ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ МАРКОВ

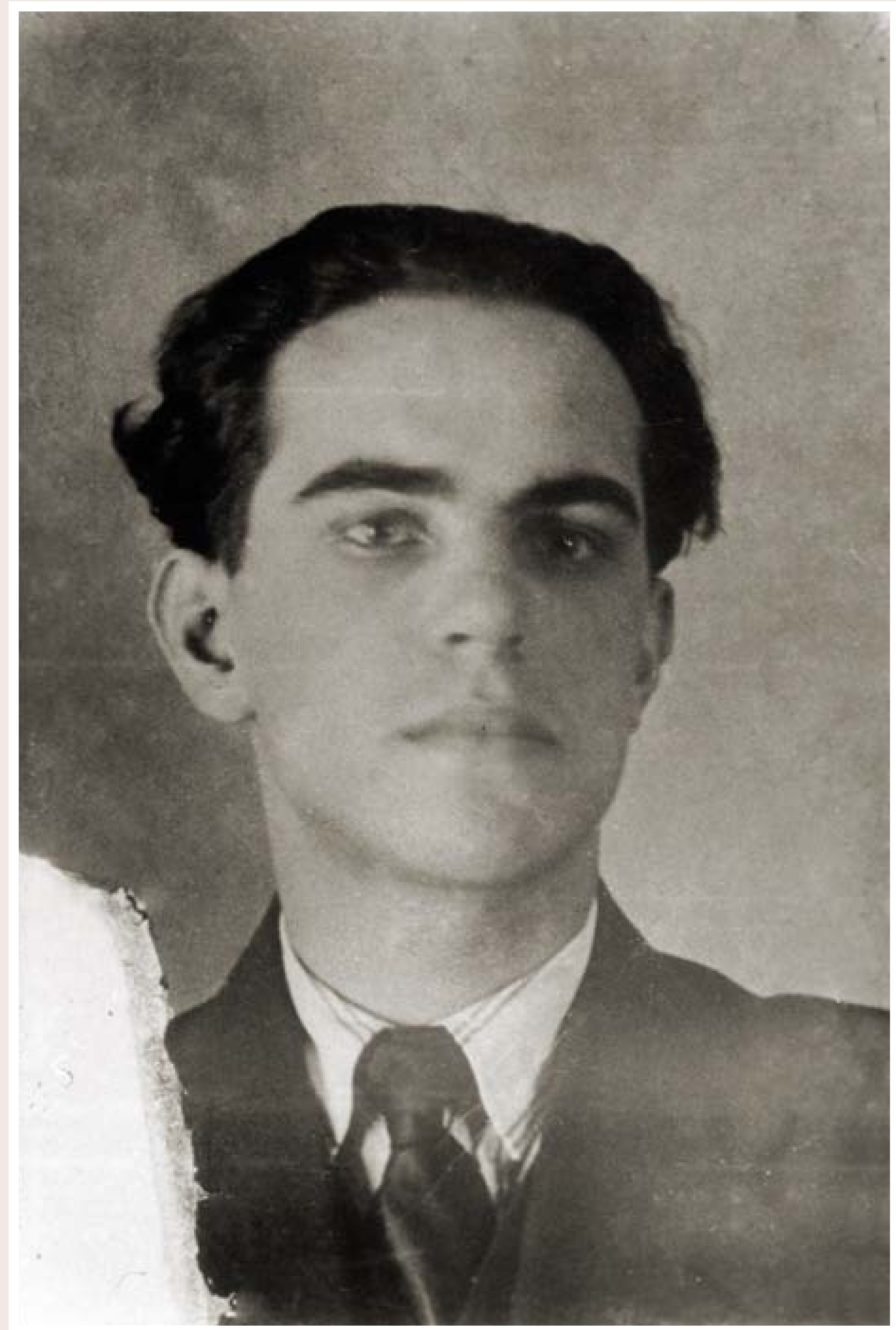
Владимир Федорович

МАРКОВ

Владимир Федорович

МАРКОВ

1930


1937

1941

Середина 1970-х

В. Ф. Марков в мастерских кафедры керамики и стекла
ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1958

Владимир Федорович

МАРКОВ

СВОБОДНЫЕ ХУДОЖНИКИ ЕТЕРБУРГА

Санкт-Петербург
2012

УДК 738(47+57)
ББК 85.125(2)-8Марков
М27

Издание осуществлено в рамках проекта «Свободные художники Петербурга»

Авторский коллектив:

Цивин В. А.
Руководитель проекта, концепция, составление, общая редакция

Маркова Е. В.
Составление, подготовка рукописей и фотоматериалов к изданию,
редактирование, перевод на английский язык

Софьина К. Ф.
Вступительная статья

Большаков Е. Б.
Дизайн-макет

Вежель Р. Н.
Фотографии

Авторский коллектив выражает благодарность за помощь в осуществлении издания книги:
Ю. И. Саулиди, автору проекта «Свободные художники Петербурга»;
Государственному музею истории Санкт-Петербурга;
Всероссийскому музею декоративно-прикладного и народного искусства, г. Москва;
Музею декоративно-прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица;
кафедре художественной керамики и стекла СПбГХПА им. А. Л. Штиглица;
а также всем друзьям, коллегам, ученикам В. Ф. Маркова, которые помогали материалами,
делились воспоминаниями, советами, дружеским участием поддерживали нашу работу.
Без их помощи издание этой книги было бы невозможно.

М27 **Владимир Федорович Марков** / сост., общ. ред. Цивина В. А. ; сост., подгот., пер. на англ. яз. Марковой Е. В.;
вступ. ст. Софьиной К. Ф. — СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2012. — 352 с.: ил.

Книга посвящена творчеству В. Ф. Маркова, выдающегося художника и педагога, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, основателя школы ленинградской керамики и стекла 60–80-х годов XX века. Книга включает в себя иллюстрации его произведений, а также теоретические материалы по основам композиции. Издание представляет интерес для преподавателей и студентов художественных ВУЗов, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей современной керамики и вопросами дизайна в целом.

ISBN 978–5–905704–03–1

© Марков В. Ф., наследники, текст, иллюстрации, 2012
© Цивин В. А., концепция, составление, 2012
© Маркова Е. В., составление, перевод на английский язык, 2012
© Софьина К. Ф., вступительная статья, 2012
© Большаков Е. Б., дизайн-макет, 2012
© Саулиди Ю. И., проект «Свободные художники Петербурга», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 10
Заметки о жизни и творчестве 12
ГРАФИКА 19
КЕРАМИКА 45
СТЕКЛО 141
ВОСПОМИНАНИЯ 146
Зотов В. Н. 148
Васильковский В. С. 152
Тараненко Э. А. 159
Энтелис Ф. С. 161
Иванова (Шретер) О. А. 164
Митрофанов К. М. 168
Кочнева Н. С. 170
Маева А. И. 173
Мамонов Д. И. 175
Самошкина В. П. 177
Муратов В. С. 179
Громов А. В. 181
Некрасова-Каратеева О. Л. 183
Копылков М. А. 191
Цивин В. А. 195
Маркова Е. В. 198
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ 209
Речь, обращенная к первокурсникам 210
Темы краткосрочных заданий 211
Конспективные материалы курса
«Основы композиции». Первая тетрадь 212
Конспективные материалы курса
«Основы композиции». Вторая тетрадь 242
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ 271
Общие мысли о декоративно-прикладном
искусстве и дизайне 272
Материалы к первой тетради 279
Материалы ко второй тетради 284
Афоризмы, цитаты, выписки 312
Заметки, изложения, конспекты 313
Основные даты жизни и творчества 323
Основные выставки 340
Библиография 344
Список иллюстраций 345
Сокращения 346
Editorial Note 347
Short Biography 349
List of Illustrations 350

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Эта книга о Владимире Федоровиче Маркове выходит в год 100-летия со дня рождения выдающегося художника и педагога, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, основателя школы ленинградской керамики и стекла 60–80-х годов XX века.

Владимир Федорович удивительно гармонично сочетал в себе дар художника и педагога, практика и теоретика, сильную эмоцию и глубокий ум. Его аналитические статьи и главы курса «Основы композиции» формировались в процессе собственного творчества. Вместе с тем архитектурная и художественная практика В. Ф. Маркова подтверждала, иллюстрировала его теорию. Слово и дело не расходились в его жизни, дополняли, обогащали друг друга. Монография в полной мере отражает это единство.

Первая часть книги — о деле, о творческом наследии художника, о его графике, керамике, стекле. К сожалению, в разделе графики не удалось показать архитектурные проекты Владимира Федоровича. Представлены лишь некоторые образцы его средового дизайна, которые наглядно показывают, что он, обладая универсальным образованием и талантом, брался за любые задачи и легко их решал.

Вторая часть книги — слово мыслителя, учителя, теоретика — педагогическое наследие профессора Маркова. Помимо двух главных разделов монографии и необходимого справочного материала в книге приводятся воспоминания друзей, коллег и выпускников В. Ф. Маркова. Общий добрый, влюбленный хор этих воспоминаний, возможно, хоть в какой-то мере оживит для читателя уникальный образ его универсальной «ренессансной» личности.

Курс «Основы композиции» — главный теоретический труд Владимира Федоровича Маркова, итог его многолетней педагогической и художественной практики. Он работал над ним постоянно в течение последних двадцати лет: уточнял формулировки, систематизировал и расширял темы, подбирал иллюстрации, рисовал схемы и примеры, выписывал цитаты. Многочисленные рукописи с рисунками свидетельствуют об упорной, непрекращавшейся работе над «Основами композиции». Об этом говорили и коллеги Владимира Федоровича, вспоминая, что в любую свободную минуту, на совещаниях, заседаниях, сидя в президиумах, он рисовал схемы, записывал новые варианты подачи материала, намечал новые главы и разделы, упорно продолжая развивать и улучшать свой труд. Уверен, что он мечтал о книге, нацеливался на книгу, полновесную, полнокровную, намного более полную, чем те две тетради конспективного курса лекций, которые он подготовил, переплел, представил как методическое пособие в 1973 году.

В рукописях Владимира Федоровича сохранились обширные выписки и рисунки из многих книг, но более всего из таких, как: А. Гильдебрандт «Проблемы формы в изобразительном искусстве» (1914), И. Иттен «Дизайн и форма» (1965), В. Гропиус «Границы архитектуры» (1971), Р. Арнхейм «Искусство и визуальное восприятие» (1974). Многократные к ним обращения подсказывают нам именно эту зону его пристального внимания и изучения. На этот уровень мышления и обобщения он равнялся, в этот ряд должна была встать его будущая большая книга. И несомненно, встала бы, если бы ему было отпущено хоть немного больше здоровья и лет жизни.

Составляя раздел «Педагогическое наследие», мы вместе с Еленой Марковой, которая провела огромную предварительную работу по подготовке к изданию рукописей и всей монографии в целом, встали перед дилеммой. Дополнить ли текст «Основы композиции» новыми вставками из более поздних рукописей, внедряясь в стройную, логичную структуру текста бесконечными отступлениями, пояснениями, сносками, тем самым без спроса записываясь в соавторы мудрого и энциклопедически образованного художника? Или предельно бережно отнестись к авторскому наследию и вынести оригинальные тексты черновых рукописей в отдельный раздел «Дополнительные материалы» в виде коротких статей и фрагментов, лишь сгруппировав их соответственно главам двух частей «Основ композиции»? Мы остановились на втором варианте.

В «Дополнительные материалы» мы также поместили конспекты, изложения, цитаты, рисунки из книг, которые обозначают территорию, диапазон интересов Владимира Федоровича, выбор которых уже сам по себе, несомненно, является авторским мыслительным и художественным актом. Уверен, что «Дополнительные материалы» будут интересны внимательному и вдумчивому читателю, внесут дополнительные штрихи к портрету, точнее автопортрету, художника и мыслителя.

Все тексты подверглись лишь минимальной редакции, включая «Основы композиции», откуда были изъяты лишь явные нестыковки текстов с иллюстрациями и некоторые, очень немногочисленные, тщательно дозируемые цитаты классиков марксизма-ленинизма. Они помогали прикрыть, замаскировать явное несоответствие структурного, формального, по сути, авангардного анализа искусства государственному курсу на его идеологизацию.

Из двух путей воссоздания, реставрации я — убежденный сторонник тщательной консервации памятника, а не его лихой реконструкции. Перед вами итоги такой консервации философского, литературного и художественного памятника. Надеюсь, что и вся монография в целом станет памятником замечательному художнику Владимиру Федоровичу Маркову, бурному времени 50–70-х годов XX века и удивительному поколению наших родителей и учителей, прошедших войну и воспитавших нас.

Владимир Цивин
16 августа 2011 года

ЗАМЕТКИ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

С именем Владимира Федоровича Маркова связано становление ленинградской школы керамики — дело, которому он посвятил жизнь.

Одаренный художник, архитектор, талантливый педагог, В. Ф. Марков более тридцати лет возглавлял кафедру керамики и стекла Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной, при этом в течение многих лет был заместителем директора по научно-учебной части и проректором по учебно-производственной работе.

Для обмена педагогическим опытом он выезжал в социалистические страны. Его лекции слушали студенты в Берлинской высшей художественной школе, Будапештском институте прикладного искусства и Пражской высшей художественно-промышленной школе.

В семье Владимира Федоровича хранится письмо профессора Эккерта из Чехословакии, известного в мире керамиста, присланное в связи с печальным событием: «…Я вспоминаю все встречи с великим человеком — художником Владимиром Марковым. Наши встречи были для нас двоих очень полезными и приятными. Профессор В. Ф. Марков был великим художником. Его работы остаются среди самых передовых в современном советском и мировом творчестве. В наших сердцах будет жить Владимир Федорович как великий художник и добрый милый человек. Честь его работе, честь его памяти».

Его биография началась в Петербурге в 1912 году, а оборвалась в 1981-м, когда его творчество находилось на взлете, а он был полон творческих сил, замыслов и планов…

Владимир Федорович был коренным ленинградцем и всю жизнь прожил на улице Дзержинского. Каждое утро, выходя из дома, он видел золотую адмиралтейскую иглу и шутливо говорил: «Я здороваюсь с Адмиралтейством каждый день». Он был влюблен в Ленинград, в его архитектуру. Находил красоту города во все времена года. Знал город Пушкина, Достоевского. «Как часто летнею порою, когда прозрачно и светло» совершал далекие и близкие прогулки по городу. По воспоминаниям близких, не любил надолго уезжать, скучал вдали от родных мест и мог прервать отпуск, любую поездку (даже зарубежную), чтобы вернуться в Ленинград, а ездить приходилось немало…

На второй день объявления войны В. Ф. Марков был призван в армию и назначен на должность начальника маскировочной службы батальона аэродромного обслуживания. Принимал участие в боевых действиях на Карельском фронте, а затем на 1-м Украинском. День Победы Владимир Федорович Марков, старший лейтенант, встретил в Берлине.

Поскольку Владимир Федорович Марков был человеком энциклопедически образованным во многих областях культуры и искусства, закономерно, что он стал одним из активных деятелей художественного образования в Советском Союзе. Им были разработаны программные методические материалы, которые и сегодня используются в учебных заведениях страны и за рубежом.

Его лекции с большим успехом проходили в разных вузах нашей страны. Неоднократно он бывал в Белоруссии. В 1970 году в Минском государственном театрально-художественном институте впервые получали дипломы дизайнеров мастера промышленной эстетики. Известно, что проблемы предметной среды жилого интерьера и вопросы функциональности произведений декоративно-прикладного искусства всегда были главными для него. В. Ф. Марков воспринимал проблемы дизайна как систематизацию опыта, отражавшего философию искусства бытовой среды: «Произведение не должно быть основано на поисках отвлеченных схем, хитроумной игре формы. Оно имеет целью сделать жизнь человека эмоционально и духовно богаче». В его интервью журналу «Молодость» (1970, № 9) прозвучали слова о значении художника-дизайнера: «…Перед всеми дизайнерами открываются широкие просторы для творчества. Дизайн — не просто красивая форма машин, станков и предметов домашнего обихода. Широкое развитие дизайна создает в государстве предпосылки для капиталовложений. Это и престиж на международной арене». Это было произнесено тридцать лет назад человеком и патриотом с пророческим видением роли искусства в масштабах государства.

У Владимира Федоровича Маркова наряду с обширным и разнообразным художественным образованием присутствует и музыкальное. Музыка была его пристрастием с юных лет. Параллельно с обучением в школе он был принят в вечерний Музыкальный техникум, где занимался четыре года по классу фортепиано у преподавателя А. А. Астафьевой. Программа включала обязательное концертное исполнение произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Глинки, Брамса, Бородина, Грига, Рахманинова, Прокофьева и других композиторов. Из воспоминаний сверстников возникает образ молодого человека открытого, доброжелательного, общительного, всегда готового помочь товарищу. Его отличали эрудиция, глубокие знания литературы и поэзии; он постоянно посещал художественные выставки, театральные премьеры, концерты в филармонии.

Музыка сопровождала его всю жизнь, участвуя в его композиционных и пластических размышлениях, и неудивительно, что все его произведения как бы поют, плавно перетекая музыкальными линиями и ритмами, одухотворяя зримое пространство.

Владимир Федорович был прекрасным музыкантом. Сохранились воспоминания архитектора В. А. Зотова, знавшего Маркова со студенческих лет: «После войны снова на улице Дзержинского зазвучал сольный рояль Маркова и раздавались песни под его аккомпанемент… Эти музыкальные вечера обычно открывались маршем из оперы С. С. Прокофьева „Любовь к трем апельсинам“, исполнялись произведения Скрябина, но Владимир Федорович любил также старинные русские романсы, песни Вертинского, интересовался и новинками эстрады. Звучали Чайковский, Вагнер, Римский-Корсаков, Бородин, и снова друзья заслушивались вдохновенными, то бравурными, то задумчивыми импровизациями Маркова на рояле».

Творческое наследие художника отличается удивительной цельностью и многообразием. Условно его можно разделить на три периода, которые соответственно относятся к 1950-м, 1960-м и 1970-м годам. В пределах каждого десятилетия можно выделить наиболее яркие черты, демонстрирующие его научно-теоретические и практические взгляды на декоративно-прикладное искусство. Но везде он был верен себе, своему «я» архитектора.

В 1950-е годы закладываются основы его концепций, творческого мировоззрения. Доказывая родство декоративно-прикладного искусства и архитектуры, правомерно считая, что это искусство должно решать и художественно-утилитарные задачи, Марков воплощает в предметном мире духовно-материальную целостность, организуя среду обитания, которая воздействует на эмоционально-психологическое и эстетическое состояние человека.

В эти годы особое значение В. Ф. Марков придает произведениям — эталонам для массового производства. Ансамблевый принцип достигается при решении комплексных задач: создание комплектов, сервизов как архитектурно-художественных, «градостроительных» композиций, при которых каждый элемент воспринимается как гармоническое целое.

Еще один фрагмент творческого метода — обращение не только к классическому наследию, но и широкой палитре мирового искусства. Пример этому — сосуд «Африка», напоминающий о мастерах Древнего Востока, египетском искусстве с его сакральной символикой и монументальностью.

Открытия В. Ф. Маркова в конце 1950-х и 1960-е годы связаны с процессами демократизации страны, повлиявшими на эволюцию советского декоративного искусства — с «суровым сти-

лем», его геометризмом, сдержанной цветовой палитрой, графичностью, четкостью и ясностью конструктивных идей, который пришел на смену идеологическому украшательству, ложному пафосу, присущих тоталитарному обществу. Основным языком художника становится линия, силуэт, сдержанная цветовая гамма.

Дух времени отражался в искусстве увлечением техникой, ее ритмами и технологиями, «обнажением» конструкций и структур, игрой фактур природного материала. В. Ф. Марков считал, что «нередко в декоративно-прикладном искусстве природная красота материала, пропорциональное соотношение частей, ритмическая структура служат единственными средствами воплощения эмоционально-образного содержания».

В 1960-е годы художник открывает новую сферу в керамике — сосуд как новый вид художественно-образного мышления, при котором его утилитарная форма трансформируется, становясь средством для передачи метафизических и философских размышлений о мире и человеке, берет на себя функции и задачи станкового искусства. При этом повышается роль сюжетно-тематического наполнения (композиции «Семья», «Космос»).

Логическим развитием творчества В. Ф. Маркова становятся 1970-е, когда в художественной культуре происходит обращение к национальному наследию, повышается интерес к индивидуально-личностному, внутреннему миру человека; рефлексия общественной и частной жизни. В искусстве — произведениях литературы, кино, живописи — повышается роль символического, сказочно-фантастического, притчевого и метафорического смысла, декоративно-живописного принципа. Одухотворяются изобразительные средства, усложняются приемы композиционного решения. Именно в это время были созданы сосуды «Черный и белый», ваза «Раковина» и композиция «Троица».

Совершенствовалась работа и для массового производства, художник использует декоративные увлажнители, в создании которых он проявляет богатую фантазию и изобретательность. Но своеобразие формы в предметах никогда не являлось самоцелью, он был противником «авторской навязчивости». Все продумывалось с позиций утилитарной и эстетической ценности, с учетом технологии производства, но соприкосновение творца с любым видом декоративно-прикладного искусства, в том числе и с массовым производством, переводит утилитарный предмет в «художественную индивидуальность».

При жизни художника не было ни одной персональной выставки, хотя уже с начала 1950-х годов его работы получают признание на отечественных и зарубежных выставках. И только после смерти В. Ф. Маркова усилиями его учеников было организовано несколько персональных выставок.

Ленинградский зритель восторженно принял его творчество. «Говорящая керамика, фантазия, образное видение мира, удивительная похожесть, краски певучие. Каждое произведение может быть словом из песни, запевом из былины, строкой поэмы…» — так писали о произведениях художника.

Наиболее удачной в экспозиционном отношении была выставка в Овальном зале Елагиноостровского дворца в Ленинграде. Классическая ордерная архитектура зала соответствовала творческим принципам Маркова. Архитектор по образованию, он постоянно занимался проблемами формотворчества, архитектоники среды. В его искусстве заложен принцип целостности материи и духа, отражающий идею мироздания. В его творениях воплощалось многокрасочное созвучие природы, неба и воды, музыки и поэзии, архитектуры и живописи. Стили классицизма и романтизма, петровского барокко и светотеневой моделировки художественного пространства Серебряного века — Петербурга мечтательного и призрачного — все сошлось, соединилось в творчестве художника, архитектора, музыканта и поэтически одаренного мастера.

Художник воспел сосуд, представив его как ордерную структуру. И поэтому здесь произошло органическое единство, синтез архитектуры зала и экспозиции.

Вазы, кувшины, сосуды, изысканные по силуэту, сверкая глазурованными поверхностями, мягкие, иногда контрастные по цвету, торжественно возвышались на подиумах… Впервые в столь полном объеме было показано творчество В. Ф. Маркова, отразившее период с 1930-х до 1981 года, когда была создана последняя композиция «Робот».

В экспозицию вошли архитектурные фантазии, рисунки, эскизы общественных сооружений, пейзажи, но в основном произведения керамики. Сервизы, комплекты, сосуды, вазы, кувшины, россыпи отдельных предметов, каждый из которых эстетически и функционально значим. Была предоставлена возможность проследить эволюцию творческого пути художника, соотнесенную с историей развития советского декоративно-прикладного искусства, познакомиться с содержанием его теоретических взглядов.

К ранним работам относятся графические листы, датированные началом 1930-х годов. Внимание привлекают архитектурные пейзажи и фантазии, пронизанные духом романтики и лирическими настроениями. Крепкая лаконичная композиция, четкий красивый рисунок, гармония колорита характеризуют художника как хорошего рисовальщика и мастера композиции.

Многочисленные кашпо, разнообразные по форме и цвету, декоративные вазы, кувшины, сосуды, комплекты, сервизы созданы в 1950-е годы; все они отражают мысли, чувства, переживания мастера, его размышления о мире и искусстве, быте и бытии, преображаемых рукой творца.

Приемы формообразования бесконечно варьируются, некоторые восходят к классическим образцам: прибор и кувшин для вина (1956), оригинально решенные изделия; вазы геометрического построения «Скорлупка», «Овоидная», «Камешек». Сосуды объемны, скульптурны, выразительны по пластике и силуэту, целостны по живописно-композиционному решению. К ним относится квасник декоративный «Русский» (1952), кувшин для воды «Удобный» (1952). Все эти бытовые предметы ассоциируются с голландскими натюрмортами, воспевающими быт и дух нации.

Серия декоративных блюд — «Ветка», «Листья», «Натюрморт» (датируемые 1957 годом), голоса времен года, их ритмов и музыки, пример тонкой стилизации природных мотивов, которым художник придавал огромное значение. В этой чарующей простоте, как и во все времена, заложен талант и дар видения, профессия, душа и культура мастера. Он считал, что «незатейливый орнамент мотива природы, украшающий предмет, нередко оказывает такое воздействие на чувства зрителя, какое не может вызвать самый затейливый сюжет».

Сервиз чайно-кофейный «Унифицированный» (1958), состоящий из шести предметов, — уникальное произведение, но создано для массового производства. Предварительные эскизы, наброски, рисунки отдельных предметов и, наконец, дизайн сервиза — продумано все: ручки удобны и не скользят, носик чайника таков, что капля не стекает по силуэту, чашка уютно «сидит» в руке и многое другое. Найденность силуэта, соразмерность пропорций, колорит определяют принцип «сделанности», напоминающий о шедеврах русского авангарда. И сегодня это произведение современно по духу и техническому совершенству.

Ваза «Кораллы» (1958) — одна из лучших этого периода. На одноцветной резной поверхности выступают причудливые цветные рельефы-кораллы. Скульптурный декор, гармония колорита отличают эту работу, в которой художник решает проблему взаимодействия с пространством. Скульптурные элементы выходят в независимую структуру, как бы отстраняясь от формы, получают самостоятельное звучание.

Сосуд для вина «Куропатка» (1959) примечателен ярко выраженным образным началом в сочетании с функциональностью предмета. Художник устремляет форму к движению, отрыву от поверхности, трансформируя границы линий. В. Ф. Марков любил и чувствовал природу, ее дыхание, волшебство, стремился выразить, почувствовать в обыденности тайну простоты и ее совершенство.

С конца 1950-х годов произведения Маркова все более обогащаются декоративно-живописными достижениями. Объем становится многозвучнее, выразительнее по пластике, линия

контура — изящнее, элегантнее, свободнее. Художник вкладывает в «сердце» керамического изделия дух времени, новые ритмы, отражая динамику художественных процессов в стране.

