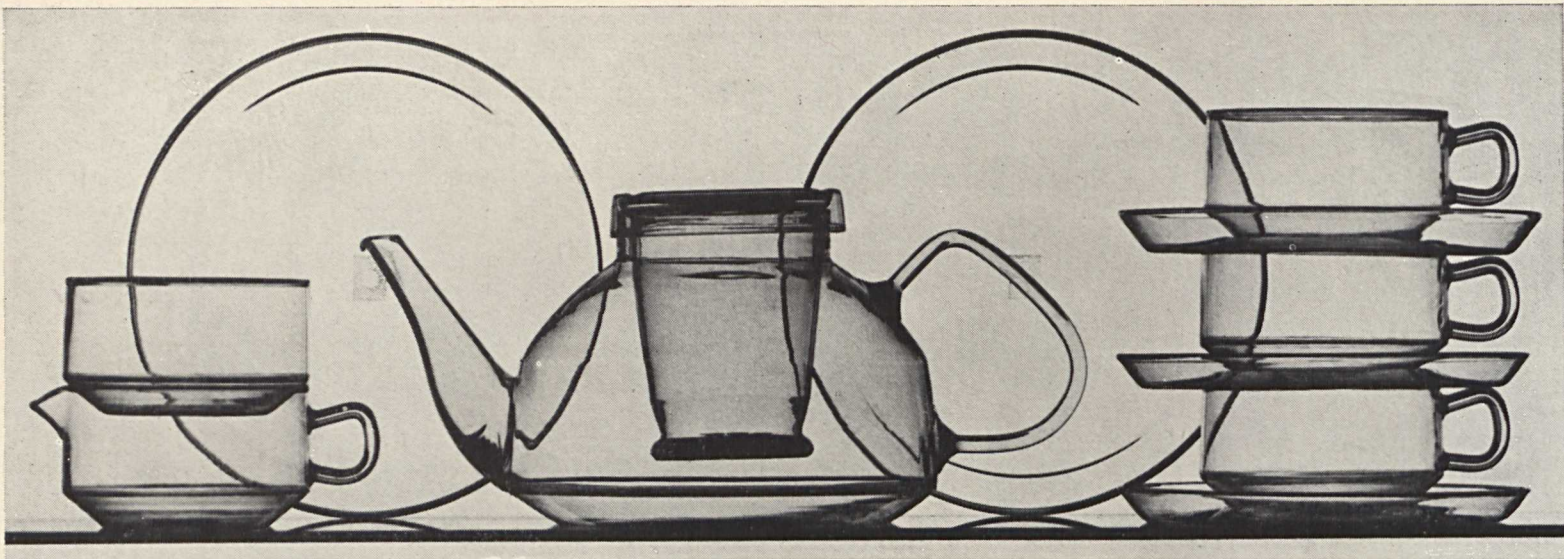
Усилия наших преподавателей устремлены на то, чтобы развивать декоративное искусство в его взаимодействии с социалистической архитектурой. Декоративное искусство способно повысить общественную и эстетическую значимость архитектуры, дифференцировать ее содержательную выразительность и усилить ее эмоциональное воздействие.

Часть посудного набора
для ресторана самообслуживания.

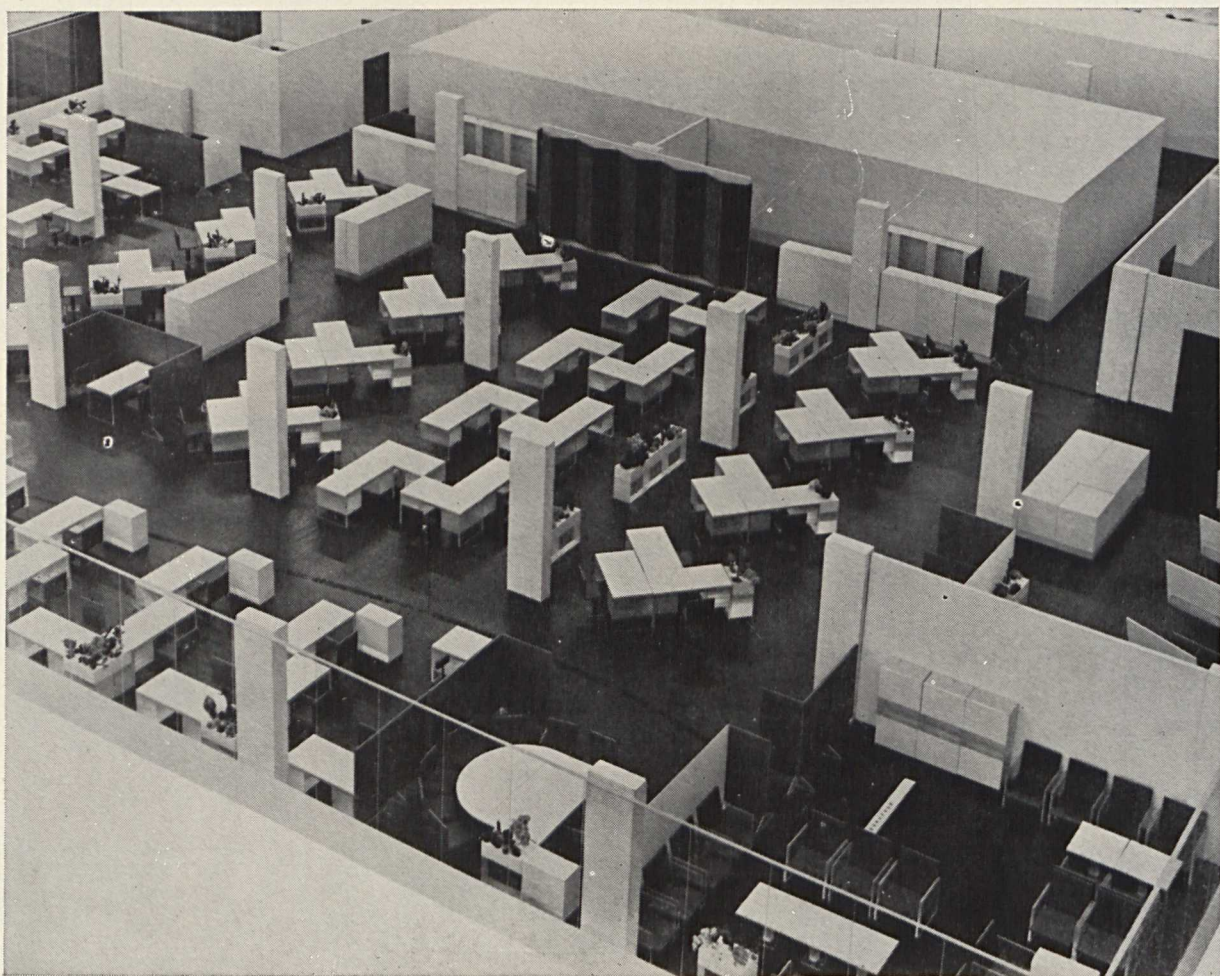
Кофейный сервиз.
Дипломная работа.

Декоративная ткань
для фабрики мебельных тканей.



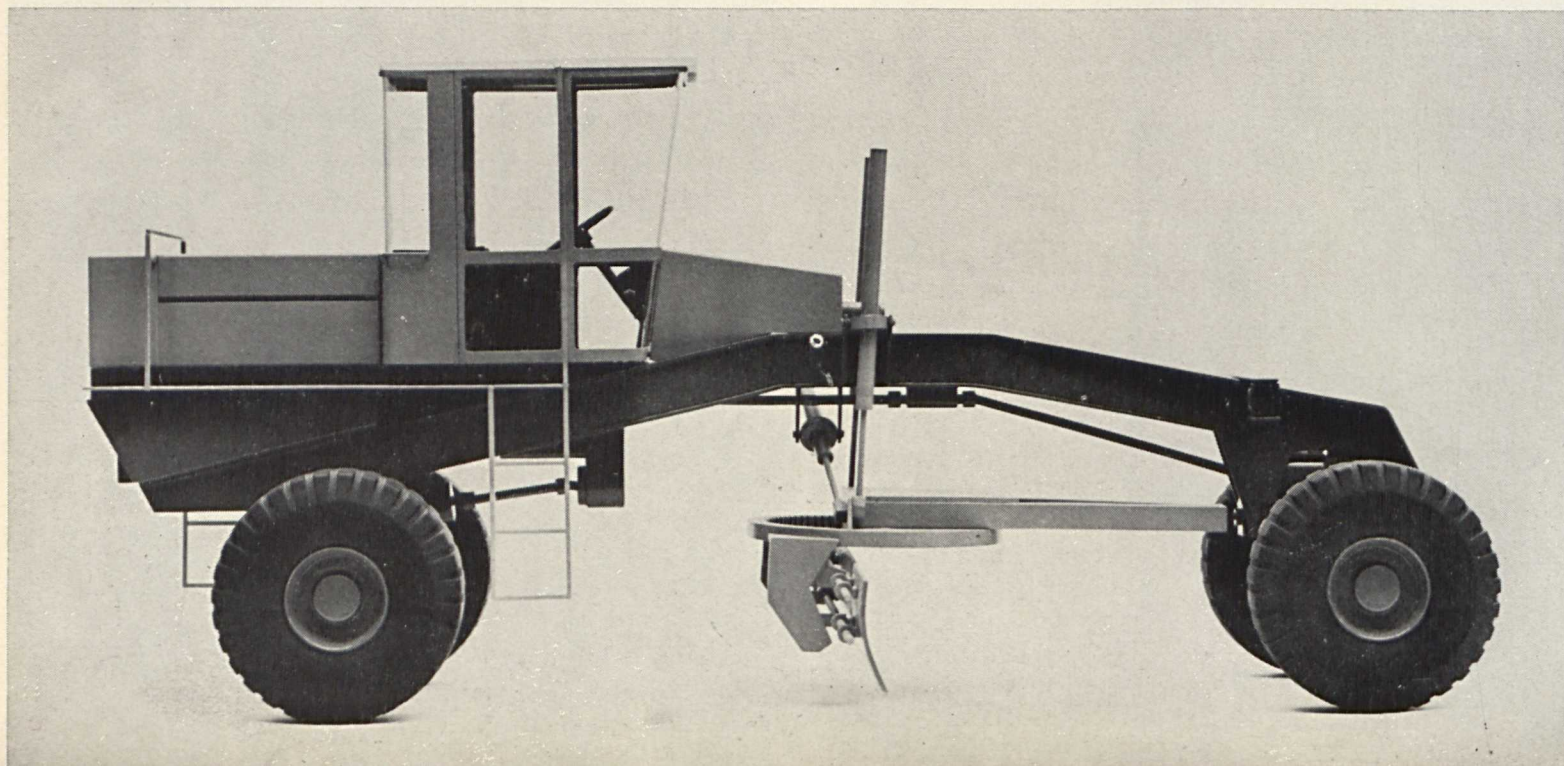


Чайный сервиз.
Завод в Пене.



Интерьер
Бюро завода
конторских машин.
Дипломный
проект.

Автогрейдер.
Дипломный
проект.



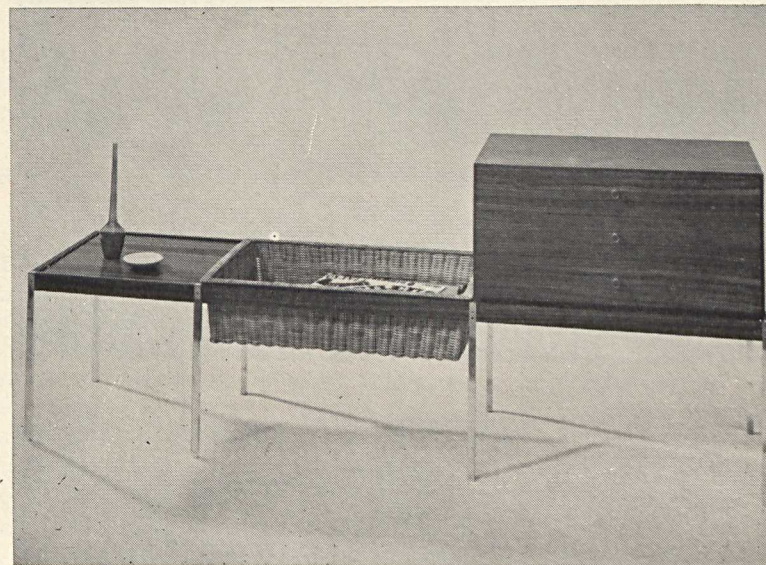
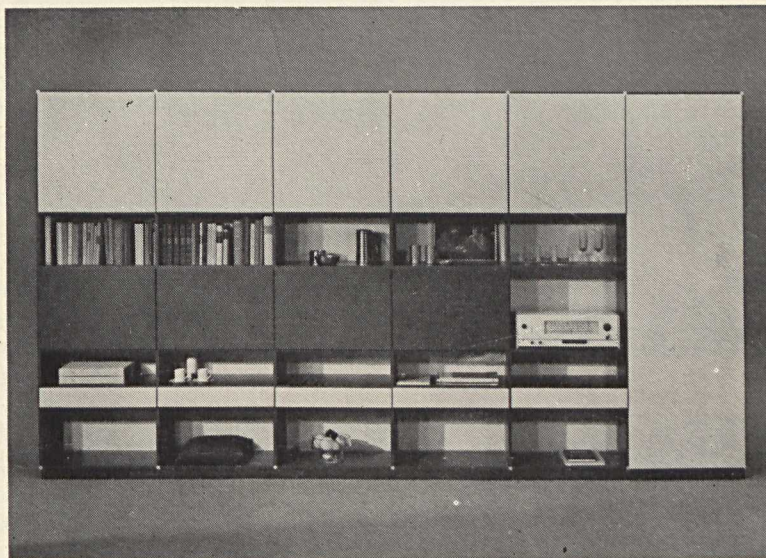
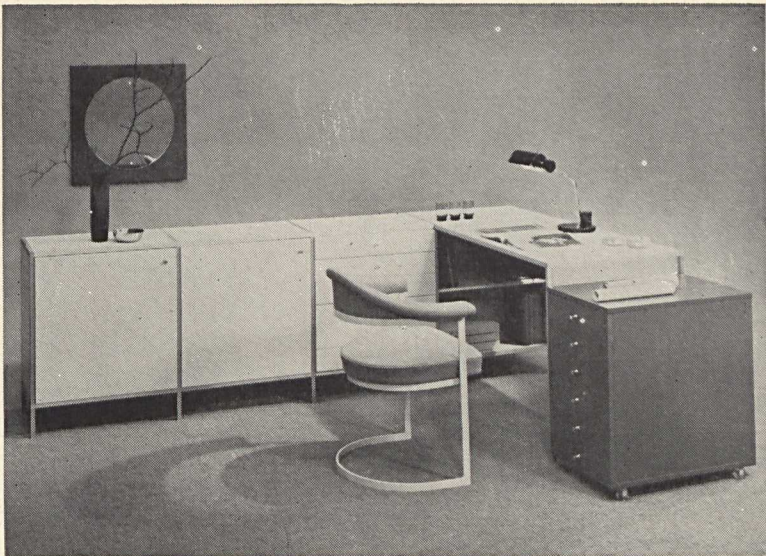
Изменившееся содержание промышленного производства в социалистическом обществе поднимает вопрос о том, как, несмотря на массовое производство, сделать возможным формирование среды, взаимоотносящейся с индивидуальностью, более того, оно выдвигает проблему возможности участия личности потребителя в создании этой среды.

Хотя в последние годы объем мебельной продукции значительно вырос, пока она мало удовлетворяет покупателей. Причины этого в том, что изготовление гарнитуров в форме неподвижных конструкций соответствует стремлению производства к ограничению числа различных конструктивных частей, а также желанию торговых предприятий продавать так называемые «укомплектованные ансамбли».

Распространенная точка зрения, согласно которой противоречие между массовым производством и индивидуальным потреблением должно быть устранено промышленностью путем производства большего количества разнообразных типов для «обогащения» ассортимента, не решает задачи.

Для такого производства характерен широкий ассортимент типов и видов при незначительной величине серии. Рационально же не изготовление сотни типов в одном варианте, но одного типа в сотне вариантов. В промышленном производстве мебели должна иметь место заранее четко продуманная функция. Но творческое участие потребителя в конструировании мебели не должно опережаться решением дизайнера. Его задача должна состоять в осуществлении модели, образца, который при принятом во внимание объеме производства соответствует определенной группе потребителей. Этот образец должен пониматься лишь как тип формы, в основе которой лежит функционально, конструктивно и эстетически упорядоченная система. В рамках этой системы и ее возможностей формируется конкретный, окончательный и индивидуальный облик мебели, являющийся результатом практических и эстетических потребностей покупателей. Поэтому и задача дизайнера — в наименьшей степени придерживаясь жестко predetermined формы и функции в интересах потребителя.

Крупное промышленное производство должно систематически переходить от производства стационарных форм с ограниченной функцией к производству конструктивных элементов с универсальной функцией. Основные процессы монтажа мебели перемещаются из производственной в потребительскую сферу, так как лишь там конструктивные детали начинают функционировать специфическим в каждом случае образом. Институт конструирования мебели и жилого оборудования в Галле путем заключения перспективных договоров с крупными промышленными предприятиями сделали попытку сообщить действенный импульс для развития этой отрасли промышленности и жилищного строительства.



Секционная мебель,
заказ фабрики в Темар.

Сборная мебель,
заказ фабрики в Темар.

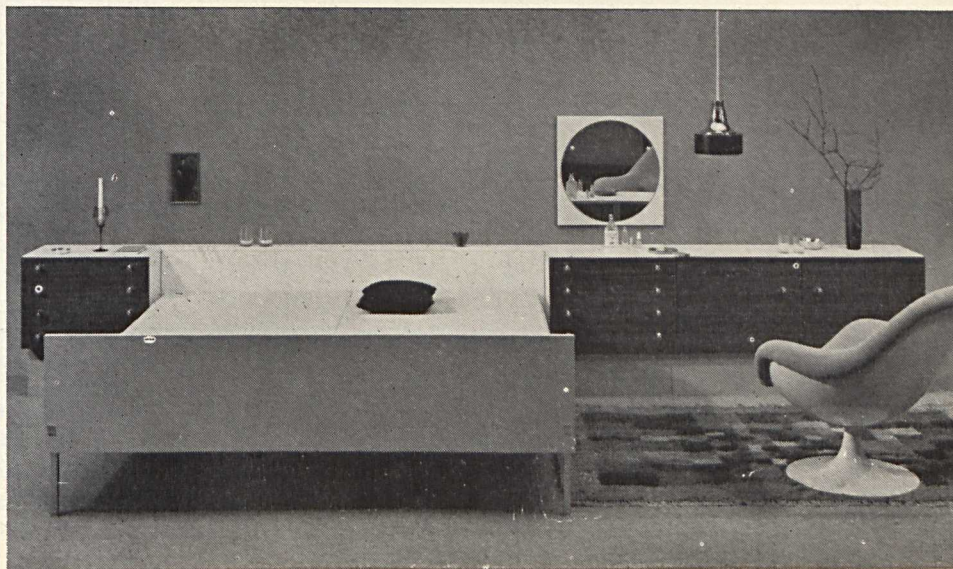
Секционная мебель,
совместно с заводом в Хеллерау.

Комбинированная мебель,
совместно с фабрикой в Темар.

На стр. 24
Встроенная (секционная) мебель,
совместно с заводом в Хеллерау.

Сборная мебель,
совместно с заводом в Хеллерау.

Кресло,
заказ мебельной фабрики
в Друдене.



Гобелены

Г. Кизер

В Галле все вопросы производства гобеленов — от собственно художественного проектирования до хозяйственного планирования — решаются в непосредственной связи с государственной мануфактурой. Но не только таким ценным материалом, как тщательно окрашенная шерсть, и длительной ручной обработкой обуславливается относительно высокая стоимость гобелена. Она диктуется многими производственными требованиями — от предварительной подготовки ткацкого станка до введения цветной пряжи, — требующими особой ответственности мастера.

Законы формообразования гобелена определяются его эстетической функцией: служить прежде всего декоративным «обогащением» стены. Но это значит, заметим, учесть собственную функцию стены, заключающуюся в том, чтобы реально ограничить пространство как помещение. Отсюда перед дизайнером возникает требование — если возможно, иметь представление о предусматриваемых для гобелена пространственном значении и его общественной функции уже в период возникновения архитектурного замысла. Только в таком случае может быть успешно решена основная задача гобелена — быть интегрированным, связанным с архитектурным целым, комплексно воздействующим произведением искусства.

В зависимости от общественного назначения помещения задается и тема — главный носитель содержательного замысла. Этими требованиями отмечены основные характерные черты гобеленов, выработанных в Галле. Их создатели — почти все студенты или выпускники школы — сделали город, известный в истории немецкого рабочего движения, центром производства гобеленов в ГДР.

Ряд примеров может продемонстрировать, как в гобеленах из Галле рядом с ощутимой связью с глубоко почитаемыми традициями проявляется стремление к созданию современного выразительного художественного языка.

Горьковская «Песнь о буреви́стнике» является темой большого гобелена, выполненного для актового зала Высшей политехнической школы. Авторы по-своему интерпретируют стихотворение, связывая его с нашей действительностью: морская птица сходна с символическим белым голубем, скалы становятся творением человеческих рук; строка цитаты утверждает позитивный смысл изображенного и в то же время выполняет функцию орнаментального элемента. Оформление плоскости контрастом светлой формы и темного фона, а также расчленение ее на три широкие горизонтальные полосы, или зоны, выявляет стремление к ясной плоскостной композиции и соответствует смыслу стихотворения. При этом очевидна тенденция к остро подчеркнутой динамике как в цветовом решении, так и в графически выполненной форме.

Своеобразным обилием разнородных форм отличается гобелен, выполненный для правительственного здания. В соответствии с его назначением здесь на празднично звучащем фоне изображены молодые счастливые люди — оптимистический символ радостного быта и культуры молодого социалистического государства. В композиции преобладают главным образом желтые и красные цвета, а ее построение отличается строгой орнаментальностью и симметрической уравновешенностью. Обильно накрытый белый стол на синем фоне в центре, пары людей и огромные символы слева и справа соответствуют «гербовой схеме» — традиционному принципу орнамента.

Несколько образцов гобеленов, выбранных нами, дают лишь общее представление о направленности нашей работы. Мы хотели показать, что гобелен вновь выполняет свою первоначальную задачу — согревать, украшать и радовать.



Две школы фарфора

Л. Крамаренко



Если внимательно следить за развитием современного русского фарфора и фаянса, можно выделить два основных направления в их художественном оформлении. Точнее сказать, две школы. Их условно можно назвать московской и ленинградской, поскольку часть художников работает на подмосковных заводах, другая — на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова.

Различие этих двух школ прежде всего в том, что подмосковные заводы и ленинградский занимают неодинаковое место в системе нашей художественной промышленности: Дулевский, Дмитровский и Конаковский заводы являются крупнейшими предприятиями по выпуску массовой посуды для населения, в то время как ЛФЗ им. Ломоносова выполняет роль творческой лаборатории, производство его в значительной степени направлено на создание специальной художественной продукции. Существенно и то, что заводы эти наследуют разные исторические пласты русской культуры, по-разному сложились и их авторские коллективы.

Современные подмосковные фарфоро-фаянсовые предприятия, как известно, сформировались на основе старых русских частных заводов — Гарднера, Попова, позднее слившихся в «т-во Кузнецова», и в значительной мере унаследовали их ассортимент, исполнительские кадры, а вместе с ними и художественные приемы оформления. С конца прошлого века в выпуске этих заводов главное место заняла массовая товарная посуда, рассчитанная на широкий рынок. Для этой посуды была характерна цветочная

роспись, обильно украшавшая чайники и чашки, голубое, синее, зеленое крытье и букеты «в резервах», обилие позолоты и яркие краски. Такая посуда была распространена в быту средних слоев городского населения и крестьянства, она соответствовала вкусам и обычаям своего времени. Фарфор в России всегда был вещью дорогой и являлся предметом гордости хозяев дома, выставлялся напоказ, свидетельствовал о достатке в доме, украшал праздничный стол — этой потребности и отвечала яркая расписная посуда.