В 1960-е годы состав произведений остается неизменным: вазы, сервизы, кувшины, комплекты — маленькие «сюиты и ноктюрны, симфонии в керамике». В декоративных композициях обозначается иной подход, художник меняет свое отношение к нефункциональной керамике. В этот период Марков достигает совершенства в создании ансамблевых сервизов, таких как «Массовый» (1960), «Для завтрака» (1961), «Чайно-кофейный» (1961), «Голубой и розовый» (1961). Талант архитектора, связанный с градостроительным мировидением, ощущением пространства, достигает полноты и совершенства. Идею ансамбля комплектов художник разрабатывал на протяжении многих лет; он стремился приучить студентов к масштабному видению, синтезу формы, цвета, функции и образа. И сегодня это отчетливо проявлено в лучших работах петербургских керамистов.

Основными средствами выразительности для Маркова служат линии контура, «графика ребра» и силуэта, повышающие выразительное звучание формы. Для внешнего покрытия он обращается к полуматовым, сдержанным по тону оттенкам темной глазури, а внутренняя поверхность выделяется «аккордом» яркого пятна. Примером являются парные декоративные штофы, получившие диплом на Международной пражской выставке керамики в 1962 году. Штофы украшены орнаментальным рельефом, «цветением природы», изысканным по цвету, который как бы врезан в объем штофа, составляя с ним единое целое, демонстрируя совершенство формы, декора и цветового решения.

К лучшим произведениям этого времени относится декоративная зеленая ваза (1963) классической формы с одноцветной глазурованной матовой поверхностью. Ваза с двойным профилем: один бок классический, другой — «гончарный», с некоторой деформацией. Игра фактур и поверхностей напоминает «поэтический кубизм».

Декоративный сосуд «Птица» (1963) — в декоративном искусстве немного найдется столь изысканных по форме произведений, в которых бы материал, соотношение частей и целого, пропорции, ритмическая структура составляли бы такую гармонию, «звучащее» согласие. Впечатляет мастерство художника, сумевшего передать пластикой, колоритом, линейными ритмами ощущение легкости, мягкости оперения птицы. Ведь птица — древний символ души, ее окрыленности, устремленности к небу.

Приверженность к традициям древнерусского и классического искусства, связь с античностью, ее архитектурой, ордерной системой ощущаются во многих произведениях В. Ф. Маркова. Особенно это проявилось в 1970-е годы, наиболее плодотворном периоде творчества художника. В это время были созданы произведения, вошедшие в золотой фонд советского декоративно-прикладного искусства. Как, например, парные декоративные сосуды «Черный и белый» (1973), декоративные кувшины «Троица» (1974), ваза «Раковина» и др.

Сосуды «Черный и белый» воспринимаются как скульптурная композиция: лаконизм средств, логика построения, соразмерность пропорций. Сосуды оригинальны, изысканны, декоративны. По эмоциональному воздействию впечатляют парадностью, торжественностью; контраст белого и черного — метафизическая пара человеческого бытия.

Неслучайно Владимир Федорович обращается к шедевру древнерусского искусства, произведению «на все времена». Композиция «Троица», решенная в пространстве как единое целое, принцип сферы как символ любви и объединения, рассчитана на круговой обзор. Три склоненные фигуры взаимосвязаны музыкальным звучанием; плавные, струящиеся линии контура как бы продолжены в пространстве, включая его в живой композиционный диалог. Изысканный линейный ритм, «пропетый» в неярких светлых розово-желтых и голубых оттенках, подобен «хоральному звучанию» — безмолвная беседа форм, выраженная музыкальным языком керамики, ее сакральными смыслами. Марков творит по законам высшего мастерства: «исчезают» усилия, технологии, предметность — только образ, только созерцание, божественное и бесконечное — тайна жизни и смерти.

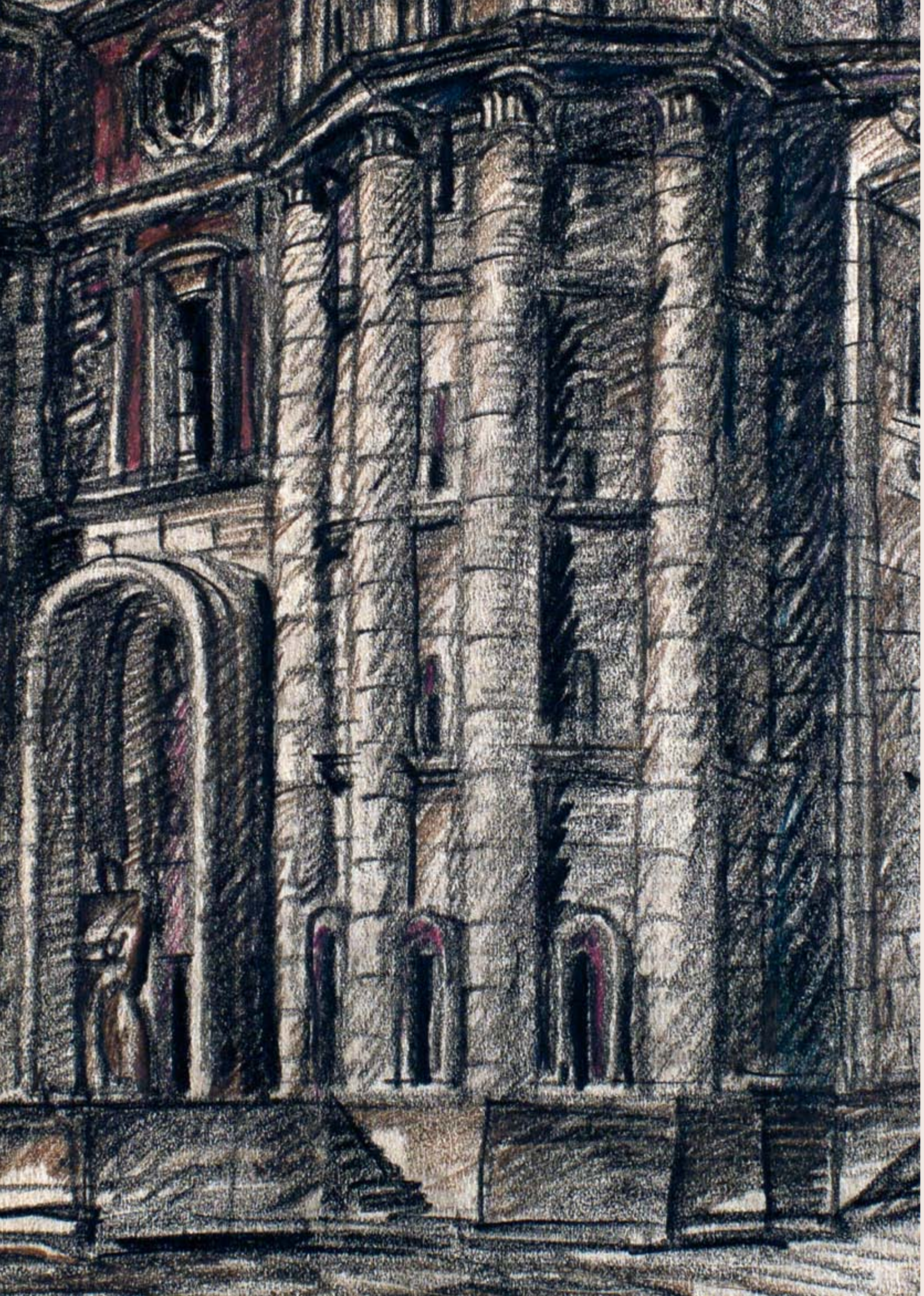
В 1970-х годах в ленинградской керамике происходит объединение молодых художников, которые были студентами В. Ф. Маркова. На основе выставки «Одна композиция», девизом которой было «неутилитарность керамики», провозглашается право поэта-художника озвучить материю, одухотворить ее бытие, вырвать из плена привычного и обыденного, напомнить, что в высшем смысле искусство всегда символично. Выставка совершила переворот в традиционном восприятии керамики, утверждая ее роль в сфере станкового искусства. «Одна композиция» — единица и единство, личность, индивидуальность мастера и «собор» лиц, творческих манер, где есть центр и иерархия и «одна» — как уникальная песня и квинтэссенция творчества во времени.

В. Ф. Марков говорил: «Студент — не только сосуд, который педагоги наполняют необходимыми знаниями, но и светильник, который надо вдохновить и зажечь!» Группа единомышленников «Одной композиции» была настолько ярким «светильником», что произошло взаимовлияние учеников и учителя, о чем свидетельствуют последние работы художника. Композиция декоративная «Осень», сосуды лепные декоративные «Лесное чудо», скульптура декоративная «Робот» датируются 1981 годом.

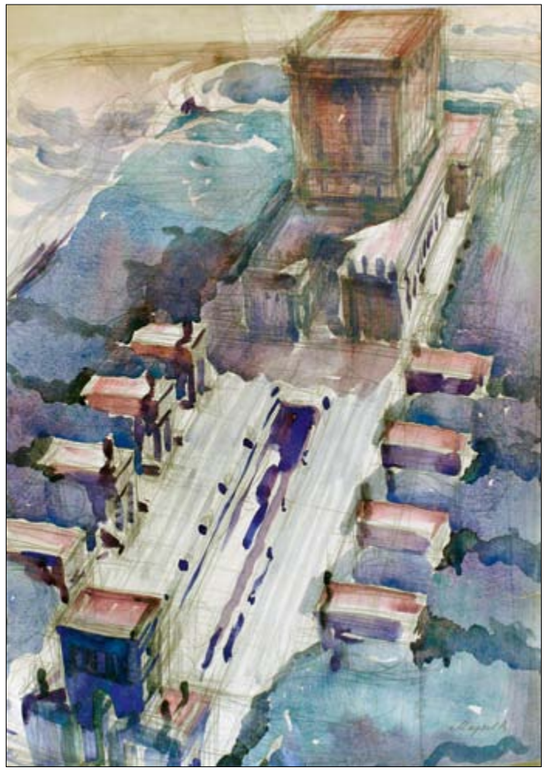
Последним произведением В. Ф. Маркова стала скульптурная композиция «Робот», в которой художник призывает человека остановиться в увлечении технократией. Робот — тема машинерии, автоматизма, неприемлемого ни в жизни, ни в искусстве: неожиданно и контрастно звучат лепные розы — гимн природе как вечному обновлению. Произведение становится посланием, пророчеством, особо актуальным для нашего времени.

Заслуженный деятель искусств РСФСР В. Ф. Марков оставил яркое и содержательное наследие, которое оказывает и будет оказывать значительное влияние на художников нашей страны и за рубежом. Оно вошло в антологию современного декоративно-прикладного искусства.

К. Ф. Софьина
искусствовед, член СХ РФ

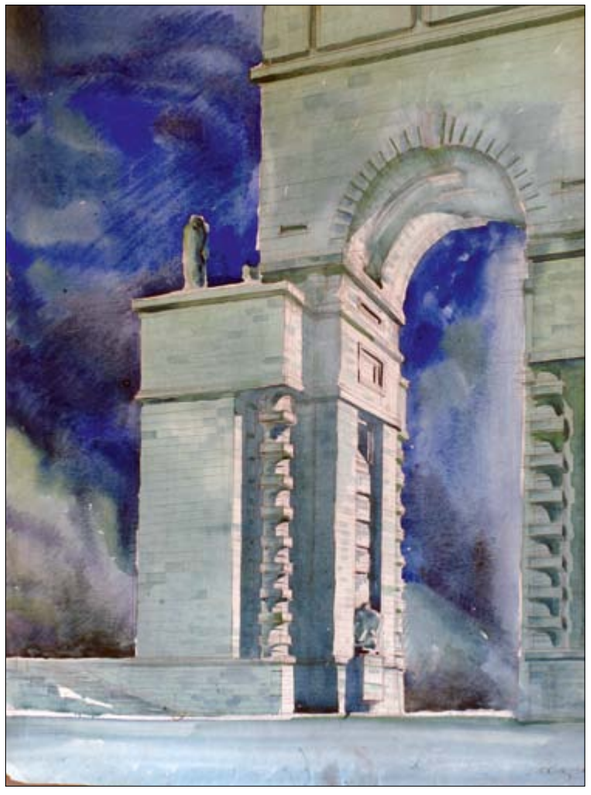


ГРАФИКА



1

1. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, акварель. 60 × 83 см
Собственность семьи художника



2

2. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, акварель. 77 × 61,5 см
Собственность семьи художника

3

3. Архитектурные фантазии
1932
Бумага, цветной карандаш
28 × 21,5 см
Собственность семьи художника

4. Дворец правителя
во Флоренции. 1932
Бумага, цветной карандаш
21,5 × 28 см
Собственность семьи художника

4

5

5. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, сепия. 30 × 41,5 см
Собственность семьи художника

6

6. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, сепия. 18 × 17 см
Собственность семьи художника

7

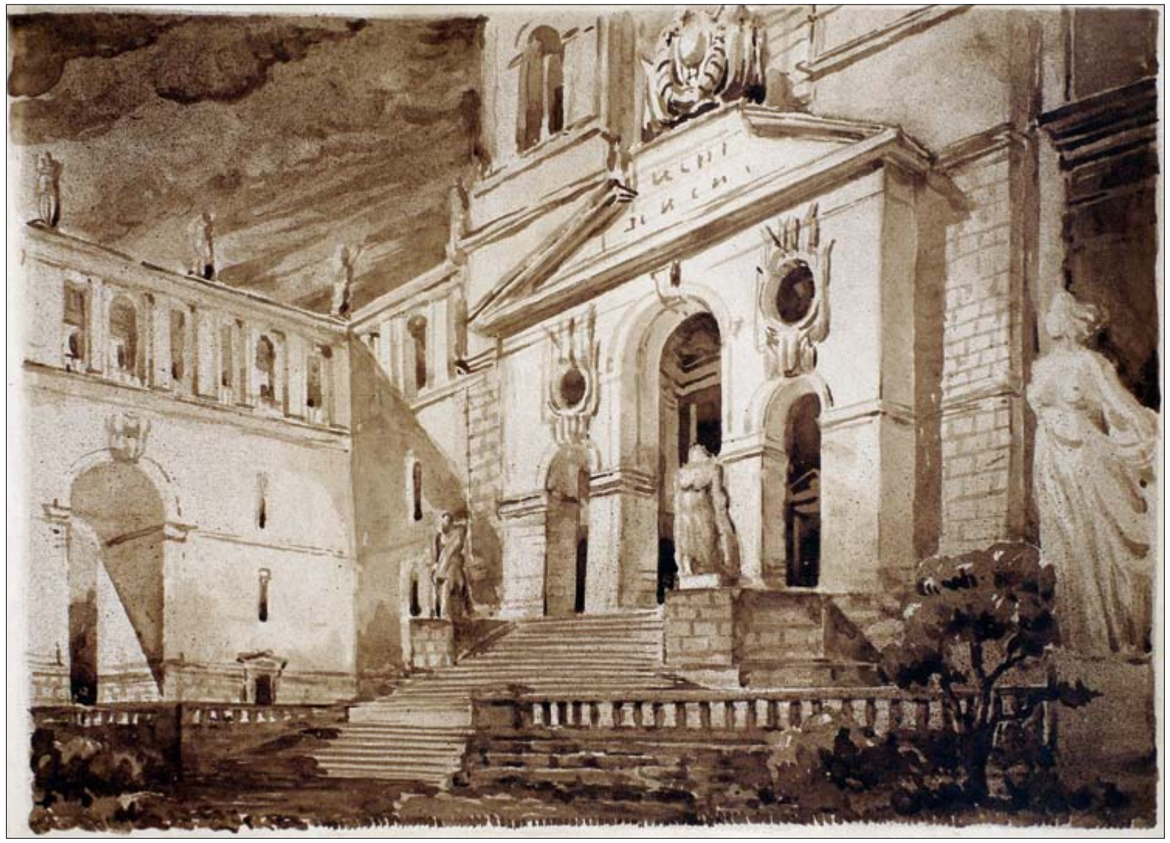
7. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, сепия. 10 × 12 см
Собственность семьи художника

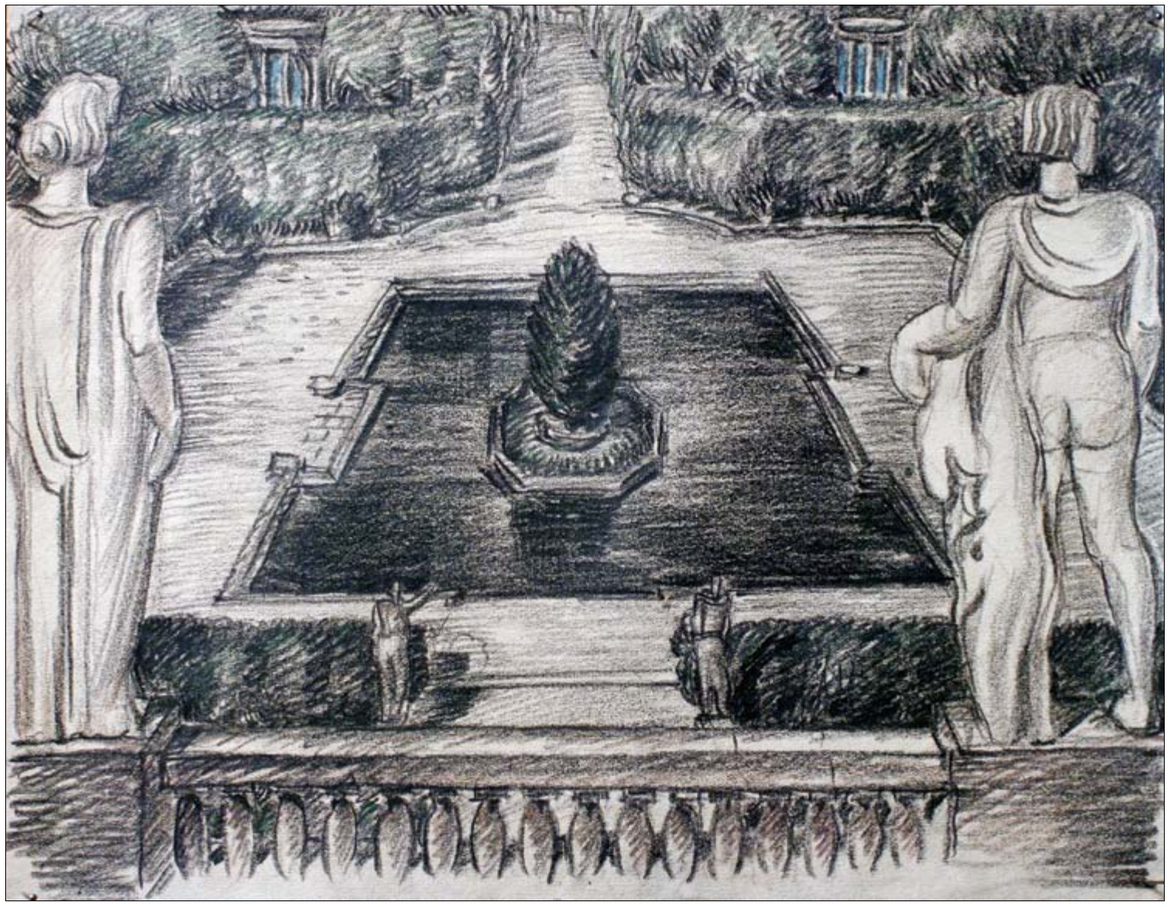
8

8. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, сепия. 9,5 × 13,5 см
Собственность семьи художника

9. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, сепия. 25 × 34 см
Собственность семьи художника

9





10

10. Рисунок фонтана. 1932
Бумага, карандаш. 21,5 × 27,5 см
Собственность семьи художника

11

11. Архитектурные фантазии. 1932
Бумага, карандаш. 21,5 × 28 см
Собственность семьи художника

▷

12–15. Пейзаж. Молдавия, г. Тульчин. 1948
Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33 см
Собственность семьи художника

12

13

14

15

16

16. Пейзаж. Деревья. 1948
Бумага, карандаш. 31 × 43,5 см
Собственность семьи художника

17

17. Пейзаж. Деревья. 1948
Бумага, карандаш. 31 × 43,5 см
Собственность семьи художника

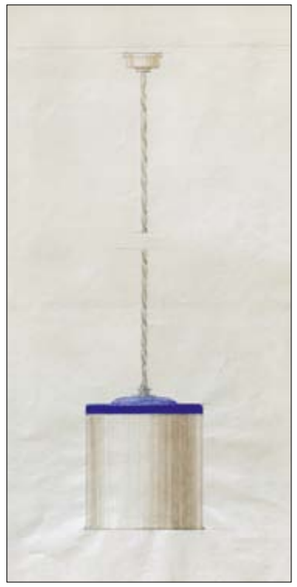
18. Пейзаж. Молдавия. 1952
Бумага, карандаш. 31 × 44 см
Собственность семьи художника

18

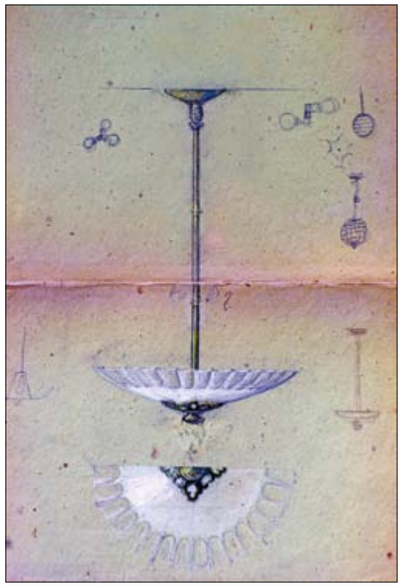
19. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955
Бумага, смешанная техника. 66,5 x 50,5 см
ГМИ СПб

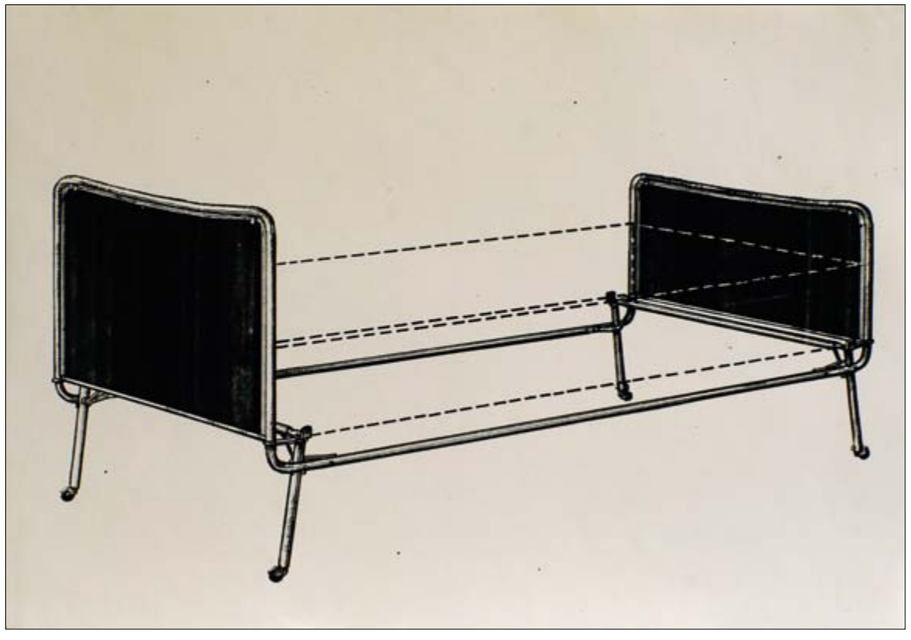
19

20



21



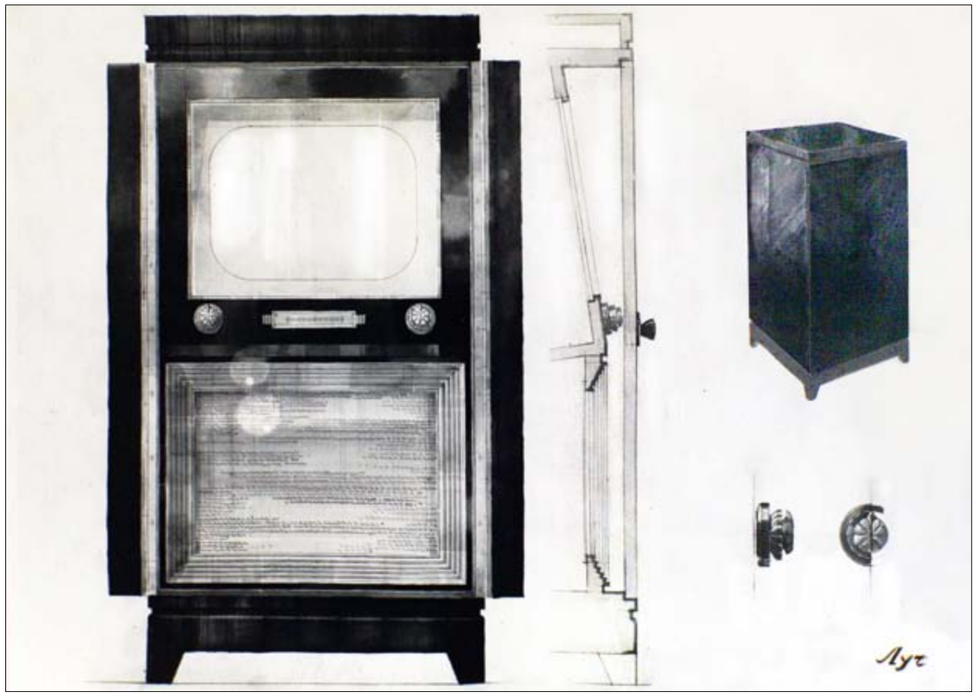


22

20. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955
Бумага, акварель. 66 × 49,5 см
ГМИ СПб

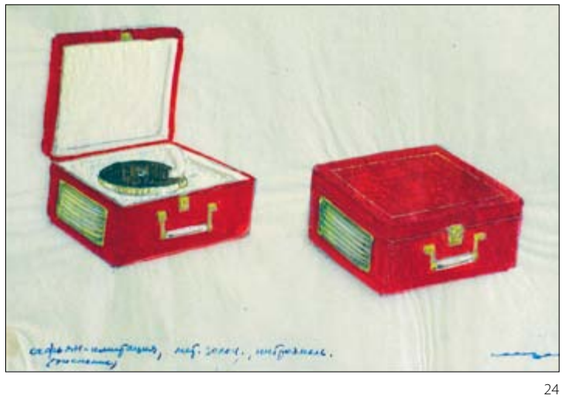
21. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955
Бумага, смешанная техника
63 × 45 см
ГМИ СПб

22. Проект мебели для теплохода «Крым» Кровать (осуществлен). 1951
Бумага, фотография
16,5 × 23,2 см
ГМИ СПб



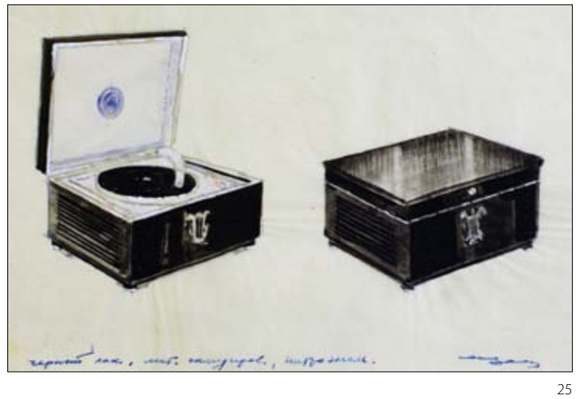
23

23. Художественно-конструкторская разработка телевизора для Ленинградского завода им. Козицкого Начало 1950-х
Бумага, фотография
11,5 × 15,9 см
ГМИ СПб



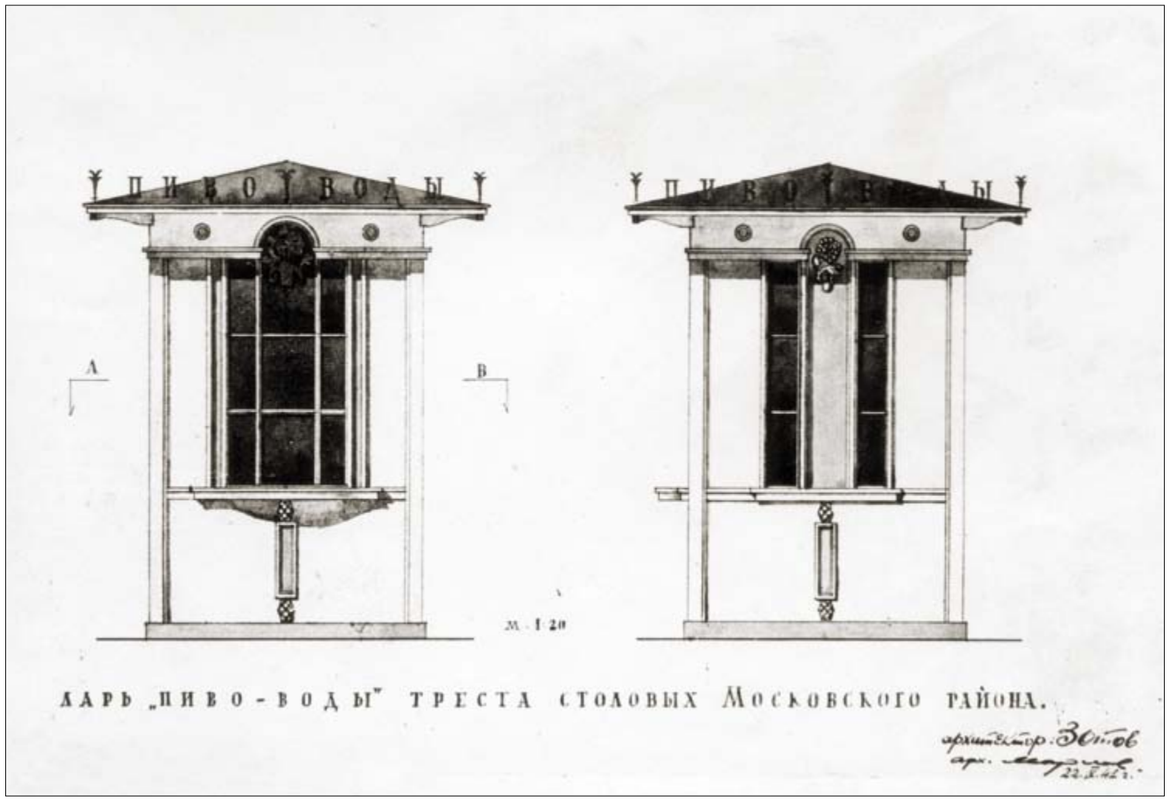
24

24. Художественно-конструкторская разработка электропроигрывателя повышенного класса для завода № 278 (вариант 1). Начало 1950-х
Калька, акварель, белила. 15,8 × 24,5 см
ГМИ СПб



25

25. Художественно-конструкторская разработка электропроигрывателя повышенного класса для завода № 278 (вариант 4). Начало 1950-х
Калька, акварель, белила. 16,4 × 22,2 см
ГМИ СПб



26

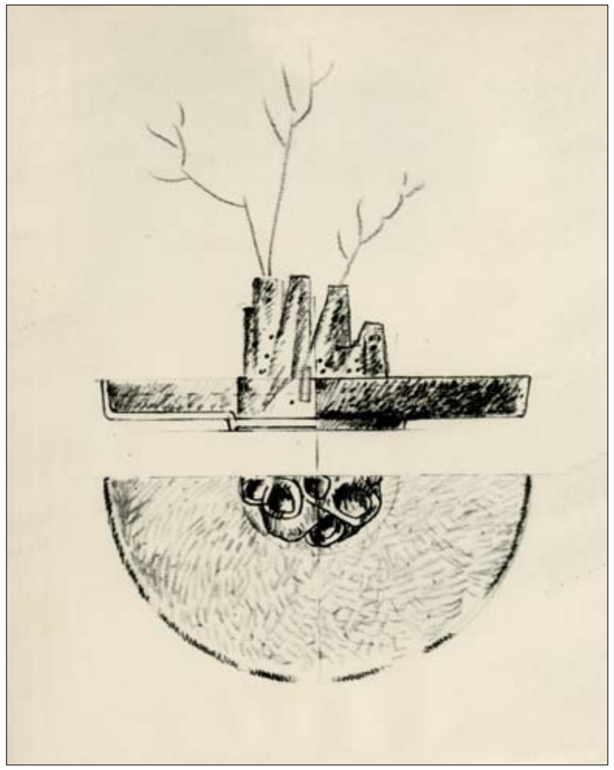
26. Архитектурный проект павильона «Пиво-воды» (совместно с архитектором В. Зотовым). 22.05.1941
Бумага, фотография. 13,5 × 20 см
Собственность семьи художника

27

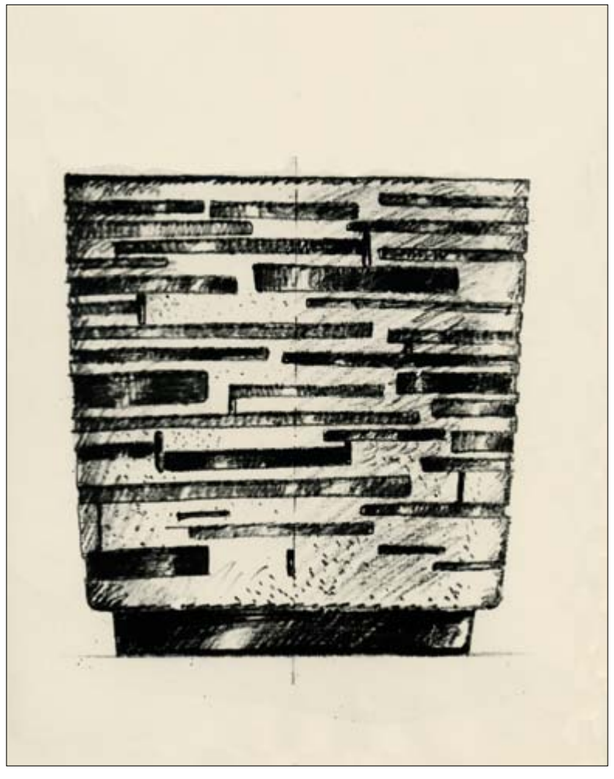
27. Проект декоративного рельефа для музея завода им. Ломоносова (вариант). 1949
Бумага, фотография. 11 × 12,1 см
ГМИ СПб

28

28. Проект отделки для теплохода «Крым» (осуществлен). 1951
Бумага, фотография. 10,9 × 15,3 см
ГМИ СПб



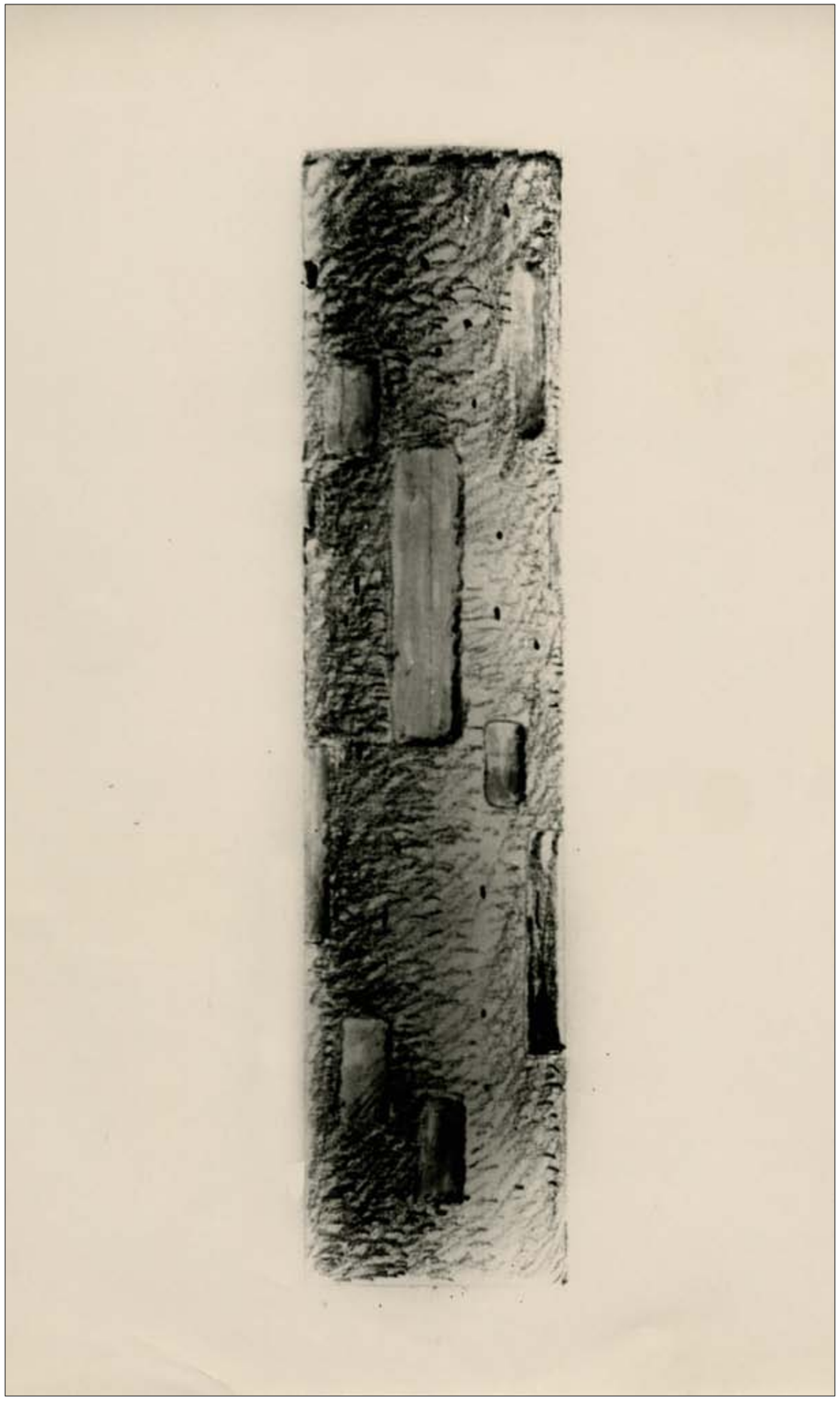
29



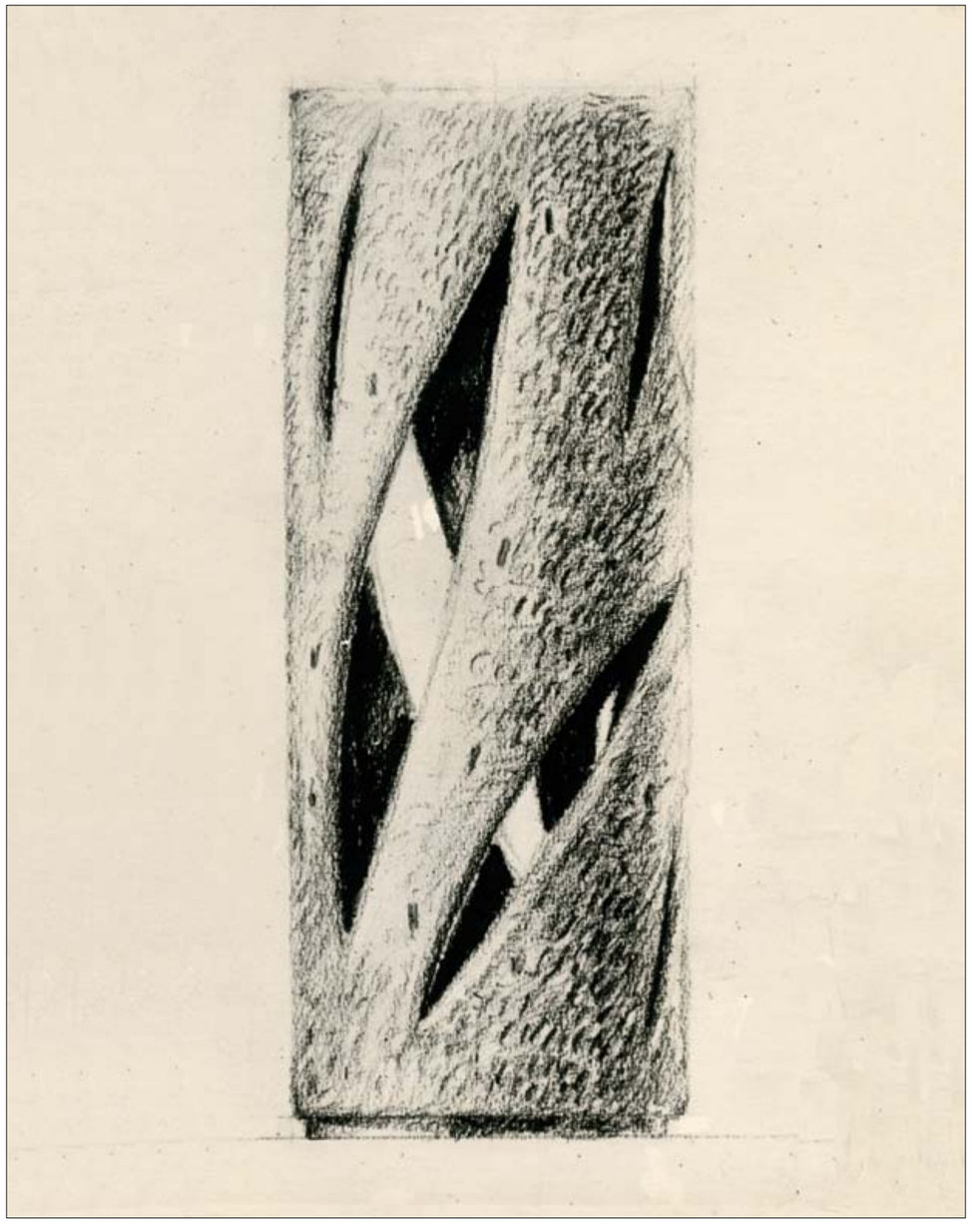
30

29–46. Эскизы керамических работ. 1950-е — 1973

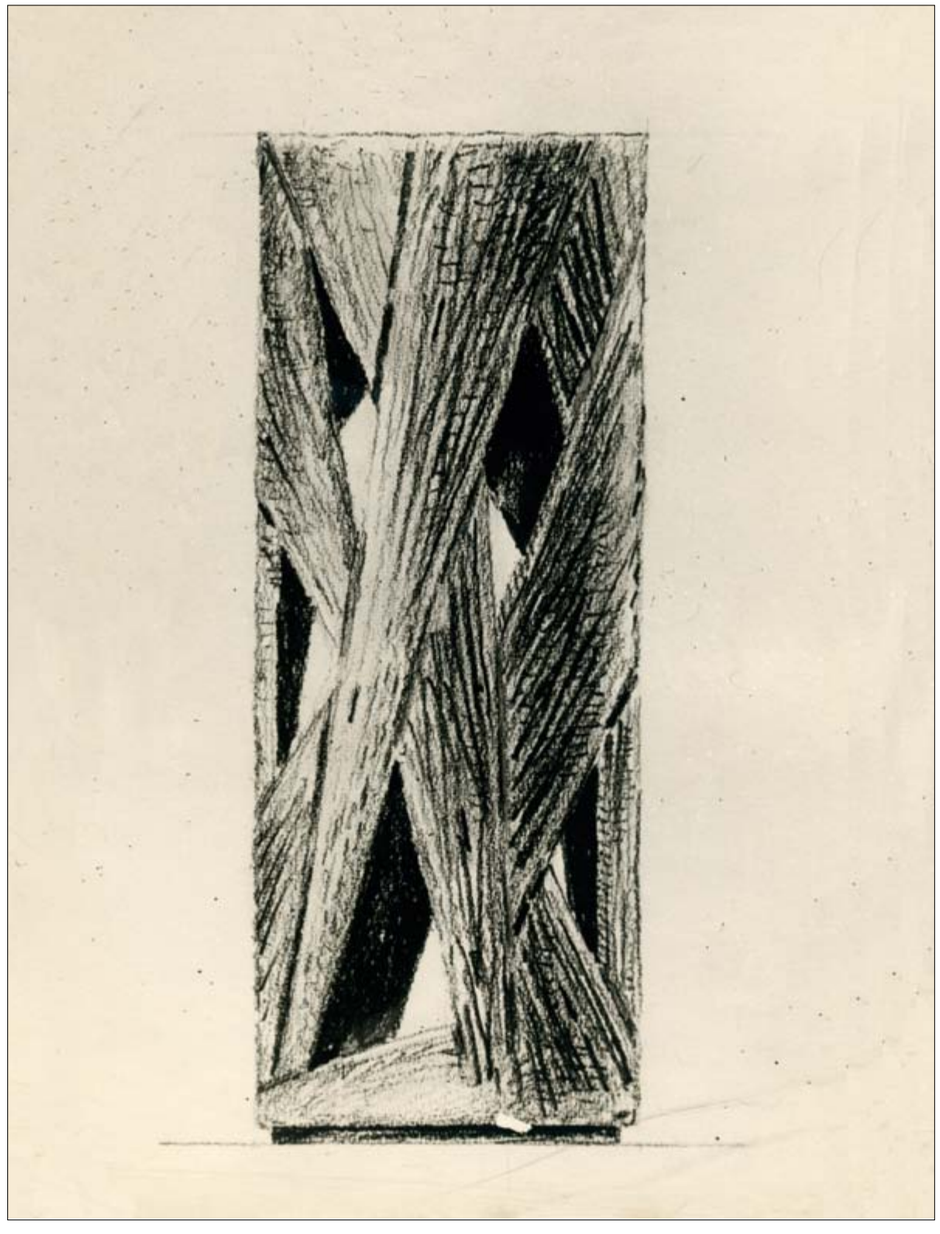
Бумага, фломастер, цветной карандаш, фотография