Конечно, в этом массовом фарфоре кузнецовских заводов было много пестроты, показного богатства, броскости, рассчитанных на вкусы широкого рынка, но с другой стороны, он нес в себе и черты народного творчества. Ведь росписью такого фарфора занимались непосредственно мастерицы из крестьян, и их цветы и букеты на фарфоре были сродни росписям керамики, дерева, гжельского фаянса. Именно народная линия с ее традиционной ручной скорописью делает массовую посуду предреволюционных лет привлекательной и интересной для нас.

Подмосковные заводы, вступив в советский период, сначала по инерции, стихийно продолжали выпуск посуды старого типа, потом начали энергичные поиски нового, современного стиля и постепенно стали находить свою, особую линию в общем развитии нашего фарфора. Характер подмосковного фарфора наиболее ярко проявился в последнее время, что позволяет раскрыть его основные черты на примере экспонатов выставок 1970 года. Каковы же они?

Для художников подмосковных заводов, особенно Дулевского, характерна свободная кистевая роспись, густо, а то и сплошь закрывающая фарфор. Главный прием такой росписи — мягкий пастозный мазок. Мазок этот не просто наносит краску — отмечая движение руки мастера, он придает ритм рисунку; благодаря переходам от темного тона к светлому он всегда разнообразный и живой. Такую роспись фарфора — подчеркнуто декоративную, напряженную по цветовой гамме и композиционному строю — первым начал Петр Леонов. Романтические образы, смелый уверенный почерк, неожиданные художественные ассоциации делают произведения Леонова очень индивидуальными и в то же время выра-



А. Пухлова.
Роспись чайника.
Фарфор. Дулевский завод.

А. Воробьевский.
Роспись чашки. Фарфор.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова.

жающими некоторые общие черты, присущие нашему декоративному искусству. Его сервизы «Песня», «Золотой олень», «Суздаль», появляясь в разные годы на выставках, всегда были явлением ярким, неожиданным и надолго запоминались зрителям.

Активная, талантливая натура Леонова не могла не оказать влияния на мастеров возглавляемого им предприятия. Тем более, что большинство из них воспитаны и выращены как художники на самом заводе, многолетним опытом практической работы. И вот на IV выставке «Советская Россия» и Всесоюзной юбилейной выставке декоративного искусства в залах Академии художеств весь коллектив дулевцев выступил с ярким, живописным фарфором.

Образный строй их произведений мажорный, жизнерадостный. В сервизах В. Яснецова и А. Гузанова «Осень» и «Вечерняя песня» главное впечатление строится на сочной живописи с включением золота, но золото это не простое покрытие фона: отражая основные тона росписи, оно становится цветным и включается в общую красочную гамму сервиза. Сервиз З. Леоновой «Свадебный» покрыт пестрыми цветами, словно летний букет. Легкие, прекрасно написанные пионы на сервизе А. Пухловой, сплошной узор из кобальтовых роз на кувшине К. Кукушкина, наивный розово-голубой узор Н. Борисова — в этих вещах есть очень ценное для наших дней качество: они праздничны, веселы, задорны. И в этом они сродни дореволюционному фарфору русских заводов, его народным художественным корням. В то же время нельзя не



А. Лепорская.
Сервиз «Колхозный». Фарфор.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова.

З. Леонова.
Сервиз «Свадебный». Фарфор.
Дулевский завод.



заметить, что современная роспись строится по иным композиционным принципам. В отличие от своих исторических предшественников, художники Дулева покрывают росписью предмет весь целиком, сплошным узором, не считаясь с его конструкцией, не выделяя детали формы, часто заполняя даже внутреннюю поверхность. Словно художник нарочито громко заявляет о своем декоративном таланте, манере, настроении. Такие решения выглядят на выставках эффектно, но все же нередко переходят в пестроту и заставляют жалеть об утраченной прелесть белого фарфора.

Более бережно с фарфором обращаются художники Дмитровского завода, живописные рисунки которых, как правило, отличаются непосредственностью и напоминают скоропись старых мастеров фарфора. Большую фантазию в создании цветочных мотивов и несложных цветовых сочетаний проявляют художники этого завода А. Коновалов, В. Лосев, В. Бубнова и другие, сохраняя в то же время живость ручной фарфоровой росписи. Манера эта чувствуется и в массовой продукции, делая ее очень заметной на нашем рынке. К сожалению, в последнее время на выставках редко можно увидеть новые авторские живописные решения «дмитровцев»: их скромные, но подлинно художественные вещи вытесняются более громкоголосыми, офи-



циально-парадными произведениями.

Очень важно, чтобы художники двух наших крупнейших фарфоровых заводов, Дулевского и Дмитровского, были более внимательны к народной струе своего художественного наследия, учились там исполнительской культуре и художественному такту в обращении с вещью. Умели отличить его от ширпотребной продукции тех же кузнецовских заводов, где нарядность и тонкая живописность росписи заменялась крикливой пестротой. Именно по пути очищения и развития фольклорного начала в массовом фарфоре должна идти дальнейшая работа подмосковных заводов для сохранения их своеобразия в нашем декоративном искусстве.

Более последовательно народная линия проводится в работах коллектива Конаковского фаянсового завода им. М. И. Калинина. Собственно, конаковцы первые восстановили красоту кистевой подглазурной росписи, и теперь их блекло-розовые цветы в окружении серо-зеленых листьев «расцветают» на многих сервизах не только выставочно-уникального типа, но и на массовых бытовых вещах. Заметим, что такой живописный прием используют в основном авторы, прошедшие школу мастерства на заводе и выросшие здесь в художников; среди них — Н. Гаврилов, Н. Литвиненко, А. Хихеева, братья Беляковы.

Н. Славина.
Подарочная чашка. Фарфор.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова.

А. Коновалов.
Сервиз. Фарфор.
Дмитровский завод.



Параллельно с этой линией в коллективе Конаковского завода ведутся и другие поиски. Художники, получившие профессиональную подготовку в вузе, изучая и аккумулируя народные традиции русской керамики, стараются восстановить забытые приемы и развить их на основе современного художественного восприятия.

Круглые «хлебосольные» формы фаянсовой посуды стали украшать росписями на сюжеты крестьянской жизни, тематические росписи отличаются хорошие композиционные находки — движение хора по округлой форме (кувшины В. Шинкаренко или размещение фигур внутри миски, словно вокруг праздничного стола, О. Беловой). Используются и традиционный прием старой Гжели — сопровождение картинок надписями (наставлениями, пословицами). Получается хорошая, «добродушная» домашняя посуда. Хотя надо заметить, что этим последним вещам не хватает живописной мягкости рисунка. Так благодаря работе подмосковных заводов вытягивается прямая линия исторической преемственности оформления фарфора для широкого потребителя.

Многое изменилось во вкусах и привычках нашего народа, но обычай русского хлебосольства, а с ним и любовь к нарядной посуде в доме, остались неизменными. И задача художников и производителей коллективов — развивать лучшие традиции русского массового фарфора, приносящего в дом праздник и свежий ветер фольклора.

Ленинградские фарфористы опираются на другие пласты русской культуры, не глубинно народные, а идущие в русле общеевропейского развития высокопрофессионального искусства XVIII—XIX веков. Именно в это время формировалась в России художественная промышленность, стиль которой был неотделим от большого стиля ис-

кусства своего времени. Ведущая роль в ее развитии принадлежала Императорскому фарфоровому заводу, изделия которого в период расцвета составляют гордость русской культуры.

Петербургский Императорский завод работал в основном по государственному заказам, его продукция была ориентирована на уникальность каждого отдельного решения, на сосредоточение всех художественных сил на отдельном предмете или сервизе, превращавшемся в развернутый архитектурно-декоративный ансамбль. Благодаря этому отточенность и «построенность» форм, тонкая пластика скульптурных деталей, богатейший арсенал орнаментики и связь всех частей с архитектурой своего времени стали традицией петербургского фарфора. Естественно, ленинградские художники-фарфористы имеют полное основание вдохновляться этими образцами, развивать их художественные черты.

При всем разнообразии манер ленинградских авторов их объединяет особо бережное отношение к фарфору как материалу, сохранение его белизны и хрупкости в форме, в росписи и общем характере вещей. Если авторы подмосковных заводов подчеркивают в фарфоре его керамическое происхождение, то ленинградцы стараются увести его от глины и приблизить к недостижимому идеалу — яичной скорлупе. Этому сейчас помогает новая фарфоровая масса, так называемая костяная, изобретенная и освоенная заводом, которая дает действительно очень тонкий, прозрачный и плотный черепок. Разумеется, такой фарфор ждет своего оформления. Высокие стройные кофейные чашки, которые мы видели на выставке и которые часто можно встретить в магазине, — первые пробы этого тонкого фарфора. На них как нельзя лучше ложится роспись А. Воробьевского, снова вернувшегося к своим миниатюрам

после увлечения яркими русскими узорами. Тончайшая вязь его рисунков, в которых сплетается фантастическая и реальная архитектура, экзотические и вовсе небывалые растения и бесконечно разнообразные орнаменты, превращает чашку в драгоценность.

Драгоценность! Вот основной художественный смысл работы «ломосовцев». Каждый из них своими средствами стремится сделать фарфоровую вещь драгоценной.

Рисунки Н. Славиной покрывают фарфор подобно тонкому кружеву; сквозь легкое плетение затейливого узора — то синего, то черного, то золотого — иногда проступают птицы, цветы или загадочное лицо девы-сирина. Тонкость этих рисунков, мастерство их графики придают изысканность фарфоровому предмету. Особенно красив золотой орнамент на сервизе Славиной «Юбилейный», но, к сожалению, форма, которую он украшает, излишне усложненная, вычурно-манерная. Нетрудно угадать ее прообраз — медные чеканные кумганы, блюда, кувшины, характерные для восточного искусства. Можно понять, что именно в поисках утонченных форм художник обратился к наследию Востока, но вряд ли это правильный путь. Формы, чуждые материалу и самому стилю русского фарфора, мешают цельному восприятию произведения.

В последнее время наряднее, мажорнее становятся вещи В. Городецкого. Его когда-то графичный почерк стал более сочным, живописным, кобальтовая гамма его росписей очень тонко разбрана в тональности, появились густые зеленовато-серые тона. В роспись входит люстр, что придает фарфору золотистое мерцание. Эту драгоценность исполненной рукой мастера вещи Городецкому удастся сохранить и в декоративных тарелках, выпускаемых сейчас заводом большими сериями в продажу.

Не следует думать, что ленинград-



И. Олевская
(автор формы В. Городецкий).
Сервиз «Цветы и музыка». Фарфор.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова.

В. Городецкий.
Декоративная тарелка. Фарфор.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова.

На стр. 29.
А. Коновалов.
Чайная чашка. Фарфор. Массовое
производство.
Дмитровский завод.

Л. Лебединская
(автор формы Э. Криммер).
Кофейная чашка. Костяной фарфор.
Массовое производство.
ЛФЗ им. М. В. Ломоносова



ские художники исключают из поля своего внимания народные источники, нет, они часто интерпретируют в фарфоре темы народного искусства, но их отношение к нему, их творческий метод значительно отличаются от метода авторов московского круга. Можно наглядно провести сравнение на примере сервизов З. Леоновой «Свадебный» и А. Лепорской «Колхозный».

Жизнерадостность, многоцветие и темпераментный быстрый мазок—вот что берет Леонова от народного творчества.

Леонова пишет свои розы, увлекаясь, подобно народному мастеру, самим процессом работы. Она живет и мыслит этими образами, эмоционально их переживает.

В сервизе Лепорской все продумано и построено, это произведение на «народную тему». Наивность рисунка, композиция «сердечком» с розой внутри, голубая окраска предметов—все это сделано с улыбкой, с долей иронии «ученого» художника над обаятельной непосредственностью народных мастеров. Если бы не эта ирония, произведение могло бы стать стилизацией, а так это красивое, выполненное безупречной рукой произведение, отвечающее нашему сегодняшнему общему увлечению народным бытом прошлого, предметами старины, укладом русской провинции. Такое отношение художника к прошлому можно сравнить в известном смысле с художественным видением Кустодиева.

Зато излишняя сухость, рациональность в построении формы и рисунка, холодный блеск золота, какое-то официально-серьезное отношение к наследию русского ампира подвели Лепорскую в другом сервизе—«Красные гвоздики». Несмотря на профессиональную тонкость этого произведения, он остается чужим нашему зрителю.

Оглядывая витрины с ленинградским фарфором, нельзя не увидеть, какую эрудицию проявляют художники в знании истории фарфорового дела, как пристально их внимание к разным стилям и эпохам, как быстро они овладевают их приемами.

Рядом с воспоминанием об ампире веселая мелодия на темы «рококо» — сервиз Н. Алексеевой «Кружевной»: изящная фестончатая форма, нежная розовая роспись и венчающие все лепные розочки. Художнику явно хотелось подчеркнуть тонкую хрупкость и белизну фарфора, вернуть вещи изящество, которая сейчас утрачена. Такие произведения находят объяснение, подчас привлекают, нравятся, но где-то в глубине сознания возникает тревога. Какая-то потеря чувства современности, метание между стилями прошлого в поисках опоры для сегодняшней работы очень заметны сейчас у художника. Это порождено трудностями современного этапа формирования советского декоративного искусства, когда рассудочные идеи функционализма уже пережиты, а возникший как

реакция усиленный «декоративизм» не может удовлетворить требовательного художника. Видимо, поэтому в таком коллективе, как лаборатория Ломоносовского завода, где собраны наиболее активные творческие силы наших фарфористов, искания особенно напряжены. И среди этих исканий—самое острое, самое увлекательное, не поддающееся однозначной оценке явление—сервиз И. Олевской «Цветы и музыка» (выполненный по форме В. Городецкого).

Сервиз «Цветы и музыка» своеобразен и интересен во многих аспектах, прежде всего своей «концепцией», как принято говорить в искусствоведении. Его назначение не ограничивается прямым практическим использованием, это целое зрелище, то, что прежде называли «сюрту де табль» — украшение стола. Большая ваза подобна пышному букету, лепные розы, миниатюрные музыкальные инструменты и свитки нот создают атмосферу красоты и музыкальности, которая звучит во всем строе сервиза.

Он оригинален и по композиции, в которой мажорной мелодии крупных нарядных предметов аккомпанирует россыпь мелких изящных вещей. Впрочем, тут нельзя забывать, что основной скульптурно-композиционный строй сервиза уже ранее был решен В. Городецким и высоко оценен критикой и зрителями. Сегодня мы только можем подчеркнуть, что не ошиблись два года назад, определив сервиз «Цветущий кобальт» как наиболее характерное и значительное произведение нашего декоративного искусства. В интерпретации молодого талантливого художника Олевской он расцвел новым прекрасным цветением.

Наиболее привлекательна в сервизе Олевской роспись, в которой смело и остро сочетаются живописные приемы и графика. Особенно красиво пишет Олевская розу—прозрачные акварельные лепестки ее слов-

но тают и растворяются в фарфоре. Краска прозрачна, мазок почти невидим, но плавное движение кисти художника все время ощущается. Графика совсем иная, смелыми, дерзкими черными штрихами ложится она на фарфор. В ней пленяет артистизм авторской руки.

Если нужно определить жанр произведения «Цветы и музыка», я бы назвала его виртуозным этюдом искусства фарфора. И вряд ли справедливо говорить здесь о стилизации, как это делают некоторые критики, скорее можно сказать, что за этим сервизом стоят и образцы русского фарфора XVIII века с его наивной прелестью цветочных гирлянд и букетов, и стиль «Мира искусства» с утонченным чувством красоты и любованием стариной, и, наконец, школа Чехонина с его живописной и графической культурой. Осмыслив и вчувствовавшись в это богатое наследие, Олевская создает неповторимо индивидуальное произведение.

Итак, как видим, для ленинградских художников сейчас характерно обращение к наследию XVIII—начала XIX веков—периода самого высокого взлета русского прикладного искусства, что плодотворно сказывается на росте их профессиональной культуры и мастерства. И мы ждем теперь от художников-ломосовцев новых смелых современных решений.

Два направления оформления фарфора, которые мы условно назвали московским и ленинградским, раскрываются не только на выставках. Если присмотреться внимательно, то можно проследить, что они отражаются и на массовой продукции. Красочные чашки с динамичной росписью из Дулева, веселые, с живописными цветами сервизы из Вербилка, плавная роспись на фаянсе Конакова и тонкие, изящные изделия с маркой «ЛФЗ» — вот оно, яркое стилевое разнообразие нашего фарфора. Это вклад художников. Теперь слово за промышленностью.



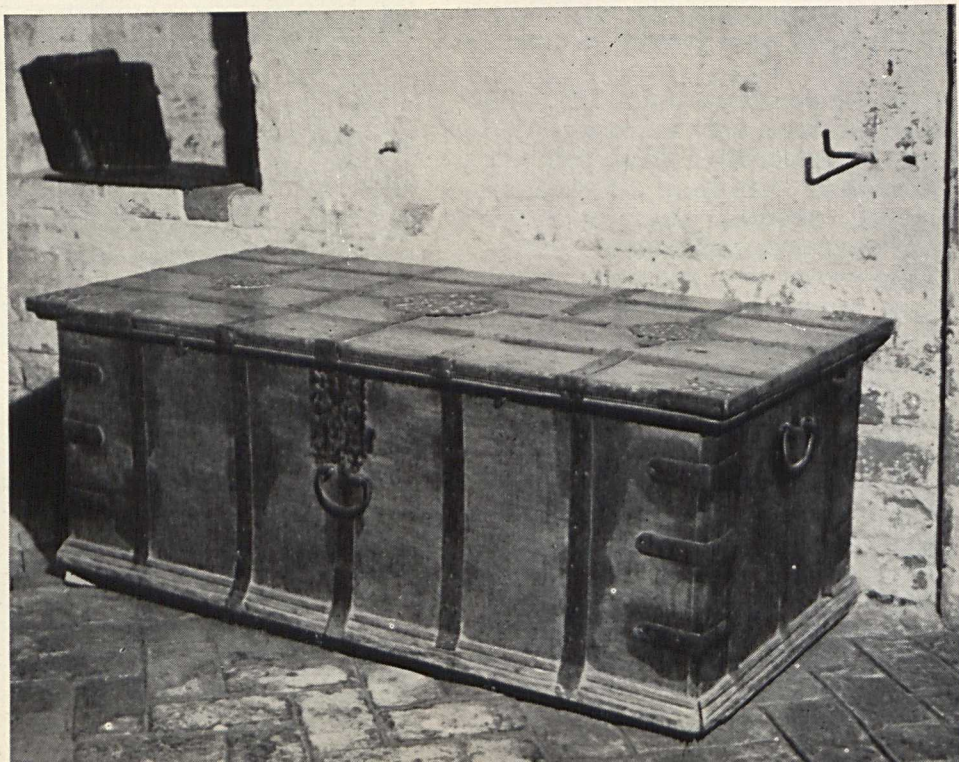
Этюды о мебели

Сундук. Голландия.
Конец XVI (?) в.
Музей «Коломенское».

Сундук. Германия. XVIII в.
Музей «Коломенское».

Сундук. Россия. XVII в.
Музей «Коломенское».

Л. Тидман



Историки мебели чаще всего останавливаются на этапах ее довольно высокого художественного совершенства, этапах, когда уже господствовало единое эстетическое отношение, принцип — стиль. С большим (и понятным) увлечением в таких случаях рассматривается, как на смену готике пришло Возрождение, как, скажем, классицизм сменялся ампиром, как видоизменялся интерьер, техника изготовления мебели, материалы. Но на этот раз нам хотелось бы отступить максимально назад, подняться к истокам, к моменту зарождения тех предметов, которые мы сейчас именуем мебелью, попытаться проследить, как развивались некоторые из них.

Проследить исторический путь отдельных типов европейской мебели трудно: он теряется во мраке веков. Многие из того, что некогда уже было открыто в процессе длительного поиска народами Двуречья, Египта, Греции и Рима с исчезновением этих цивилизаций забылось, потерялось, погибло. Прямой ответственности, увы, не существовало, и европейским народам в разных уголках нашего континента пришлось заново проделать весь этот нелегкий путь открытия.

Каким же был этот путь? При нашей попытке целостно реконструировать его нам часто придется прибегать к домыслам, предположениям, обращаться к логике и даже к интуиции. (Пусть поэтому читателя не удивляют густо рассеянные в нашем тексте «по-видимому», «вероятно», «возможно», «можно предположить» и т. п.) Дело в том, что время не сохранило нам — особенно от самых ранних стадий — недолговечных предметов материальной культуры, а ведь именно к ним относится мебель. Практически мы располагаем образцами мебели (или их изображениями), начиная лишь с XII века. Но и в этом случае не все обстоит столь просто, как это могло бы показаться с первого взгляда. Даже тогда, когда имеется несколько предметов обихода (скажем, сундуков), датированных XIV и XV веками, мы подчас не можем полностью «довериться» этой, казалось бы, вполне достоверной хронологии. Случается, что более поздний по времени образец как раз принадлежит к более раннему, примитивному, архаическому типу мебели: по-видимому, в данном географическом месте извечная традиция изготовления этого предмета все еще оставалась живой, мастера продолжали воспроизводить вошедшую в обиход модель, полюбившуюся потребителям. А в то же время (или даже раньше) в другом, возможно, не столь даже отдаленном месте — ведь отдельные районы в те времена были крайне разобщены, — уже был осуществлен очередной шаг вперед: в конструктивном плане, в плане комфорта, в эстетическом.

Да, реконструкция всех ступенек развития какого-либо вида мебели представляется делом нелегким. Повторяем, что мы отнюдь не располагаем всеми звеньями этой эволюции. И все же мы — с большей или меньшей степенью вероятности — попытаемся, хотя бы умозрительно, проследить ее.

Вот столь знакомое по средневековым миниатюрам изображение пишущего человека: он сидит в кресле, оперев под углом доску на подлокотники (так мог писать и наш Нестор). Перед нами

одно из древнейших подобий стола. Но примечательная деталь: почти аналогичное изображение «письменного стола» мы встречаем в древнеегипетской иконографии. Это совпадение (а такие примеры можно было бы умножить) позволяет предположить, что эволюция одних и тех же типов мебели в разных местах шла по более или менее аналогичным путям. Это-то и дает нам право — хотя мы сознательно ограничиваем себя кругом европейской мебели — в отдельных случаях пользоваться образцами, известными по материальной культуре других, неевропейских цивилизаций. Это несколько облегчит нашу задачу, позволит подкрепить наши предположения.

Мы полагаем, что самым древним видом мебели можно с полным основанием считать сундук. Конечно, возникновение мебели предполагает определенное развитие человеческого общества, наличие хотя бы стационарного жилища.

И все же — почему именно сундук? Нам думается, что сама природа, наблюдения за ней (а человек тогда был наделен значительно более острым зрением, так же как он, бесспорно, блестяще владел своими каменными инструментами), могли подсказать ему, что естественное отверстие в дереве — дупло — может служить тайником-хранилищем, в него можно что-то прятать (как известно, это умеет даже белка). Мы уверены, что полый ствол дерева еще на корню с древнейших времен использовался человеком как хранилище всевозможных предметов. А потребность убрать из-под ног вещи, приберечь, пусть даже нехитрые предметы обихода, кажется нам чуть ли не органической потребностью человека. Хозяина.

Наступил момент, когда человек научился достаточно быстро и легко срубить дерево, — а куски стволов были необходимы для постоянного поддержания огня. Потом пришла минута, когда человек сообразил, что отдельная часть ствола с дуплом может использоваться уже не «на корню», а в домашних условиях для хранения и сбережения различных предметов.