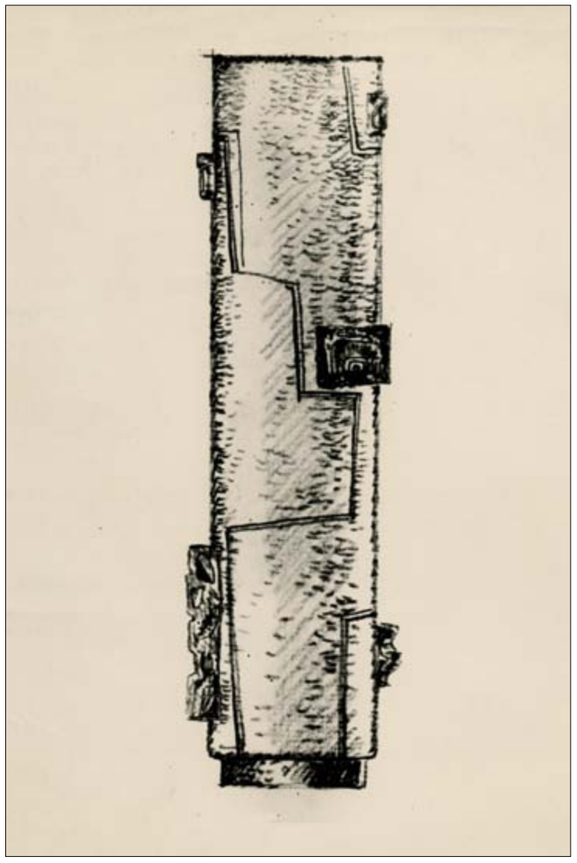
31



32



33

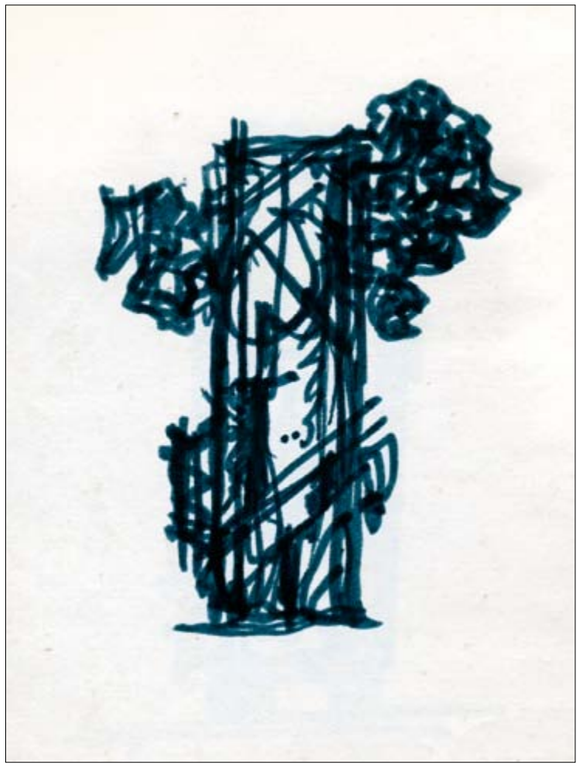


34

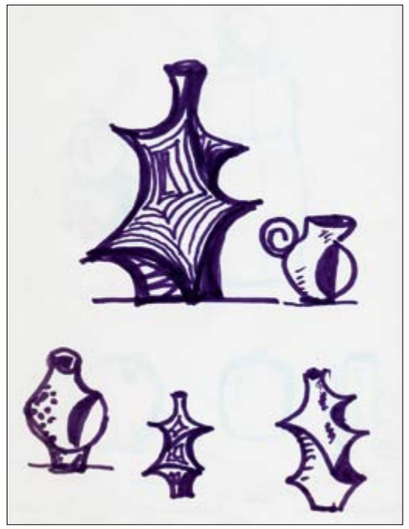
35

36

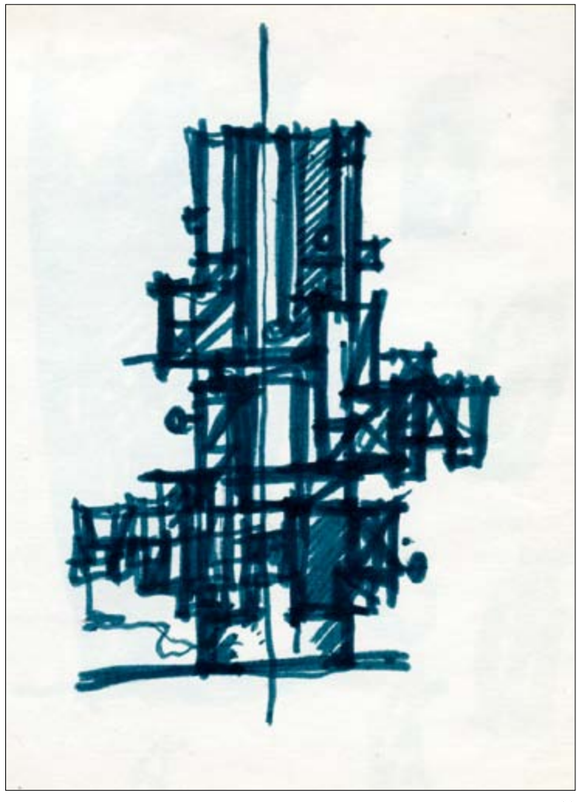
37



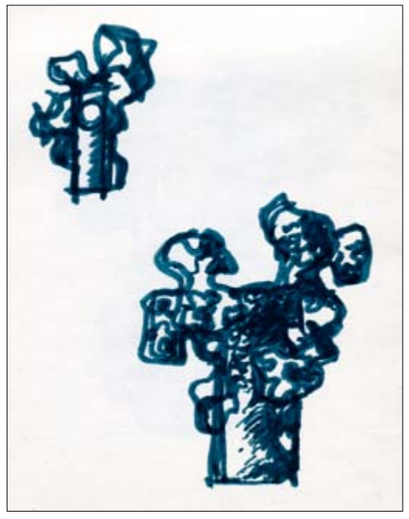
38



40

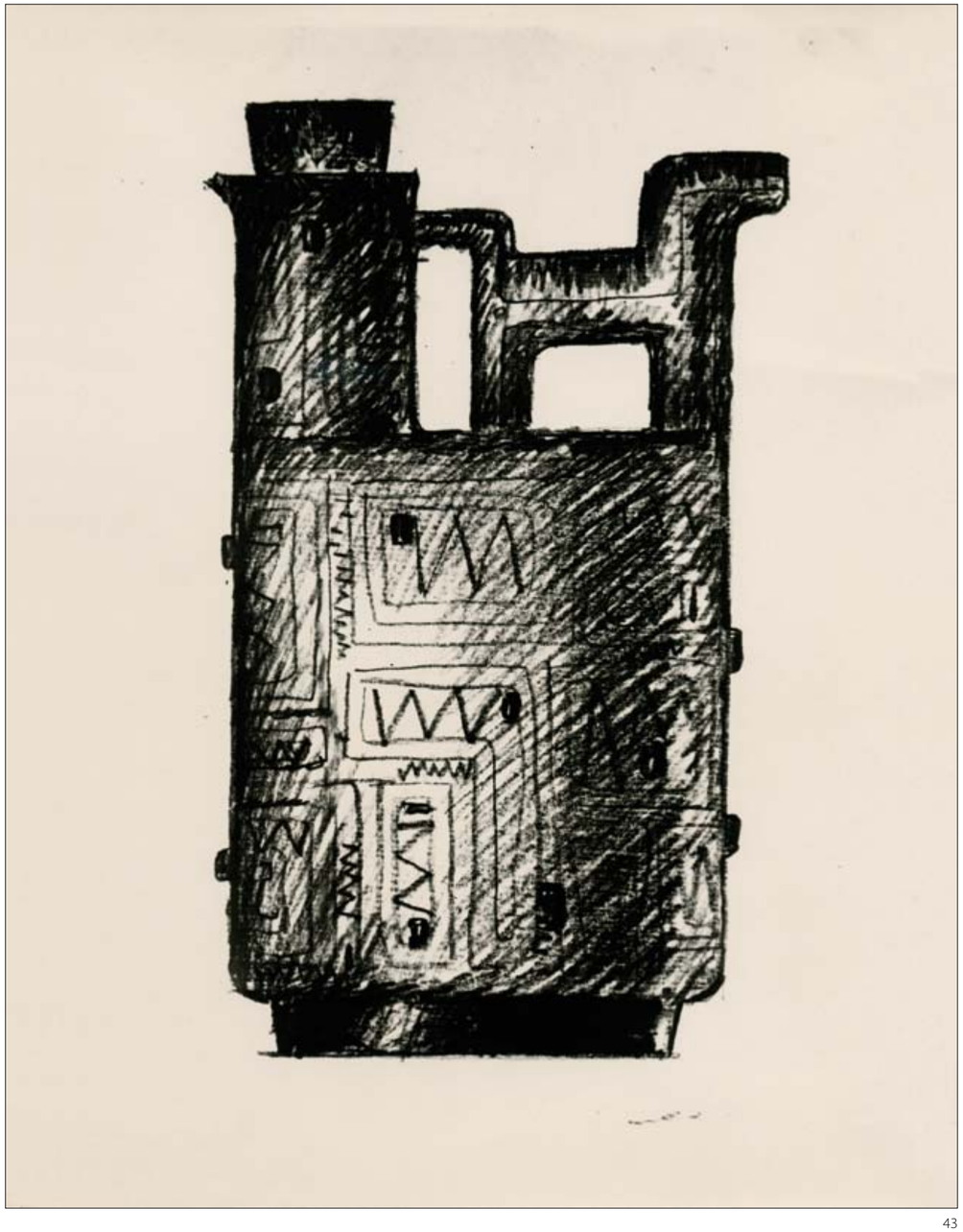


39

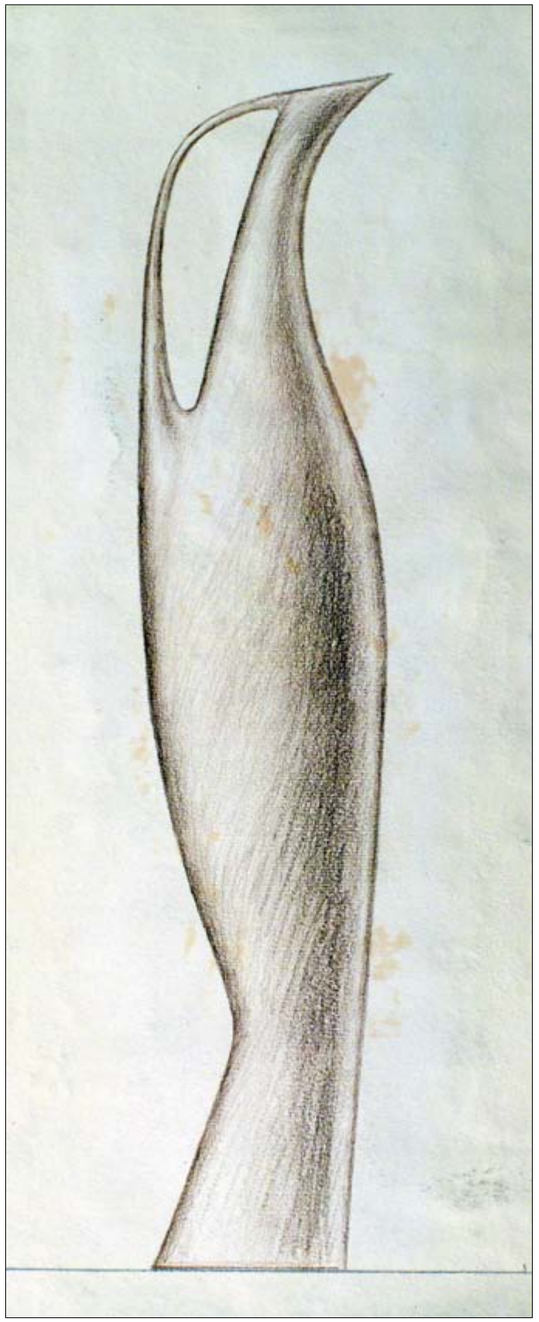


41

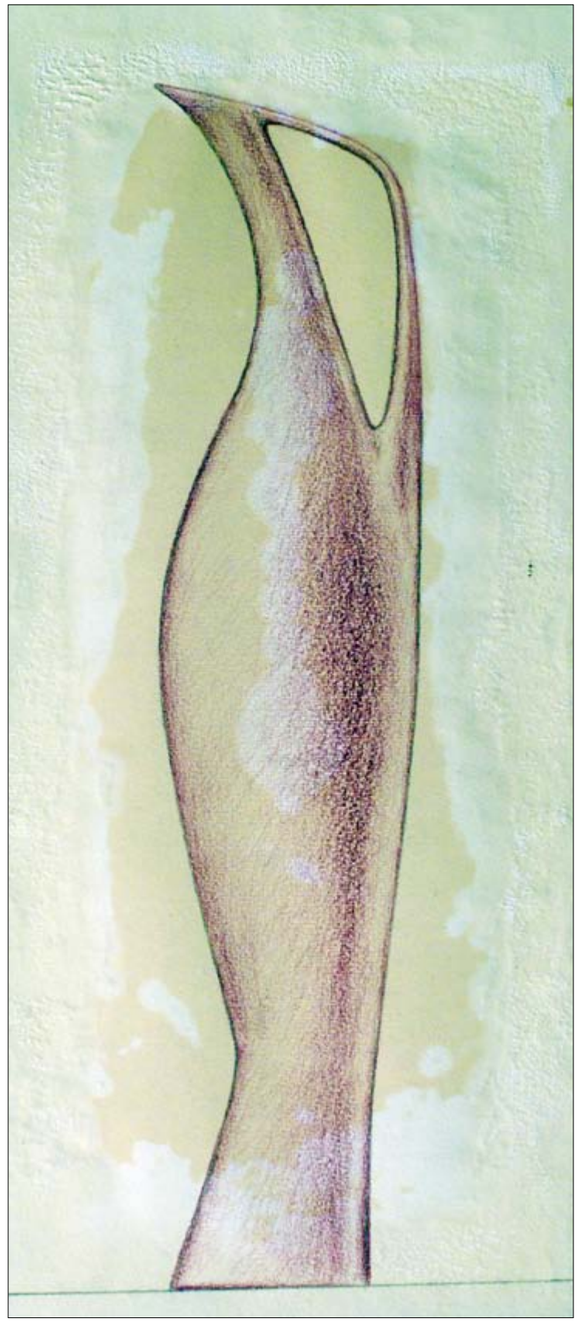
42



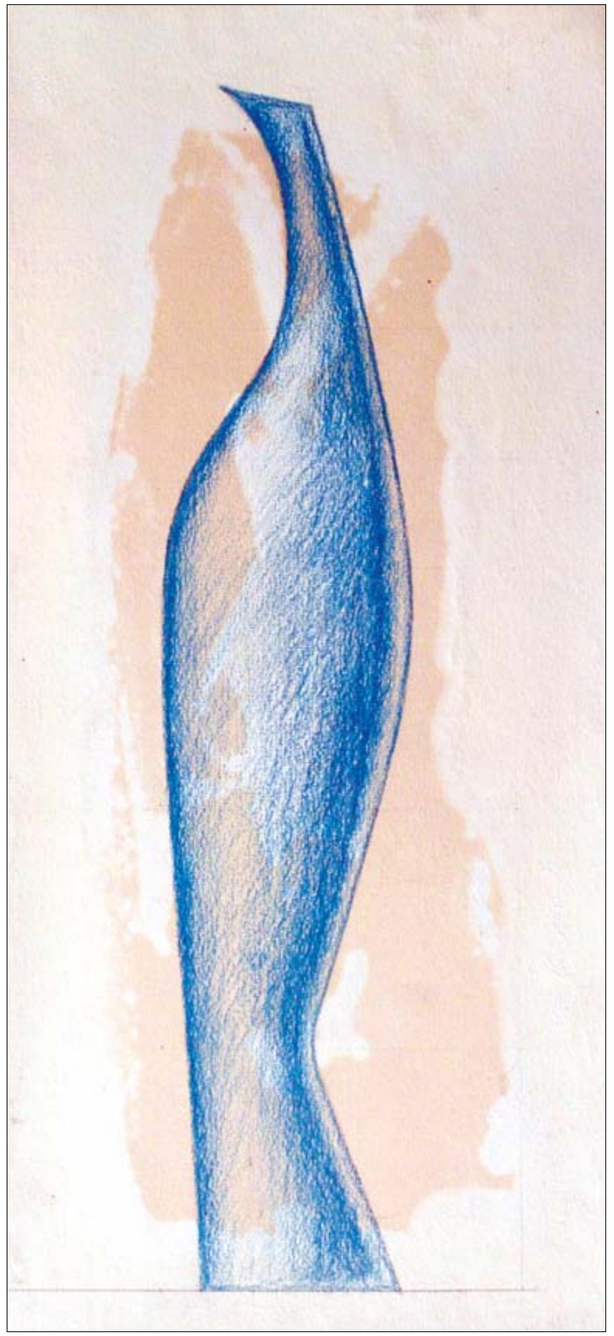
43



44



45



46

КЕРАМИКА

47

47. Ваза ромбовидная на круглой ножке. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 13,5 см
ГМИ СПб

48

48. Ваза для цветов. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 21 см
Собственность семьи художника

49

49. Кувшин с плоской петлевидной ручкой. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 22 см
ГМИ СПб

50. Кувшин с крышкой бирюзовый с тиснеными поясами вверху. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 29,5 см
ГМИ СПб

50

51. Кувшин для воды «Удобный». 1952
Фаянс, цветные глазури. В – 29,5 см
ВМДПНИ, г. Москва

51

52. Ваза с вогнутыми стенками. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 25,2 см
ГМИ СПб

52

53. Кувшин с вишневой поливой с плоской петлевидной ручкой. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 22 см
ГМИ СПб

53

54

54. Вазочка для цветов. 1952
Фаянс, цветные глазури. В – 10,5 см
Музей ДПИ СПбГХПА

55

55. Ваза декоративная. 1950-е
Шамот, цветные глазури. В – 29,5 см
Собственность семьи художника

56

56. Ваза для цветов. 1957
Фаянс, цветные глазури. В – 14,5 см
Собственность семьи художника

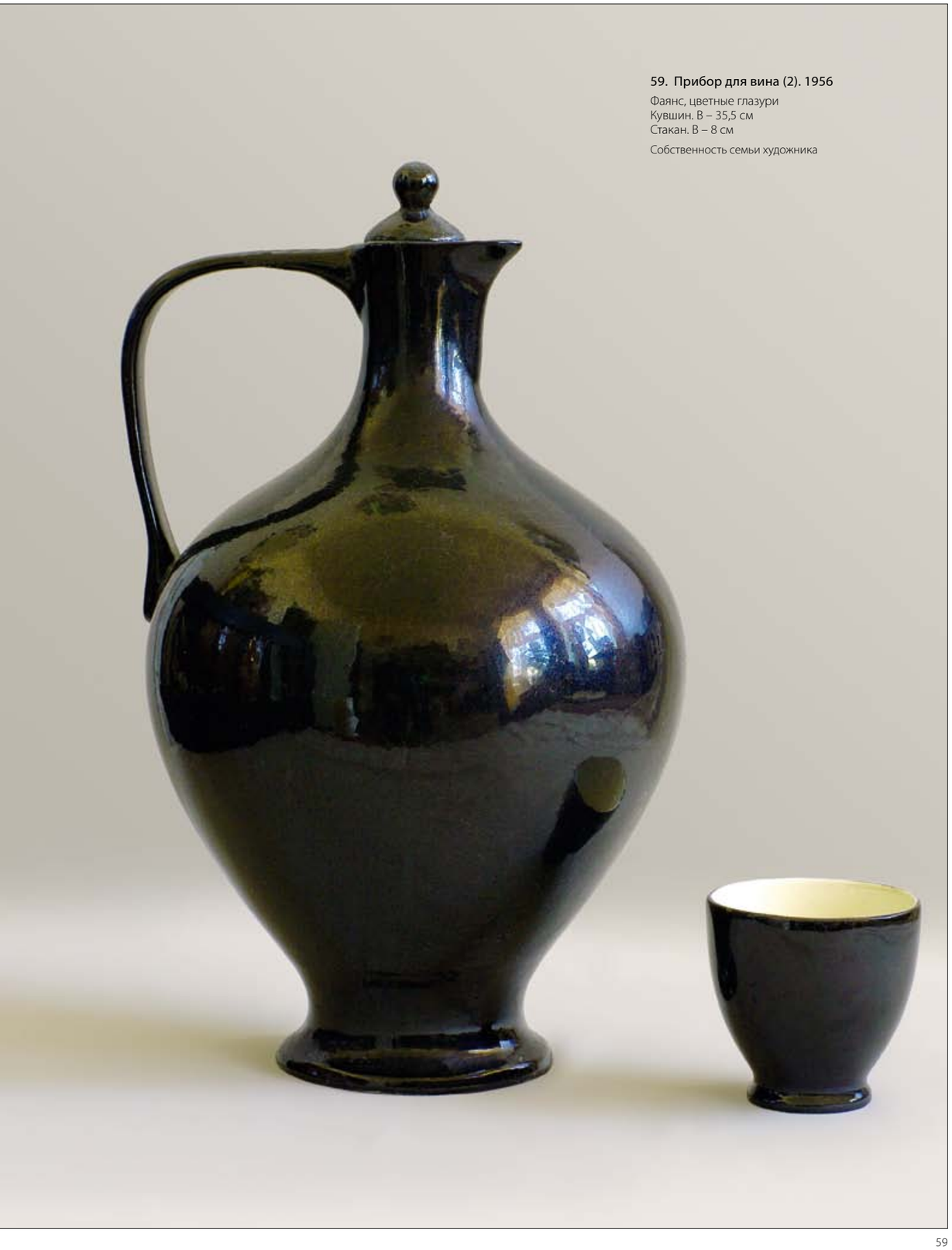
57

57. Кашпо подвесное «Кора». 1954
Фаянс, цветные глазури. В – 15,5 см
Собственность семьи художника;
вариант — ВМДПНИ, г. Москва

58

58. Вазы напольные для общественного интерьера (2). 1954
Шамот, цветные глазури. В – 56 см
Собственность семьи художника

59. Прибор для вина (2). 1956
Фаянс, цветные глазури
Кувшин. В – 35,5 см
Стакан. В – 8 см
Собственность семьи художника



59

60. Ваза декоративная. 1956
Фаянс, цветные глазури. В – 34,5 см
Собственность семьи художника

60

61

62

63

61. Сахарница с крышкой. 1950-е
Фаянс, цветные глазури. В – 11,5 см
ГМИ СПб

62. Ваза «Скорлупка». 1956
Фаянс, цветные глазури. В – 11,5 см
Собственность семьи художника;
вариант — ГРМ, г. Санкт-Петербург

63. Масленка с крышкой из сервиза чайного. 1956
Фаянс, цветные глазури. В – 8 см; д – 18 см
ГМИ СПб

▷

64 . Кувшин для вина. 1956
Фаянс, цветные глазури. В – 28,5 см
Собственность семьи художника;
вариант — ГРМ, г. Санкт-Петербург

64

65

65. Сервиз чайно-кофейный массового производства (6). 1956

Фаянс, цветные глазури
Чайник. В – 15,6 см
Молочник. В – 7,9 см
Сахарница. В – 12 см
Чашка. В – 6 см
Блюдце. В – 2,8 см; д – 12,8 см
Тарелочка. В – 2,8 см; д – 15 см

Музей ДПИ СПбГХПА

66. Фрагменты чайного сервиза с коричневато-вишневой поливой (3). 1956

Фаянс, цветные глазури
Чайник. В – 13,5 см
Масленка. В – 8 см; д – 18 см
Чашка. В – 5,3 см

ГМИ СПб

66

67

67. Сервиз чайный массового производства «Голубой и розовый». Конец 1950-х

Исп. Шабалин

Фаянс, цветные глазури
Чайник. В – 12,3 см
Сахарница. В – 10,2 см
Масленка. В – 8 см
4 чашки. В – 6,5 см
5 блюдец. В – 2,3 см; д – 13,5 см
2 розетки. В – 0,5 см; д– 6,7 см
2 розетки. В – 2,3 см; д – 4,8 см
Ваза для цветов. В – 25,6 см

Музей ДПИ СПбГХПА

68. Кашпо подвесное. 1956

Фаянс, цветные глазури. В – 26 см

Собственность семьи художника

68

69

69–70. Декоративные вазы «Резные». 1957

Шамот, цветные глазури. В – 40 см

ГМИ СПб;
вариант — собственность семьи художника

70

71

71. Питьевой прибор. 1957

Исп. Морозов С.

Фаянс, майолика
Кувшин. В – 22 см
6 стаканов. В – 6,4 см
Поднос. В – 6,3 см; ш – 17,2 см; дл – 39,7 см

Музей ДПИ СПбГХПА

72

72. Молочник в виде коровы. 1957

Исп. Морозов С.

Фаянс, майолика
Молочник. В – 22,3 см
Стакан. В – 5,3 см

Музей ДПИ СПбГХПА

73

74

75

73. Блюдо декоративное «Натюрморт». 1957
Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 37 см
Собственность семьи художника

74. Блюдо декоративное «Цветок». 1957
Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 31 см
Собственность семьи художника

75. Блюдо декоративное «Петух». 1957
Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 31,5 см
Собственность семьи художника

76

77

76. Блюдо декоративное «Листья». 1957

Шамот, эмаль, цветные глазури
Д – 32 см

Собственность семьи художника

77. Блюдо декоративное «Листья». 1957

Шамот, эмаль, цветные глазури
Д – 32 см

Собственность семьи художника

78

78. Блюдо декоративное «Ветка». 1957

Шамот, цветные глазури. Д – 35 см

Собственность семьи художника

79

79. Ваза трехгранная вогнутая. 1957
Фаянс, цветные глазури. В – 14,5 см
Собственность семьи художника

80

80. Ваза для цветов. 1957
Шамот, цветные глазури. В – 24,5 см
Собственность семьи художника

◁

81. Декоративная ваза «Овоидная». 1958

Шамот, цветные глазури
В – 77 см

Собственность семьи художника

82. Декоративная ваза «Кораллы». 1958

Шамот, цветные глазури
В – 75 см

ГМИ СПб

83. Ваза декоративная «Бирюзовая». 1958
Шамот, цветные глазури
В – 57 см
ГМИ СПб

83

84. Ваза декоративная с прилепами. 1958
Шамот, цветные глазури
В – 23 см
ГМИ СПб

84

85

◁

85. Ваза декоративная «Рогатая». 1959
Фаянс, цветные глазури. В – 61 см
ГМИ СПб

86. Сосуды для вина «Куропатка». 1959
Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись. В – 28,5 см
ГМИ СПб; вариант — собственность семьи художника

86

87

88

87–88. Сосуд для вина «Куропатка». 1959

Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись
В – 28,5 см

ГМИ СПб

▷

89. Сосуд для вина «Куропатка». 1959

Исп. Гаспарян С.

Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись
В – 28,5 см

Музей ДПИ СПбГХПА

89

90

90. Сосуд для вина. 1959
Фаянс, цветные глазури. В – 30,5 см
Собственность семьи художника

91. Вазы для цветов «Камешек». 1957
Фаянс, цветные глазури. В – 16 см
Музей ДПИ СПбГХПА;
варианты — ВМДПНИ, г. Москва; ГМИ СПб

91

92–93. Сосуды декоративные «Африка» (2). 1959

Белая глина, цветные глазури
В – 29,5 см; 35 см

Собственность семьи художника

92

93

94

94. Ваза для цветов «Четыре горлышка». 1959
Фаянс, цветные глазури. В – 24,5 см
ГМИ СПб; варианты — Музей ДПИ СПбГХПА; собственность семьи художника

95

96

◁

95. Ваза для цветов «Трилистник». 1960
Фаянс, цветные глазури. В – 23 см
ГМИ СПб

96. Ваза для цветов и блюдо «Лист». 1960
Фаянс, цветные глазури. Ваза. В – 23,3 см
Блюдо. В – 7,5 см; дл – 40,5 см
Собственность семьи художника

97

97. Кувшинчик с широким сливом с темно-коричневой глазурью. 1960-е
Фаянс, цветные глазури. В – 18,5 см
ГМИ СПб

98

98. Ваза декоративная. 1960-е
Шамот, цветные глазури
В – 34 см
Собственность семьи художника

99

100

99. Сервиз «Голубой». 1961

Фаянс, цветные глазури
Чайник. В – 15,6 см
Молочник. В – 8,4 см
Масленка. В – 6,5 см
3 чашки. В – 6,7 см
3 блюдца. В – 2,3 см; д – 13,4 см

ВМДПНИ, г. Москва;
вариант — МК РСФСР

100. Блюдо декоративное «Сграффито». 1960-е

Белая глина, цветные глазури. В – 6 см; ш – 27 см; дл – 31 см

ВМДПНИ, г. Москва

101

102

◁

101. Штофы декоративные с пробкой (2). 1962
Фаянс, цветные глазури
В. – 26 см; 19,5 см
Собственность семьи художника

102. Штофы декоративные с пробкой (2). 1962
Фаянс, цветные глазури
В – 19,5 см; 26 см
ГМИ СПб;
вариант — ВМДПНИ, г. Москва

103. Штоф декоративный 1962
Фаянс, цветные глазури. В – 18 см
Собственность семьи художника

103

104. Кувшин декоративный «Былинка». 1962

Фаянс, цветные глазури. В – 27 см

ГМИ СПб; вариант — собственность семьи художника

105. Кувшин с двойной ручкой. 1963

Фаянс, цветные глазури. В – 41,7 см

Собственность семьи художника;
варианты — ГМИ СПб; ВМДПНИ, г. Москва

106. Сосуд декоративный «Птица». 1963
Исп. Копылков М. 1989
Фаянс, цветные глазури. В – 50 см
ГМИ СПб

106

107. Сосуд декоративный «Птица». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 50 см
Собственность семьи художника

107

108

109, 110

◁

108. Ваза декоративная «Красная». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 50 см
Собственность семьи художника

109. Ваза декоративная «Черная». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 50 см
ГМИ СПб

110. Ваза декоративная «Красная». 1963
Исп. Копылков М. 1989
Фаянс, цветные глазури. В – 50 см
ГМИ СПб

111. Ваза декоративная. 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 49 см
Собственность семьи художника

111

112. Декоративная ваза «Зеленая». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 44 см
Собственность семьи художника

112

113

113. Ваза декоративная «Ребристая». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 26,5 см
ВМДПНИ, г. Москва

114

114. Ваза декоративная «Ребристая». 1963
Фаянс, цветные глазури. В – 26,5 см
ГМИ СПб

115

115. Ваза декоративная «Прямоугольная». 1964

Шамот, цветные глазури
В – 32 см

ГМИ СПб

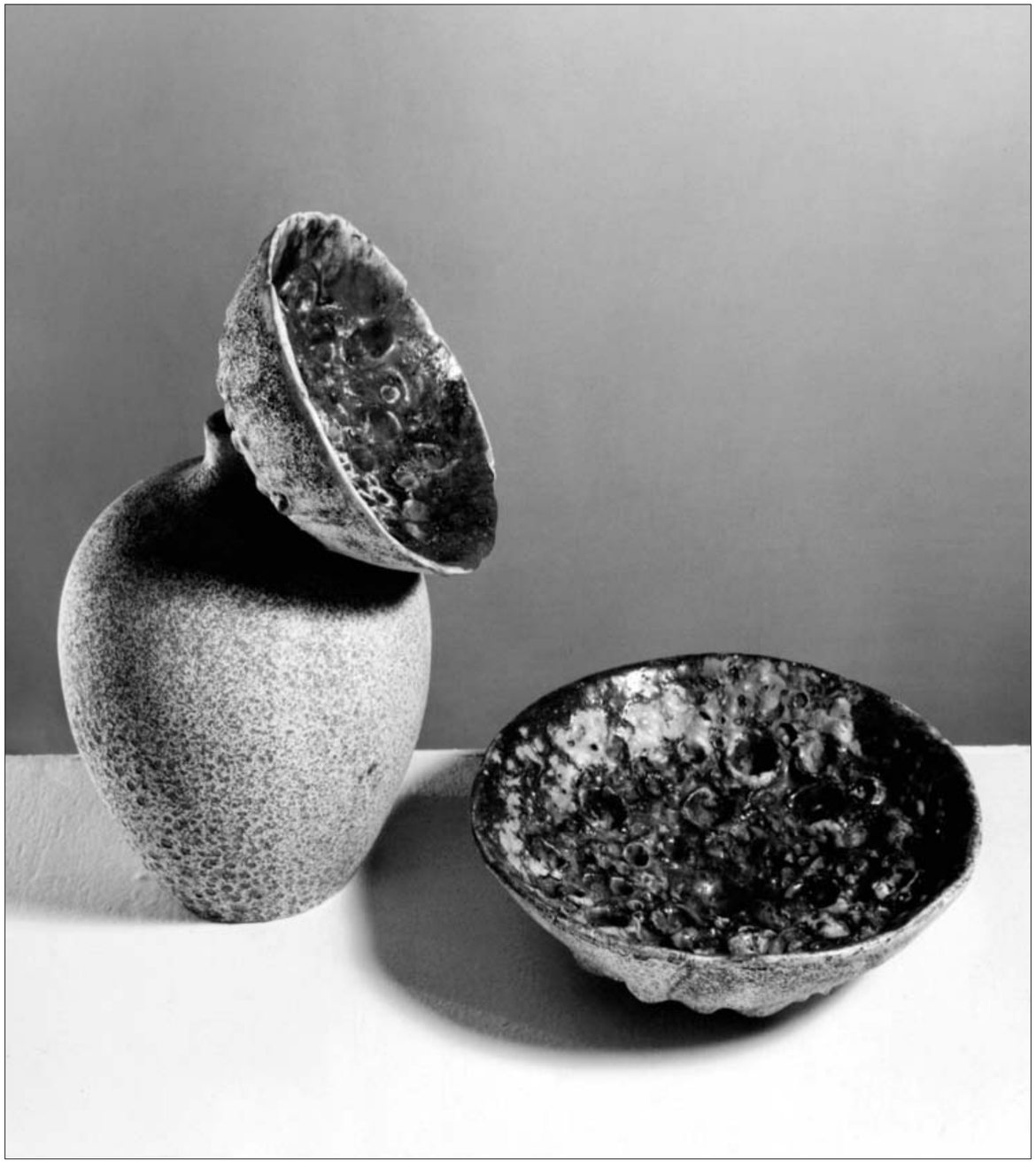
▷

116 Ваза декоративная «Геометрическая». 1964

Шамот, цветные глазури
В – 28 см

ГМИ СПб

116



117

117. Часть декоративной композиции «Космос». 1968–1969
Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 31,5 см
Фрагмент — ВМДПНИ, г. Москва

▷

118

118. Композиция декоративная «Семья» (7). 1965
Шамот, цветные эмали, матовые глазури. В – 10–25 см
МК РСФСР

119. Ваза юбилейная «Гимн Октябрю». 1967
Шамот, цветные глазури. В – 54,5 см
ГМИ СПб

120. Ваза юбилейная «Гимн Октябрю». 1967
Шамот, цветные глазури. В – 54,5 см
ГМИ СПб

121

122

121. Чаша декоративная 1968–1969

Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 8,5 см; ш – 17 см; дл – 20 см

Собственность семьи художника

122. Чаши декоративные из композиции «Космос» (2). 1968–1969

Белая глина, цветные эмали, матовые глазури
В – 6 см; д – 12 см; в – 7 см; д – 15,5 см

Собственность семьи художника

123

123. Кувшин темно-синий с круглым хватком на крышке. 1970-е

Фаянс, цветные глазури
В – 38 см

ГМИ СПб

124

124. Кувшин для воды. 1970-е
Фаянс, цветные глазури. В – 34 см
Собственность семьи художника

▷

125. Кувшин для воды. 1970-е
Фаянс, цветные глазури. В – 31,5 см
Собственность семьи художника

125

126

126. Кашпо конусовидное с вертикальным рифлением
1971
Фаянс, цветные глазури. В – 18,5 см
ГМИ СПб

127

127. Кашпо цилиндрическое с вертикальным рифлением
Начало 1970-х
Фаянс, цветные глазури. В – 18,2 см
ГМИ СПб

128

128. Кувшин зеленый. Начало1970-х
Фаянс, цветные глазури. В – 22,5 см
ГМИ СПб

129

130. Сосуды декоративные «Белый» и «Черный». 1973
Фаянс, цветные глазури. В – 44,5 см
ГМИ СПб

130

◁

129. Сосуд декоративный «Белый». 1973
Фаянс, цветные глазури. В – 46 см
Собственность семьи художника

131–132. Декоративная композиция «Троица» (3). 1974
Фаянс, цветные глазури. В – 59 см
Собственность семьи художника;
вариант — ГМИ СПб (исп. Копылков М., 1988)

133

◁

133. Декоративная ваза «Раковина». 1975–1976
Фаянс, цветные глазури. В – 33,5 см
ГМИ СПб; вариант — ВМДПНИ, г. Москва

134. Композиция декоративных ваз (4). 1977–1978
Фаянс, цветные глазури, эмали. В – 21–28,5 см
ВМДПНИ, г. Москва

134

135

136

135. Кашпо типовое для массового производства с серой поливой (2). 1979
Шамот, цветные глазури. В – 18 см; 14 см
ГМИ СПб

136. Чаша декоративная. Начало 1970-х
Белая глина, цветные эмали, матовые глазури
В – 5 см; дл – 21 см
Частная коллекция, г. Санкт-Петербург

137

137. Кашпо типовое для массового производства с зеленой и красной поливой (4). 1979
Шамот, цветные глазури. В – 13,5 см; 17 см; 22 см; 22,5 см
ГМИ СПб

138. Кашпо для массового производства. Конец 1970-х
Шамот, цветные глазури. В – 15,5 см
ВМДПНИ, г. Москва;
вариант — собственность семьи художника

138

139. Композиция декоративная «Осень» (4). 1980
Шамот, цветные и восстановительные глазури. В – 11–36 см
ГМИ СПб

140

141

142

143

144

140–144. Увлажнители декоративные (3). «Коралл», «Сталактит», «Ветвь». 1981
Фаянс, цветные глазури. В – 13–18 см
ГМИ СПб

145. Декоративные лепные сосуды «Лесное чудо» (4). 1981
Шамот, цветные глазури. В – 11– 41,5 см
ГМИ СПб

145

146. Скульптура декоративная «Робот». 1981
Шамот, цветные глазури. В – 97,5 см
ГМИ СПб

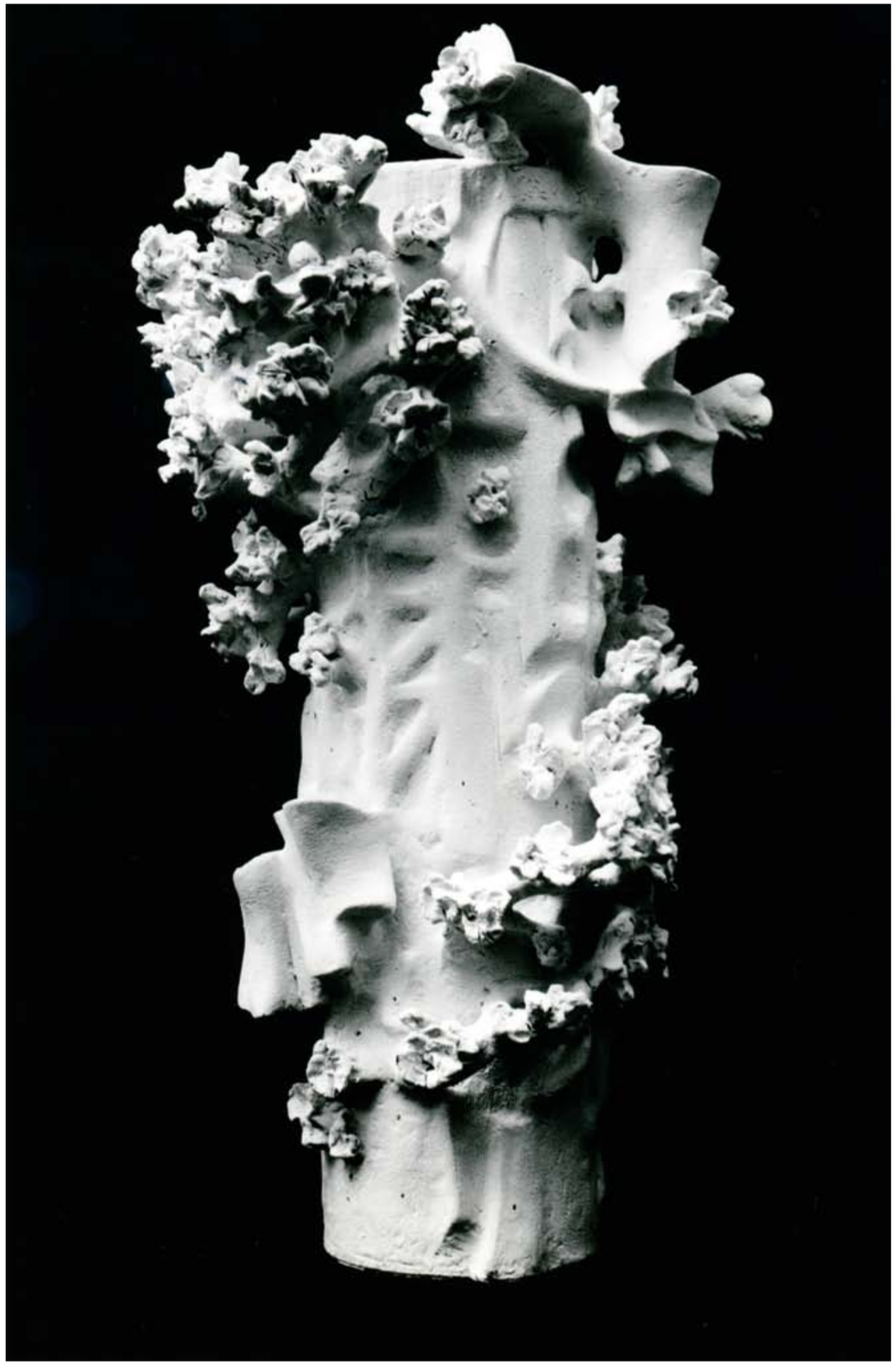
146

147

147. Ваза декоративная «Юбилейная» 1980
Шамот, цветные глазури. В – 96 см
МК РСФСР

На стр. 136–139

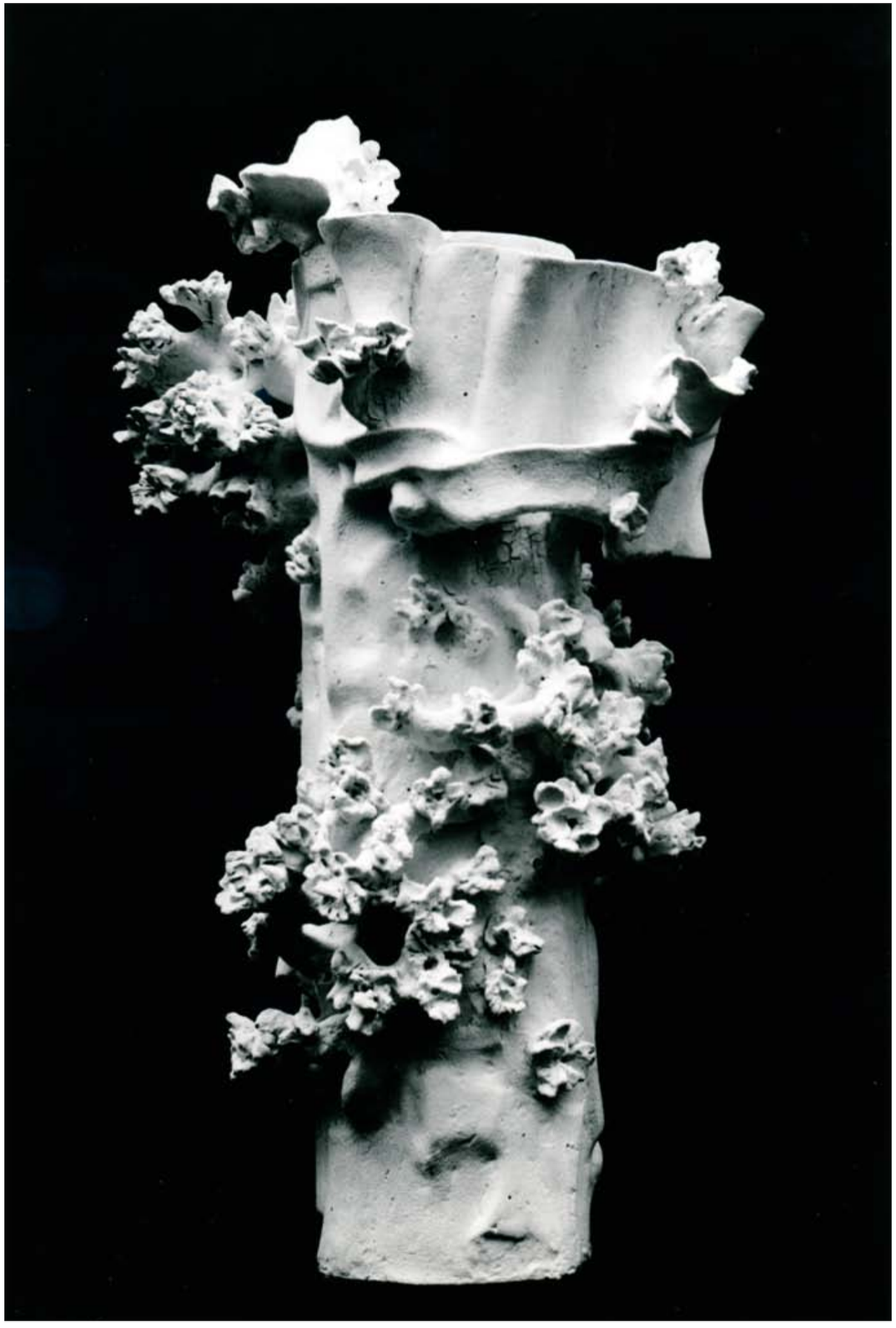
148–151. Ваза декоративная «Торжественная». 1981
Шамот, матовые глазури. В – 100 см
МК РСФСР



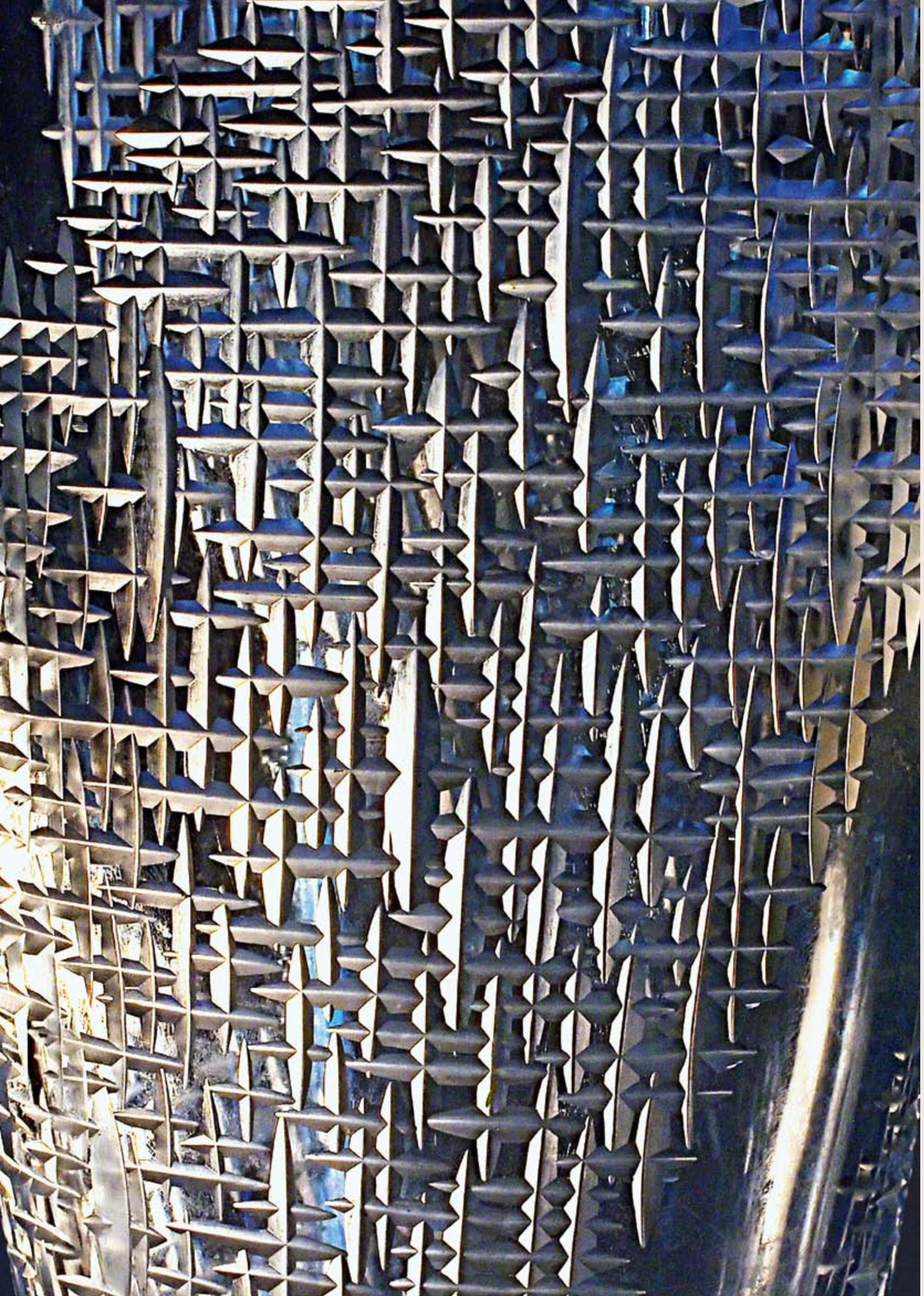
148

149

150



151



СТЕКЛО

◁

152. Ваза для цветов. 1960–1970-е
Цветной хрусталь. В – 15 см
Собственность семьи художника

153. Ваза для цветов. 1960–1970-е
Стекло. В – 17,5 см
Собственность семьи художника

152

153

154

154 . Ваза для цветов. 1960–1970-е
Хрусталь, мелкая алмазная грань. В – 23 см
Собственность семьи художника

155. Ваза для цветов. 1960–1970-е
Хрусталь, крупная алмазная грань. В – 25 см
Собственность семьи художника

155

156

156. Ваза для цветов. 1960–1970-е
Хрусталь, крупная алмазная грань. В – 13,5 см
Собственность семьи художника

ВОСПОМИНАНИЯ

Кафедра художественной керамики и стекла. 1975

Слева направо, верхний ряд:
Энтелис Федор Семенович
Стафеев Виктор Михайлович
Попова Елена Владимировна
Панфилова Мария Панфиловна
Митрофанов Константин Михайлович
Васильковский Владимир Сергеевич
Татевосова Анаида Александровна
Самошкина Валерия Павловна

Нижний ряд:
Тараненко Элла Августовна
Кочнева Нина Степановна
Пелипенко Ирина Евгеньевна
Марков Владимир Федорович
Иванова (Шретер) Ольга Александровна
Маева Алла Ивановна
Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна

ЗОТОВ
Владимир Николаевич
1913–1999

Архитектор, поэт.
В 1937 г. окончил архитектурный факультет ЛИИКС. С 1938 по 1973 г. работал заместителем районного архитектора г. Пушкин и Павловск (под Ленинградом) и главным архитектором Выборгского района Ленинграда.
Участник войны с белофиннами 1939–1940 гг. и Великой Отечественной войны (после тяжелого ранения в 1942 г. был демобилизован).
Стихи начал печатать с 1941 г. во фронтовых газетах Ленинградского фронта.
В 1972 г. вышел сборник стихов «Перекличка». В 1978 г. (в соавторстве с М. М. Орловым) опубликована книга «Солдаты Пулкова».
Член ЛОСА РФ.

Из воспоминаний В. Н. Зотова*

Владимир Федорович Марков был коренным ленинградцем. Он родился в 1912 году и всю жизнь прожил на улице Дзержинского.** Каждое утро, выходя из дома, он видел во все времена года золотую адмиралтейскую иглу. «Я здороваюсь с Адмиралтейством каждый день», — утверждал он шутливо.

Володя с детских лет учился музыке и превосходно играл на рояле, исполняя классические произведения и свои собственные импровизации. В родительском доме была собрана обширная библиотека по всем отраслям знаний, и она постоянно пополнялась новыми книгами.

С 1920 по 1929 год Володя учился в 25-й советской единой трудовой школе-девятилетке с художественно-промышленным уклоном и приобрел знания и навыки по специальным предметам: черчению, производственной практике, технологии материалов и истории стилей. Как было отмечено в выпускном удостоверении школьного совета, он «обнаружил особую склонность к искусствам и техническим наукам». Таким образом, уже средняя школа выявила и развила его способности к художнической специальности.

Одновременно с обучением в общеобразовательной школе в 1926 году Володя был принят в платный вечерний Музыкальный техникум Ленинградпрофобра, где занимался четыре года по основной специальности фортепиано в классе преподавателя А. А. Астафьевой. Учебная программа техникума была обширной и серьезной. При переводе учащихся на следующий курс в сдачу зачета входило концертное исполнение произведений Баха, Моцарта, Бетховена, Глинки, Брамса, Бородина, Грига, Рахманинова, Прокофьева и других известных композиторов.

* В. Зотов был однокурсником и близким другом В. Ф. Маркова.
** Сегодня улице Дзержинского возвращено старое название — Гороховая улица.

В 1931 году Владимир Марков, сдав экзамены по рисунку и акварели, поступил на архитектурный факультет Ленинградского института инженеров коммунального строительства (ЛИИКС). В профессорско-преподавательском составе ЛИИКС были ведущие ленинградские архитекторы и художники. Курсовые проекты вели профессора А. С. Никольский, А. А. Оль, А. А. Юнгер, ассистенты А. А. Заварзин, Б. Р. Рубаненко, Л. М. Хидекель, И. А. Явейн и др. Акварель и рисунок преподавали Н. Л. Подберезский, К. И. Рудаков, Н. А. Тырса, Н. Н. Лапшин, В. А. Гринберг, Г. Г. Эфрос и др.

Володя Марков отличался веселой общительностью и бескорыстной готовностью в случае необходимости помочь товарищу по учебе советом и делом. Его разносторонняя глубокая эрудиция в области общественных наук, по вопросам литературы и культуры снискали ему заслуженный авторитет среди соучеников и педагогов. Его консультацией по истории искусств пользовались многие. Он был постоянным посетителем всех художественных выставок, театральных премьер и филармонических вечеров.

Владимир Марков знал, понимал и любил русскую поэзию. Он помнил наизусть многие стихи Александра Блока и Сергея Есенина, не говоря уже о классиках XIX века. Высоко ценил он «музу дальних странствий» Николая Гумилева. Свободно владея немецким языком, он читал в подлиннике Гете и Гейне.

Тонкое чувствование лирики не мешало его большой симпатии к юмору и сатире. Ему очень нравились уморительно-назидательные басни и безаппеляционно-категорические афоризмы Козьмы Пруткова. Иногда, шутя с товарищами, он преображался в надменного директора Пробирной Палатки, охваченного манией величия, и повторял его сентенции: «Бди!», напоминавшее скорее команду «Пли!», и «Если хочешь быть красивым, поступи в гусары».

В одной группе с ним учились: В. Воронин, М. Гизе, А. Гуревич, П. Зиновьев, В. Зотов, А. Кубасов, А. Мелентьев, С. Свенторжецкий.

В 1933 году Владимир Марков с целью пополнения чисто художественных знаний переходит из ЛИИКС в Ленинградский институт живописи, архитектуры и скульптуры Всероссийской академии художеств. Еще в студенческие годы он выполняет ряд проектов для родного города, осуществленных в натуре, среди них: монументальная ограда Обуховской больницы на Загородном проспекте, фасады детского сада в Выборгском районе и малые архитектурные формы в парковой зоне Ленинграда (павильоны и киоски).

В 1937 году В. Марков успешно защищает дипломный проект на тему «Музей истории Гражданской войны» и зачисляется в ведущую мастерскую № 3 института «Ленпроект», руководимую архитекторами-новаторами Е. А. Левинсоном и И. И. Фоминым. В предвоенные годы по его проектам строятся с проведением авторского надзора две школы: на 6-й Советской и на 3-й линии Васильевского острова (совместно с архитектором Л. Л. Шретером). Возводится жилой дом Мелькомбината на Ивановской улице (в соавторстве с архитектором С. И. Евдокимовым). Он также принимает участие в проектировании и выпуске рабочих чертежей для строительства гостиницы «Интурист» на Петровской набережной Невы.

В 1939 г. В. Марков проходил действительную военную службу и принимал участие в походе в Западную Белоруссию сначала в должности командира инженерного взвода, а затем командира технической роты 80-го отдельного понтонного батальона.*

Военные годы. 1939–1945

* Возможно, автором допущена неточность. В. Марков, предположительно, принимал участие в советско-финской войне (ноябрь 1939 — март 1940 года).

Владимир Марков получил повестку о мобилизации из Дзержинского райвоенкомата на второй день объявления войны, 23 июня 1941 года. Он назначается на должность начальника маскировочной службы 8-го батальона аэродромного обслуживания 3-го района авиабазирования Военно-воздушных сил Красной армии и принимает участие в боевых действиях сначала на Карельском фронте, а в последующем на 1-м Украинском фронте. День Победы, 9 мая 1945 года, старший лейтенант Марков празднует с однополчанами в Берлине.

После демобилизации он направляется на работу в систему авиационной промышленности, где проектирует ряд объектов специального назначения, жилые дома и административные здания. Диапазон проектных работ, исполненных В. Ф. Марковым в «Гипроавиапроме» с 1945 по 1948 год, достаточно широк и разнообразен. Назовем из них только осуществленные: рабочий поселок и двухэтажные коттеджи в Перми, НИИ самолетного оборудования в Москве, внутренняя отделка помещений Министерства авиапромышленности. По его проектам построены существующие поныне вокзальные павильоны станций Финляндской железной дороги в Солнечном, Репино и Комарове, а также малые архитектурные формы станций Октябрьской железной дороги. Надо подчеркнуть, что с самого начала проектной деятельности В. Маркова постоянно прослеживается, а потом и окончательно определяется его большое тяготение к дизайну.

Еще в 1941 году ему и архитектору П. П. Зиновьеву поручается ответственное задание — создание проекта отделки зала заседаний и фойе здания Верховного Совета Казахской ССР в г. Алма-Ата (автором проекта здания был архитектор Б. Р. Рубаненко). До этого, в 1938 году, В. Марков совместно с П. П. Зиновьевым осуществил проект внутренней отделки бюро заказов на улице Бродского* в Ленинграде. В 1939–1940 годах был значителен его вклад в малые архитектурные формы нашего города (типовой павильон «Ленфото» и др.).

Таким образом, неслучайным было приглашение В. Маркова в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на должность старшего преподавателя кафедры композиции в июле 1948 года. Жизнь подтвердила характеристику, данную руководителем мастерской № 3 Е. А. Левинсоном: «В. Ф. Марков — одаренный архитектор, обладающей знаниями и культурой и имеющий склонность к вопросам архитектурной композиции». Так талантливый зодчий с большим запасом эстетических знаний и значительным накопленным опытом проектно-строительных работ стал педагогом, наставником и воспитателем студенческой молодежи. В 1949 году В. Марков выдвигается на пост декана факультета художественной керамики. Однако Владимир Федорович не прерывает проектной практики, он гармонично сочетает ее с педагогической деятельностью, справедливо считая, что преподаватель должен делом, умением, показом учить своих учеников.

В 1946–1949 годах он совместно с архитекторами Л. Л. Шретером и М. П. Савкевичем составляет проект отделки интерьеров музея Фарфорового завода им. М. В. Ломоносова в Ленинграде. Кроме того, им создаются декоративные рельефы для этого музея, геральдические терракотовые панно «Советское государство» и гипсовые формы для классов рисунка.