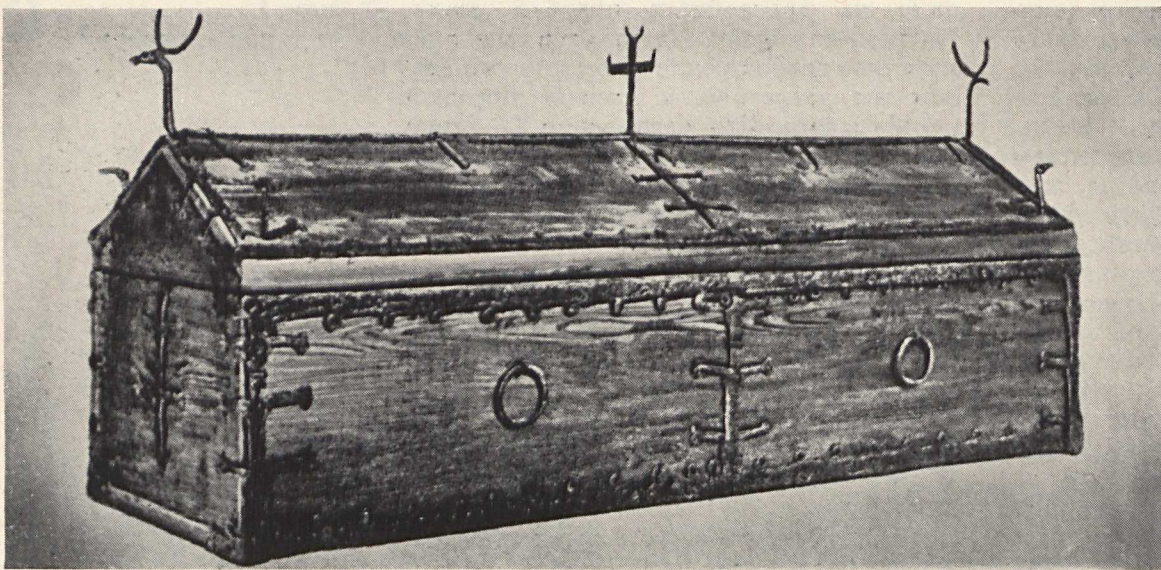
Итак, на самом раннем этапе своего существования сундук представлял собой колоду с естественным отверстием. Мысленно проследим некоторые возможные этапы становления сундука. Можно предположить, что почти одновременно началось расширение дупла долблением или выжиганием и стесыванием нижней части ствола, чтобы этот примитивный сундук не катался по полу. Вероятно, следующим шагом явилось появление крышки, ограждающей съестные припасы и другие предметы от сырости и грызунов. Сначала, думается нам, крышкой служило то, что было под рукой: шкуры животных. Лишь затем крышку стали изготавливать из другого, отесанного, более или менее плотно прилегающего чурбана.

Стало быть, он стоит у стены — тяжелый, громоздкий предмет, форма которого была подсказана людям природой. Он пока не вызывает у нас ни восхищения, ни преклонения, и все же — великий шаг сделан. Первый предмет обстановки, пусть пока всего лишь адаптированный человеком дар природы, находится в его жилище. И это открытие будет чревато большими последствиями. Сундук — из-

Этюд I. От дупла к сундуку



Миниатюра в «Посланиях св. Павла». Рукопись. Около 850.



Сундук в захоронении
военачальника.
Лангобардия. VIII в.

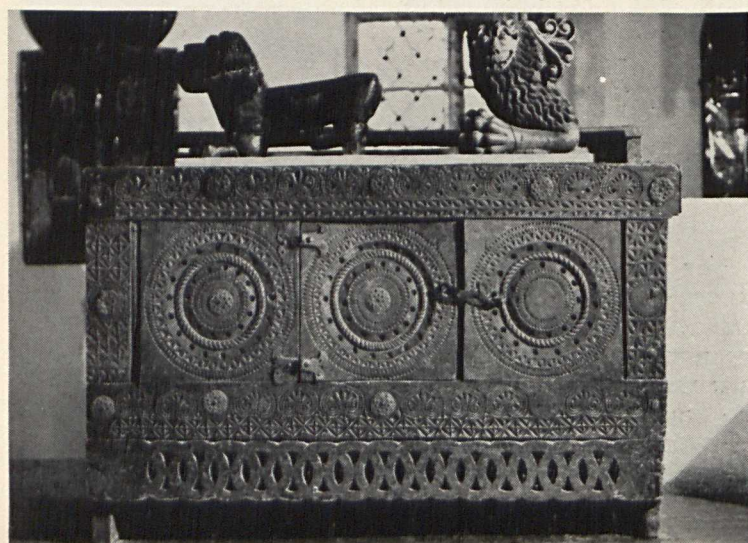
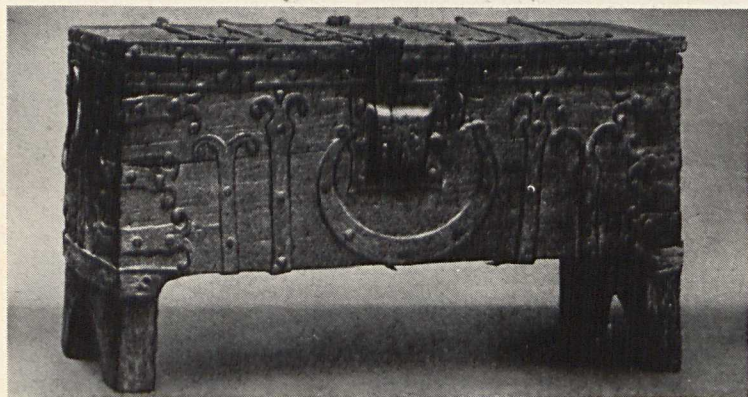
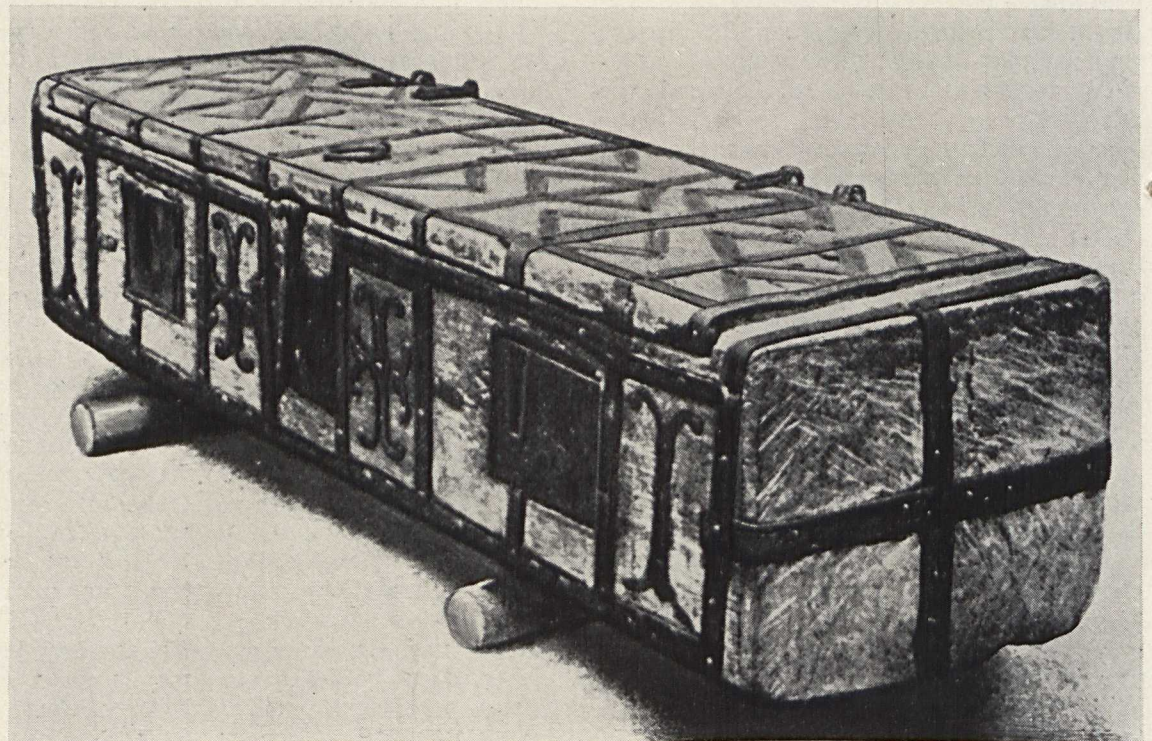
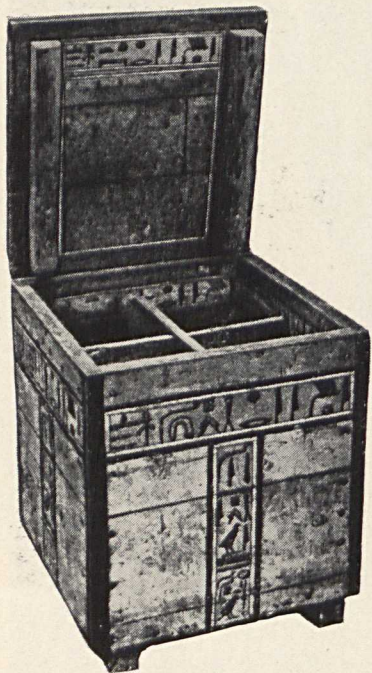
Сундук. Египет. 2-е тыс. до н. э.

Сундук, выдолбленный в стволе
дерева. Восточная Словакия.
XIV в.

Сундук дубовый. Эльзас.
Около 1300.

Свечной ящик. Россия.
Нач. XVII в.
Музей «Коломенское».

Сундук на миниатюре Ван-Эйка.
Нидерланды. 1416.



начальный вид мебели—окажется стоящим у вершины генеалогического древа пока еще не существующих предметов обстановки,—ибо в нем заложена некая универсальность, он чудесным образом пригоден для целого ряда трансформаций.

Но и на самом первичном этапе его существования им не стоит пренебрегать: он позволяет убирать вещи, хранить их, вынести все разом в случае пожара, укрыть в лесу в случае приближения врага. Правда, этот неотесанный, грубый предмет, увы, обладает одним существенным недостатком. Он громоздок, но у него малая вместимость, всегда зависящая от диаметра ствола. И поэтому, хотя великое изобретение и было сделано, самым принципиальным шагом вперед, знаменующим освобождение от прямых даров природы и дающим мастеру свободу формообразования, следует считать появление доски. Эволюция любого вида мебели была невозможна без развития техники обработки дерева. Конечно, долго еще не могло быть речи о гладкой и легко получаемой доске—дело ведь происходит еще до распространения пилы,—мастер еще долго будет располагать лишь обтесанными с обеих сторон плахами. Но с момента превращения сундука в сборную вещь появляется возможность варьировать его форму в различных направлениях. Правда, еще целые века, даже располагая пилой и достаточно тонкими досками, люди будут придерживаться формы давно ими забытого прототипа, продолговатого, как древесный ствол, но теперь уже полностью изготавливаемого руками человека (так и в каменной архитектуре копируются конструктивные схемы деревянного зодчества).

Эта привязанность к привычным для глаза формам очень характерна для человека. А в эпоху стабильного жизненного уклада она проявлялась, видимо, в еще большей степени. Намного позднее уже и угловатость сундуков, рожденная их дощатой конструкцией, стала восприниматься как непременный атрибут сундука, от которого и отступить казалось немислимым. Так, даже выдолбленный в целом стволе сундук из Словакии XIV века воспроизводит прямоугловатость своих дощатых собратьев.

И еще о металлических стяжках. Появились они, вероятно, еще во времена долбленых сундуков для предотвращения разрушения корпуса от трещин, почти неизбежных в древесном массиве. Своего наивысшего развития эти детали из железа, конечно, получили с появлением дощатых сундуков. Ведь с этих пор роль кузнеца намного возросла. Если прежде кузнечные стяжки играли только роль своеобразной страховки, то теперь это основной, если не единственный, способ соединения досок, собственно и сделавший возможным этот крупнейший шаг в технике, а потом и в форме изготовления сундуков. Средневековый сундук, как это можно видеть на сохранившихся экземплярах, в отношении техники находится на стадии более ранней, чем древнеегипетская мебель ящичной конструкции. В отличие от своих египетских коллег, применявших шип, европейские мастера—создатели известных нам сундуков—находились еще в «достолярном» периоде. Все деревянные части сделаны плотником, а собраны благодаря мас-

терству кузнеца. На сундуках мы видим развитую систему оковок. Они не только художественно осмыслены, но порой играют и символическую роль. Примитивная техника не была помехой высокому художественному уровню. Полнее всего мы это ощущаем при взгляде на дубовый сундук из Эльзаса, сделанный где-то около 1300 года. Его художественное совершенство проявилось буквально во всем — в соотношении массы корпуса и высоты, объема и формы ножек. В такой же мере это проявилось и в гармоническом расположении железных накладок. Их симметрия еще геометрически неправильна и очень приблизительна. Ее можно уподобить симметрии, которую мы видим в растительном мире, где «прямые» прямы лишь относительно, а симметричные части равны друг другу лишь в массах. Каждая деталь здесь приспособилась к своему месту и при всем своем сходстве с соседями имеет свои индивидуальные очертания, как листья на дереве.

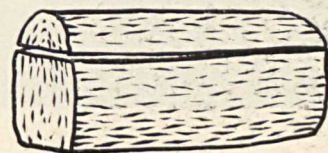
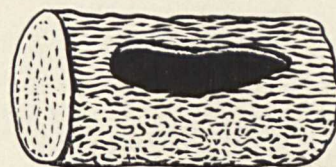
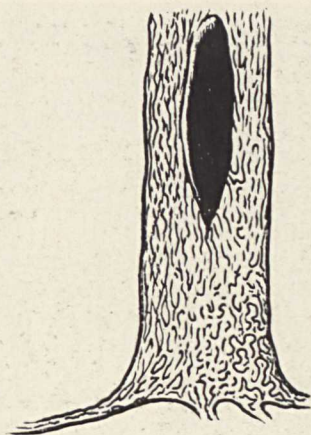
Если бы мы имели возможность заглянуть скажем, в голландское жилище XV века, мы увидели бы, какую головокружительную карьеру сделал наш сундук. И как их много! Различных по габаритам и по назначению — на одних можно в случае необходимости сидеть, спать, другие могут быть использованы и в качестве стола. Чем не универсальная мебель?

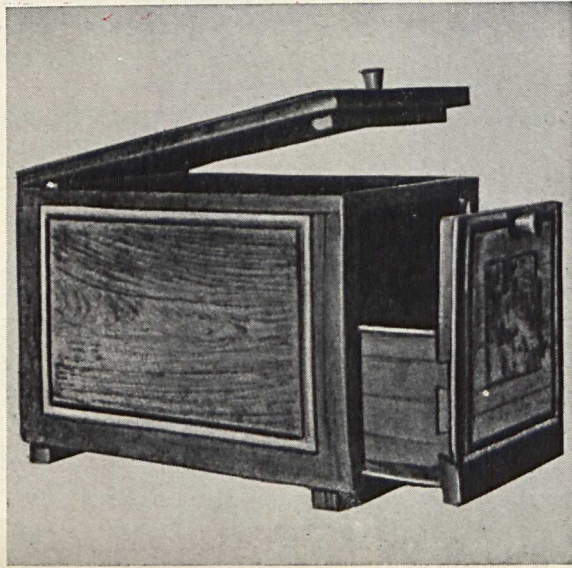
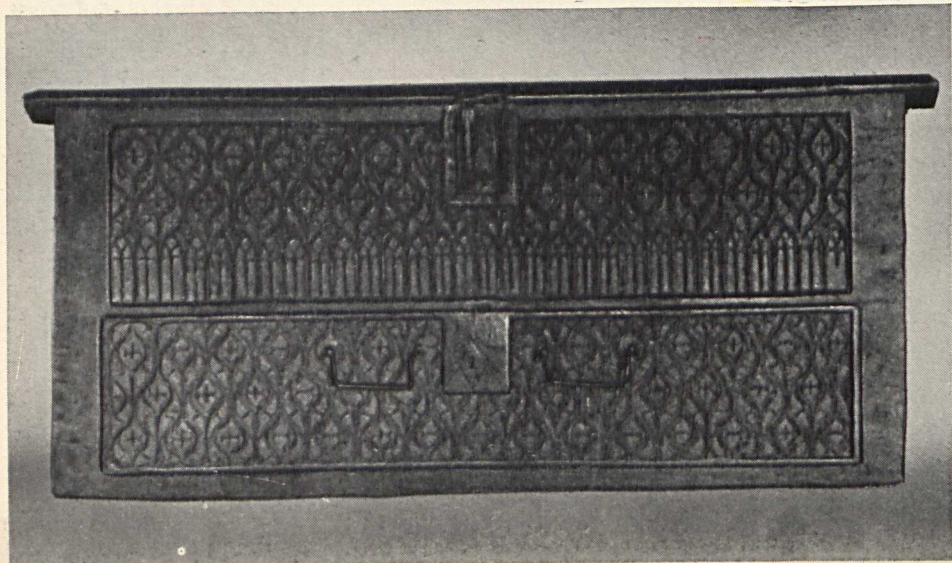
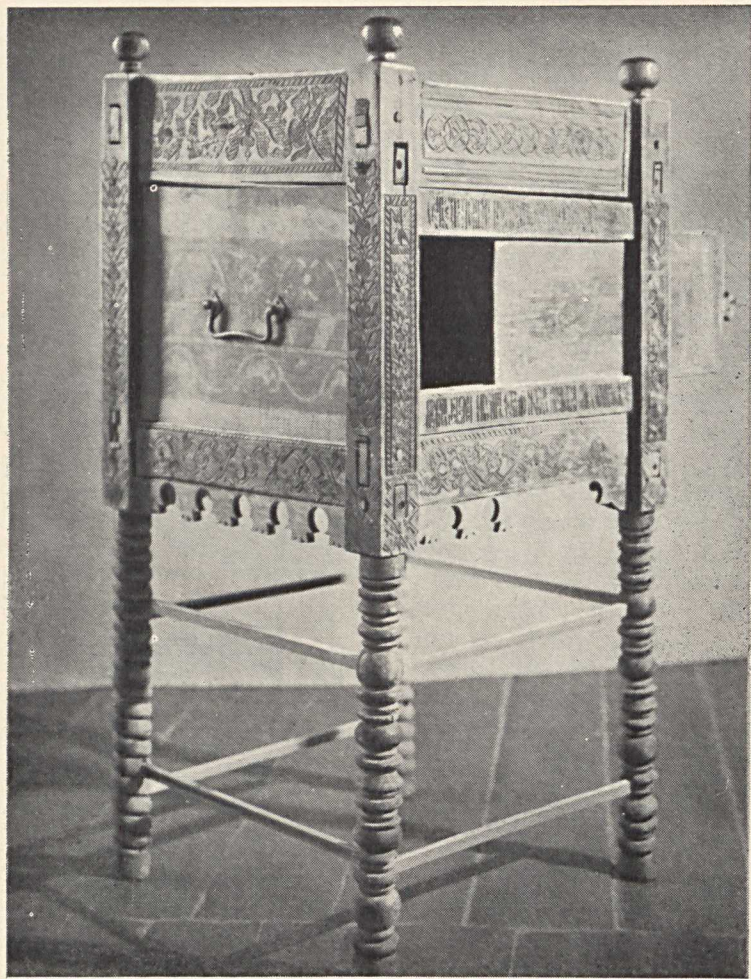
Мы сознательно пренебрегали рядом перемен в облике «прародителя» мебели, в частности появлением у него ножек, что в сыром помещении имело большое значение для долговечности сундука (поначалу просто подкладывали чурбачки, обеспечивая необходимую вентиляцию). А сколько времени—возможно, несколько веков — ушло на то, чтобы съемная крышка превратилась в навесную. Вероятно, и путь от ременных петель к металлическим был не менее долог. Но мы торопимся вперед, к тем новым видам мебели, которые были порождены сундуком, словно вышли из его чрева, и лишь потом стали развиваться вполне самостоятельно.

Шкаф. Платяной. Или зеркальный. Трехстворчатый. Комод. Даже — чемодан. Что общего между сундуком и шкафом? На первый взгляд, очень мало общего. А между тем они ближайшие родственники...

Снова отступим назад. Первичные трансформации сундука бесспорно диктовались желанием сделать его внутренний объем более дифференцированным и тем самым более приспособленным для хранения различного вида предметов. Это стремление и вызвало к жизни ряд модификаций сундука. Первым подобным усовершенствованием явилось устройство ячеек внутри сундука: их можно видеть на изображении египетского сундука 2-го тыс. до н. э.; мы встречаемся с ними и спустя несколько тысяч лет — на миниатюре Ван-Эйка (начало XV века). Стало быть, перегородки — закономерный этап развития и возникновение подобного «комода» внутри сундука, очевидно, можно считать общим явлением, поскольку оно в равной мере проявилось как в эволюции европейских мебельных форм, так и в Древнем Египте.

Этот сундук, обладающий внутренними перегородками, стоило лишь поставить, скажем, при сборке его из досок, как го-





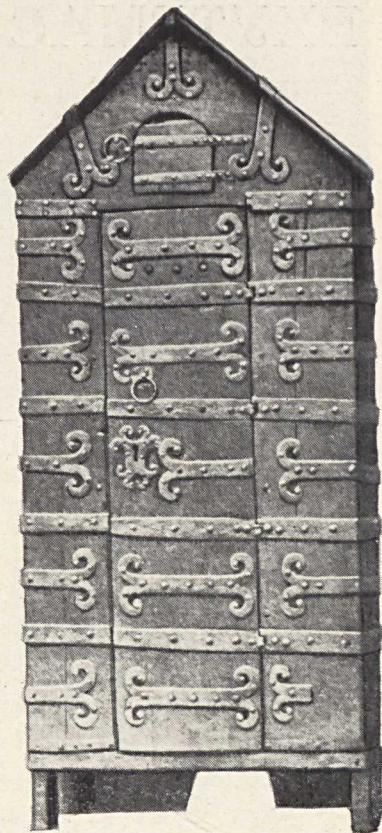
ворят в обиходе, «на попа», чтобы перед нами оказалось первое подобие шкафа или во всяком случае нечто, способное выполнять его функции, где внутренние перегородки-доски сразу превратились в полки (техническая мысль редко совершает скачки: человеку всегда проще усовершенствовать, модифицировать уже существующий предмет, чем выдумать, изготовить принципиально новый). Лишь в дальнейшем человек понял, что шкаф все же удобнее изготавливать по другой конструктивной схеме: собирать его из брусьев и досок. К этому этапу эволюции можно отнести романский шкаф в ризнице костела Обазен. Материалом для изготовления его каркаса служат очень толстые брусья (только что не бревна). Их сечение, по-видимому, определялось просто толщиной ствола дерева, из которых они тесались,—местами на углах мы даже различаем сохранившуюся поверхность древесного ствола. Воспроизводимые нами шкафы из Кронценштейна и Хольберштадта по технике изготовления отражают более позднюю стадию. Брусчатая конструкция в них уже не выпирает с той циклопической неукротимостью, как на шкафу Обазена. И все же эти шкафы еще не производят впечатления «мебели» (в нашем представлении). Они кажутся небольшими, хорошо запирающимися сарайчиками и словно отражают стремление не столько держать вещи в порядке, сколько понадежнее укрыть от лихого человека, от дождя и непогоды. К нему, как и к сундуку из Эльзаса, кузнец приложил руки никак не в меньшей степени, чем плотник (повторяем, что по современной шкале это изделие плотника, а не столяра). Весь шкаф мы воспринимаем сквозь густую сеть кузнечных деталей. В целом этот шкаф эстетически приятен, но в интересах истины нельзя не обратить внимания на то, что в его композиции очень мало мастерства и выдумки. И если она не вызывает ощущения монотонности и однообразия, то только благодаря примитивизму техники обработки металла, да и самого дерева. Это обстоятельство сближает нашу мебель с произведениями самой природы. Оно и является важнейшим источником ее эстетической значимости.

Наряду с этим предпринимались попытки и непосредственно эстетического характера. На ранних стадиях это первоначальное «украшательство» касалось, так сказать, лишь поверхности изделия или его завершения, не влияя на конструкцию, общий вид предмета в целом. При изготовлении столь сложного сооружения, каким тогда являлся шкаф, все внимание мастера, конечно, поглощалось самой конструкцией, он не мог отвлечься от нее ради эстетических потребностей (впоследствии, много веков спустя, люди научатся любоваться конструкцией, после того как долго ею пренебрегали, ее оголенностью, отбросят «мишуру» украшений. Но это будет уже другая, новая эстетика и совсем другой рассказ). Но даже в те отдаленные времена, когда мастер еще не очень-то овладел конструкцией, изготавливая новый, повторный образец изделия, он все же не мог просто механически копировать его (на это, в сущности, способна лишь машина)—это противоречило бы природе человека, ищущей, творческой, а эстетический момент, как известно, не отделим от творчества.

Прилаживая конструкцию шкафа, вырубая колоду сундука, мастер пытливо всматривался в результаты своего труда: ладно ли получается, красиво ли. Но нас ждут другие модификации нашего сундука. Комод в нашем представлении прежде всего ассоциируется с выдвижными ящиками. Но и форма комода в целом, и форма ящиков рождены сундуком, то есть большим ящиком с крышкой. Было время — прежде, чем комод и сундук отделились друг от друга, — когда сам сундук обладал выдвижным ящиком, и в данном случае мы находим параллель в древнеегипетской мебели. И если последний уже больше напоминает «комод», чем его европейский собрат, то лишь из-за особенностей его художественной трактовки. Лицевая стенка у него не расчленена выдвижающимися ящиком на две части, а целиком принадлежит этому ящику. В типологическом же отношении оба эти предмета можно определить как выдвижной сундучок в сундуке или комод в сундуке. Во всяком случае, это уже несомненно пример сложной мебели, с которой мы до сих пор не встречались. Таким образом, комод, рожденный в недрах сундука, пережил стадию комбинации с ним. У старых людей на памяти, что даже чемодан в своем первоначальном виде представлял собой максимально облегченный сундучок, приспособленный для перевозки вещей, по возможности легко переносимый. Впоследствии, когда человек овладел рядом других материалов, он стал использовать их при изготовлении чемодана.

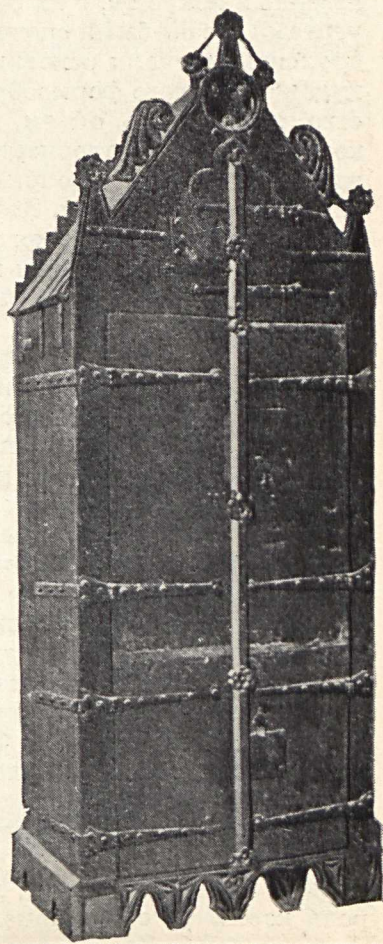
Мы столь подробно остановились на различных этапах жизни сундука потому, что его возникновение и развитие кажется нам типичным. И другие виды мебели повторяли примерно ту же схему: от примитивного удовлетворения первичной жизненной потребности — до высокого развития и усовершенствования предмета. Сундук к тому же, как вы видели, не просто сундук, а источник трансформаций, стоявший на перекрестке целого ряда превращений. Ни один вид мебели не прожил столько лет рядом с человеком (во многих деревенских интерьерах он и сейчас, покрытый кошмой или крашенный, с успехом сосуществует со шкафом и комодом); в него прятали вещи, сидели на нем, много веков он казался самым удобным, здоровым и привычным ложем. Одним словом, сундук — один из самых старых и испытанных спутников человека.

О другой цепи превращений, шедших параллельно с превращениями сундука и имевших общие с ним истоки, поговорим в следующей статье.



Дощатый шкаф. Тироль. XIV в.

Шкаф, собранный из досок встык. Южная Германия. XIII—XIV вв.



На стр. 34

Подставка для чтения и хранения книг. Россия. 1622. Музей «Коломенское».

Поставец. Россия. XVII в. Музей «Коломенское».

Шкаф с росписями. г. Обазен. Франция. XI—XII вв.

Диван-ларь. Германия (?). Середина XVIII в. Музей «Коломенское».

Сундук с выдвижными ящиками. Северная Испания. XV в.

Ящичек из эбенового дерева и слоновой кости. Египет. Конек 2-го тыс. до н. э.

ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН

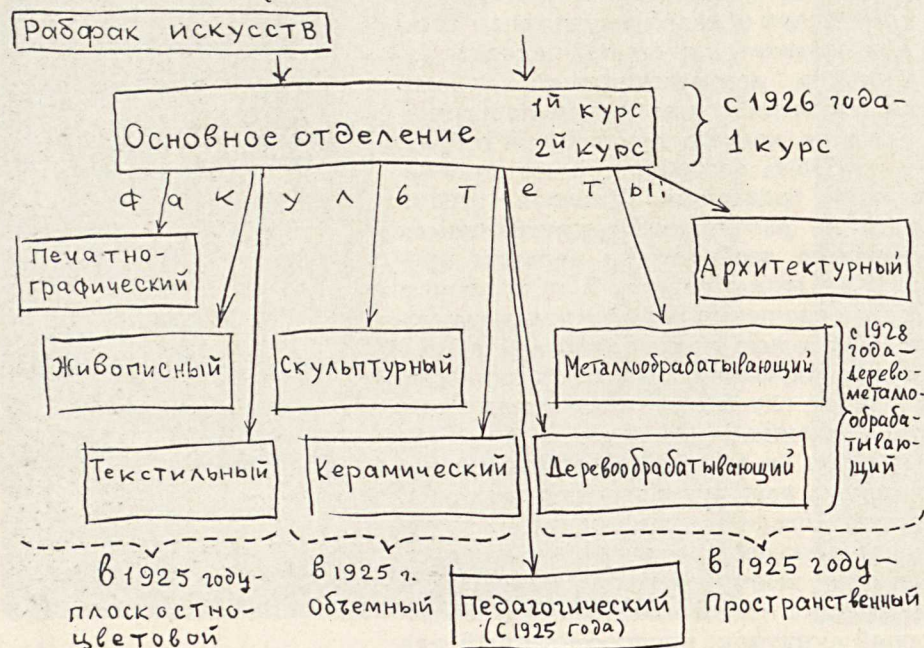
(Страницы истории)

Протокол с рисунками
В. А. Фаворского из архивов
ВХУТЕМАСа. 1923.

На стр. 37
П. Митурич.
Пространственная графика. 1920.

Л. Жадова

ВХУТЕМАС (с 1927 г. — ВХУТЕИН) — 1920–1930



ВХУТЕМАС сыграл особую роль в утверждении в советской художественной культуре дизайна, монументального искусства, связанного с архитектурой, искусства оформления выставок, массовой прикладной графики... Структура школы с равноправным положением всех факультетов — и производственных и художественных — с возможностью их свободных взаимных контактов и влияний полностью отрицала академическую иерархию искусств, которая качественно опрокидывалась наличием во ВХУТЕМАСе Основного отделения, или Основного факультета. На этом отделении первые два года приобретали общую художественную культуру все студенты ВХУТЕМАСа. Здесь они знакомились с основными видами пространственных искусств, с их общими, объединяющими чертами и с особыми специфическими качествами. Студенты изучали основные элементы и средства художественного формообразования: цвет, пространство, поверхность, объем, а также методы и язык композиционного творчества — пропорции, ритм, динамику, контрасты, закономерности зрительного восприятия предметной среды. Здесь закладывались универсальные основы для всех художественных специальностей, и уже тем самым в корне подрывалось их прежнее деление на «высшие» и «низшие, производственные».

В конце 1926 года общепластическое образование было существенно реорганизовано, ограничено в пользу специального. На Основном отделении стали учиться только один год, причем начальная специализация вводилась сразу же со второго полугодия. Как показала история, это стало началом конца школы. Когда Основное отделение, связывавшее все многообразие факультетов (на приведенной схеме очевидна ключевая роль Основного отделения в структуре школы), было ослаблено, она стала механически распадаться. Отдельные факультеты к концу двадцатых годов все более напоминали как бы самостоятельные институты. Тенденции к специализации нарастали и извне¹.

В 1930 году ВХУТЕМАС был расформирован, и на его базе был создан ряд отдельных институтов: Московский архитектурный, Московский полиграфический, художественный факультет Московского текстильного института...

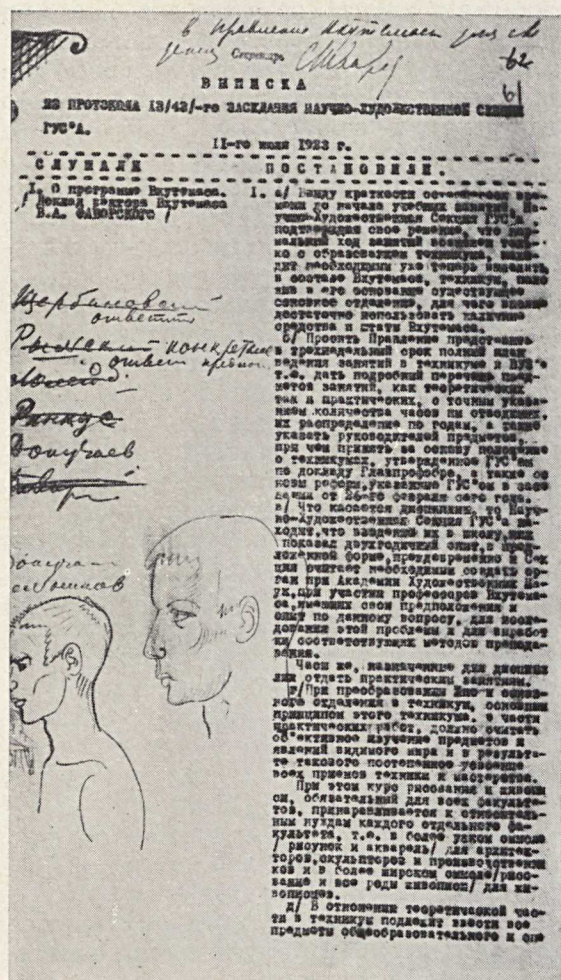
Можно представить себе, какой огромностью, своего рода космической системой, был ВХУТЕМАС, состояв-

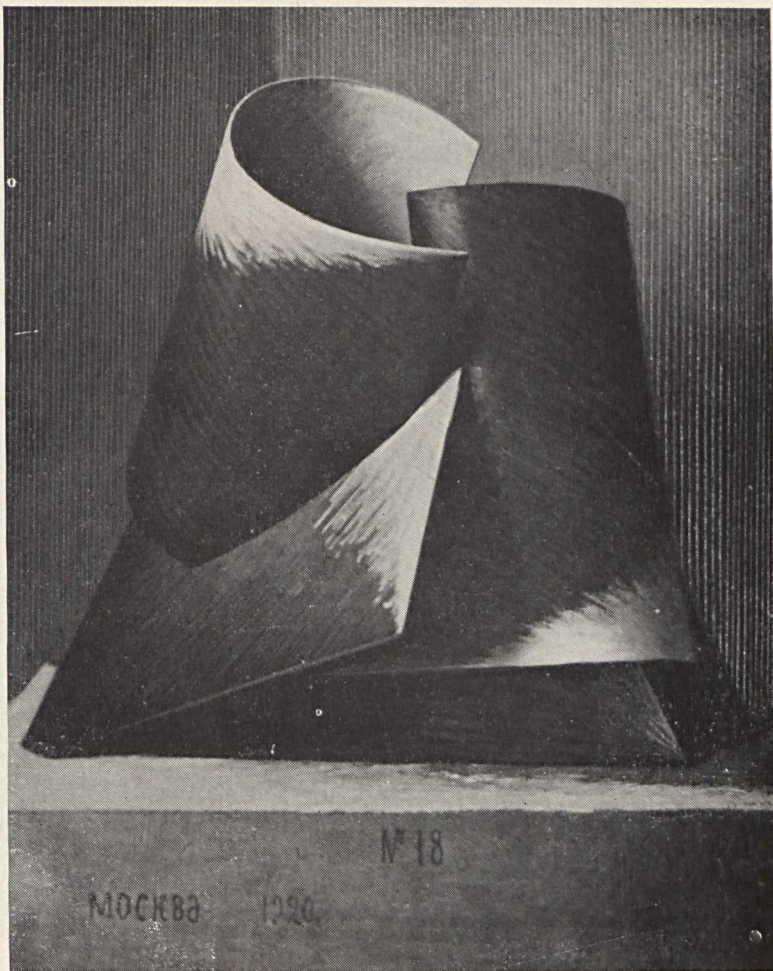
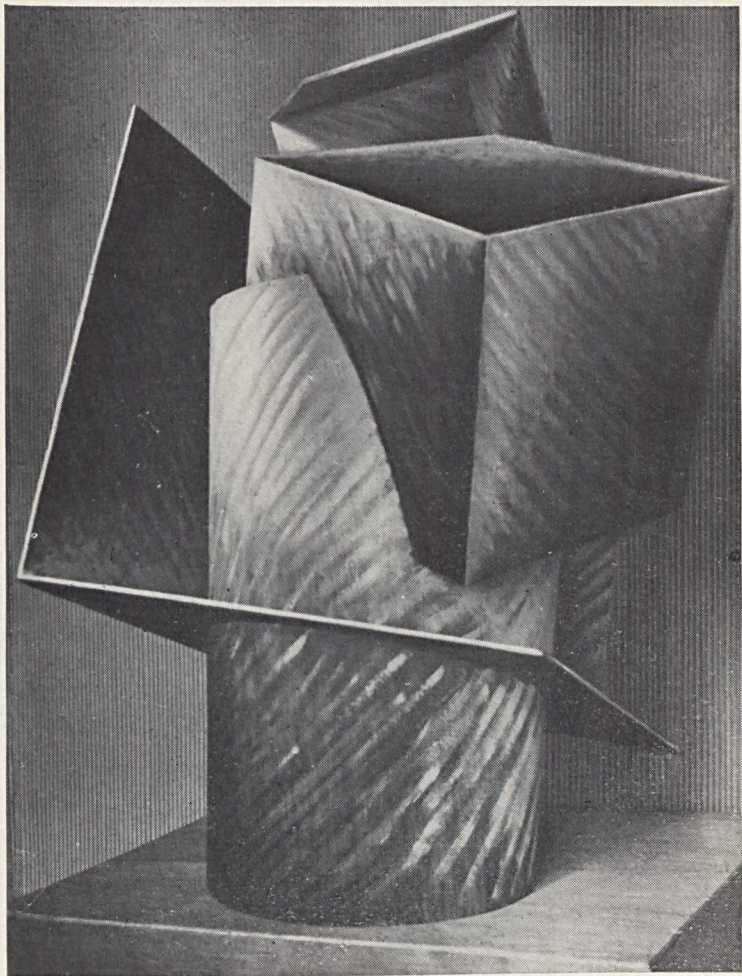
орбиты которых заполнены множеством планет и спутников личностей. Легко вообразить, как они то испытывали притяжение друг к другу, спланивая всю систему, то, наоборот, взаимно отталкивались, напрягая, разрывая ее. Действительно, история ВХУТЕМАСа многомерна, противоречива. Теоретические идейные дискуссии, творчески профессиональные, практические и методические споры, естественно сопровождающие рождение всякого нового дела, происходили во ВХУТЕМАСе в атмосфере постоянного глубокого конфликта между художественными факультетами, прежде всего — живописным, большинство преподавателей которого хотели восстановить традиционную систему художественного воспитания (а потому требовали реформирования Основного отделения), и производственными факультетами, многие из руководителей которых стремились к гегемонии и мечтали подчинить весь институт интересам только нового — дизайнерского образования. Представляется, что деятельность В. Фаворского как ректора ВХУТЕМАСа (1923—1926)² в этих условиях исторически особенно значительна. Он оказался убежденным и деловым сторонником реформы художественного образования и не только не дал в обиду Основного отделения³, но и привел в определенную систему его программу, наладил учебный процесс.

Вместе с тем, свободный от какого-то ни было ликвидаторства по отношению к станковым искусствам, он всемерно поддерживал их преподавание во ВХУТЕМАСе⁴.

Как же возник ВХУТЕМАС? Что вызвало его к жизни? Непосредственные факты создания ВХУТЕМАСа сейчас общеизвестны. Он был образован в 1920 году путем слияния Первых и Вторых государственных свободных мастерских, которые, в свою очередь, представляли собой преобразованное Строгановское промышленное училище и бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества.

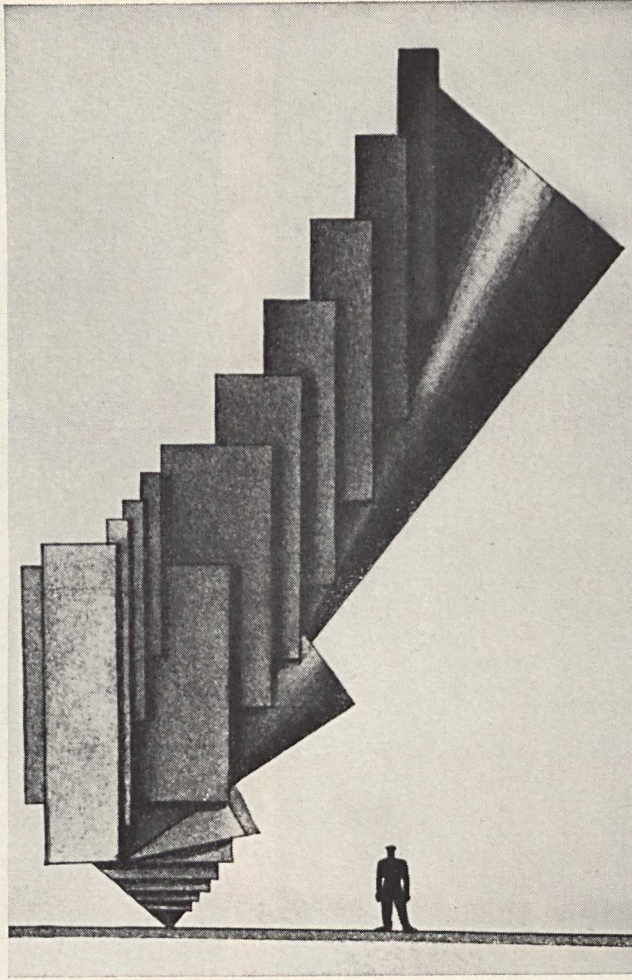
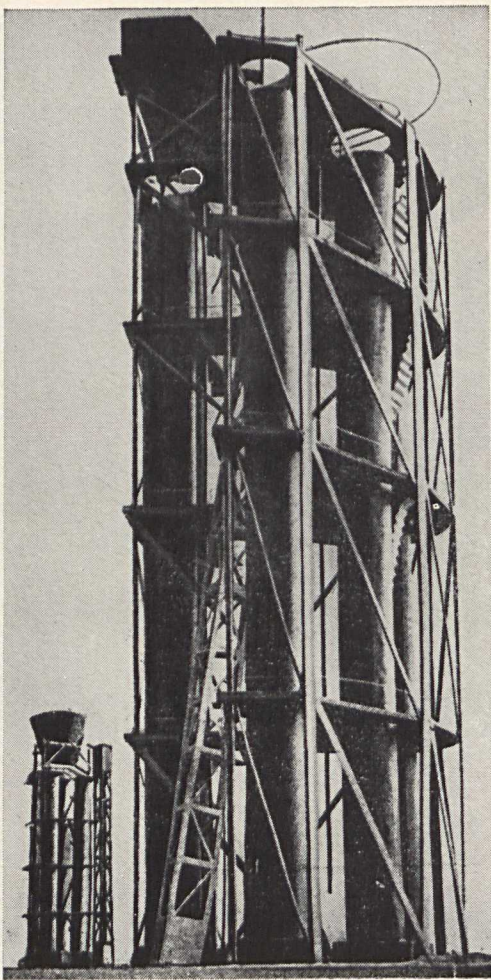
Декрет Совета народных комиссаров об образовании ВХУТЕМАСа был подписан В. И. Ульяновым (Лениным) 29 ноября 1920 года⁵. На нынешний, юбилейный год, год столетия со дня рождения В. И. Ленина, приходится пятидесятилетняя годовщина основания ВХУТЕМАСа, непосредственно связанная с именем вождя Великой Октябрьской революции. Знакомство с историей создания ВХУТЕМАСа с





дает, что он возникал хотя и важнейшим, но компонентом общей реформы художественного образования, которая начала проводиться деятелями Отдела ИЗО Наркомпроса непосредственно под руководством А. В. Луначарского с первых лет Революции. Кружки самодеятельного искусства, курсы по подготовке инструкторов эстетического воспитания для детей и взрослых, совещания заведующих художественно-промышленными мастерскими, конференции учащихся и учащихся художественных и художественно-промышленных мастерских... Какие только съезды, совещания, конференции не проводились Отделом ИЗО...! Какие решения, проекты, декларации не принимались! И тем не менее через весь этот хаотический поток событий и постановлений ясно вырисовывается план масштабно задуманной реформы художественного образования. Она должна была включать в себя три неразрывно связанных звена: 1) профессиональное художественное образование, которое охватывало бы целую сеть учебных заведений разного типа—и высших, и средних; 2) эстетическое воспитание в средней школе; 3) эстетическое просвещение взрослых при клубах, домах культуры и других просветительных учреждениях. Такая система была диалектичной—она рассчитана на возрастную преемственность художественного образования; и всеохватывающей—она намечала пути эстетического воспитания широких народных масс. Думается, не потеряла актуальности программа изобразительного искусства для единой трудовой школы, разработанная в Школьном подотделе ИЗО⁶. Насколько можно судить по ее текстам, курс изобразительного искусства в школе мыслился как своего рода пропедевтическое художественное образование для детей, тесно увязанное с учебным процессом и спецификой того или другого детского возраста. Оно включало рисунок, живопись, лепку, конструирование, сведения по цветоведению, композиции, знания по истории искусств и т. д. Эстетическое воспитание по этой программе не должно было сводиться к развитию особо одаренных, к отдельным урокам «детского рисования», а становилось неким универсальным средством пробуждения творческой активности в каждом без исключения ребенке. «Главнейшей задачей воспитания в трудовой школе является развитие активности в ребенке, содействие выявлению всех видов дарования в человеке—интеллектуальных, технических, художественных...

Современная педагогика учит, что только при богатстве эмоциональной жизни умственная работа приобретает творческий характер. Отсюда важность и необходимость для ребенка в возрасте трудовой школы занятия искусством»⁷. Реформа художественного образования началась с ликвидации Императорской академии художеств декретом от 12 апреля 1918 года. Новой формой учебного заведения стали Государственные свободные художественные мастерские. Какое разнообразие типов и вариаций этих мастерских возникло по всей стране! И производственные, и синтетические, и промышленные, и живописно-скульптурно-архитектурные, и просто художественные...⁸. Единым для них, однако, было стремление слить Обучение искусству с трудом, с практикой, с жизненно важной деятельностью. И одновременно—половодье изостудий, кружков рисования, художественных мастерских и для детей, и для взрослых. Все более или менее активные художники работали тогда преподавателями или в профессиональных художественных школах, или в самостоятельных изокружках и детских студиях. Студенты Госмастерских, работая «ротационными машинами» при изготовлении Окон РОСТА, этой «фантастической вещи», этого «обслуживания горстью художников вручную стаптятидесятиmillionного народища...»⁹, стали мечтать о чудесах промышленной полиграфии. Они ощущали себя участниками «кустарной репетиции» будущего синтетического производственного искусства и легко и свободно становились фантазерами и мечтателями. В их воображении возникали проекты будущих коммунистических городов, как синтеза искусств и индустрии, наполненных оригинальными монументами и замечательными созданиями дизайна из новейших материалов. Большинство их проектов, однако, осталось на бумаге. А идеи, вложенные в некоторые из них, так опередили время, что начинают получать подлинное общественное признание и понимание лишь сейчас. Авторы проектов не отдавали себе отчета в том, что в их стране нет и еще долго не будет промышленности, культура производства которой позволила бы широкое практическое применение дизайна. Они предпочитали забывать или, может быть, слишком легкомысленно относились к тому, что, по выражению Ленина, «даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень



Производственное задание на выявление объема и пространства. Башня для щелока. II курс. Работа студента И. Грушенко. 1922 (мастерская Н. Ладовского).

Архитектурное задание на выявление физико-механических свойств формы. I курс. Работа студента А. Аркина. 1922 (мастерская Н. Ладовского).