Чрезвычайно интересна целая серия проектов архитектурной отделки корабельных помещений. Здесь мы видим и спартански строгий, лаконичный интерьер командного пункта флагмана на военном судне, и уютный кинозал пассажирского теплохода «Адмирал Нахимов», и целостный комплекс отделки салонов теплохода «Крым», вплоть до типовой электроарматуры и мебели для корабля (работы 1950–1951 гг.).

В 1952 году по его проекту (совместно с архитектором Н. А. Медведевым) реконструируется и отделывается Книжная лавка Союза писателей на Невском проспекте. Следует вспомнить и такой значительный факт, что художественно-конструкторская разработка первых отечественных телевизоров Ленинградского завода им. Н. Г. Козицкого принадлежит В. Ф. Маркову (1952–1954 гг.). Проектная работа Маркова отличалась как непрерывной интенсивностью, так и воплощенной в жизнь результативностью.

«Стрельба по целям» у него была прямо-таки снайперская!

Ко дню его назначения в 1953 году заведующим кафедрой художественной керамики за его плечами уже был серьезный багаж осуществленных в натуре проектов внутренней отделки самых разнообразных помещений и ряд тематических керамических работ, в том числе комплект изделий для серийного производства на керамическом заводе в г. Сланцы.

Своеобразной разрядкой после напряженной работы для Владимира Федоровича служили его музыкальные занятия. После войны на улице Дзержинского снова зазвучал сольный рояль Маркова и раздавались песни под его аккомпанемент, когда у гостеприимного хозяина собирались вечерами близкие друзья! Эти музыкальные вечера обычно открывались маршем из оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», исполнялись вещи Скрябина, но Владимир Федорович любил также старинные русские романсы, песни Вертинского, интересовался и новинками эстрады. Звучали Чайковский, Вагнер, Римский-Корсаков, Бородин, и снова друзья заслушивались вдохновенными, то бравурными, то задумчивыми, импровизациями Маркова на рояле. Музыка, видимо, помогала ему в искусстве пластики и композиционном творчестве как художнику, не потому ли так певучи линии очертаний его керамических ваз?

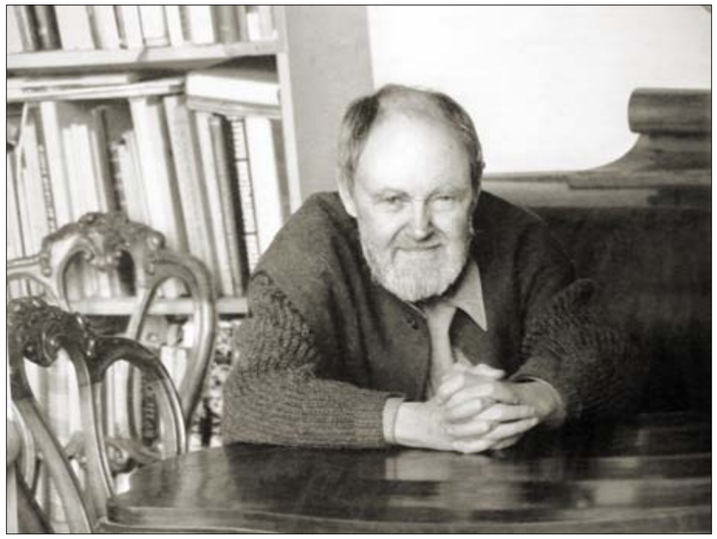
Имя своего учителя с уважением, гордостью и любовью вспоминают благодарные ученики. Выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1961 года, заслуженный художник РСФСР и главный художник Ленинградского завода художественного стекла А. А. Аствацатурьян проникновенно сказал о нем в своем письме на кафедру: «Владимир Федорович обладал большим тактом в обращении со студентами. Какая бы ситуация ни сложилась, всегда определяющим в его отношении было добро, и только добро. Видимо, надо иметь много добра, очень много добра, чтобы его хватило на всех нас с вами. И Владимир Федорович обладал этим бездонным источником добра».

1984

В Павловске. 1946

Слева направо:
сестра В. Маркова Анна, В. Зотов
с супругой, В. Марков

* Сегодня улице Бродского возвращено старое название — Михайловская улица.



ВАСИЛЬКОВСКИЙ
Владимир Сергеевич
1921–2002

Окончил Всероссийскую академию художеств, архитектурный факультет.
С 1955 по 1961 г. — внештатный преподаватель композиции на кафедрах
тканей и ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
В 1961–2000 гг. — штатный преподаватель кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
Кандидат архитектуры, член ЛОСА СССР, ЛОСА РФ,
член СХ СССР, СХ РФ, заслуженный художник РСФСР.
1962 г. — золотая медаль Международной выставки керамики
в Праге, Чехословакия.

Воспоминания о Владимире Федоровиче Маркове

Некоторым образом в этом рассказе замешивается и собственная моя личность; прошу не обращать на нее внимания.

Иван Пущин. Записки о Пушкине

Вероятно, когда-нибудь возникнет желание разобраться в том, как складывалась школа ленинградской керамики и кто ее создавал. В таком случае мои записки о деятельности Владимира Федоровича Маркова — художника, архитектора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора — могут оказаться полезными. Они не получились последовательными, не все суждения в них объективны, и, конечно, многое упущено.

Однажды в коридоре училища меня остановил В. Марков, заведующий кафедрой керамики и стекла. Предложил работать на кафедре — совершенно неожиданно. Впрочем, в то время в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной работали не прямые специалисты (их почти не было), а архитекторы, в основном выпускники архитектурного факультета Всероссийской академии художеств. Правда, у меня была причина считать себя в какой-то степени специалистом в керамике. Во время студенческой производственной практики я в течение двух сезонов помогал Е. А. Левинсону и А. А. Грушке вести авторский надзор за работами при строительстве вокзала в г. Пушкин. Я делал чертежи и даже проект фарфоровой стенки в ресторане, осуществленной на Фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова.

На предложение В. Ф. Маркова я охотно согласился, попросив его подготовить меня к новой деятельности. Владимир Федорович поступил так: в течение нескольких часов ходил со мной по мастерским кафедры и на уровне моего понимания рассказывал… Теперь мне кажется, что все о производстве керамики я узнал тогда. В действительности это, конечно, не так. Была заложена только основа, но основа прочная. К ней прибавлялись и продолжают прибавляться новые сведения.

Здесь я позволю себе напомнить, что дело с производством керамики в нашем городе было плохо, кроме маленьких кустарных мастерских — народных промыслов и «ваулинского производства»* (и то и другое в далеком прошлом), опереться было не на что. Керамическое производство в училище создать удалось. Нашлись хорошие специалисты (не художники): А. И. Миклашевский, Ф. С. Энтелис,** С. С. Первая,*** В. А. Лев и потомственный гончар А. С. Джуля.

Попытка использовать местную пулковскую глину не дала хороших результатов, поэтому перешли к традиционным гончарным материалам, главным образом к белой глине с шамотом.

Обжиги в газовой печи проводились неправдоподобно четко: каждый понедельник была разгрузка. В создании порядка на кафедре и в мастерских сыграла большую роль М. П. Панфилова. Нерушимый порядок в кладовой, четкие отношения с музеем училища, в котором хранятся лучшие студенческие работы, и навыки поведения учащихся в мастерской — ее заслуга.

Секретарем кафедры тогда работала А. А. Татевосова. Позднее она защитила диссертацию и стала преподавателем истории декоративно-прикладного искусства. Ведет она и композицию в материале. Место секретаря заняла Э. А. Тараненко, по образованию также искусствовед.

Среди преподавателей композиции одна Н. С. Кочнева имела специальность художника-керамиста. Работали: Б. А. Смирнов — крупнейший стекольщик, художник-архитектор по образованию, в то время успешно работавший в керамике; Б. Н. Эмме — искусствовед; И. А. Коротков — художник театра; О. И. Гурьев — архитектор. Несколько позже к нам на кафедру перешел из Гидропроекта К. М. Митрофанов, тоже художник-архитектор. Он постепенно прекратил свою активную работу по проектированию гидростанций и крепко связал свою жизнь с училищем. Когда Владимир Федорович умер, после недолгого «междуцарствия» он стал заведующим кафедрой. Главное его занятие — стекло. Еще позже на кафедру керамики из Института им. И. Е. Репина перешла О. А. Иванова, крупный специалист по «зеленой» архитектуре. Она принесла на кафедру свои увлечения садовой архитектурой, и если ее студенты не становились специалистами по «зеленым комнатам», то привыкали разбираться в масштабах, продиктованных живой природой, и ловко делать бумажные макеты. Участие Ольги Александровны в работе кафедры было очень заметным. Благодаря ее исключительному напору были сделаны многие полезные упражнения, в том числе краткосрочные, которые она считала существеннейшей частью обучения. Такие были несовпадения профессий…

Владимира Федоровича это, по-видимому, не огорчало. Он и сам недавно начал работать в керамике, предложив очень простую систему исполнения декоративных ваз. Гончарным способом делалась по возможности большая емкость, а на нее налеплялись заранее отформованные розетки. Перепробованы были все варианты этого приема. На выставках ЛОСХ в конце 1950-х годов появлялись его тонкогорлые кувшины. Другой керамики, кроме серии керамических глазурованных плакет работы Ю. П. Гремяченской, не было.

Привлечение к преподаванию на возглавляемой Марковым кафедре непрямых специалистов объясняется не только отсутствием таковых. Существенную роль играло то, что в начале своего существования училище находилось в ведении Академии архитектуры и призвано было решать проблемы, тесно связанные с архитектурой. Расширяя задачи школы, Владимир Федорович выдвинул

---

* Керамическое предприятие «Гельдвейн-Ваулин» в Кикерино под Санкт-Петербургом.

** Особую роль среди преподавателей кафедры сыграл инженер Федор Семенович Энтелис. Главная его специальность — стекло, но и в керамике он большой знаток. Интересен и плодотворен его рабочий принцип: «Сделать в материале можно почти все, только надо знать природу материала и немного стараться». Федор Семенович один из немногих инженеров-борцов за художественные результаты работы в материале.

*** Замечательную роль в формировании школы сыграла Сусанна Сергеевна Первая. Она учила работать в материале, практически заведовала маленькой мастерской. Ее необыкновенная любовь к делу, доброта, которая сочеталась с внешней суровостью, и большие знания в значительной степени сформировали навыки выпускников нашей кафедры. Многие из налаженных ею дел продолжает И. Е. Пелипенко, сменившая С. С. Первую в 1975 году.

очень интересный принцип преподавания, звучал он приблизительно так: «Мы учим не искусству керамики, а композиции на примере керамики». Эта позиция оказалась плодотворной.

Помимо собственно керамистов кафедра выпустила много художников, занимающихся другими видами искусства. А. И. Алымов (первый выпуск нашей кафедры) стал главным художником Ленинграда. А. Л. Усов и Г. С. Галумов с успехом занимаются устройством выставочных и музейных экспозиций. С. Г. Гаспарян стал главным художником Ереванского завода художественного стекла, а учился как керамист. В. Н. Цыганков помимо своей очень интересной деятельности керамиста занимается станковой живописью — пишет портреты. Работая художником Государственного Русского музея, он много лет делал плакаты к текущим выставкам, преподает композицию в металле. С большим успехом работают в области монументального искусства А. М. Натаревич и Н. К. Подлесов. В. Ю. Иванов и С. Н. Кулибин успешно сделали барельефы для Андижанского дома культуры. Примеры можно приводить и дальше.

В мастерских училища. 1958

Интересно, что, формируя состав преподавателей кафедры, В. Ф. Марков не обратился к художникам, работавшим в то время на Фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова. Вероятно, это было сделано сознательно: если бы в училище стали работать А. А. Леморская или Э. М. Криммер, то они бы воспитали фарфористов, возможно, очень хороших, а школа керамики не была бы создана.

Облегчало наше тяжелое, а может быть, и сомнительное положение в преподавании то, что студенты не пытались получить от нас проверенные творческие рецепты. Они с энтузиазмом, как истинные художники, искали свои решения. Пусть сейчас они кажутся наивными, а иногда и беспомощными, но я уверен, что студенческие работы Е. П. Подволоцкой, А. А. Георгиевской, Л. Ф. Орловой, Ф. Н. Крохиной сыграли роль в формировании лица ленинградской керамики. Из более поздних выпускников к ним можно присоединить Г. А. Шило, А. М. Остроумова (он занимался не только стеклом), Н. А. Коковихина, В. Н. Цыганкова.

Совершенно особую роль в формировании лица кафедры сыграл диплом Д. Мухиной* (1955 г.): под руководством Владимира Федоровича делалась фарфоровая ваза «Золотой волос» (по мотивам сказа П. П. Бажова). Работа эта совпала со временем, когда в советском искусстве началась «смена вех», была оставлена эклектическая традиция, а с нею и ложное толкование народного творчества. Вспомнили достижения первых лет революции. Работа Д. Мухиной, контрастная, по тем временам пугающе остро нарисованная, знаменовала собой полный уход от «стиля сельскохозяйственной выставки».** Я и теперь любуюсь рисунком босой ступни «кочергой», а не по-балетному.

В середине 1960-х годов работа по выявлению обязательных учебных заданий по композиции была в основном закончена. С тех пор существенных изменений в составе заданий почти не возникло. Хотя я не собирался писать о преподавании композиции у стекольщиков, но из заданий по стеклу есть очень хорошее: на четвертом курсе проектируется и осуществляется в материале витраж — автопортрет. Задание вела Е. В. Попова. После ее смерти это делает А. И. Маева. Автопортрет, как мне кажется, влиял на формирование хорошего вкуса и чувства современности у студентов.

В 1959 году в Остенде (Бельгия) состоялась Международная выставка керамики. Кажется, впервые в таком мероприятии участвовали советские художники. Работы для международной выставки делали по договорам. Были договоры и у ленинградских художников. Работали А. И. Лапиров, Е. И. Крыжановский, В. Ф. Марков, сделавший несколько больших ваз. Они хранятся в училище.***

* Работа над дипломом шла у меня на глазах. Владимир Федорович часто звал меня консультировать эту работу. Вероятно, он хотел ее показать, а может быть, заметив мой интерес к рисованию людей на сложной форме, хотел знать мое мнение.

** ВДНХ — Выставка достижений народного хозяйства в Москве.

*** Вазы хранились в училище до конца 1980-х годов, когда семье В. Ф. Маркова было предложено их забрать «из-за недостатка места».

Главная их пластическая тема — контраст между большой, элементарно простой геометрической формой главного объема и пересекающим вазу сложным декором. Эти вазы хороши и сегодня, а в то время казались откровением. На выставке их почему-то не оценили. Вернее всего, не сочли нужным заметить советскую керамику.

В связи с заказами для международных выставок среди ленинградских прикладников возникли трения, некоторые хотели выполнить свои заказы в мастерских ЛВХПУ им. В. И. Мухиной: больше негде… В. Ф. Марков не позволил. Никакие самые высокие «нажимы» не помогли. Проректор училища (в то время Владимир Федорович был проректором) сказал: «Если мы согласимся сделать эти два заказа, то ЛВХПУ в дальнейшем придется выполнять керамику для всех ленинградских художников. ЛОСХ никогда не создаст у себя керамической базы». Многим эта точка зрения казалась неправильной. Вскоре в Комбинате декоративно-прикладного искусства был создан керамический участок, который в отличие от ЛВХПУ им. В. И. Мухиной работает без перебоев и сейчас.* В создании керамических печей комбината В. Ф. Марков принимал деятельное участие.

В 1962 году в Чехословакии была организована Международная выставка керамики. В ней участвовали и ленинградские художники. Результаты были очень удачны: шесть ленинградцев получили медали и дипломы. Все участники выставки были так или иначе связаны с ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Получил диплом и Владимир Федорович. В последующих выставках он не участвовал, но его ученики стали систематически получать награды, в том числе и высшие.

Сейчас никто не сомневается в существовании школы ленинградской керамики. Назовем такие имена, как А. В. Громов, В. Н. Гориславцев, Н. Е. Гущина, А. Е. Задорин, О. Л. Некрасова-Каратеева, Г. Н. Корнилов, Н. С. Кочнева, М. А. Копылков, Е. П. Рудина, Н. С. Ротанова, Н. Г. Савинова, В. Н. Цыганков, В. А. Цивин. Здесь перечислены имена большинства участников группы «Одна композиция». К ведущим ленинградским керамистам можно отнести и других художников, например Е. П. Подволоцкую, В. А. Дробашко и К. М. Петрова-Полярного. Я не называю имен художников ленинградской школы, работающих в других городах, на заводах. Многие работают в фарфоре: И. С. Олевская, Н. А. Коковихин, А. В. Ларионов и др. Сейчас к этому списку прибавляются более поздние выпускники.

Владимир Федорович считал главным, а может быть, единственным серьезным делом кафедры выпуск художников для работы в промышленности, но жизнь рассудила иначе: «свободные» художники — работники Художественного фонда оказались не в последних рядах создателей нашей керамики. Эта сложнейшая проблема требует особого анализа. Я только уверен, что потенциально выпускники ленинградского училища могут быть ведущими художниками промышленности.

Руководил композицией Владимир Федорович ревностно, а иногда и ревниво. Ревнивым отношением я называю его вполне обоснованную уверенность в том, что только он может решать общие вопросы руководства, только он знает, как должна строиться программа. Свою точку зрения, не жалея сил и времени, он проводил в жизнь везде, в том числе и на заседаниях кафедры.

Что касается преподавания, то Владимир Федорович в большой степени доверял нам, преподавателям, своим помощникам. За редким исключением, он руководил только дипломами. Иногда мы приглашались консультировать. Мы работали совместно, в принципе дружно, хотя суждения Владимира Федоровича побеждали чаще, чем нам хотелось.

К предложениям студентов Марков относился внимательно и, как многие, часто пытался увидеть в эскизе больше того, что было в действительности. Мне кажется, что это хороший педагогический прием.

Развивая или уточняя студенческие предложения, Владимир Федорович охотно рисовал, чаще всего толстым чехословацким цанговым карандашом. К сожалению, я не сохранил ни одного из этих старательных, неспешных, всегда немного мохнатых рисуночков.

Более всего любил он рисовать чайники — ключевой элемент сервиза. Часто его предложение сводилось к композиции, состоящей из цилиндра или куба со сглаженными краями. Ручка и носик не контрастировали с главным объемом. Когда дело шло о других, менее существенных, с его точки

* Экспериментальный участок керамики в Комбинате декоративно-прикладного искусства ЛО ХФ РСФСР прекратил свое существование в 1992 году.

В мастерских кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. 1958

зрения, элементах композиции, Владимир Федорович рисовал менее охотно. Животных и людей он не рисовал, по-моему, никогда. Хотя его ранние довоенные работы говорят, что он был достаточно подготовлен и в этой области.

Иногда мне кажется, что Владимир Федорович не очень любил изображения реальной жизни в прикладном искусстве, оставаясь всегда архитектором. Это позиция недоверия к изобразительному декору встречается у многих видных архитекторов. Возможно, это возникло еще тогда, когда изобразительный элемент художники делали плохо, во вкусе «сельскохозяйственной выставки». Хотя в 1930–1940-е годы с таким блеском работали в декоративном искусстве В. А. Фаворский или С. В. Чехонин. Мое предположение может быть подтверждено тем, что Владимир Федорович однажды сказал мне приблизительно так: «К сожалению, работая в керамике, вы перестали заниматься формой, перешли на живопись, жаль…»

Владимир Федорович охотно отдавал другим преподавателям, часто мне, руководство дипломными работами, в которых фигуративное искусство играло первостепенную роль. Впрочем, если студент оказывался расположенным к изобразительному рисованию (А. Громов, А. Е. Задорин, А. М. Наталевич, Н. Н. Подлесов), Владимир Федорович оживлялся и хвалил эти работы. В своих оценках он исходил из позиции: настоящее искусство существует где-то в другом месте, помимо нас… Иногда Владимир Федорович использовал прием «строгой оценки» не в осуждение, а во здравие. Бывали случаи, когда работа была, с точки зрения Маркова, достойна похвалы. В этом случае он судил нарочито сурово. Это вызывало у других желание возразить: звучали похвалы.

Как это ни странно, студенты нашего отделения, да и всего училища, делали свои работы, во всяком случае проекты, не в училище, так как не каждый курс имел свою мастерскую, не было рабочих столов и своего оборудования. В период, когда площадь училища была увеличена за счет вновь отремонтированного доходного дома в начале Соляного переулка, наша кафедра не получила никаких улучшений. Вероятно, Владимир Федорович, занимавший в то время должность проректора, мог, употребив свой авторитет, что-то сделать, но не сделал. Мне кажется, ему претила та возня, которая возникла вокруг этих дел, и он не пожелал в ней участвовать. Нам, преподавателям кафедры, учившимся когда-то в Академии художеств, очень хотелось улучшить подготовку студентов в области начертательной геометрии. Часто об этом на заседаниях кафедры говорил Ф. С. Энтелис. Очень бо-

лезненно переносил он нелепости в начертательной геометрии и перспективе. Владимир Федорович не спорил с ним, но изменить положение не удалось. Как-то раз он высказал такое соображение: «Чтобы студент владел теми навыками, которые с успехом прививают на архитектурном факультете Академии художеств, нужно решительно менять программу, увеличивать требования, вводить новые задания, где учащиеся должны пользоваться чертежом. А где взять учебные часы? Только за счет композиции, живописи, скульптуры, рисунка или работы в материале керамики». Это он считал нерациональным. Помнится, я тогда возражал, а теперь думаю, что Марков был прав.

В начале говорилось об удачном подборе преподавателей в 1960-е годы. Сегодня работают его бывшие ученики — Ю. В. Жульев, В. П. Самошкина, А. И. Маева, О. Л. Некрасова-Каратеева. За последние годы на кафедре отработались методические планы. У каждого преподавателя появились его личные методические пособия. Это должно радовать, но рядом с достоинствами возникает и некоторая схематичность. Лично я вижу много недостатков в использовании студенческих работ в качестве методических пособий. Марков этим приемом не пользовался, хотя пособия, сделанные другими, принимал и, кажется, одобрял. После долгих сомнений на кафедре был создан методический кабинет. Он — первый в училище. Владимир Федорович, не пользуясь ничьими советами и помощью, украсил его стены старыми (часто штиглицовскими) чертежами, повесил фрагменты керамики совершенно музейного вида и любовно отобранные слепки… Иногда мне кажется, что болезни Владимира Федоровича были в какой-то степени вызваны потенциальным тупиком, в который привело неблагополучие в любимом деле. С болью вспоминаю, что мы, преподаватели кафедры, мало ему помогали. Владимир Федорович брался за все, что он считал важным, сам. Гордость или недоверие к соратникам мешали ему ждать помощи… Да и сумели бы мы помочь? Мне кажется, таким был, так выглядел Владимир Федорович Марков, создавший ленинградскую школу керамики. Я хотел написать о нем, а написал главным образом о кафедре керамики. Иначе и не могло быть, ибо первое, что говорится о нем, — заведующий кафедрой керамики.

Заканчивая свои записки, попробую описать, как выглядел Владимир Федорович, ведь фотографии мало помогут составить представление о его внешности. Владимир Федорович был невысок, казался крепким, хотя, вероятно, в действительности не отличался ни широкой костью, ни мощной мускулатурой. Ощущение крепости возникало потому, что у него была низковато поставлена голова. Ощущение прочности подчеркивалось смуглой кожей, красиво сочетающейся с пышными, рано поседевшими волосами и неправдоподобно черными широкими бровями. Владимир Федорович едва ли был внимателен к одежде, но носил ее как-то красиво, элегантно. Почему-то сразу было видно — профессор. Ходил такой аккуратный, в беретике, с зонтиком в руке, одним словом, по улице Пестеля ходил профессор. У людей осталось воспоминание, что Владимир Федорович был всегда приветлив. Это не так. В действительности он часто говорил недовольным, даже ворчливым тоном, бывал невесел. Но остались в памяти его жизнеутверждающая внешность, яркое лицо.

1984

ТАРАНЕНКО
Элла Августовна
Родилась в 1927 г.

В 1950 г. закончила исторический факультет Ленинградского государственного университета, отделение истории искусства.
С 1965 по 2004 г. работала методистом кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Дорогой, любимый Владимир Федорович

Почти семнадцать лет (1965–1981 гг.) совместной незабываемой, интересной, благородной работы на кафедре художественной керамики и стекла, где все мы, вместе с замечательными художниками-преподавателями, такими как Василечек, Ольга Александровна, Сусанна Первая, Миклашевский, Нина Степановна, Лерочка Самошкина, Митрофанов, Федя Энтелис, Неллечка Нестерова, Аншелька Розов, Оля Некрасова, Аллочка Маева и золотыми мастерами, такими как Саша Арсентьич, Стафеич, Ниночка Гущина, Ира Пелипенко, Юрочка Вяхирев, Марина Панфиловна, Леша Прокофьев, Моисей Коган, учили и воспитывали удивительных, талантливых учеников, учеников незабываемых и любимых.*

Владимир Федорович приходил на кафедру к девяти часам утра. Уходил довольно поздно. Я тогда работала одна (Владимир Федорович не разрешал принять второго человека). Ключи находились только у меня. Владимир Федорович в ту пору совмещал работу заведующего кафедрой и проректора по учебной работе. Часто, придя на кафедру и видя, что меня нет на месте, отправлялся на розыски в учебную часть, библиотеку или музей и всех расспрашивал: «Вы не видели мою Эллу?» Не любил моего отсутствия.

Когда приезжала комиссия по проверке учебной работы, Владимир Федорович отправлял меня со всеми бумагами к завучу со словами: «Идите и разбирайтесь с ними сами», в результате — все в порядке.

---

* Василечек — В. С. Васильковский; Ольга Александровна — О. А. Иванова; Нина Степановна — Н. С. Кочнева; Неллечка Нестерова — Э. Д. Нестерова, старший научный сотрудник музея ЛВХПУ, один из лучших специалистов страны по фарфору; Аншелька Розов — А. С. Розов; Стафеич — В. М. Стафеев.

Часто появлялись именитые гости, просители. Владимир Федорович так умел вести с ними беседы с присущим ему умом, тактом и хитрецой, что все «эти» уходили раскланиваясь.

Кроме работы на кафедре я проводила почасовые занятия в музее училища с преподавателями эстетики средних учебных заведений, о чем Владимир Федорович меня не расспрашивал. Однако я чувствовала, что он хочет меня послушать, возможно, сделать замечания или дать совет. И вот както во время одного из таких занятий вижу: Владимир Федорович притаился за колонной и слушает. Я сделала вид, что не замечаю, а потом мы оба смеялись.

Иногда я хворала. Владимир Федорович этого не любил и огорчался. Приходил домой и, по словам его жены Марины Давыдовны, говорил: «Марина, у нас беда, Элла заболела». Однажды была у них в гостях, Владимир Федорович играл на рояле. Еще одно достоинство.