П. Галлактионов. Кресло разборное. ВХУТЕИН. Факультет металла. 1928.



слабо»¹⁰. Ведь России в ходе строительства социалистической культуры предстояло одновременно проделать «уйму работы, чтобы достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня». К началу 1920 года среди учащихся и преподавателей Московских государственных мастерских возникла идея о переформировании школы в Единое художественно-техническое учебное заведение. Они обратились за поддержкой в ВСНХ, в Главпрофобр, в Главный комитет сооружений. При поддержке этих организаций, при личном участии Луначарского декрет о создании ВХУТЕМАСа был проведен через СНК. С точки зрения общественно-политической важности, художественный вуз этим декретом ставился в один ряд с высшими техническими учебными заведениями, декрет о которых был принят несколько ранее¹¹. ВХУТЕМАС вырос из самой революционной действительности, из ее высокой романтики, из резких столкновений старого с новым. Это определило особенности педагогической концепции ВХУТЕМАСа. Формально подходя, трудно говорить о подобной единой концепции. Она нигде не изложена и не зафиксирована. Практически ее как будто и не было. На первом этапе—это индивидуальная педагогика, унаследованная ВХУТЕМАСом от Свободных мастерских. В ходе изживания индивидуальных мастерских почти на каждом факультете сформировалась своя, особая система педагогики, как правило, более плодотворная там, где она была связана с влиянием крупной творческой личности. Это прежде всего школа Фаворского на печатно-графическом факультете. На Архитектурном факультете, где до 1926 года было два отделения—классической архитектуры и новейших исканий,—это академическая педагогика И. Жолтовского и, с другой стороны, педагогика, развивавшаяся под преимущественным воздействием психо-аналитического метода преподавания, созданного и развиваемого Н. Ладовским.

Программы различных факультетов ВХУТЕМАСа составлялись при посредстве и при консультации представителей различных предприятий и отраслей промышленности и хозяйства: ВСНХ, Моссовета, Мосдрева, текстильных комбинатов, транспортных организаций, фарфоровых заводов...

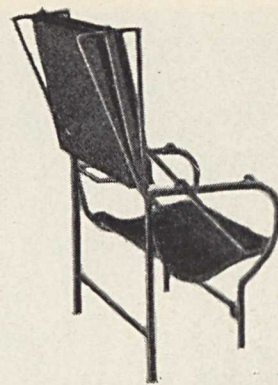
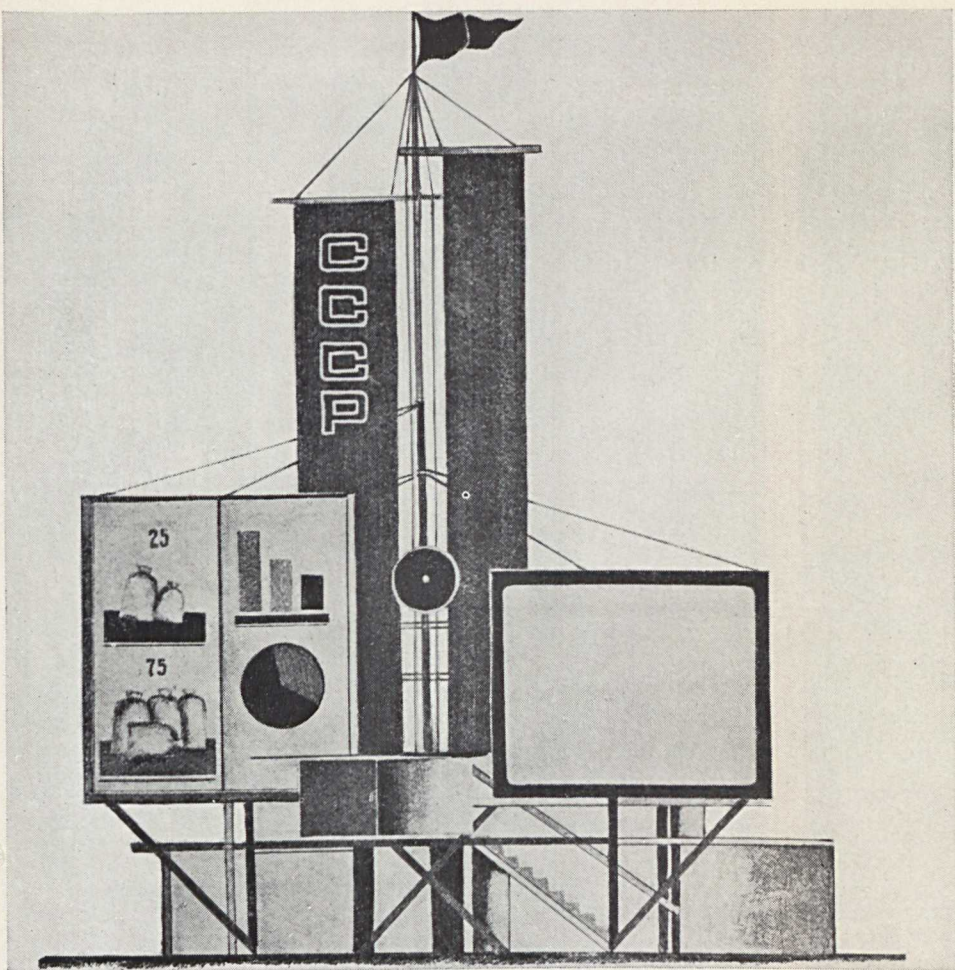
«В силу настоятельной необходимости организации массового производства в РСФСР, Совещание рекомендует Правлению ВХУТЕМАСа в основу программы

Деревообделочного факультета вложить принципы массового машинного производства и в последующей планомерной работе факультета подвести научный базис под отрасль производства, наиболее отсталую у нас в России»,—можно прочесть, например, в резолюции представительного совещания 1922 года, которое намечало пути перестройки, освобождения программ Деревообделочного факультета от кустарничества Строгановки¹².

Преподаватели и студенты ВХУТЕМАСа—ВХУТЕИНа жили напряженной творческой жизнью, зачастую совместно участвуя в самых разнообразных начинаниях. Так, например, группа преподавателей и студентов Архитектурного факультета под руководством Ладовского проектировала в начале двадцатых годов Международный красный стадион, который должен был быть возведен на берегу Москвы-реки. А в 1928 году дипломники того же факультета получили для проекта тему «Социалистический город». Их работы, показанные на выставке, заслужили восторженный отзыв Луначарского. «Молодые люди размахиваются часто слишком широко. Они уже мечтают о городе, каким он будет через пятьдесят лет. Но как мечтают! С неслыханной до сего практической выдумкой, с точнейшим научным расчетом. Архитектурный факультет не проходит мимо хотя бы одной задачи, возникающей у нас в Москве»¹³. Творческий путь Архитектурного факультета может быть измерен и тем, что его преподавателями С. Гинзбургом, братьями Весниными, К. Мельниковым, Ладовским, И. Голосовым построены почти все наиболее выдающиеся здания советской архитектуры двадцатых годов.

На Деревообделочном факультете проектировали школьную мебель по заданию Наркомпроса, мебель для клубов и общежитий, внутреннее оборудование жилищек по типам жилищ, разработанное Стройкомом РСФСР. На Металлообрабатывающем факультете создавали проекты оборудования для трамваев, железнодорожных вагонов, кабин аэропланов. Здесь проектировали аэросани и кинопередвижки, выставочное оборудование... Не вина, а беда вхутемасовцев, что материальная культура нашей промышленности еще не была подготовлена к осуществлению их первых дизайнерских проектов.

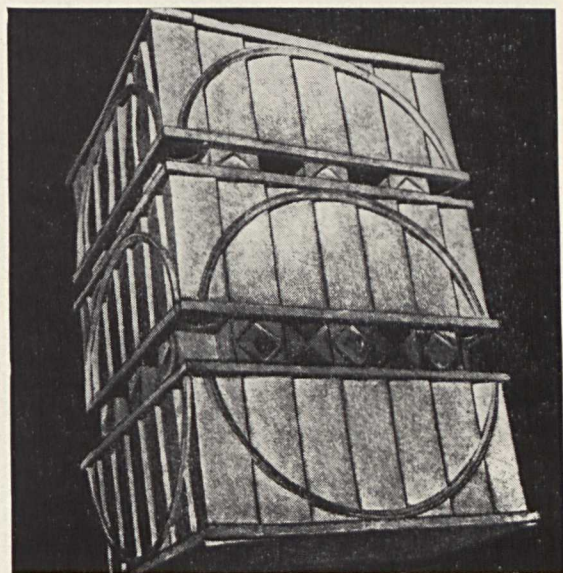
«Чему без сомнения не следует учить в школах—это художественным направлениям и стилям. Задача школы—указывать путь, давать в руки средства



И. Шукин. Трибуна.
Архитектурный факультет. 1929.

П. Жигунов.
Комбинированное кресло-кровать
для авиакбины. Диплом.
Факультет металла. 1929.

Архитектурное задание
на выявление геометрических
свойств формы. Работа студента
В. Петрова. 1920
(мастерская Н. Ладовского).



а нахождение цели и конечного результата есть задача художественной индивидуальности...

Не может быть задачей школы ее обоснование на каком бы то ни было общем господствующем академическом направлении», — замечал один из авторов реформы художественного образования В. Кандинский.

Стремление к созданию научных объективных основ художественного образования, дающих «в руки средства», обеспечивающие высокий профессионализм, — так можно определить важнейшее качество педагогики ВХУТЕМАСа. Оно находило свое выражение и в общем содержании образования, и прежде всего в преподавании собственно художественных дисциплин. Известно, что пропедевтический полугодовой курс Баухауза был посвящен только общепластической подготовке и вели его художники — сначала И. Иттен, потом Й. Альберс и Л. Моголи-Надь. Двухлетнее Основное отделение ВХУТЕМАСа было гораздо более сложным организмом. Здесь работал большой коллектив преподавателей: давалось и общепластическое образование и закладывались основы общей эрудиции, «основного» образования. Оно строилось комплексно, на стыке трех видов дисциплин — художественных, научно-технических и гуманитарно-общественных. Теоретически-практическое художественное образование как бы получало опору в общеобразовательном и специально-научном. Важнейшей тенденцией в педагогике ВХУТЕМАСа было стремление к объективизации собственно художественного образования. Квинтэссенцией этих тенденций являются пластические курсы Основного отделения, по-видимому, «золотое зерно» всей новой педагогической системы.

Педагогика Основного отделения наиболее очевидно показывает связь ВХУТЕМАСа с развитием новейших направлений русской живописи 1900-х — 1910-х годов. В известной мере она является теоретическим обобщением их практики, применением в школе ее результатов.

Интересно было бы проследить связи ВХУТЕМАСа с общими программами реформы художественного образования, которые разрабатывались в Отделе ИЗО Наркомпроса.

Важнейшим центром научно-исследовательских работ в сфере пространственных искусств стал Институт художественной культуры (ИНХУК), созданный с целью формирования науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы как

отдельных искусств, так и искусства в целом.

Как известно, первым председателем ИНХУКа был Кандинский, среди активных его членов — К. Малевич, Татлин, А. Веснин, Л. Попова, Родченко, Удальцова... Большинство из них были преподавателями ВХУТЕМАСа. Несколько позже при ИНХУКе возникла специальная рабочая группа архитекторов, во главе которой стоял Ладовский.

«Сам принцип дисциплин, введенных в Мастерские, получил свою разработку в ИНХУКе еще тогда, когда Институт сосредоточивал свое внимание над основными проблемами станкового искусства», — сообщается в отчете Информационного отдела ИНХУКа за 1923 год. При ИНХУКе специально для связи с ВХУТЕМАСом была создана Педагогическая секция. Характерно, что в одном из первых расписаний занятий Мастерских художественные дисциплины Основного отделения названы: «Цветовая конструкция» (преподаватели А. Веснин, Попова), «Пространственная конструкция» (преподаватели Н. Докучаев, Ладовский, В. Кринский), «Графическая конструкция» (преподаватели Родченко, В. Киселев, И. Ефимов), «Объемная конструкция» (преподаватель А. Лавинский). В этих названиях как бы и отрицание искусства, и неразрывная связь с его основными четырьмя видами. Парадокс был в том, что многие из горячих сторонников нового направления, предвещая скорую гибель станковому искусству, вместе с тем во всех своих поисках питались именно им, и прежде всего станковую живопись использовали как богатейший источник, как лабораторию для создания новой универсальной художественной грамоты, искомой «науки об искусстве».

Существует довольно широко распространенное мнение, что к конструктивизму во ВХУТЕМАСе имел преимущественное отношение Металлообрабатывающий факультет¹⁵. С другой стороны, можно встретить утверждение о том, что ВХУТЕМАС был «программно-конструктивистским»¹⁶.

Если рассматривать конструктивизм как одну из идейных тенденций радикального поворота художественной культуры двадцатого века на путь синтеза с жизнью, а не только как творческое направление искусства, как один из его преходящих стилей, то в этом случае нельзя не признать, что концепция ВХУТЕМАСа как высшего художественного учебного заведения была действительно «программно-конструк-



ВХУТЕМ

Высший
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ТЕХНИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ
В
МОСКВЕ



тивистской». На путях воздействия новых эстетических идей, связанных с конструктивизмом и производственничеством, рождалась и формировалась художественная педагогика ВХУТЕМАСа, не имевшая исторических аналогов и прототипов.

Художественной базой общепластического курса ВХУТЕМАСа являлись экспериментально-аналитические произведения Татлина, Малевича, Кандинского и их учеников.

Можно даже выдвинуть пусть спорную, но вполне вероятную гипотезу, что в известной мере изобразительно восстановить творческую лабораторию этого курса можно на основе работ самих преподавателей. Автор сознает, что рискует навлечь на себя самую строгую критику. И тем не менее, что такое «Проуны» Лисицкого, как не блестящая сюита разрешения ряда сложнейших пространственных задач посредством цвета и плоскости? Что такое контррельефы Татлина, как не работа с реальными «грубыми» материалами — железом, цементом, деревянными досками, кусками плексигласа — по их эстетизации, по приведению их к гармонии через контрасты и сопоставления? Что такое многочисленные коллажи Поповой из разноцветной бумаги, как не серия упражнений на цвето-контрасты, цветодинамику, цветоритмы? Что такое пространственная графика П. Митурича, как не ряд экспериментов по объемному сопряжению криволинейных и прямоугольных поверхностей в пространстве, выполненных талантливым графиком из растушеванной черно-белой бумаги? Эти примеры можно было бы умножить. Возникшие как свободный художественный эксперимент, эти работы осознавались их авторами как произведения «чистой» художественной деятельности; в то же время они объективизировали в себе такие черты творческого сознания, которые позволяли использовать их как источник для создания системы композиционных построений в дидактических целях для профессионального образования и воспитания современного художника.

Примечательно: если на первых этапах материал для художественных дисциплин Основного отделения давало главным образом станковое искусство, то в новую методику преподавания особенно много внесли архитекторы и прежде всего Н. Ладовский. Еще предстоит реконструировать и исследовать его педагогическую систему. Но даже по известным данным его вклад особенно велик. Уже к 1920-му году им был разрабо-

тан так называемый психо-аналитический метод преподавания, который тогда же стал применяться им совместно с его единомышленниками Докучаевым и В. Кринским на Архитектурном факультете ВХУТЕМАСа. Первая половина XX века — время сознательного осмысления основ творчества — благоприятствовала деятельности Ладовского. «В современной архитектуре учет психологии восприятия приобретает все большую роль в вопросах формообразования.

Н. А. Ладовский раньше почувствовал необходимость научно исследовать психологию восприятия техники человеком, роль этого восприятия в процессе формообразования...»¹⁷, — отмечает исследователь советской архитектуры 20-х годов С. Хан-Магомедов. Известно, что Ладовский создал во ВХУТЕМАСе научно-исследовательскую лабораторию, легендарную «черную комнату», где он проводил эксперименты и опыты по психологии восприятия, пользуясь несколькими им самим изобретенными и сконструированными приборами.

Каковы же характерные черты психоаналитического метода преподавания, разработанного Ладовским?

«Сущность нового метода практически сводится к разделению и последовательному (по сложности) изучению закономерностей художественных форм, их элементов, свойств и качеств на основе психофизиологии восприятия», — так писал ближайший сотрудник Ладовского Докучаев в 1927 году¹⁸.

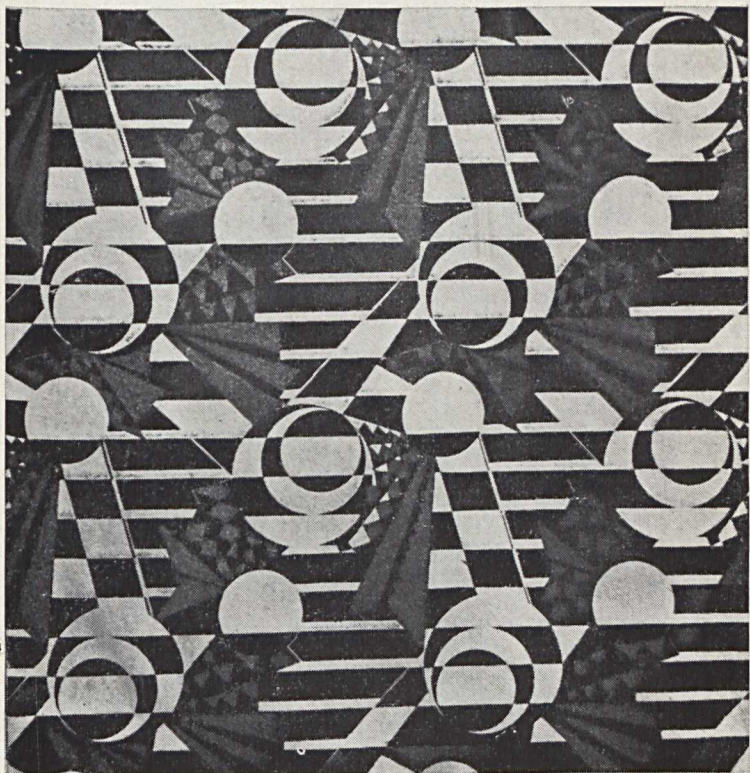
Думается, этот метод, во-первых, принципиально обогатил художественную педагогику ВХУТЕМАСа важнейшим компонентом — изучением объективных закономерностей психофизиологии восприятия форм предметной среды. Во-вторых, благодаря ему сознательно стали связывать лабораторное изучение отдельных формальных элементов и их свойств с опробованием, разработкой их в определенных композиционных сочетаниях и построениях. Курс, посвященный пространству, неразрывно связан для Ладовского с созданием новой методики преподавания композиции. «Впервые он предложил метод выполнения композиции в макетах, сформулировал и поставил композиционные задачи построения крупномасштабных объемно-пространственных форм», — писал недавно Кринский¹⁹. Воплощение этой новой методики преподавания композиции можно видеть в первых проектах макетах, выполненных в 1920—21 годах студентами Ламцовым, Туркусом, Петровым..., которые впослед-

Верстка и обложка по макету
студента Ф. Тагирова.
Графический факультет. 1929.

Л. Альперович.
Фотомонтаж «Смена».
Графический факультет. 1929.

С. Модестов.
Декоративная ткань.
Текстильный факультет. 1929.

Д. Жуликова. Одеждо.
Текстильный факультет. 1929.



ствии сами стали преподавателями Основного отделения.

В 1923 году психоаналитический метод преподавания был принят на всем Основном отделении. Почему произошло именно так, а не наоборот? Почему живописцы не смогли сами довести дело обновления художественной педагогики? Думается, радикальный переворот и обогащение языка искусства в XX веке пошли по линии разработки его пространственных структур. Невольно вспоминается, что в словаре органичной архитектуры Ф. Л. Райт именно пространство определяет как «новый элемент, внесенный органичной архитектурой, как стиль»²⁰. Так, может быть, пространственность, пространственные связи и есть тот ведущий фактор языка эстетического формообразования, который может играть организующую роль по отношению ко всем другим его компонентам? Во всяком случае, опыт общепластических курсов Основного отделения ВХУТЕМАСа во многом подтверждает это.

Цементирующая роль педагогов-архитекторов и сам Архитектурный факультет как «венец ВХУТЕМАСа», по словам Луначарского, вероятно, во многом и следствие самой тогдашней ситуации художественной культуры. «Если современных молодых живописцев не понимают живописцы же, то нередко архитекторы гораздо скорее усваивают те стремления, которые интересовали живописца в момент создания им своего произведения»²¹, — говорил Н. Пунин в одной из своих лекций в 1919 году. Ведь, схематично говоря, поиски новейших направлений искусства шли от живописи к архитектуре, от плоскости и цвета к объему и пространству. Архитектура и дизайн, материально-предметные виды искусства получали компенсацию в счет своего вторичного существования в XIX веке.

Представляется, что при попытках реконструкции общепластического курса ВХУТЕМАСа самого серьезного внимания заслуживают среди других литературно-документальных материалов программы Основного отделения периода ректорства Фаворского (1923 — 26). Именно тогда приводились в педагогическую систему, обобщались разнообразные и первоначально иногда противоречивые поиски и опыты по перестройке Высшей художественной школы, которые характерны для начальных лет формирования ВХУТЕМАСа как вуза. Программы этого периода тоже далеки от стабильности, они не раз перекраивались

и перестраивались. И тем не менее в них впервые все пластические дисциплины четко распределены по разделам или, как тогда говорили, концентрарам. Как правило, их три: 1) Графический концентр, включающий в себя черчение, рисование, отвлеченные графические композиционные задания; 2) плоскостно-цветовой концентр с комплексом предметов о цвете, о его качествах и свойствах эстетических, оптических, химических, о взаимоотношении цветов, цветовой композиции, о возможностях художественной выразительности цвета в различных видах искусства и творческой деятельности; 3) объемно-пространственный концентр, включающий дисциплины, изучающие отдельные элементы свойства и качества объемно-пространственных форм и композиционных структур из них²². Иногда графический концентр включается в Плоскостно-цветовой. В 1923 году была сделана попытка единого построения программ художественных дисциплин на основе общих принципов. Система формально-композиционных заданий, разработанных Ладовским по схеме: плоскость — объем — пространство, стала всеобщей, хотя, естественно, само содержание упражнений по каждому концентру было глубоко своеобразным. Почти так же на все программы была распространена установка: от простого к сложному. «Группировка задач программы поставлена так, что они представляют постепенное развитие, усвоение аналитических формальных элементов к синтезу художественного продукта»²³.

Характерно, что в эти годы пластическое образование ВХУТЕМАСа, изначально отмеченное динамичной тенденцией внутреннего развития, существенно прогрессирует, обогащается. Фаворский в своей постановочной записке «Общее положение плоскостно-цветового концентра Основного отделения» замечает: «...но, может быть, большей ясности и объективности достигнется, если курс теоретический будет выделен, хотя бы в один для всех концентров, где будут уяснены все главные понятия, может быть и на исторических примерах»²⁴. В 1923 же году он начал читать курс теории композиции, сначала на Графическом факультете, потом на Живописном и Скульптурном. Этот курс хорошо помнят все, кто его слушал. «Главной темой курса было выяснение характера цельности художественной формы», — по словам самого автора²⁵. В 1926 году курс теории композиции был введен на Архитектурном факультете.

ИЗДАНИЕ ВХУТЕ=МАС МОСКВА РОЖДЕСТВЕНКА 11 ОБЛОЖКА ЛАВИНСКОГО МАЯКОВСКИЙ 13 ЛЕТ РАБО=ТЫ ТОМ 2

Одним из главных достоинств педагогики ВХУТЕМАСа ее авторы считали коллективные методы преподавания. И тем не менее известная абсолютизация метода коллективной педагогики имела свою слабую сторону. Это тонко подметил впоследствии Фаворский, впрочем высоко оценивавший ее в целом: «...по моему мнению, почти на всех факультетах, и особенно на Основном отделении, коллективный метод преподавания и программная сговоренность вела к большой методичности, объективности дисциплин. На Станковом отделении это приводило в конце концов к нивелировке, подлаживанию друг под друга, примитивизму и схематизму в задачах и методах»²⁶. Дело видно в том, что станковая живопись наименее объективизированный вид искусства.

Как сейчас становится очевидным, на большинстве факультетов ВХУТЕМАСа коллективный и индивидуальный методы обучения как бы стихийно сосуществовали, сочетались, часто удачно дополняя друг друга. До 1929 года сохранялось правило, по которому студент выбирал себе уже на первом курсе руководителя и работал с ним до защиты диплома. Вместе с тем, он мог ходить на курсы любых других преподавателей, сравнивать, сопоставлять. Характерно, например, что на Архитектурном факультете одновременно читались курсы теории композиции Гинзбургом и Докучаевым, лидером конструктивистов и членом группы АСНОВА, — представителями двух спорящих друг с другом главных творческих направлений советской архитектуры двадцатых годов. Педагогика Основного отделения была совершенно новым делом и, естественно, ее формирование сопровождалось большими противоречиями, односторонними увлечениями и ошибками. Научно-аналитическую систему преподавания художественной формы в 1924 году попытались с Основного отделения распространить на структуру Института, подчинив ей весь характер обучения. ВХУТЕМАС был реорганизован в три факультета: Плоскостно-цветовой, куда вошли Графическое, Живописное и Текстильное отделения, Объемный со Скульптурным и Керамическим отделениями, и Пространственный — с Архитектурным, Металлообрабатывающим и Деревообрабатывающим отделениями. Эта реконструкция была настолько искусственной, схематичной, механической, что не выдержала никакого испытания практикой. Фактически, на деле она не была проведена в жизнь, оставив

по себе лишь еще некоторое количество бумажных тезисов и положений о ВХУТЕМАСе. Преувеличенно рационалистическое онаучивание искусства, своего рода художественная наукомания, была свойственна многим деятелям ВХУТЕМАСа. Живую ткань произведения, творчество хотели всемерно, всецело статистически разложить на отдельные элементы. Думается, что даже сейчас, с позиций современного опыта, опасность онаучивания пластических дисциплин для новой системы художественной педагогики остается актуальной.

Представляется, однако, что в практике ВХУТЕМАСа сама атмосфера школы с ее жаркими спорами, бесконечными перестройками, стихийным сочетанием индивидуальных и коллективных методов обучения, напряженной борьбой мнений в определенной степени излечивала от формализованного онаучивания искусства.

Атмосфера ВХУТЕМАСа — это и жизнь коммунарами на полуголодном пайке, это и мастерская Машкова, всем коллективом во главе с ним самим с санками и топорами отправляющаяся зимой в лес за дровами, это и ежедневная гимнастика в той же мастерской для укрепления здоровья.

Это изобретательнейшая студенческая самодеятельность. Например, агитспектакль 1923 года в подражание «Принцессе Турандот», посредством которого студенты остроумно и весело подавали свой голос за назначение ректором Фаворского; институтская стенгазета, как тогда говорили — «стенгаз», в оформлении которой сложился творческий коллектив Кукрыниксов. Их же кукольный театр со спектаклями на институтскую злобу дня. Широкая лестница здания ВХУТЕМАСа на Рождественке и зал наверху со стеклянной крышей были своего рода общественным форумом школы. На лестнице начинались диспуты, митинги, собрания, по ней провозжали с вечеров Маяковского, с лекций и выступлений — Луначарского. С ВХУТЕМАСом во многом связано рождение советской школы дизайна. И в этом смысле особенно заслуживает внимания педагогическая деятельность первых советских дизайнеров: Родченко, много лет руководившего Металлообрабатывающим факультетом, Поповой, преподававшей на Деревообрабатывающем и Керамическом факультетах.

Хотелось бы подчеркнуть, что, как бы ни относиться к актуальности наследия ВХУТЕМАСа, в какой форме



Похороны
Маяковского.
Катафалк,
выполненный
В. Татлиным, 1930.

ни решать этот вопрос, оно представляется объективно многозначным и бесконечно ценным. Думается при этом, что утилитарно-актуальный критерий подхода, часто превращающийся просто в моду, лежит вне самого масштаба и качества явления под названием ВХУТЕМАС. Один из центров возникновения новой социалистической культуры XX века, способствовавший кардинальному преобразованию художественной жизни нового времени, достоин и сам по себе просто «чистого» внимания историка искусства и культуры.

¹ Например, попытка оторвать Архитектурный факультет от ВХУТЕМАСа и присоединить его к одному из инженерно-строительных институтов делалась уже в 1923 — 1924 годах. Коллективное письмо преподавателей и студентов в защиту общехудожественного, а не узкоотраслевого образования архитектора к А. В. Луначарскому (см. ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 65, л. 197) в то время, как видно, сделало свое дело.

² Ректоры ВХУТЕМАСа: Я. Равдель (1920—1923); В. Фаворский (1923—1926); П. Новицкий (1926—1930).

³ См. ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 53, л. 68.

⁴ Любопытно, что в 1932 году, размышляя над итогами деятельности ВХУТЕМАСа—ВХУТЕИНа, над планами создания нового художественного института, В. Фаворский считал желательным открыть в нем не только «станково-картинное, но и станково-лабораторное отделение». «Бригада художников», 1932, № 4—5, с. 11.

⁵ «Ленин о литературе и искусстве», М., 1967, с. 40.

⁶ Впервые опубликована в «Справочнике Отдела ИЗО Наркомпроса», М., 1920. Тезисы ее появились уже в 1919. См. «Художественная жизнь», 1919, № 1, с. 23.

⁷ «Программы для первой и второй ступеней семилетней единой трудовой школы», М., Госиздат, 1921, с. 310.

⁸ В периодике того времени множество сообщений об организации художественных мастерских: в Оренбурге, Уфе, Пензе, Саратове, Ташкенте... Как наиболее значительные внестолличные школы в настоящее время известны: Ленинградский ВХУТЕМАС—ВХУТЕИН; Казанский ВХУТЕМАС; Витебские свободные мастерские (ВИТСВОМАС), Харьковские учебно-производственные мастерские, где преподавал художник-конструктивист В. Ермилов; Художественно-производственные мастерские в Иваново-Вознесенске, основанные О. Розановой... Большинство этих мастерских распалось во времена НЭПа из-за материальных трудностей.

⁹ В. Маяковский. Только не воспоминания. (1927 г.). Собр. соч., т. 12, 1959, с. 153.

¹⁰ В. И. Ленин. Странички из дневника. Сборник «Ленин о культуре и искусстве», М., 1956, с. 356—357.

¹¹ Соответственно этому постановлению все технические учебные заведения, а впоследствии, значит, и ВХУТЕМАС, в те тяжелые годы находились на особых, повышенных нормах продовольственного снабжения.

¹² Протокол совещания по вопросу реорганизации Деревообделочного факультета при Высших художественно-технических мастерских. ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 28, л. 20.

¹³ «Известия», № 122 от 27.V. 1928.

¹⁴ «Расписание научных и художественных предметов» от 16.VII. 1920. ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 48, л. 34.

¹⁵ См. например: А. Абрамова. Наследие ВХУТЕМАСа, «ДИ СССР», 1960, № 7. Забыто, кстати, что А. Родченко был первым деканом Основного отделения (1920—1923). Его наследниками на этой должности были К. Истомин (1923—1926) и Р. Тоот (1926—1930).

¹⁶ Ш. Бойко. Подготовка художников-конструкторов. Стенограмма совещания по художественному конструированию. Тбилиси, 25—29 мая 1964, ВНИИТЭ, М., 1964, с. 135.

¹⁷ С. Хан-Магомедов. Николай Ладовский. Сборник «Советская архитектура», № 18, М., 1969, с. 51—52.

¹⁸ Архитектура ВХУТЕМАСа. 1927, с. 8.

¹⁹ В. Кринский. Возникновение и жизнь Ассоциации новых архитекторов—АСНОВА. «Советская архитектура», М., 1969.

²⁰ Ф. Л. Райт. Словарь органичной архитектуры. О будущем архитектуры. М., 1956, с. 247.

²¹ Н. Пунин. Первый цикл лекций, читанный на краткосрочных курсах учителей. Петроград, 1920, с. 29.

²² В единственной опубликованной программе 1929 года Основное отделение подразделяется на четыре концентратора: живописи, графики, объема и пространства. Большинство студентов, вновь поступивших во ВХУТЕМАС, были плохо художественно подготовлены. В первые годы работы ВХУТЕМАСа среди его студентов было много бывших учеников Строгановки и Училища живописи, ваяния и зодчества, которые уже имели определенную специальную подготовку. Вхутемасовцев же, пришедших учиться после 1923 года, необходимо было элементарно учить рисовать. Причем Рабфак, как правило, оказывался недостаточным и Основное отделение должно было брать на себя свершение его подготовительных функций.

И тут опять несовпадение «идеальных» планов и действительности. Ведь если бы могло планомерно осуществляться эстетическое воспитание в школе так, как оно было задумано в Отделе ИЗО в первые годы Октября, то, вероятно, впоследствии пришлось бы реорганизовать пропедевтический курс ВХУТЕМАСа.

²³ Программа по художественно-практическим предметам Основного отделения. ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 4, ед. хр. 24, л. 3.

²⁴ ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, ед. хр. 165, лл. 124—125.

²⁵ В. Фаворский. Методическая записка к курсу «Теория композиции». ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 4, ед. хр. 47, лл. 13, 15.

²⁶ В. Фаворский. «Забыть игру в инженера». «Бригада художников», 1932, № 3—4, с. 11.

Неизвестные марки русского фарфора

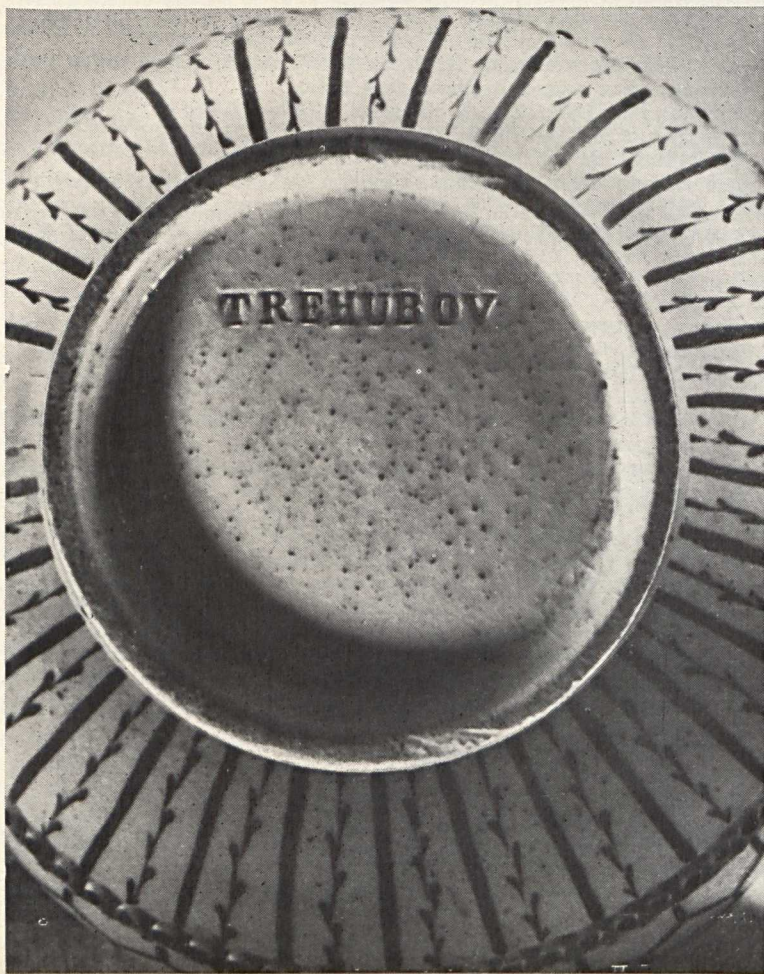
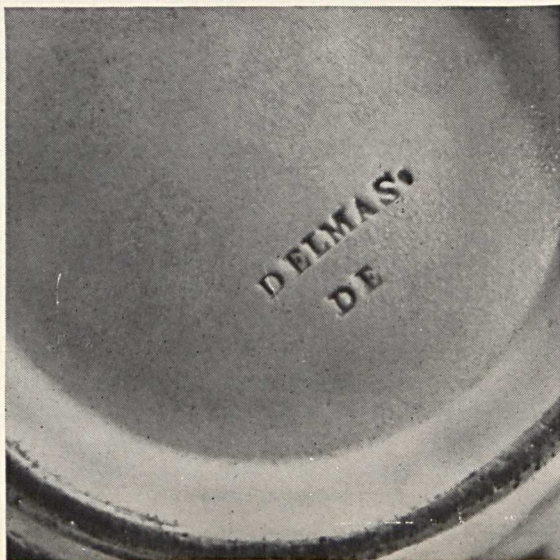
Среди неопубликованных марок русской керамики мы встречаем марку завода Трегубовых, находившегося в бывшем Сергиевском Посаде Московской губернии. Во всех справочниках по русской керамике указывается, что там в 40-х годах XIX века существовала фаянсовая фабрика Карла Францевича Дельмас, перешедшая в 60-х годах к Ивану Ивановичу Трегубову, а затем к его жене Прасковье Алексеевне Трегубовой¹. Статистические и архивные материалы помогли почти полностью раскрыть историю небольшого фаянсового предприятия в Сергиевском Посаде. Оно было основано иностранцем К. Ф. Дельмас в 1838 году². После его смерти фаянсовая фабрика перешла в руки Екатерины Адриановны Дельмас, которая в конце 50-х годов посчитала более выгодным для себя продать ее местному купцу

Павлу Васильевичу Патрикееву. Новый владелец вскоре перешел на выпуск простой гончарной посуды. Какого-либо заметного влияния на русскую художественную керамику этот завод не оказал, хотя его изделия отличались своеобразием форм и росписи. О размерах производства говорят также цифры: здесь работало 6 рабочих и выпускалось продукции на 500 рублей³. На заводе выделялась разнообразная посуда с характерным «бланжевым» оттенком, указывающим, что для ее изготовления применяли и местные глины. Нередко изделия служили сувенирами для многочисленных посетителей Сергиевского Посада. В Государственном музее керамики имеются фаянсовые ложки с маркой этого завода, с очень «вольным» орнаментом из травок и цветов. Они явно носили сувенирный характер. Роспись посудных изделий скупа и не отличается яркими тонами (все зависело, вероятно, от качества красок). Техника росписи отличается простотой исполнения, несколько примитивным, но привлекательным рисунком. Широко применялся такой простой и удобный для производства массо-

вых изделий способ, как отводка, разнообразная по размерам и неяркая по цвету.

Марка завода известна: печатными латинскими буквами в тексте «Delmas». При Е. А. Дельмас марка оставалась прежней. Клеймились ли изделия Патрикеева — пока неизвестно. Известно лишь, что завод просуществовал до конца 70-х годов XIX столетия.

В 1861 году в Сергиевском Посаде открывается еще одна небольшая фаянсовая фабрика⁴. Основателем ее был сергиевский мещанин Иван Иванович Трегубов, перешедший впоследствии в купеческое сословие. В 1871 году фабрика принадлежала его жене Прасковье Алексеевне Трегубовой. По художественным достоинствам изделия завода очень близки изделиям завода Дельмас. Невольно напрашивается предположение, что в их создании принимали участие одни и те же мастера. Всего два живописца расписывали изделия у Дельмас. Им оставался единственный выход — пойти на вновь открытый местный фаянсовый завод. Роспись изделий Трегубова еще более упрощается. Часто встречается геометрический узор,



напоминающий пчелиные соты. По-прежнему умело используется отводка. Оригинальна форма сливочника завода П. А. Трегубовой. Носик его расположен по отношению к ручке под прямым углом, что практически оказалось очень удобным. Ассортимент изделий завода Трегубовых носил опять-таки сувенирный характер. При П. А. Трегубовой выпускалась чайная и игрушечная посуда и в незначительном количестве фаянсовая скульптура. Но настоящего времени оставалась неизвестной марка завода И. И. Трегубова. В Государственном музее керамики хранится фаянсовая сахарница, на основании которой едва различимы вдавленные печатные буквы «ТРЕГУБОВ». Не вызывает сомнения, что она выполнена на заводе в Сергиевском Посаде. Принцип ее написания тот же, что у Дельмас. Иностранное написание, видимо, объясняется тем, что продукция местных заводиков предназначалась для продажи иностранцам в качестве сувениров. Марка времен П. А. Трегубовой известна, но нигде не была воспроизведена. Она также ставилась печатными, вдавленными в тесто бук-

вами, но уже по-русски: «ТРЕГУБОВОЙ».

После 1886 года фабрика переходит в руки Василия Семеновича Трегубова. При нем выпускаются разные детские игрушки, пепельницы, кувшинчики, масленки и т. п. В самом начале XX века ее покупает крестьянин Петр Ефимович Бычков. Клейма при двух последних владельцах не ставились.

¹ А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962, стр. 439.

² ЦГАМ, ф. 16, опись 23, ед. хр. 52606, л. 8.

³ Л. Самойлов. Атлас промышленности Московской губернии. М., 1845, стр. 83.

⁴ ЦГАМ, ф. 16, опись 23, ед. хр. 52841, л. 5.

К. Счетчиков

Кашпо. Завод П. Трегубовой. 70—80-е гг. XIX в.

Марка завода П. Трегубовой. 70—80-е гг. XIX в.

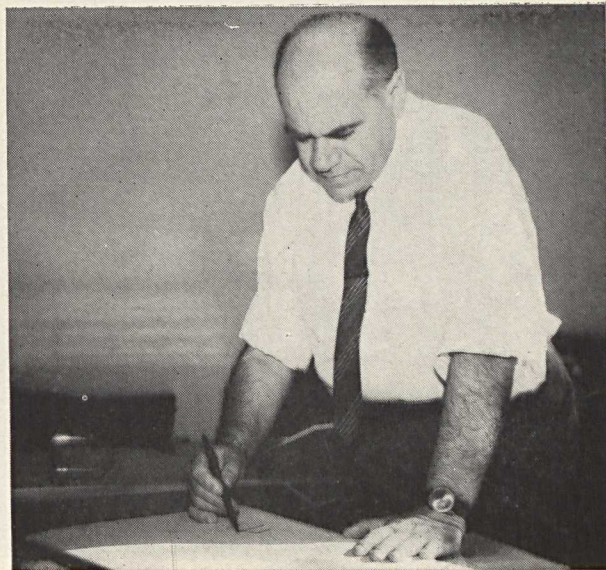
Сливочник. Завод П. Трегубовой. 70-е гг. XIX в.

На стр. 44 Молочник. Завод К. Дельмас. 1838—1857.

Марка завода К. Дельмас. 1838—1857.

Сахарница. Завод И. Трегубова. 60-е гг. XIX в.

Марка завода И. Трегубова. 60-е гг. XIX в.



Б. Р. Рубаненко — 60 лет

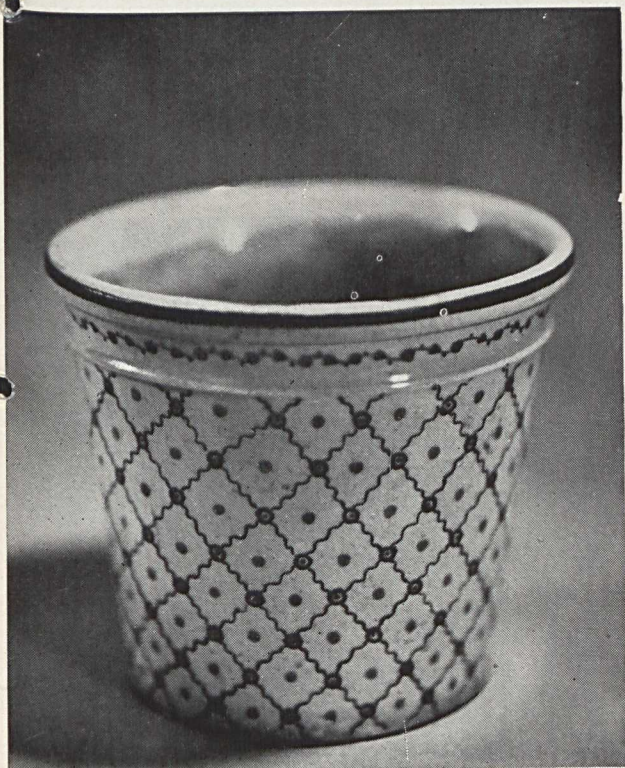
Глубокоуважаемый Борис Рафаилович, примите наши поздравления со славным юбилеем и пожелания дальнейших успехов в Вашей плодотворной деятельности на поприще архитектуры.

Вы посвятили свою жизнь одной из самых трудных и благородных областей архитектуры — массовому жилищному строительству. Мы глубоко ценим Ваш творческий и научный вклад в проектирование современных жилых зданий и целых районов Москвы, Ленинграда, Владивостока, Архангельска, Ташкента и других городов страны, построенных с учетом разносторонних интересов и потребностей советских людей. Пытливый ум, экспериментаторская жилка, организаторский талант и подлинное уважение к людям помогают Вам решать эти сложные творческие задачи. Будучи директором Центрального научно-исследовательского института экспериментального проектирования жилища и членом Президиума Правления Союза архитекторов, возглавляющим секцию синтеза и монументального искусства и секцию интерьера, Вы много делаете для того, чтобы открыть дорогу монументальному и декоративному искусству в архитектуру и создать для человека эстетическую среду с помощью синтеза «трех знатнейших художеств» — живописи, ваяния и зодчества.

Мы надеемся, что в проектах-прогнозах будущего развития советского жилищного строительства, над которыми Вы сейчас работаете, творческое содружество архитекторов и художников займет достойное место, и это поможет осуществлению нашего общего желания видеть такие дома будущего, где человек будет жить в атмосфере высокого искусства.

Дорогой Борис Рафаилович, желаем Вам новых успехов в Вашем творчестве.

Редакция «ДИ СССР»





Абашевские свистуны

С чьей-то легкой руки знаменитая абашевская игрушка стала относиться к Куйбышевской области. Так значит, например, в подписи к почтовой открытке с изображением глиняных «свистунов» (так в Абашеве называют свистульки¹). Мелкая пластика из села Абашево именуется куйбышевской игрушкой и на спичечной этикетке.²

Первым открыл и описал абашевскую глиняную свистульку страстный поклонник и собиратель народной мелкой пластики Н. Церетели. В его книге «Русская крестьянская игрушка» («Academia», 1933) абашевским мастерам-игрушечникам посвящена целая глава. Особенно восторгался Церетели изделиями Лариона Зоткина, его игрушками, изображающими домашних животных — барана, козла, корову, утку, индюка и петуха³.

Осенью 1969 года я со своим приятелем отправился в город Беднодемьяновск Пензенской области. Там разыскали старейшего игрушечника Акифия Фроловича Зоткина, младшего брата Лариона.

Несмотря на преклонный возраст (ему сейчас 83 года), Акифий Фролович Зоткин продолжает работать с глиной. В «свистунах», которые показал нам мастер, мы сразу узнали знакомые по московским коллекциям мотивы. Конь и всадник на коне — самые распространенные в русском народном искусстве сюжеты, в то же время и самые разнообразные в пластическом решении и в раскраске. «Барыни» — глиняные фигурки со штампованными кукольными личиками, в ярких нарядах. Самые разные птицы и звери, домашние животные.

И пластическое, и цветовое решение игрушек очень условно. Вместо ног у глиняных четвероногих небольшие бугорки, шея же, напротив, удлинена чрезвычайно, хотя и в меньшей степени, чем у филимоновских глиняных зверят. Однако при всей условности пластического и колористического языка образ получается убедительным, «узнается» детьми. Роспись без орнаментирования, вся поверхность игрушки покрыта сплошь однотонной эмалевой краской. И только уши, рога, мордочка глиняного животного или же петушиный гребешок, шея курицы тронуты бронзой, «серебром», а иногда краской другого цвета. В разные цвета окрашены шляпа и детали одежды «барыни». Простейшими до примитивности техническими средствами абашевские мастера создают декоративный эффект.

Гончарством в Абашеве занимались с незапамятных времен. Как правило, горшечным делом были заняты мужчины, игрушки лепили мальчики. Женщины здесь, в отличие от многих других гончарных промыслов, с глиной не работали. Глину добывали за околлицей. Приходилось рыть довольно глубокие ямы — качественная глина лежит в этих краях глубоко. Заготовленную глину месили ногами, пол при этом посыпали золой.