Случались трудные времена. 1967 год — 50 лет советской власти, а на кафедре четыре выпуска в течение года (два дневных отделения и два — вечерники). Это было связано с тем, что мы переходили с пяти- на шестилетнее обучение. Было очень хлопотно, я не знаю, что нам помогло, но справились.

А в общем на кафедре всегда было живо, весело и очень интересно. Мы все любили и искренне уважали друг друга. Золотое, незабываемое время!

До свидания, Владимир Федорович и все мои дорогие.

2011, октябрь

Празднование Нового года на кафедре. 1964

Слева направо: А. А. Татевосова, Э. А. Тараненко, В. Ф. Марков, Н. С. Кочнева, Е. В. Попова, Ф. С. Энтелис, С. С. Первая

ЭНТЕЛИС
Федор Семенович
1907–1995

В 1927 г. окончил Химический институт
в г. Каменец-Подольский по специальности инженер-технолог.
С 1952 г. преподавал технологию художественного
стеклоделия на кафедре ХКиС ЛВХПУ.
Профессор. Автор книг по технологии стекла.
Член ЛОСА СССР, ЛОСА РФ.
Лауреат Государственной премии СССР.

Это было в 1952 году… Мое знакомство с Владимиром Федоровичем Марковым состоялось у стекловаренной печи Ленинградского завода художественного стекла, где я тогда работал. Ко мне подошли два красивых человека: вторым был Анатолий Иванович Миклашевский, уже знакомый мне как коллега по специальности. Владимир Федорович рассказал, что в ЛВХПУ, что на Соляном, переведено из ликвидированного Московского института прикладного и декоративного искусства отделение художественного стекла и что они пришли пригласить меня преподавать технологию стеклоделия на новой кафедре.

Необходимо кратко охарактеризовать технический и, главное, художественный уровни стекольных заводов, полученных в наследие от царской России и не подвергавшихся реконструкции и модернизации в период первых пятилеток. На рубеже XIX и XX веков упадочные явления в прикладном искусстве не могли не коснуться и производства бытового стекла. Этому способствовал также выход русского стекла на мировой рынок, к которому оно невольно должно было приспосабливаться, перенимая стилевые особенности повсеместно установившегося к тому времени безликого космополитического штампа.

Была утрачена мировая слава русского художественного стекла и хрусталя XVIII–XIX веков, когда руками умельцев-стеклоделов по проектам виднейших архитекторов и художников (Росси, Кваренги, Воронихин, Иванов и др.) изготовлялись монументальные произведения, предметы убранства русских дворцовых интерьеров, высокохудожественная посуда для царского двора и рядовая для населения.

Занятая в течение первых пятилеток расширением и индустриализацией производства строительного, технического, оптического стекла, пищевой стеклотары и т. п., стекольная промышленность не могла уделять должного внимания производству наиболее связанной с искусством столовой посуды и предметов быта, и к 30–40-м годам XX века оно как в техническом, так и в художественном

отношении практически оставалось на дореволюционном уровне. Ни один завод не имел в своем штате художников.* Отдельные художники периодически изготовляли на разных заводах свои изделия, почти никак не влияя на общий ассортимент продукции заводов, работавших по старым образцам начала века.

Я позволил себе этот небольшой экскурс в историю, чтобы подчеркнуть большую ответственность людей, которым было поручено готовить кадры художников и которые смогли бы создать перелом в отечественном художественном стеклоделии. Это усугублялось еще и отсутствием опыта и методики обучения таких специалистов.

С художественным стеклом я впервые столкнулся в 1938 году, когда на одном из старейших заводов «Красный гигант» руководил изготовлением большого хрустального фонтана для Советского павильона Всемирной выставки в Нью-Йорке, спроектированного в соавторстве с известным советским скульптором И. М. Майковым.

Заседание худсовета в КДПИ. Конец 1970-х
Слева направо: Д. П. Городецкий, (?), К. М. Митрофанов, В. Ф. Марков, Ю. А. Мунтян,

Важной школой для меня, инженера-технолога, была совместная работа с В. И. Мухиной, А. А. Успенским, Н. А. Тырсой, а после войны с Б. А. Смирновым и Э. М. Криммером в созданном в 1940 году всесоюзном научном центре по художественному стеклоделию при Ленинградской зеркальной фабрике (ныне — Ленинградский завод художественного стекла). Этапной была также работа с профессором Е. А. Левинсоном над проектированием и изготовлением стеклянных колонн подземного вестибюля станции Ленинградского метрополитена «Автово». Таким образом, я к тому времени уже накопил достаточный опыт в области художественного стеклоделия, и предложение Владимира Федоровича, конечно, меня прельстило. Этому немало способствовало прекрасное впечатление от той первой встречи с ним.

Мы единодушно решили, что обучение будущих стеколыциков-художников должно происходить не «на бумаге», а в непосредственном общении с материалом, знакомством с его пластическими свойствами и возможностями, с его цветовой палитрой, с технологией и техникой изготовления изделий во всем их многообразии и разнообразии приемов.

По совету В. Ф. я при первой встрече с тогдашним ректором училища М. А. Шепилевским выдвинул перед ним как единственное условие моего перехода на работу в ЛВХПУ постройку при кафедре своей полупроизводственной стекольной установки, где можно было бы варить стекло любого цвета для выполнения студенческих работ, а также научно-исследовательской и творческой работы профессорско-преподавательского состава кафедры.

Творческое содружество с В. Ф. по проектированию и строительству новых мастерских стекла и керамики оказалось для меня исключительно интересным и приятным. Проявился его большой опыт архитектора-проектировщика, легко, на лету схватывающего специфику незнакомых ему до этого технологических процессов и специального оборудования. Так началась наша совместная дружная работа двух единомышленников, длившаяся около тридцати лет. Впрочем, я скоро убедился, что В. Ф. всегда комплектовал кафедру из единомышленников.

Оставив за собою кафедру керамики, которой руководил еще с 1950 года, он пригласил возглавить кафедру стекла известного уже тогда художника Б. А. Смирнова, проработавшего впоследствии в ЛВХПУ до 1955 года, когда обе кафедры были объединены в одну. С тех пор В. Ф. Марков до последних дней успешно ею руководил и по праву считается ее идейным основоположником.

---

* Исключением был завод «Красный май», где еще с дореволюционных времен работала художник А. Я. Якобсон.

В течение семнадцати лет он совмещал работу на кафедре с должностью проректора по учебно-производственной работе, которой отдавал много сил, творческой потенции, ума, такта. Он доброжелательно относился к людям, чем снискал огромную любовь и уважение со стороны всего профессорско-преподавательского состава института. И поныне, после его ухода из жизни, сохранилось это отношение всех сотрудников и бывших его учеников к его светлой памяти.

Принципиальным девизом Владимира Федоровича было: «Готовить не узких специалистов-художников по керамике или стеклу, а воспитывать художников на примере керамики и стекла». Эту концепцию он постоянно декларировал на заседаниях кафедры, обходах, частных беседах с нами. Эта концепция и была положена в основу широкой комплексной программы (учебных планов) обучения студентов, впервые разработанной Владимиром Федоровичем в нашей стране.

Огромным достоинством В. Ф. было уважительное отношение и доверие к профессорско-преподавательскому составу его кафедры. Он никогда не позволял себе мелкого попечительства в отношении даже самых молодых преподавателей. Вместе с тем он постоянно держал в поле зрения весь процесс обучения студентов, причем умел делать это, всегда соблюдая свойственный ему такт и доброжелательность.

Особую заботу проявлял Владимир Федорович о непрерывном творческом росте преподавателей, и поэтому кафедра занимает первое место среди других кафедр училища по наличию в ее составе преподавателей с учеными степенями и званиями.

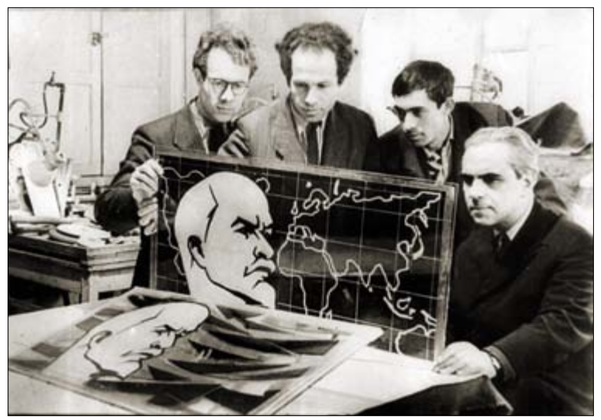
Высокая общехудожественная подготовка убедительно подтверждается практикой творческой работы выпускников после окончания института. Так, многие из них успешно работают в разных областях изобразительного искусства.

Много лет В. Ф. работал над задуманным им трудом по теории композиции. Мне довелось за три дня до его кончины провести с ним целый вечер в зеленогорской больнице. Мы много с ним говорили, каждый делился замыслами своих книг. В. Ф. дал мне много ценных советов, учтенных мною впоследствии при написании книги, которую, к великому сожалению, он уже не увидел… Неизменно взыскательный к себе, он рассказывал о том, что многое из уже написанного требует переосмысливания, а кое-что и переписывания заново.

При расставании, которому суждено было стать последним, он сказал, что в понедельник ему разрешат подняться с постели. Ничто не предвещало столь близкого и страшного конца…

Мы свято чтим его заветы и делаем все для сохранения созданного им и постоянно им поддерживаемого психологического климата на кафедре.

1984



Со студентами А. М. Остроумовым, А. А. Аствацатурьяном
Начало 1960-х

ИВАНОВА (Шретер)
Ольга Александровна

1907–2000

Училась сначала во ВХУТЕМАСе, затем перешла на архитектурный факультет Академии художеств в Ленинграде. В 1931 г. закончила архитектурно-проектировочное отделение ЛИКС, так как архитектурный факультет Всероссийской академии художеств в 1930 г. был слит с архитектурным факультетом ЛИКС. Была приглашена в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной В. Ф. Марковым в 1956 г. С 1956 до 1962 г. работала по совместительству, в 1962 г. перешла на постоянную работу на кафедру ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Проработала на кафедре до 1987 г.
Профессор. Ведущий специалист по ландшафтной архитектуре, читала курс по истории садов и парков мира.
Член ЛОСА СССР, ЛОСА РФ, 25 лет возглавляла секцию ландшафтной архитектуры ЛОСА.

Владимира Федоровича знаю очень давно, со студенческих лет, когда он учился на архитектурном факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств, я была в то время аспиранткой этого факультета. Но по-настоящему я узнала его как художника и как хорошего, душевного человека только во время совместной работа в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

Когда я начала работать в училище, за моей спиной уже был большой опыт педагогической работы в институте. Но это была архитектура, а здесь — керамика! Поэтому я по праву считаю себя ученицей Владимира Федоровича, который помог мне сделать первые шаги на новом поприще.

Владимир Федорович был удивительно мудрым педагогом. Трезвый, логический ум, творческая одаренность и доброжелательность помогли ему стать педагогом с большой буквы.

Он считал основной задачей преподавателя привить студентам любовь и уважение к выбранной ими специальности. Специальность же понимал очень широко — как многогранное прикладное искусство, нужное, жизненно необходимое, призванное украсить наш быт, создать для человека эстетически богатую среду.

Институт, по его мнению, должен в первую очередь воспитать художника, то есть воспитать в студенте чувство декоративности, умение обобщения, развить композиционную логику, а уж затем помочь ему изучить и освоить материал (керамику, стекло, дерево, текстиль). Такой подход к подготовке специалистов оправдал себя в жизни. Многие выпускники отделения керамики успешно работают в стекле и, наоборот, окончившие отделение стекла — в керамике. Многие пробуют свои силы и в других материалах. Есть среди них ювелиры, дизайнеры, графики, театральные художники, текстильщики.

Владимиром Федоровичем была очень серьезно и подробно разработана программа обучения по курсу «Композиция». В программе чередовались длительные и краткосрочные задания (клаузуры). Их очередность устанавливалась с учетом усложнения композиционных задач. Исходя из общего курса для каждого задания была определена методическая задача, показывающая смысл этого задания.

Для последовательного выполнения программы по курсу композиции, согласно мнению Владимира Федоровича, студент должен как можно точнее отвечать на поставленные перед ним задачи. Он говорил: «К чему нужен даже хорошо нарисованный предмет, если нужно рисовать не этот, а другой предмет? В данном случае автор подобен человеку, владеющему искусством меткой стрельбы, но плохо выбирающему цель».

Он очень ценил в студентах творческую фантазию, но всегда протестовал против «фокуса ради фокуса».

«Умение художника найти правильный ответ на поставленную перед ним задачу совсем не обязательно должно сводиться к тому, чтобы выдумать что-то необычайное».

«Отличительной чертой деятельности художника декоративно-прикладного искусства является не отвлеченный поиск новых или заимствование старых форм в искусстве и архитектуре, а создание новых произведений на основе глубокого изучения жизненный явлений в их многообразии».*

«Студент не только сосуд, который педагоги наполняют необходимыми знаниями, но и светильник, который надо зажечь, увлечь, вдохновить!»

То и другое он делал с мастерством и тактом и с большим уважением к творческому «я» каждого студента. Обладая огромной эрудицией, он никогда не подавлял ею студента, не диктовал, не навязывал своего мнения. Он всегда стремился понять мысль студента, часто даже не вполне им осознанную, увидеть в ней возможную перспективу развития и помочь довести задуманное до завершения.

«Задага педагога — не сделать из ученика подобного себе, а сохранить и развить индивидуальность художника. Обнажить все творческие возможности студента, выпестовать такого мастера, который мог бы сказать в искусстве свое слово».

Мне кажется, что это удивительное педагогическое мастерство! Кроме составления подробной программы по курсу «Композиция» Владимир Федорович работал над курсом «Теория композиции», в котором освещались основные свойства пространственных форм (геометрический вид формы, величина формы, положение формы в пространстве), закономерности построения пространственных форм, отношения, пропорции, метр, ритм и т. д. К сожалению, эта теоретическая работа не была закончена. Мне посчастливилось послушать ряд его лекций и присутствовать на практических занятиях по этому курсу. На этих занятиях Владимир Федорович раскрывал основные композиционные законы, иллюстрировал их примерами из произведений архитектуры, живописи, графики. Эти занятия по теории композиции очень заинтересовали студентов. Они учили их внимательно смотреть на окружающий мир, а главное, аналитически думать.

Владимир Федорович любил природу, справедливо считая ее неисчерпаемым источником вдохновения для художника. В программе по «Композиции» значительное место отведено занятиям, связанным с изучением и использованием природных форм (растений, животных, птиц и т. п.). Это декоративные блюда, роспись по фарфору, анималистическая пластика, вазы с изображением пейзажа и многое др. В статье «Предпосылки композиций предметной среды» Владимир Федорович писал, что природа — это настоящая школа для художника.

«Создания природы доведены до совершенства, так как они отшлифованы миллионами поколений живых существ».

«Природа не терпит неразумного, каждое ее проявление есть торжество целесообразности».

Помню, с каким восхищением он рассматривал подаренную ему в день шестидесятилетия орхидею! Владимир Федорович умел видеть красоту природы и старался привить это студентам.

Многие его творческие работы тоже навеяны природными формами. К таким произведениям относятся интересный ансамбль сосудов с декором из объемно решенных веточек, живое причудливое начертание которых удивительно гармонично сочетается с простыми (цилиндрообразными) формами сосудов, а также серия больших напольных ваз, в композицию которых включена разнообразная фактура и живописные пластические элементы, напоминающие кораллы.

---

* Из программы курса «Основы композиции» кафедры художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

В коридоре училища со студентами
Середина 1970-х

Владимир Федорович обладал очень нужным для художника, педагога и просто человека чувством юмора. Он сам умел шутить доброжелательно и по-хорошему оценивал шутки других. Помню, как он с улыбкой воспринимал устраиваемую на кафедре художественной керамики и стекла новогоднюю клаузуру «Карнавал в костюмах, сделанных из бумаги». Как весело он смеялся над остроумными номерами инсценированных выступлений студентов. Как сам охотно принимал участие в празднике.

Он считал эту веселую, шуточную клаузуру очень полезной не только как мероприятие, объединяющее коллектив, но и как дающее студенту возможность проявить свои творческие способности — сделать костюм, используя все свои внешние качества (рост, характер фигуры и лица), а также раскрыть свои артистические данные (готовый костюм демонстрировался перед кафедрой).

Владимир Федорович считал, что студенту полезно попробовать использовать для выполнения творческих замыслов бумагу как новый и очень богатый материал. Помню, как шутливо ведя заседание кафедры (обход) по рассмотрению клаузуры, он сумел подвести по-настоящему серьезную теоретическую базу под смысл этого задания.

Помню еще одну клаузуру — тему, которую выдумал Владимир Федорович и которая также носила несколько шутливый характер. Надо было спроектировать «античайник» — то есть сосуд, который должен быть похожим на чайник, но в котором все элементы (носик, ручка, крышка, хватоk) были бы функционально решены неправильно. По его мысли, для того чтобы спроектировать такой предмет, как он называл его «негативный чайник», надо было очень хорошо разобраться во всех необходимых для чайника функциональных и производственных качествах.

«Две стороны художественного творчества — талант и ум, чувство и рассудок, интуиция и точный расчет находятся в постоянной и тесной зависимости друг от друга. Определить их точное соотношение практически немыслимо».

Владимир Федорович был очень последователен в своих суждениях о подготовке художников. Его мысли по этому вопросу очень рельефно проявлялись в его многочисленных высказываниях на занятиях со студентами, на заседаниях кафедры, на различных совещаниях. Приведу лишь некоторые:

«Школа должна научить студента аналитически думать и выражать свои творческие замыслы убедительным, ясным и декоративным языком».

«Работая над композицией, надо отвлечься от частностей и посмотреть на основную структуру предмета».

«Художественному творчеству вообще, а прикладному искусству особенно, чужда излишняя болтливость, небрежная расточительность примененных средств».

И еще:

«…Художник должен быть очень мужественным и самокритичным по отношению к своему произведению. Во имя выражения идеи автор должен жертвовать теми частями композиции, которые хотя и выразительны сами по себе, но вступают в противоречие с общим замыслом. Художник должен быть щедр как в применении средств выражения, так и в отказе от них».

Владимир Федорович был очень хорошим кафедралом и умело «дирижировал» нашим «разноголосым хором». Он смог сплотить вокруг себя коллектив преподавателей с разными творческими и педагогическими возможностями. Он старался сохранить и использовать индивидуальные качества каждого члена кафедры.

Владимир Федорович был человеком неравнодушным, горячим, но в то же время отходчивым и, главное, очень искренним и доброжелательным. Если он иногда «взрывался», то всегда, успокоившись, стремился сгладить свою резкость.

Как правило, он ежедневно с самого утра бывал в институте на кафедре. К нему могли в любую минуту обратиться преподаватель, студент, мастер с любым вопросом, как творческим, так и личным. Каждый из нас с благодарностью вспоминает это постоянное общение с кафедралом, помогавшее нам работать, а ему руководить.

Владимир Федорович был настоящим хозяином кафедры. Он любил благоустраивать, перестраивать, приспосабливать для занятий наши более чем скромные помещения, принадлежащие кафедре. В нем «просыпался архитектор».

Большая и чрезвычайно добросовестная отдача времени и энергии кафедре оставляла ему чрезвычайно мало возможности для творческой работы. Но у него бывали «творчески-запойные» периоды, когда он, как мы говорили, «уходил в подполье», то есть закрывался в своей «комнатушке», отделенной от общей мастерской лишь перегородкой. Меня всегда удивляло, как он умел отключаться от всего и целиком уйти в работу, несмотря на далеко не комфортабельные условия. Владимир Федорович работал медленно, вернее долго. Он мог бесконечно переделывать уже готовую вещь, стремясь довести ее до полной законченности. О его творческой работе хотелось бы сказать его же словами: «Увлеченность и страстность присущи любому делу, если за него берется живая, творчески одаренная натура. Особенно это важно в том случае, когда в основе произведения лежит художественно образная задача, когда нужно довести до зрителя определенные идеи, увлечь ими зрителя, взволновать. Так, произведения монументальной живописи, скульптуры, прикладного искусства, созданные бесстрастно, без душевной теплоты и волнения, не могут тронуть зрителя, а потому они нецелесообразны. Цель, ради которой они создавались, не достигнута, художник трудился напрасно».

Большинство работ Владимира Федоровича отличаются именно этой волнующей зрителя выразительностью, душевностью и теплотой. Он, бесспорно, трудился не зря!

Достаточно вспомнить ансамбль из трех ваз, названный им «Троицей». Простые, изысканно нарисованные, тонкие по цвету, вазы действительно создают какой-то удивительно чистый, целомудренный образ, поразительно ассоциирующийся с «Троицей» Андрея Рублева.

1984

МИТРОФАНОВ
Константин Михайлович
1921–2003

В 1950 г. закончил Всероссийскую академию художеств, архитектурный факультет. Преподавал на кафедре ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной с 1955 г. Вел курс по созданию образцов художественного стекла для промышленного производства «Художественное стекло в архитектуре».
Зав. кафедрой ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1982–1988, 1989–1992 гг.
Профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Если попытаться определить наиболее характерную черту творчества Владимира Федоровича Маркова, то можно заметить, что особенно много внимания он уделял поискам выразительной, крепкой в своей тектонической основе объемной формы. К разработке формы, выверенной во всех ее аспектах и деталях, он относился с максимальной взыскательностью, будь то собственные работы или работы его многочисленных воспитанников.

Произведения Владимира Федоровича выделяются из многих работ современных художников-керамистов «классической» выверенностью формы, наделенной особым пластическим характером. Они всегда остросовременны, но без раздражающей рекламной крикливости; в них нет небрежности, неряшливости, незавершенности, которыми страдают многие современные выставочные работы. Работы В. Ф. Маркова с полным основанием могут быть названы классическими, так как при всей оригинальности замысла и остроте решения в них ощутима классическая мудрость построения формы, строжайший отбор деталей. А принципы строения формы Владимир Федорович знал превосходно и постоянно занимался проблемами формообразования как при решении практических задач, так и в разработке теории композиции формы в декоративном искусстве. Он постоянно носил в карманах небольшие блокнотики или просто сложенные листки бумаги, на которых в любую свободную минуту или во время многочисленных собраний и заседаний, на которых ему приходилось присутствовать по долгу службы, рисовал разнообразные варианты форм сосудов, детали форм, разрабатывал эскизы таблиц по основам композиции или варианты заданий для студентов.

Он делал огромное количество таких эскизных набросков, прежде чем решался приступить к выполнению проекта простейшей чашки или пепельницы. И потому его проекты отличает та мудрая простота, которая представляется зрителю совершенно естественной и как бы само собой разумеющейся. Многие зрители, рассматривая работы В. Ф. Маркова, невольно задают вопрос: «А как может быть иначе?» Вещи настолько органичны и мудро скомпонованы, что воспринимаются как естественные, почти как природные формы. Они так же логично и сдержанно декорированы, как природные формы. Собственно те органические элементы формы, которые располагал на поверхности изделия В. Ф. Марков, даже трудно назвать декором. Большое внимание он уделял изучению форм живой природы, часто используя их в качестве прототипов для своих произведений (блюдо для фруктов «Лист», ваза «Голубь» и др.). Поэтому так последовательно он требовал от студентов тщательного, аналитического изучения форм природы. Поэтому первым заданием по композиции он поставил изучение и переработку форм живой природы в формы декоративного искусства.

Его, взыскательного художника, раздражали «сырые», «несклепанные» работы, зачастую появлявшиеся на выставках и в журнальных репродукциях. Возмущали восторженные и выспренние рецензии в адрес рекламно-крикливых, но небрежно проработанных и никчемных опусов, выполняемых в керамике, стекле, тканях, металле и других материалах. Однако он не был ортодоксален в своих суждениях о направленности современного декоративного искусства. Он горячо приветствовал истинно талантливое новаторство, даже в его крайне «левых» проявлениях, прекрасно понимал стремление молодежи расширить возможности декоративного искусства, выйти за рамки общепринятых решений. Он поддерживал смелые предложения одаренных студентов, заставляя их при этом бесконечно много эскизировать, проверять, пробовать, прежде чем принять окончательное решение.

Удивительными сторонами дарования Владимира Федоровича были многогранность его интересов и обширнейшая эрудиция в области искусства. Он великолепно разбирался в принципах композиции любых произведений декоративного искусства. Его интересы и знания были разносторонними, они не замыкались только на керамике и стекле. Он всегда принимал живое участие в обсуждении работ на всех отделениях училища. Делал меткие, профессионально точные замечания в адрес художников-монументалистов, скульпторов, дизайнеров, архитекторов, текстильщиков, модельеров. Профессиональный архитектор старой школы, он в совершенстве знал принципы архитектурной композиции, смог овладеть «таинственной» наукой современных дизайнерских построений, досконально изучить и многократно проверить на практике принципы формообразования произведений декоративного искусства. Поэтому к его точным замечаниям и ценным советам относились с большим вниманием и уважением на всех многочисленных отделениях училища. Непостижимо, откуда он знал о вытачках, проймах и других деталях конструирования одежды. Но его замечания на просмотрах моделей одежды свидетельствовали о том, что и в секретах модельерного искусства он достаточно хорошо разбирается. Доказательно, а потому и авторитетно, оценивал он работу дизайнеров и живописцев.

Воистину Владимир Федорович обладал широчайшим диапазоном знаний и огромной любознательностью, глубокой и искренней заинтересованностью в проблемах искусства, науки и общественной жизни. Его глубоко интересовали люди, он не был безучастным к их судьбам независимо от их положения.

Все это помогало Владимиру Федоровичу быть прекрасным проректором училища, любимым и уважаемым повсеместно. Ну а на своей кафедре он был абсолютным авторитетом, не навязывая свою точку зрения, давал возможность высказаться всем по спорному вопросу, с уважением относясь к ценным предложениям коллег.

Взыскательный, строгий к себе, он того же ожидал и от других, был требователен в тех случаях, когда замечал недостаточно активную работу, безынициативное творчество. Строго глядел сквозь толстые стекла очков, и этого, как правило, было достаточно, для того чтобы пристыдить провинившегося. С большим удовольствием отмечал творческие успехи своих учеников. А успехов у учеников В. Ф. Маркова было много, и его ученики всегда с глубокой благодарностью вспоминают своего славного и мудрого Учителя.