Естественно, что в наши дни абашевцы почти полностью отказались от гончарных работ. Они говорили мне: «Сейчас хорошо стало жить. Кому охота больно с глиной возиться! Их ведь как-никак трудно лепить — горшки да свистуны!». Только изредка берутся за глину некоторые абашевцы, главным образом старики-пенсионеры: Иван Илларионович Зюзенков, Александр Игнатьевич Еськин, Тимофей Никитич Зоткин. В лепке каждого мастера чувствуется собственная манера, хотя все они работают по канонам, передававшимся из поколения в поколение. Абашевский промысел постепенно отмирает — процесс естественный и неотвратимый. Наша задача — собрать в музеях, сохранить традиционную пластику народных мастеров как пример простого, чистого, почти по-детски наивного искусства. И с этим нельзя медлить — время и дети безжалостны по отношению к глиняным игрушкам!

Однако, к сожалению, музеи не очень спешат. Казалось бы, в Пензенском историко-краеведческом музее должна быть представлена самая богатая коллекция абашевских свистулек, но ее нет. Не знают об абашевском промысле и в областном Доме народного творчества.

Единственным, кто проявил к абашевской игрушке живой интерес, оказался начальник керамического цеха в Беднодемьяновске Е. Агафилушкин. По собственной инициативе он привлек к работе в цехе Акифия Фроловича Зоткина. Правда, вылепленные старым мастером фигурки покрывают в цехе не эмалевыми красками, а глазурью, причем часто довольно-таки безвкусно. Беднодемьяновскому керамическому цеху на какое-то время удается, по-видимому, продлить жизнь абашевской игрушки.

¹ Набор открыток «Русская народная игрушка». М., «Советский художник», 1966. (Редактор — З. Челюбеева.)

² Серия этикеток «Народное искусство РСФСР», 1969.

³ Работы Л. Зоткина иллюстрируют статью Н. Шкаровской «Абашевская игрушка» («ДИ СССР», 1966, № 11, стр. 48).

Г. Блинов





«Рисуют дети острова Колгуев»

«Мы — о своем острове
книга о том
как

Любка, сестра Ларчи,
Таня,
Рита,
Коля,
Саша,
Боря,
Алёска,

и другие ребята нарисовали
Большую картину про остров,
копии с детелей Картины, фотогра-
фии авторов и их друзей сделал ху-
дожник В. Мельниченко.
Рассказ обо всем этом написала Ада
Рыбачук, а послесловие к книжке
Леонид Первомайский».

Так напечатано на титульном листе
книги, рядом с которым помещена
карта Ледовитого океана и на ней
маленькой точкой — затерявшийся
остров Колгуев.
На острове Колгуев в Баренцевом
море очень мало детей, все его на-
селение двести пятьдесят человек.
Однажды для праздника Елки, при-
везенной с материка, дети нарисо-
вали на стене Большую картину.
Они не обдумывали ее сюжет, а
нарисовали свою жизнь — чумы,
вертолеты, бревенчатый клуб, оле-
ней, собачьи упряжки, рыбную лов-
лю и самих себя. Киевские худож-
ники Ада Рыбачук и Владимир
Мельниченко — неутомимые путе-
шественники, романтики, открыва-
тели талантов — несколько раз по-
бывали на острове Колгуев.
Художники решили увезти замеча-
тельную Большую картину с собой.
Но картина была на стене, и Влади-
мир Мельниченко скопировал ее
лучшие куски, а потом в Киеве Ада
Рыбачук написана к ним текст.
Интерес к детскому творчеству сей-
час повсеместен. Ярким доказатель-
ством служит последняя Междуна-
родная выставка детских рисунков
в Москве «Я вижу мир». Но среди
рисунков детей из 55 стран нашей
планеты не было рисунков с остро-
ва Колгуев.

Этот пробел восполнило издательст-
во «Советский художник», выпустив
в 1969 году книгу «Рисуют дети
острова Колгуев» тиражом 3200 экз.
Те, кто прочитал книгу и любовался
рисунками ненецких детей и таланти-
ливой графикой Ады Рыбачук и Вла-
димира Мельниченко, не только по-
знали мир детей Севера, но и обога-
тили свое представление об этом
мире.
Учитывая, что тираж книги «Рису-
ют дети острова Колгуев» быстро
разошелся, издательство «Советский
художник» подготовило второе из-
дание, на этот раз тиражом 25 тыс.
экз. Оно выйдет в начале будущего
года.

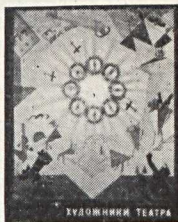
Н. Шкаровская

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК» ПРЕДЛАГАЕТ:



Альбом «Черемных»

«Советский художник», 1970.
144 стр., 132 тоновые и 33
цветные иллюстрации. Тираж
15 000 экз. Цена 3 руб. 44 коп.
Народный художник РСФСР,
академик Михаил Михайло-
вич Черемных — ветеран и
один из крупнейших масте-
ров советской политической
карикатуры и плаката. Пора-
зительна широта его творчес-
ких интересов: плакаты ри-
сованные («Окна РОСТА» и
«ТАСС») и печатные, рисунки
в многочисленных журналах
 («Безбожник», «Будильник»,
«Заноза», «Крокодил» и др.),
иллюстрации к классической
литературе, к новым совре-
менным книгам, эскизы деко-
раций и костюмов для теат-
ральных спектаклей, живо-
пись, станковая графика.
Лучшие из этих произведе-
ний вошли в альбом, подго-
товленный издательством «Со-
ветский художник». В нем
впервые будут воспроизведены
некоторые подготовительные
рисунки М. Черемных, не пред-
назначавшиеся для показа,
но чрезвычайно интересные и
поражающие своим мастерст-
вом.
Альбом большого формата,
хорошо оформлен. Это будет
красивое подарочное издание.



Альбом «50 лет советского искусства. Художники театра»

«Советский художник», 1969.
Тираж 25 000 экз. Цена
8 руб. 58 коп.
За плечами советских теат-
ральных художников большой
и сложный путь, путь творче-
ского переосмысления лучших
традиций прошлого и поис-
ков новых художественных
решений. Создана изобрази-
тельная режиссура театра
социалистического реализма,
большое число прекрасных
произведений, по праву во-
шедших в золотой фонд совет-
ского искусства.
Почти все они вошли в фунда-
ментальный альбом большого
формата, выпущенный «Совет-
ским художником», издатель-
ством Союза художников
СССР.

В альбоме воспроизведены
наиболее значительные теат-
ральные декорации, эскизы ко-
стюмов и мизансцен, создан-
ные с первых лет Советской
власти (65 цветных и около
300 тоновых иллюстраций).
Широко представлено творче-
ство художников националь-
ных республик — А. Азимзаде,
Х. Аллабердыева, С. Вирсалад-
зе, А. Петрицкого, С. Николае-
ва, М. Шипулина, Г. Якулова,
М. Сарьяна, М. Гамрекели
и других, крупнейших масте-
ров русского театра — А. Бе-
нуа, В. Дмитриева, В. Рынди-
на, Н. Альтмана, Н. Акимова,
Б. Волкова, А. Тышлера,
Ф. Федоровского. Большой раз-
дел посвящен работам послед-
них лет, постановкам, осуще-
ствленным молодыми худож-
никами.
Репродукции предваряет не-
большая вступительная статья,
знакомящая с основными эта-
пами развития советского те-
атрально-декорационного ис-
кусства. Подписи к произведе-
ниям и короткое резюме даны
на русском, английском, фран-
цузском и немецком языках.
Книга превосходно полиграфи-
чески выполнена. Это прият-
ный и ценный подарок.

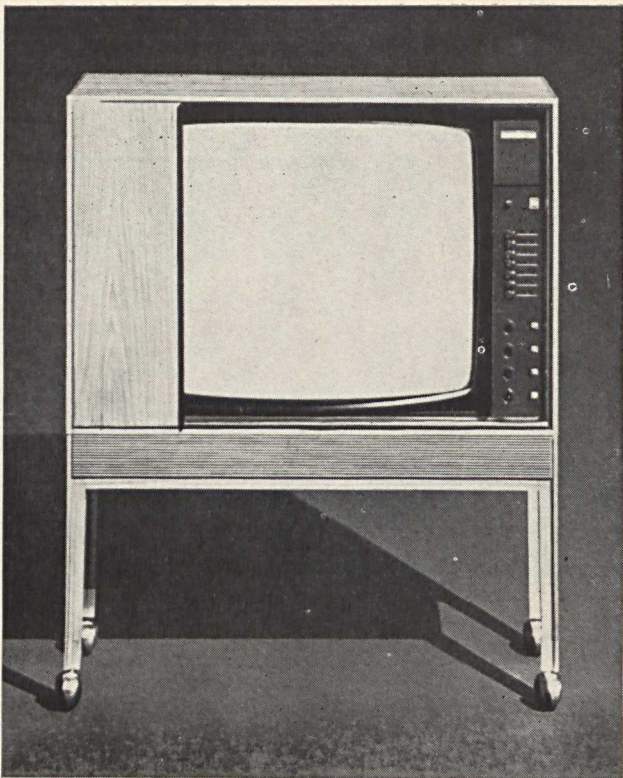


М. Лентулова. Художник Аристарх Лентулов. (Воспоминания)

«Советский художник», 1970,
144 стр., 38 тоновых и 10
цветных иллюстраций. Тираж
20 000 экз. Цена 1 руб. 59
коп.
Наверное, нет необходимости
подробно рассказывать об
Аристархе Лентулове — та-
лантливом, всегда ищущем
художнике, ярком и своеоб-
разном человеке. Активный
участник известного дорево-
люционного художественного
объединения «Бубновы ва-
лет», он, как и его друзья —
П. Кончаловский, И. Машков,
А. Куприн и многие другие,
после Октябрьской революции
горячо отдается поискам но-
вого в искусстве. Творчество
Лентулова — оригинальная
и значительная страница в
истории советской культуры.
В основу воспоминаний доче-
ри художника легли многие
автобиографические матери-
алы, подготовленные самим
Лентуловым, не успевшим
при жизни закончить и опу-
бликовать книгу, которой бы-
ло отдано много времени и
душевных сил.
Книга хорошо издана — вы-
сококачественная мелованная
бумага, большое количество
иллюстраций, красочная цел-
лофанированная обложка.

Если вам не удалось найти эти книги в магазинах,
советуем обратиться в отдел реализации издательства
«Советский художник» по адресу: Москва А-319,
ул. Черняховского, 4а.

Датская промышленная выставка



Кажется, что осмотр выставки сегодня стоит на одной шкале значимости с посещением театра. Современная выставка — хорошо организованная «смотрины», где и сам посетитель незаметно для себя играет отведенную ему роль. Двигаясь по маршрутам, проложенным для него дизайнерами, нагибаясь за проспектами, стоя в очереди за изделиями, которые тут же фабрикуются, зрители организуются в предусмотренные группы, ярким выражением собственного любопытства привлекая следующие «порции» смотрящих. Датская промышленная выставка построена, как деловое зрелище, на подчеркивании романтичности инженерии и коммерции.

Зрители следуют по кольцевому маршруту. Повторяя маршрут, над головами тянутся висящие на манер раскрытых жалюзи доски-указатели, слегка пожелтевшие, как бы изъятые из разобранной упаковки. На концах досок темно-коричневой краской будто выжжены названия фирм. Концы указателей упираются в отсеки «кубрики», заполненные изделиями фирм.

Выставка явно рассчитана на два рода посетителей: специалистов, бросающих с разгона в милый их сердцу промышленный отсек, и просто посетителей, которые идут посмотреть, как живут люди в других местах. Поэтому промышленные «кубрики» перемежаются более просторными «кают-компаниями» с мебелью, одеждой, посудой. Тут ходят женщины, рассматривающие мебель объединения «Домус Даника», всякого рода модности из кожи, трикотажа, синтетики.

Нет нужды специально останавливаться на характеристике скандинавского дизайна, о котором, очевидно, каждый имеет более или менее ясное представление. Рационалистичность, строгость, законченность, одним словом, функционализм в его продуманных и зрелых формах — вот что примерно представляешь, думая о датском дизайне.

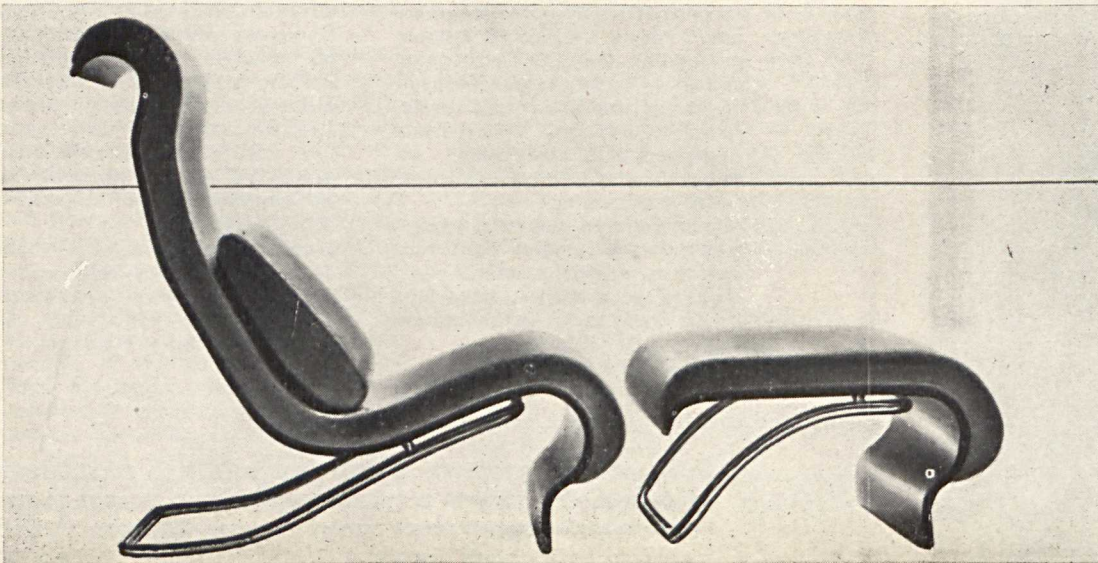
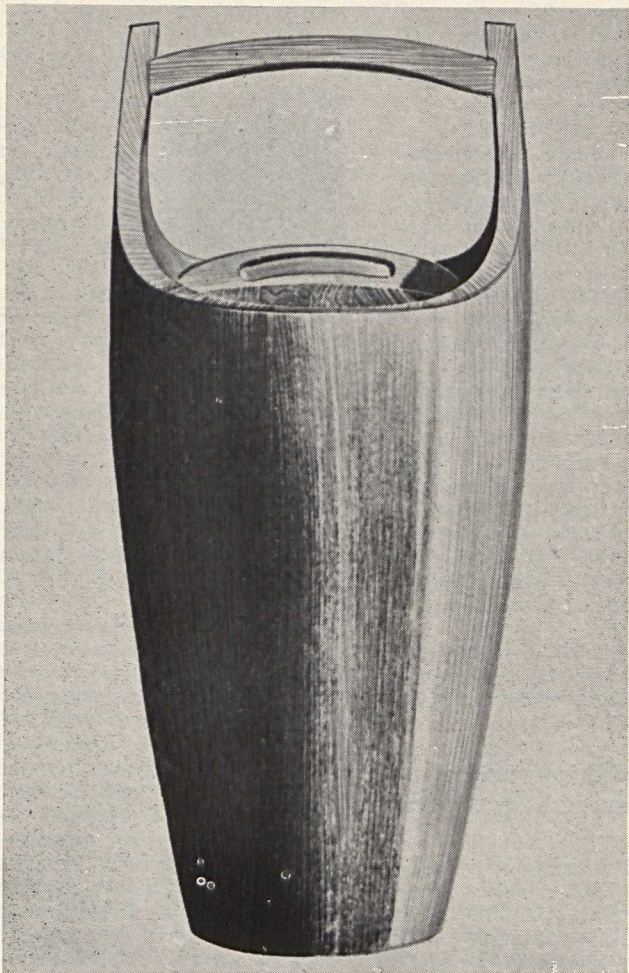
Дания — обрабатывающая страна. Для нее хороший дизайн — основа промышленного развития. Датский дизайн не обманул ожидаемого впечатления. Только кое-где радостно ошибаешься.

Если начать с радиоприборов, представленных фирмой «Банг и Олафсен», которые всегда считаются пробными камнями дизайна. то можно увидеть воочию «приборный стиль», истоки которого лежат в «браун-стиле». При обилии мелких поблескива-

ющих элементов возрастает роль композиции, ритма, собственно художественного начала. При этом, когда видишь металлическую связь поверхности, создается уверенность (и это имеет немаловажное значение) в солидности и надежности техники. Приборные формы, рожденные для контроля технологических процессов, перенесенные в домашний быт, излучают уверенность в способности уследить за любыми непредвиденными событиями. Доведенный до логического конца, сконцентрированный в небольшом пространстве, «приборный стиль» вызывает ощущение холодности, оторженности от житейских дел, которым предназначен служить. Строгость, «суровость» форм сглаживается применением «теплых», более интимных и человеческих материалов: дерева, тростника, кожи. Нарядный цвет кухонных изделий спорит по своей яркости с цветом детских игрушек. Столовые приборы, сервизы, салатницы фирмы «Датский дизайн лимитед» демонстрируют существование непогрешимого дизайна. Примерно так спроектировала бы электронная машина, если в нее заложить параметры «хорошей формы» и «оптимальных условий» человеческого существования: нержавеющая сталь диктует формы, близкие к формам опасной бритвы. Датский фарфор и фаянс не рассчитаны на то, чтобы играть главенствующую роль на столе: неяркий узор, в основном матовые поверхности, — лишь аккомпанемент общению за столом, ритуалу обеда. Безупречность формы вызывает иногда желание ее нарушить, внести элемент случайности, более отвечающий логике существования вещей. Объединение «Датский дизайн», выпускающее 493 наименования посуды под руководством дизайнера Йекса Г. Квистгора и Нильса Рефсгора, не может позволить себе случайностей, поскольку его благосостояние основано на экспорте. Датский дизайн чуть-чуть отстает от авангарда — итальянского; следуя в русле традиций и следя за прихотливым движением моды, связанный с народным ремеслом, он занимает прочные позиции на международном рынке.

«Датский дизайн» показывает довольно большую коллекцию деревянных изделий из тиковой клепки. В своем роде уникальные тиковые подносы, блюда, ложки, ведерки демонстрируют скульптурную изощренность формы, и фактура дерева и криволинейные поверхности предметов взаимно усиливают друг друга. Но деревянные изделия — принцип среди золушек серийной продукции. Они, очевидно, будут задавать тон в дальнейшем развитии крупносерийного дизайна, так же как и «барочные формы» кресла и подставки для ног из клееного дерева и хромированных стальных трубок дизайнера Йорна Утсона. А пока премию Датского промышленного дизайна получил профессор Арне Якобсон за столовый набор «Стелтон», выполненный в духе законченного функционализма.

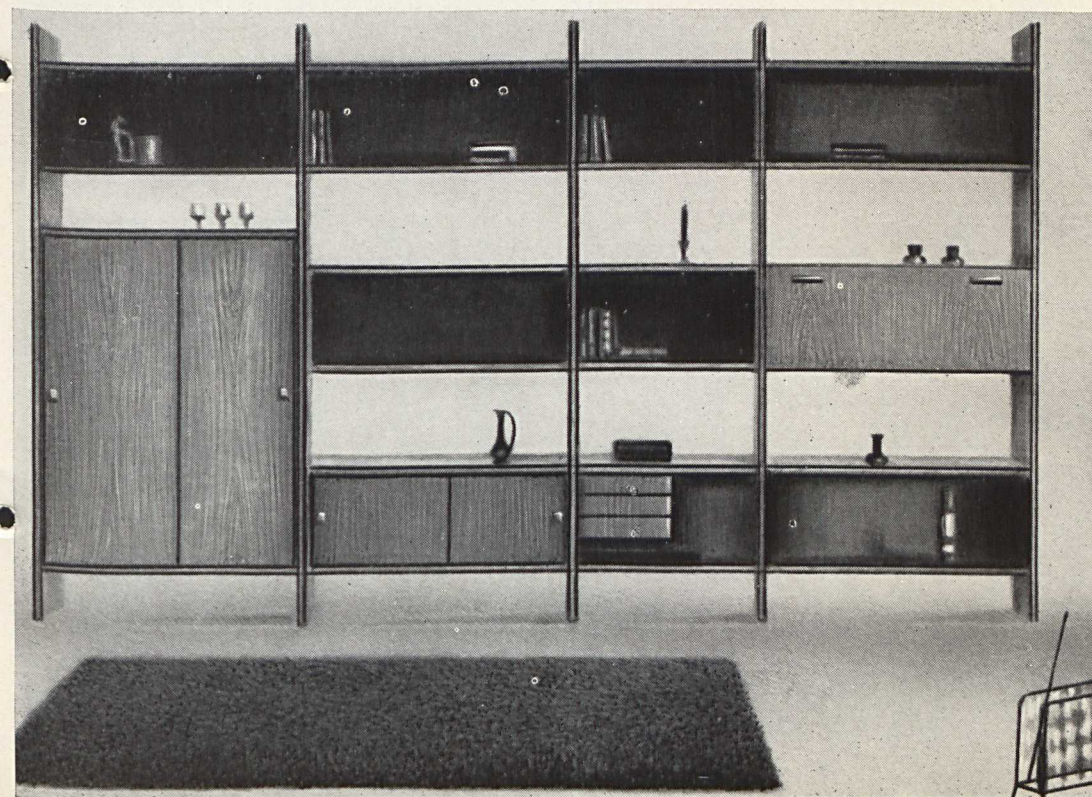
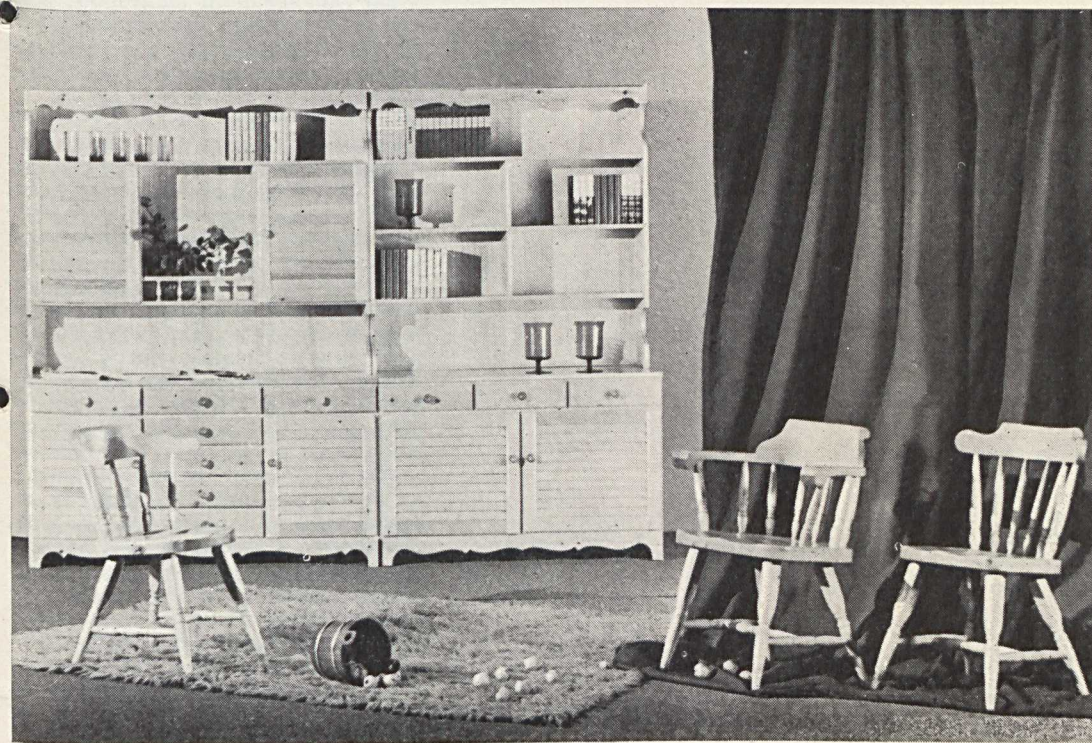
И. Лукшин



Консольный телевизор
«Бевизон 1400».
Фирма Банг и Олафсен

Йенс Квистгор.
Стол из кленок тикового
дерева.

Йорн Утсон.
Кресло и подставка для ног.



В Москве в парке «Сокольники» с 20 июля по 9 августа проходили Югославская промышленная выставка и выставка мебели из ЧССР. Одновременный показ мебели двух стран дал возможность сопоставить и выявить наиболее характерные направления в поиске форм изделий, известных нам по прежним выставкам и импортным поставкам бытовой мебели. Экспонировался широкий ассортимент гарнитуров и отдельных предметов. Главное внимание уделено мебели для жилья; демонстрировались также изделия и наборы для общественных зданий. На Югославской выставке наиболее ярко была представлена «стильная» мебель, отвечающая капризам моды. В основном это гарнитуры мягкой мебели, обитой бархатом, плюшем и другими ворсистыми тканями. Почти в каждый из них как обязательная принадлежность включено очень глубокое (90 см и более) и широкое кресло на роликах. Заметно также увлечение стилизаторством с использованием мотивов народного творчества: резьба, точеные детали, инкрустация и орнаментика. Следует отметить, что это явление захватило не только мебель: представленные на выставке современные светильники решены в виде керосиновых ламп, а щитовые входные двери снабжены декоративными элементами, напоминающими кованые петли. Мебельщики Югославии поставили перед собой трудную задачу: обеспечить спрос на изделия в условиях заполненного внутреннего рынка. По их расчетам каждое поколение на протяжении жизни должно примерно 4 раза обновить свою мебель. Чтобы реализовать эти расчеты, художники активно предлагают все новые и новые формы. Сегодня это несколько громоздкая мягкая мебель или индустриальная подделка под народное искусство. А завтра?.. Завтра изменяющая мода будет диктовать другие решения. Таким образом, художник выступает не как активный воспитатель вкусов потребителя, а в роли послушного исполнителя его требований, продиктованных все той же модой. Однако, отвечая модному стилю и занимаясь стилизаторством, художники не теряют тонкого вкуса в решении формы, демонстрируют большое умение использовать отделочные материалы и цвет.

Основное место в экспозиции занимала дорогая мебель высокого класса. Выставка убедительно продемонстрировала большие возможности югославской промышленности в производстве такой мебели не только для гостиных, спален и кабинетов, но и для кухонь. Широкая номенклатура шкафов, увязанных по размерам с электроплитой, холодильником, воздухоочистителем и мойкой, позволяет оборудовать самые различные по площади кухни на современном уровне. Учитывая, что в планировке современной квартиры кухня часто объединяется со столовой в общее помещение, в отделке кухонной мебели активно использован и цвет, и орнаментика, придающие всему интерьеру уют и изящество.

*

Чешская выставка мебели продемонстрировала в основном те же наборы. Но мебель, показанная здесь, рассчитана на массового покупателя, поэтому она более доступна, компактна и менее подвержена влиянию моды. Учитывая потребности покупателей, мебельщики ЧССР связывают решение формы мебели

не столько с требованиями современного стиля, сколько с технологическими возможностями производства. Рационализм их решений в ряде случаев ведет к снижению художественной выразительности формы во имя технологичности и снижения стоимости изделий, но нельзя не отметить изобретательности в создании вариантов композиции на основе использования унифицированных секций. В частности, на основе 15 типовых элементов, выпускаемых национальным предприятием в Топольчанах, можно оборудовать не только разнообразные кабинеты в квартирах, но и целые учреждения. В противовес несколько суховатой секционной мебели демонстрировались также образцы с ярко выраженной скульптурной формой, например набор для холлов «Фантазия». Именно в этих образцах наблюдалось больше всего сходства с отдельными изделиями югославской выставки.

*

Демонстрация мебели, как принято, дополнялась показом таких элементов интерьера, как длинноворсовые ковры, эстампы, осветительная арматура, обои и прочие детали, создающие единый ансамбль современного жилища. Нельзя не заметить внедрение современной техники в мебельную промышленность, с помощью которой теперь выполняются даже такие операции, как художественная резьба. Особенно это за-

метно в мебели для общественных зданий. Порой она, как и бытовая, изрядно стилизована. Например, стулья для кафе, выполненные из металла и пластика на югославской фабрике Ядран, имитируют конструкцию из сварных металлических прутков. Однако применение новых материалов (армированный пластик) и современной технологии производства позволили создать эффект упругости сиденья и спинки без каких-либо дополнительных операций. В заключение следует отметить, что обе выставки не столько сосредоточили внимание посетителей на различии художественных решений, сколько наглядно продемонстрировали реальность международного разделения производства — ориентацию на изготовление дорогой мебели высшего класса в Югославии и мебели для массового потребителя в Чехословакии.

Ю. Филенков

На стр. 49

Гарнитур мягкой мебели «Венеция».

Кухонный гарнитур «Идеал».

Секционный шкаф Амис (Изделия из унифицированных комбинируемых элементов).



Гарнитур мебели из металла и пластика для кафе.

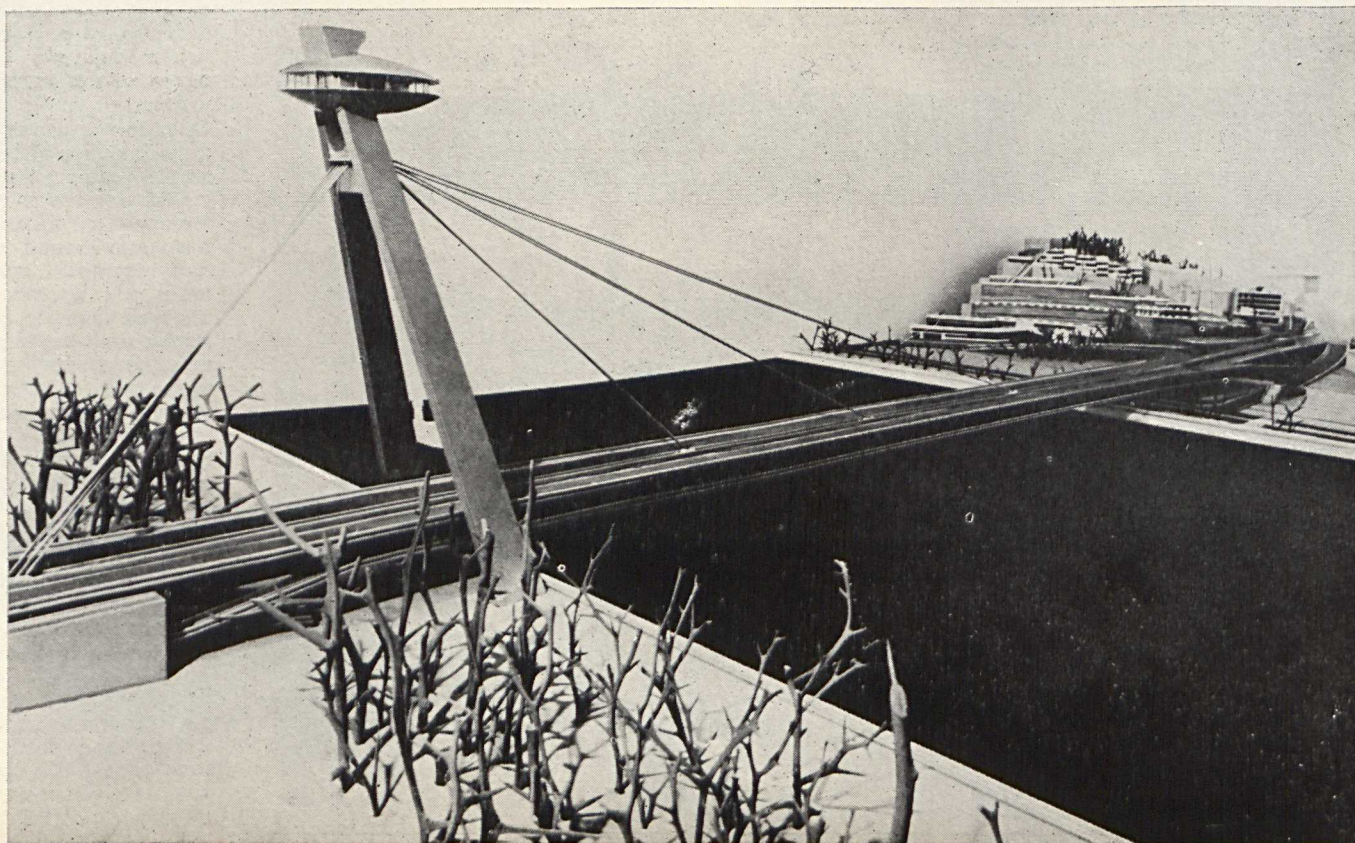
Новый мост в ЧССР

В Братиславе развернулось строительство нового моста через Дунай. В этом крупном сооружении рациональность и оригинальность технического замысла гармонично сочетаются с исключительной архитектурно-художественной выразительностью.

Мост принадлежит к классу вантовых мостов, которые в последние годы получают все большее распространение. Конструкции, перекрывающие пролеты этих мостов, состоят из длинных стальных балок, подвешенных к опорам (пилонам) при помощи системы вант — длинных тросов, сплетенных из особо прочной проволоки. Вантовые системы позволяют без промежуточных опор перекрывать значительные пролеты. Они удобны для монтажа, экономичны (особенно при пролетах свыше 250 метров) и обладают необычайно легким и смелым силуэтом.

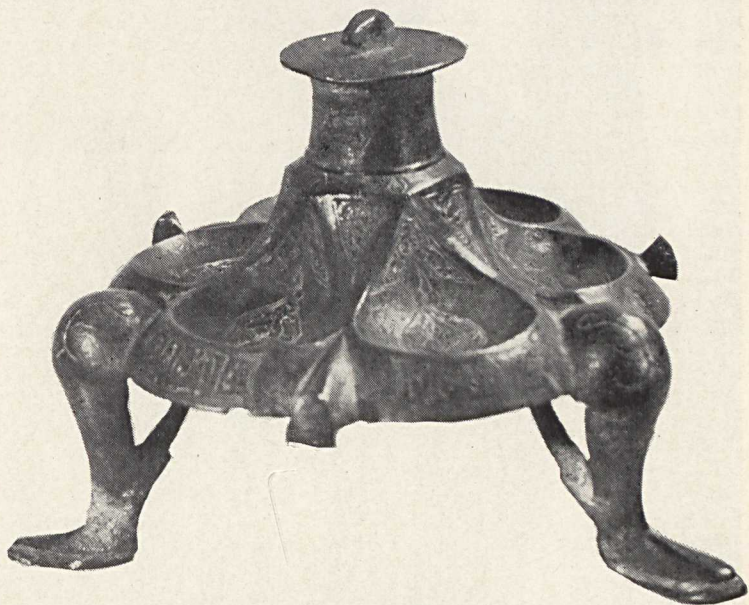
Мост, сооружаемый в Братиславе, будет крупнейшим вантовым мостом. Общая длина его стальной балки около 432 метров, а ее главный пролет, перекрывающий все русло Дуная, равен 303 метрам.

Однако не только крупные размеры позволяют отнести это сооружение к выдающимся достижениям современного мостостроения. Новый мост в Братиславе — замечательный образец художественного конструирования, ибо его новаторский технический замысел воплощен в яркой, индивидуальной и эстетически законченной архитектурной композиции. Конструкции, перекрывающие русло Дуная, поддерживаются одним пилоном, расположенным на левом берегу реки. Выбор такой однопилонной схемы моста был продиктован главным образом градостроительными соображениями: по замыслу авторов проекта, вертикаль пилона, смещенная к левому берегу, должна композиционно уравновесить в силуэте Братиславы застройку более высокого правого берега с ее системой вертикальных акцентов (колокольня церкви, замок с его четырьмя башнями и т. д.). Стальные балки моста



в главном пролете подвешены к трем парам вант, закрепленных в непосредственной близости от продольной оси моста. Ванты, проходя через верхнюю часть пилона, отгибаются вниз и закрепляются в мощном анкерном устое, расположенном на левом берегу. Вес этого анкера уравновешивает натяжение вант. Движение транспорта будет осуществляться по верхней поверхности балки, а пешеходные тротуары — главным образом по соображениям безопасности движения — проходят на специальных выступах — консолях, закрепленных у нижней части балки. Авторы проекта очень вдумчиво проработали и общие пропорции моста, и рисунок его конструктивных деталей. Расстояния между точками прикрепления вант в главном пролете постепенно увеличиваются по направлению к правому берегу: это усиливает впечатление стремительного движения горизонтальной линии балки над поверхностью реки и в то же время подчеркивает натяжение вант, делает его зрительно более ощутимым. Дополнительная опора, расположенная на правом берегу, физически сокращает главный пролет моста и тем самым намного облегчает работу перекрывающих его конструкций. Но эта опора так расположена и сконструирована столь легко и тактично, что почти не воспринимается зрителем; к тому же она обычно закрыта тенью от балки, а вблизи нее расположены дома и деревья. Такой прием «маскировки» дополнительной опоры создал определенный эстетический эффект: благодаря ему главный пролет балки иллюзорно увеличивается, и это еще более усиливает ощущение смелости и динамичности линий моста. Исключительно интересно и оригинально спроектирован пилон моста. В поисках выразительной архитектурной композиции авторы проекта решили наклонить пилон в сторону левого (анкерного) пролета. Это несколько осложнило конструирование пилона, но зато силуэт моста приобрел особую экспрессию. Благодаря наклону пилона зритель ясно осознает «игру сил» в конструкции моста: наклонный пилон, крепко упираясь своими слегка раздвинутыми стойками в берег реки, словно откинулся назад в мощном противоборстве с натяжением вант. Напряженное равновесие сил — таков лейтмотив архитектурной композиции моста. Авторы проекта сумели образно и эмоционально раскрыть «инженерную душу» сооружения в простых, но очень убедительных архитектурных формах. Совершенно необходимо решено завершение пилона: на его верхнюю часть накинута плоская надстройка, предназначенная для ресторана. Подобная композиция опоры моста была предложена впервые в истории мостостроения. Но в данном случае она вполне оправдана и функциональна: из окон ресторана, расположенного на высоте почти 80 метров над водой, открывается замечательный вид на Дунай. Завершение пилона кабиной ресторана не только привело к неожиданному декоративному эффекту, оно придает совершенно особый оттенок всему архитектурному образу сооружения. Обтекаемая чечевицеобразная форма кабины, поднятой на большую высоту, вызывает ассоциации с каким-то фантастическим космическим аппаратом, как бы парящим над берегом Дуная. В сочетании с общим стройным и динамичным силуэтом моста, с ажурным абрисом его вантовых конструкций это создает необычный, очень эмоциональный и романтический архитектурный образ.

А. Пунин



Собиравшаяся многие годы коллекция М. И. Курилко (см. «ДИ», 1970, № 10) отличается своей целостностью. Мебель дополнена придирчиво отобранными вещами; стекло и фарфор, бронза и фаянс существуют в окружении, характерном для той или иной эпохи. Но этому собранию не свойственна «музейность». Каждый предмет связан многими ассоциациями с прошлым и настоящим. Сам принцип отбора рассказывает о пристрастиях и вкусах художника, выбравшего из многих вещей именно эти произведения прикладного искусства.

В этой статье мы рассмотрим осветительные приборы, которые богато представлены в собрании. Самый ранний по времени бронзовый светильник относится к XI веку и происходит из Средней Азии. Сохранившаяся нижняя часть его удивительно пластична. Крупные, мощные формы скупо украшены неглубоким орнаментом. Это основание несло стержень, к которому подвешивались бронзовые лампы.

Светильник в виде деревянного мальчика по характеру резьбы может быть отнесен к поздней готике. Он, очевидно, украшал кафедру или парапет хор в храме. Резан он в расчете на нижнюю точку зрения, так как все пропорции, искаженные при прямом смотре, приобретают правильность при взгляде снизу. Функция его декоративная. А подсвечники, которые мальчик небрежно держит в руках (верх их доделан позже), очевидно, никогда не использовались по назначению.

Зато люстра XVII века, несущая двенадцать рожков со свечами, ажурная и удивительно цельная по силуэту, давала яркий и торжественный свет. Вся она разборная — это облегчало уборку и чистку. Целесообразна конструкция, состоящая из элементов необходимых и функциональных, украшенная только большим шаром внизу и крылатым орлом (также разборным) наверху. Другая люстра этого же времени более многословна в своем декоре. Многочисленные диски и колокольчики, отражая свет, служат своеобразными рефлекторами, а ажурные кронштейны, несущие их, придают сложный и несколько беспокойный силуэт всему этому многоярусному сооружению.

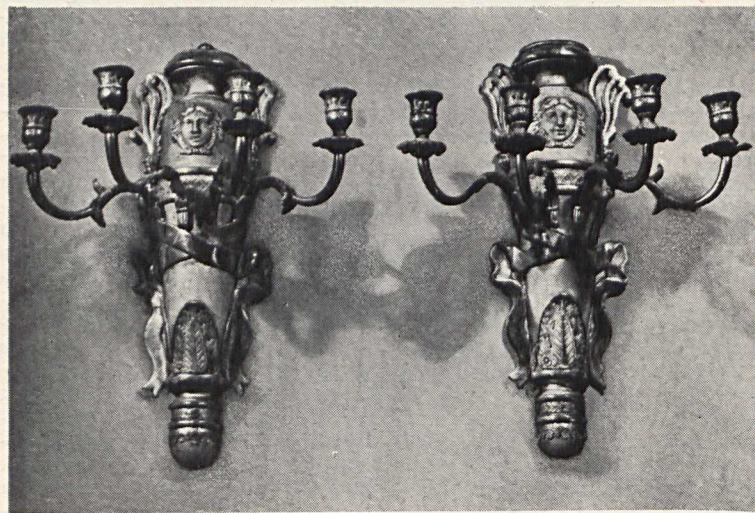
Различные приемы декора подсвечников. Строгие бронзовые светильники, покоящиеся на одном стержне, массивны, пара других — изящна и женственна. Прорезные части нарядны и затейливы, а различие в деталях

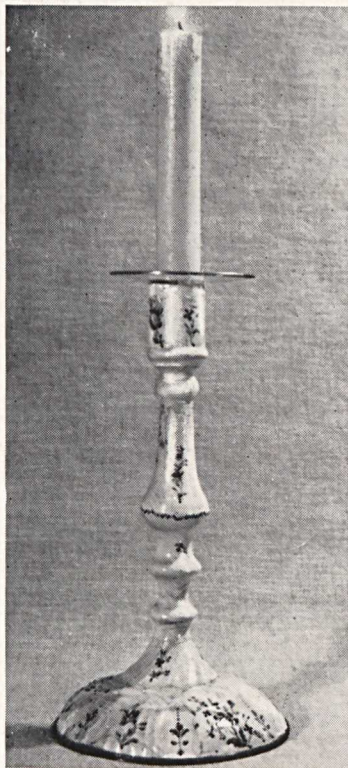
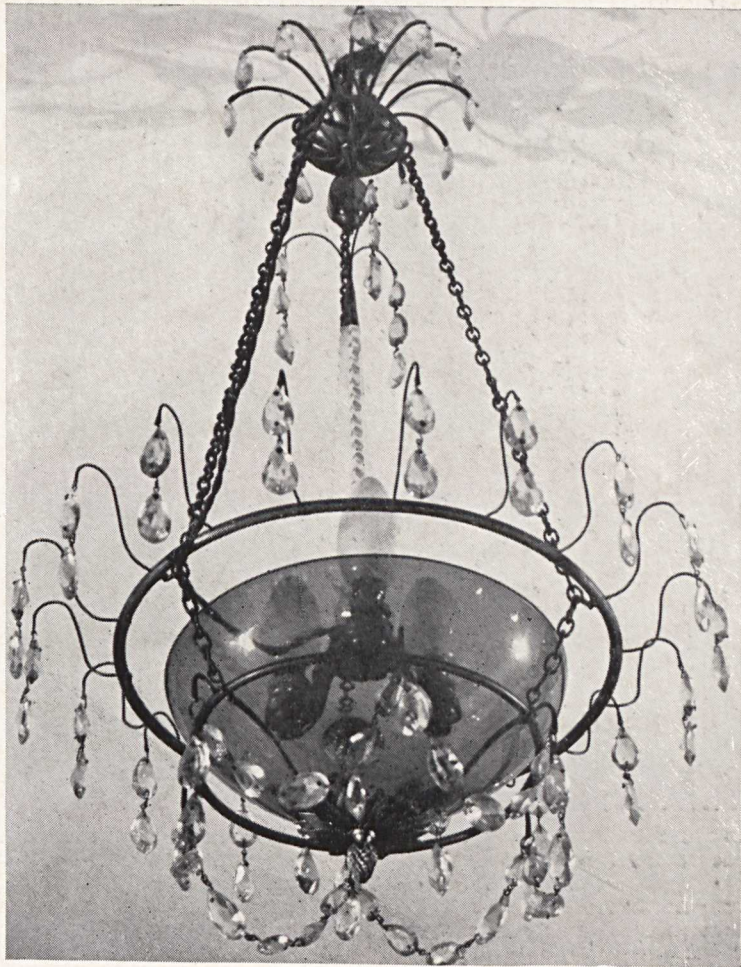
отделки каждого из них наглядно демонстрирует возможности вариантов декора, используемых мастерами XVII—XVIII веков.

Подсвечник на две свечи, меньший по размеру, был когда-то посеребрен. Наряден и тонок рисунок ажурной решетки, несущей профитки. Стоящие рядом с ним геральдические львы важно держат на головах тарелочки и профитки. Морды зверей добродушны и мудры, загадочность их сродни деревянным и каменным собратьям. Таковы вещи XVII—XVIII веков. Предметы этого периода полны особого обаяния, несут живое ощущение эпохи. Подсвечник XVIII века имеет другой образ, имитирующий драгоценный материал того времени — фарфор. Белая эмаль сплошь покрывает поверхность медного тонкого корпуса. Мягкие сглаженные поверхности украшены мелкими цветами. Другая эпоха, другие критерии вкусов породили иные вещи. Два подсвечника середины XIX века. Изменился орел, по размеру и породе он уже не тот, колочек и острее края форм подсвечника. Эти вещи словно созданы для стола или конторки столоначальника николаевского присутственного учреждения. Зато бытовые предметы из фарфора того же времени сумели сохранить все обаяние народного искусства. Два комичных льва охраняют подсвечник, водруженный на фарфоровую чернильницу.

Великолепные традиции русской деревянной резьбы сохранены в предметах, имитирующих бронзу. Левкас и позолота двух строгих стальных бра-факелов, подражают дорогой матовой и полированной бронзе. Строгие пропорции, торжественность и нарядность отличают искусство безымянных русских мастеров. На предметах нашего собрания воспитано не одно поколение художников и архитекторов. Михаил Иванович Курилко, замечательный педагог, умел, как никто, заинтересовать собеседников предметом прикладного искусства, раскрыть перед ними тайны мастерства и сущность вещи. Для этого, — говорил он, — всегда нужно поддержать предмет в руках, ощутить всем существом его художественную душу. Тогда духовные ценности, накопленные веками, помогут понять и глубоко ощутить связь прошлого и настоящего.

М. Курилко





Люстра.
Желтая медь. Россия.
XVIII в.

Люстра.
Золоченая бронза, голубое стекло.
Россия. Конец XVIII в.

Подсвечники.
Зеленая медь. Россия.
Середина XIX в.

Подсвечник.
Медь, эмаль. Россия (?)
2-я половина XVIII в.

Подсвечники.
Конец XVII в.

Чернильница.
Фарфор. Россия.
40-е гг. XIX в.

Подсвечники.
Фарфор. Россия.
Середина XIX в.

На стр. 52
Декоративное бра.
Дерево, Западная Европа.
XV в. (?).

Люстра.
Зеленая медь. Россия. XVII в.

Бра.
Дерево, левкас. Россия.
Начало XIX в.

Бра.
Золоченая бронза. Россия
1-я четверть XIX в.

Подсвечники.
Большой: желтая медь,
следы серебрения;
малый: зеленая медь. Россия.
Конец XVII в.

Подсвечники.
Зеленая медь. Россия.
Конец XVII—XVIII в.