1984

КОЧНЕВА
Нина Степановна
1919–2007

В 1947 г. закончила МИПИДИ и Государственное музыкальное училище им. Гнесиных, класс фортепиано.
В 1957–1997 гг. — преподаватель, доцент, профессор кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, творческая работа в мастерских кафедры.
В 1992–1997 гг. — зав. кафедрой ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
Член СХ СССР, СХ РФ, кандидат искусствоведения.

После окончания Великой Отечественной войны первым заведующим и организатором кафедры керамики был Анатолий Иванович Миклашевский, который совместно с технологом Александром Михайловичем Наумовым, преподавателем Сусанной Сергеевной Первой и мастером Яковом Григорьевичем Мигуновым в 1950-е годы создали мастерские керамики.

Я начала работать на кафедре керамики с 1952 года, когда заведующим кафедрой уже был Владимир Федорович Марков.

В тот период Владимир Федорович много занимался творческой деятельностью, например проектировал ванную комнату (куда входили фаянсовые плиты, полочка, мыльницы и т. п.), кроме того, он исполнял по своим эскизам вазы. Силуэты этих ваз были близки классическим формам, но дополнялись рельефными украшениями в виде розетт, фризов, лепных ручек. Вазы были окрашены разнообразными цветными однотонными глазурями. Студенты в шутку называли стиль ваз «маркоко». Это название Владимир Федорович знал и добродушно смеялся над этой забавной шуткой. В 1959 году Владимир Федорович создал несколько ваз со скульптурными элементами — ветками и птицами. Эти вазы участвовали в международной выставке в Остенде (Бельгия). Позднее он сделал штоф для Международной выставки керамики в Чехословакии и был отмечен медалью выставки.

Владимир Федорович был увлечен керамикой, возможностями этого материала. Отличаясь огромной трудоспособностью, он с первых же дней стремился поставить всю работу на кафедре на научную основу. Он был одним из первых педагогов в училище, кто выдвинул идею научного эксперимента в художественном творчестве, старался ввести в учебный процесс научные знания, научные приемы и методы в преподавании композиции.

Постановка эксперимента, анализ поставленного опыта, выводы — все это составляло его программу художественной деятельности. Дело не сразу пошло гладко. Нужны были большая энергия, добросовестность, честность, чтобы преодолеть застой, ошибки «культа личности» и «культа украшательства».

Дипломные работы выпускников первых лет были в этот период в художественном отношении творчески вялыми. Чувствовалась какая-то двойственность, незрелость, которая выражалась в нечеткости трактовки темы, иллюзорности приемов композиции, безликости художественного языка.

Переломным периодом стал 1953 год, когда в коллектив ЛВХПУ им. В. И. Мухиной влились молодые свежие силы коллектива студентов Московского института прикладного и декоративного искусства.

В 1950-е годы В. Ф. Марков начал работу по пересмотру учебной программы по композиции на основе другой «идеальной программы», составленной им же в этот же период. «Идеальная программа» (или «идеальный план» — так он его тогда называл) была более объемная и содержательная.

Как дальновидный руководитель, Владимир Федорович учитывал возможности студенческого коллектива, индивидуальные способности и творческие наклонности каждого педагога, каждого члена кафедры. Он сумел верно расставить кадры и создать интересную творческую обстановку для всего коллектива.

На кафедре. Конец 1970-х
Рядом с В. Ф. Марковым — Ю. А. Мунтян, К. М. Митрофанов

В 1955 году в основной состав кафедры влились архитекторы Васильковский В. С. и Митрофанов К. М. В том же году отделение керамики было объединено с отделением стекла. Таким образом, В. Ф. Марков стал заведовать двумя направлениями.

Все педагоги искали пути освобождения от ошибок дореволюционного времени — модерна 1900-х годов — и ошибок «культа личности» в декоративно-прикладном искусстве. Каждый по-своему боролся с «ропетовщиной», «украшательством», «станковизмом», «ремесленничеством».

Владимир Федорович смело и энергично шел к устойчивой художественной позиции. Ему виделся новый тип художника в декоративно-прикладном искусстве — художника широкого профиля, сочетавшего в себе профессионализм, талантливость, интеллигентность; художника, как он говорил, умного, остро чувствующего современность. Самым ценным он считал образованность, фантазию, умение необыкновенное увидеть в обыкновенном.

В повседневных занятиях по композиции его влияние было огромным.

Просмотры проходили живо и интересно. Каждую студенческую работу подробно обсуждали. В результате сложились общие взгляды на искусство.

Цитирование и имитирование старых стилей и образцов без отбора считалось нецелесообразным и механистичным. Поиск и нахождение новых идей, приемов в композициях было целью. Считалось очень важным освобождение от всего того, что не соответствовало современности, рациональности, идейности, от всего, что мешало развитию искусства. Владимир Федорович поддерживал изучение первоисточников, знаний классического наследия всех народов и стран. Он считал, что первоисточники являются основой художественных впечатлений.

В 1960-е годы коллектив кафедры во главе с В. Ф. Марковым уже смог выпустить из стен училища молодых специалистов нового профиля.

В 1960-е годы члены кафедры педагоги Кочнева Н. С., Попова Е. В., Васильковский В. С. и Митрофанов К. М. защитили диссертации. Владимир Федорович считал защиты очень важными и престижными для кафедры. В 1970-е годы В. Ф. Марков большое внимание обращал на работы студентов старших курсов. Он считал, да и вся кафедра его поддерживала, что архитектурная часть зданий в проектах была на низком уровне. Из-за этого на просмотрах происходили столкновения противоположных взглядов.

Требовательность Владимира Федоровича часто задевала В. С. Васильковского, который вел задания на старших курсах. Странно только, что Владимир Сергеевич все ошибки, просчеты студентов принимал на свой счет.

На младших курсах большое внимание уделялось проектированию форм посуды. Выдвигались идеи ценности предметов бытового назначения в их художественной простоте и функциональности, украшательство не допускалось.

Владимир Федорович старался, чтобы каждый член кафедры (педагоги, учебные мастера) работал также и творчески. Он приветствовал всех, кто работал над своими композициями в материале, способствовал участию художников и мастеров в выставках.

В последние годы, совмещая две должности — проректора по учебной работе и заведующего кафедрой художественной керамики и стекла, — он сумел осуществить идею О. А. Ивановой организовать в одной из аудиторий методический кабинет; собственноручно оформил его и предложил начать работу по методике преподавания композиции. Были созданы альбомы с иллюстрациями студенческих проектов и эскизов на всех курсах.

Многие педагоги написали методические записки по каждому заданию композиции. Так была начата работа по методике. Ольга Александровна Иванова была душой этих начинаний. Сейчас собраны курсовые студентов с первого по пятый курсы. Имеются альбомы с фотографиями дипломных работ, а также слайды. Отчеты о методической и научной работе преподавателей проводятся с тех пор каждый год.

Еще в 1950-е годы Владимиром Федоровичем было организовано студенческое научное общество. Руководителями были Первая С. С. и Кочнева Н. С. Обе создали пособия по керамике, фаянсу, фарфору; действовали кружки по технологии, росписи и композиции в пределах студенческого научного общества.

Все его уважали и любили . Он часто оставался в училище допоздна. Вел работу над своими произведениями, общался со студентами и педагогами во внеучебные часы.

Владимир Федорович всегда поддерживал талантливые эскизы, ставил задачу перед авторами довести задуманное до исполнения в материале.

Кроме работы в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной В. Ф. Марков входил в художественные советы в городе. Везде его присутствие было желанным. Его ученики всегда вспоминают с благодарностью и ценят встречи с ним. Это был человек ясного ума, наделенный необыкновенной чуткостью и прозорливостью, умением видеть то, что часто бывает незаметным для других. Единство интересов кафедры сплотила школа, если таковая существует. Школу, конечно, нельзя искать только в общности работы и характеров. Школа — это единение людей, которые стремятся к одной цели, к одному идеалу. Такой школой можно считать кафедру художественной керамики и стекла.

Владимир Федорович поощрял индивидуальности, их творчество, поскольку был убежден, что они не только не вносят диссонанс в общий строй школы, а наоборот, эти работы дают толчок к большему разнообразию и красочности декоративно-прикладного искусства.

Он считал, что весь организм искусства не потеряет равновесия вокруг одного ствола-центра. Равновесие разных сил, по его мнению, и создает школу. Наследие (труд поколений) и новаторы (показывающие свой индивидуализм и бросающие вызов старому) в столкновении дают движение. Консервативная узда, по мнению Владимира Федоровича, также необходима, как и революционный порыв. При отсутствии одного или другого искусство будет стоять на одном месте.

Поэтому он сумел защитить многих «левых» студентов, обучавшихся в ЛВХПУ (к примеру, абстрактные композиции дипломника Валерия Яшигина). В те времена это было подвигом.

Владимир Федорович всегда посещал выставки современных художников, особенно вышедших из стен училища. Он высказывал свое мнение осторожно. Всегда поддерживал новый художественный язык, но не всегда соглашался с темами. Указывал на бесцветность и шаблонность приемов отдельных произведений.

В заключение хотелось бы сказать, что благодаря высокой требовательности к себе и к коллективу Владимир Федорович умел мужественно отстаивать свои идеи. И выполнялось это не приказами и распоряжениями, а совместной работой; все основывалось на личном честном отношении каждого к делу, на полном доверии и уважении. Я всегда с теплом и благодарностью вспоминаю совместную работу с Владимиром Федоровичем.

1984

МАЕВА
Алла Ивановна
1928–2007

Выпускница кафедры ХКиС ЛВХПУ 1952 г.
Работала на кафедре ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной
с 1964 по 1994 г. сначала в должности преподавателя,
затем доцента. Член СХ СССР, СХ РФ.

Владимира Федоровича Маркова я знала с конца 1940-х послевоенных лет. Под его руководством защитила диплом на кафедре художественной керамики в 1952 году. К нему обращалась за советом, когда пришлось работать на периферии. К нему пришла работать на кафедру в 1964 году.

Его уход стал большим личным горем. Сейчас, когда время немного зарубцевало душевную рану, вспоминаю о нем с благодарностью и любовью, потому что мне посчастливилось знать его, работать под его началом и учиться. Всегда чувствую себя его ученицей. Его мнение, его взгляды, мысли и убеждения были для меня непререкаемым законом. Он никогда ничего никому не навязывал и, как истинно интеллигентный человек, уважал мнение других людей. Владимир Федорович обладал даром слушать человека. Ему можно было рассказать самое сокровенное. Будучи гуманистом по своей природе, он любил и понимал людей. Люди делились с ним и горестями и радостями, зная, что всегда найдут отклик и поддержку в его душе. Для меня было истинным наслаждением слушать его на своих занятиях со студентами. Случалось это неожиданно, когда у него оказывалась свободная минутка. Как бы ненароком Владимир Федорович заглядывал в аудиторию и, «удивившись», что обнаруживал там человек десять студентов, с неподражаемой хитринкой на лице входил в класс. Быстро сориентировавшись в существе разбираемого вопроса, присаживался к столу, весело оглядывал присутствующих и начинал говорить. Повторить своими словами эти импровизированные беседы невозможно. Очень сожалею, что не осталось магнитофонной записи хотя бы одной из этих лекций.

Говорил Владимир Федорович красиво, интересно, увлекательно. Существо задания по композиции раскрывалось просто и убедительно. Логика его мышления была неоспорима, память феноменальна. Он был великим педагогом, умея учить без навязчивого назидания, оставляя за студентами свободу выбора в творческих поисках.

К Владимиру Федоровичу можно было обратиться по любому вопросу теории и практики искусства. Несколько лет тому назад, когда он болел, я навестила его в больнице. Он очень долго беседовал со мной о проблемах преподавания рисунка в художественном институте. Я опасалась, что переуто-

мила его, но потом поняла, что ему это необходимо как одно из лучших лекарств от недугов, ибо искусство было частью его жизни.

Творческие работы Владимира Федоровича служили образцом единства художественной выразительности и глубоко продуманной целесообразности. Владимир Федорович не переставал повторять: «Творчество должно быть умным». И его собственное творчество было тому примером. А творил он в маленькой мастерской, под неустанный гомон всегда присутствующих там, занимающихся студентов.

И мне кажется, что это не только не мешало ему, а как раз, наоборот, помогало, успокаивало и вдохновляло, так как все мы, преподаватели и студенты, были в эти моменты его детьми. Не одно поколение художников училось у него. И за все это мы и наши дети будем всегда чтить светлую память о Владимире Федоровиче.

1984

Заседание государственной экзаменационной комиссии. Конец 1950-х
Рядом с В. Ф. Марковым — Б. А. Смирнов

МАМОНОВ
Дмитрий Иванович
Родился в 1938 г.

Выпускник кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1966 г.
После окончания училища работал в Художественном фонде
в г. Камышин, затем переехал в г. Тверь, преподавал в Тверском
художественном училище, работал в Тверском художественном фонде.
Преподаватель иконописной школы в Твери.
В 1997–2010 гг. — старший преподаватель кафедры журналистики
Тверского государственного университета
(православная культура и нравственная этика).
Член СХ РФ, сопредседатель Союза православных педагогов (Тверь).

Мы любили его. Мне довелось пробыть в училище на год дольше моих товарищей. И за семь лет учебы от преподавателей общехудожественного ремесла я услышал не более четырех-пяти замечаний, повлиявших на мое профессиональное развитие. Но если к людям, учившим меня рисунку, живописи, скульптуре, у меня остались претензии, поскольку занятия сводились лишь к постановке предметов для тренировочного изображения и контролю преподавателя в отношении элементарных ремесленных ошибок в работе студента, то совсем другое чувство я испытываю к родной кафедре.

Мы так и называли кафедру керамики и стекла — «родная кафедра», мы любили этот отсек училища и мы знали, что нас любили в этом внешне неуютном углу первого этажа.

Собственно, конкретные знания по керамике нам давали наши технологи — А. И. Миклашевский и бесценный педагог Сусанна Сергеевна Первая.

А композиция? А на композиции были разговоры на общие темы. Было воздействие той интеллигентной среды, которая и есть главный учитель. Происходило приобщение к культуре. Знаменитый педагог Януш Корчак писал: «Это не пустая фраза, когда я говорю: счастье для человечества, что мы не в силах подчинить детей нашим педагогическим влияниям и дидактическим покушениям на их здравый рассудок и здравую человеческую волю». Так вот никто нас не «подчинял влияниям и дидактическим покушениям».

На композиции можно было спорить с преподавателем. На уроках композиции, то есть там, где проявляются творческое начало, свободная воля личности, ее индивидуальность, студент имел негласное право не соглашаться с педагогом.

Это право делать по-своему было главным педагогическим принципом Маркова, как мне кажется, найденным стихийно. Потому что в основе преподавания у Владимира Федоровича был не холодный анализ, а живое чувство любви к жизни, любви к своим питомцам и ожидания от них чего-то нового!

Вот это ожидание нового веселым огоньком сияло во взгляде Владимира Федоровича. Когда он подходил к студенту, его живой взгляд спрашивал: «Чем удивишь и чем обрадуешь?» И как зримо тускнели его глаза и откровенно скучным становилось лицо, если ученик показывал вялый эскиз.

Печально было обмануть ожидания этого педагога, который за малейшую свежую идею платил нескрываемой радостью за успех ученика. Помню, как об одном студенте Марков сказал с грустью: «Да, его… пожалуй, трудно назвать… интеллигентным человеком». (Я ставлю здесь два многоточия, чтобы подчеркнуть медленность этой фразы: Маркову хорошо известно, что этот студент далеко не интеллигент, но утверждать это ему неприятно, и он говорит об этом как бы стесняясь.)

Истинный педагогический такт никогда не позволял Маркову ставить на ученике, даже слабом, ярлык неудачника. Н. Чхеидзе до пятого курса работала в композиции очень вяло. Но вот она заканчивает пятый курс интересным курсовым проектом. Марков удивлен, он еще сомневается, ее ли это работа. Студенты убеждают его, что работа сделана самостоятельно, и Владимир Федорович счастлив: студентка наконец проявила себя творчески, и теперь он ждет от нее дальнейших успехов.

А как ему было приятно, когда студент обнаруживал интерес ко многим областям культуры. С ним можно было тут же, на занятиях, отвлекшись от разбора композиционного эскиза, поговорить о литературе, музыке… Помню, как сидим мы с ним в аудитории бок о бок на моем рабочем столе… Между пальцами у Маркова коротенький желтый окурок. Он щурится от дыма и посматривает на меня веселым глазом: «Вы не правы, Дима! Я не могу согласиться, что Бетховен менее значителен, чем Бах».

Хорошо помню одно нашумевшее общеучилищное собрание в 1963 году. Мне довелось выступать с заявлением, что даже весьма высокопоставленный начальник не может грамотно судить о художественных ценностях, если он необразован в этой сфере. Я привожу исторические примеры, цитирую классиков, а Марков сидит сияющий и, улыбаясь, оборачивается к своим соседям — вот, мол, какие у меня на кафедре эрудированные ребята! Мне хорошо известно, что, когда за мое публично высказанное несогласие с мнением Н. С. Хрущева об искусстве перед администрацией стоял вопрос об отчислении меня из училища, В. Ф. Марков (не без неприятностей для себя) отстоял мое право закончить вуз.

Мнение Маркова всегда было нам интересно — по любому поводу. «Владимир Федорович, а как вы думаете?» — это был частый вопрос.

Приведу случай хотя и юмористический, но который показывает, что высказывания Маркова были интересны и педагогам. Студенты-дипломники разных факультетов работали в одной большой аудитории, разделенной невысокими фанерными перегородками. Слышны были все разговоры. За нашей перегородкой занимались дипломники текстильного отделения. Я умел похоже воспроизводить голос Владимира Федоровича и подражать его речевым интонациям. И вот однажды потехи ради я начинаю что-то импровизировать голосом Маркова, и в это мгновение смолкает голос педагога, разговаривавшего за перегородкой с дипломниками отделения текстиля. Как мы потом узнали, педагог сказала студентам: «Давайте помолчим. Я хочу услышать, что скажет Владимир Федорович».

Мы любили Маркова, своего учителя, заведующего кафедрой художественной керамики и стекла, где он сумел создать обстановку доброжелательности и общей дружбы. Мы любили его потому, что чувствовали, что он любит нас и что, главное, ждет от нас создания каких-то ценностей если не сейчас, то в будущем. И хорошо было жить в сформированной им на родной кафедре атмосфере спокойной работы, окрашенной человеческим юмором.

Тогда нас, студентов дневного отделения, на кафедре было немного. Тогда еще у каждого из нас было свое постоянное рабочее место в аудитории. И свое место в душе любимого учителя. Но уже в 1966 году появились первые вечерние группы, а вскоре училище переполнилось вечерниками и что-то стало меняться. И наша кафедры, где уже ни у кого не было постоянного рабочего места, стала напоминать проходной двор.

Уходили годы. Марков все больше сутулился. Окончательно побелела его красивая шевелюра и симпатичное, всегда загорелое лицо этого человека все реже освещала искренность улыбки. Улыбка, как и его походка, сделалась усталой. И уже не горел в глазах проректора Маркова огонек ожидания нового.

1984, июнь

САМОШКИНА
Валерия Павловна
1936–2009

Выпускница кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1962 г.
Работала на кафедре ХКиС с 1964 по 2008 г.
Профессор, член СХ СССР, СХ РФ,
заслуженный художник РФ.

Владимира Федоровича я знала в течение двадцати пяти лет. Этот человек значил для меня больше, чем учитель, наставник, педагог, даже больше, чем отец. Он был олицетворением всего настоящего. Я не помню случая, когда бы он сфальшивил, слукавил, он всегда был искренен и честен. Он не любил людей лицемерных и заискивающих, сам никогда не допускал фальши в отношениях с людьми. На мой взгляд, это самое сильное качество его характера, объясняющее его бескомпромиссность и неподкупность.

Я у него училась. В те годы был он еще молодой, очень живой, активный, с искринками в глазах. Человек незаурядного ума, энциклопедических знаний, с юмором.

Что мне запомнилось? Он никогда не унижал студента. Никогда не был высокомерен. Ко всем студентам — хорошим ли, плохим — он всегда относился уважительно, ровно. Был строг, требователен, но прежде всего к самому себе. Никогда не опаздывал на занятия. Даже будучи кафедралом, всегда приходил в девять часов утра и уходил в пять вечера.

На его уроках всегда было интересно. Это был всесторонне образованный человек, поражающий глубокими знаниями не только в области архитектуры, изобразительного и прикладного искусства, но также музыки, литературы, театра.

Владимир Федорович любил кафедру как свой второй дом и находился там с утра до позднего вечера. Я хорошо помню, как в начале 1960-х годов, после того как выехал архитектурный техникум, освободив большое нижнее помещение, мы получили его для нашей кафедры, которая до этого занимала всего несколько классов на втором этаже. Владимир Федорович со складным метром, как хозяин, заботящийся о своем доме, ходил по этому несуразному помещению, вымерял что-то, записывал, чертил, высчитывал. Он заботился обо всем: о рабочих столах, шкафах, мебели, освещении и прочем.

Тогда-то и закладывалась Владимиром Федоровичем основа нашей кафедры. В середине 1960-х годов он уже был не просто кафедралом, но и проректором по учебной работе. Это, конечно, были для него самые плодотворные годы, хотя и самые трудные.

Владимир Федорович очень много внимания уделял студентам. Он говорил так: «Не студенты для нас, а мы для них существуем в вузе. Поэтому все — для студентов». У него не было любимчиков, он ровно относился ко всем студентам, хотя всегда говорил, что учить надо тех, которые хотят учиться. Те, которые не хотят, все равно ничему не научатся.

Он говорил, что, получив диплом, не все станут художниками. И не все, кто хорошо учатся, будут потом хорошими художниками. Говорил о том, что, выйдя из стен училища, надо быть готовыми к борьбе, так как в жизни придется нелегко. У всех разные характеры. Одни, более ловкие, но менее способные, могут приобрести больший вес по сравнению с более способными, но менее уверенными в себе, которые могут и погибнуть как художники.

Особенно он беспокоился за судьбу студентов талантливых, но менее защищенных. Хорошо помню, как Владимир Федорович переживал за судьбу Инны Олевской. Эта студентка с первого курса проявила свой талант и ярко выраженную индивидуальность. А Владимир Федорович всегда старался школой не подавить индивидуальность человека, если она ярко выражена и неординарна. Так было и с Инной Олевской. При защите проектной части дипломной работы было много споров по поводу ее предложений. И он очень переживал, что государственная экзаменационная комиссия не понимает и не видит, каков будет результат работы. В конце концов Олевская защитилась на «отлично», с одобрением комиссии.

Он был человеком неравнодушным, болеющим за судьбы других, внимательно следил и интересовался судьбой выпускников, радовался их успехам и огорчался неудачам, гордился, если они становились известными, заслуженными художниками.

Владимир Федорович большую часть своей жизни отдавал кафедре, но ведь он был еще и художником, причем незаурядным. У него было мало времени для творческой работы, но он успевал многое: постоянно участвовал в выставках, делал экспериментальные работы, творил даже тогда, когда был проректором и кафедралом одновременно.

Владимир Федорович по своей природе и образованию — архитектор, и это ощущается в его керамике. Прекрасно зная материал, он как бы «строит» свои вазы, конструирует, моделирует. Все его композиции интересны по замыслу, выразительны по пластике и силуэту и всегда образны. Им присущи такие черты, как новаторство, современность. Они не поражают с первого взгляда, не привлекают необыкновенной остротой. К ним нужно присмотреться и тогда их запомнишь, потому что это не однодневки, его работы будут жить долго. Новатор по натуре, Владимир Федорович поддерживал новаторские предложения и у студентов. Острую оригинальную идею, интересное решение он предпочитал заученному, сухому, хотя, может быть, и качественно выполненному проекту.

Владимир Федорович пользовался авторитетом у преподавателей и студентов всего училища. Многие видели в нем мудрого, доброжелательного кафедрала, настоящего руководителя. На наших комплексных обходах он был всегда выдержан, корректен, не навязывая своего мнения, давал возможность высказаться всем желающим, а сам, как бы подводя итог высказываниям, делал вывод и давал объективную оценку работе кратко, убедительно и по существу.

Владимир Федорович любил свою кафедру (преподавателей, сотрудников и студентов), и его тоже все любили. На протяжении многих лет он сам подбирал своих сотрудников. И был удовлетворен своим детищем. Часто бывали споры, особенно на обходах, а в спорах рождалась истина. Он очень просто и спокойно умел примирить стороны и разрешить противоречия. Владимир Федорович доверял всем преподавателям и сотрудникам кафедры.

Владимир Федорович Марков прекрасно говорил. Я помню его выступления перед большой аудиторией на собраниях училища. Его спокойный голос заставлял всех притихнуть и внимательно слушать неторопливую, всегда интересную, затрагивающую острые проблемы, умную речь. Он говорил медленно, артистично, с паузами и акцентами, коротко и по существу вопроса.

Вспоминаю его выступления на обсуждении выставок «Одна композиция», которых с нетерпением ждали его ученики, ставшие уже взрослыми, маститыми художниками. Для них он всегда оставался учителем, наставником, и потому они прислушивались к его доброжелательной справедливой критике.

Владимира Федоровича нет, но он живет во всех нас, кто имел счастье у него учиться, рядом с ним работать, общаться и просто видеть его и слышать.

1984

МУРАТОВ
Владимир Сергеевич

1929–2005

Выпускник кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1965 г.
Действительный член Российской академии художеств,
лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина,
заслуженный художник РСФСР, народный художник РСФСР.

С Владимиром Федоровичем я познакомился в 1959 году при поступлении в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Он был тогда заведующим кафедрой художественной керамики и стекла.

Приехав из провинции, я был поражен и покорен Ленинградом, училищем — все было необычно, возвышенно! До этого я окончил Одесское училище им. Костанди, где я узнал, что есть такая сфера человеческой деятельности, как искусство. Я понял, что есть прекрасный мир, в который обязательно нужно войти. И вот училище им. В. И. Мухиной оказалось той «дверью», за которой и был этот мир. А Владимир Федорович оказался тем человеком, который помог увидеть этот мир и освоиться в нем. Он был доброжелателен и строг, без сантиментов. Как сейчас помню его: в темной тройке, с седой вьющейся шевелюрой, с папиросой, раскованный, небрежно-элегантный, говорит негромко, но всегда по делу. Мы, студенты, его уважали и побаивались. На просмотрах он всегда видел главное в той куче эскизов, которые мы приносили, в оценках был немногословен. В мою бытность на четвертом курсе он стал проректором, но не порывал с кафедрой. Владимир Федорович был моим руководителем диплома. Он всегда доверял студенту, не навязывал своего мнения, а как бы открывал глаза на главное. Помню, на защите дипломного проекта, за неделю до защиты, подошел и спрашивает: «Покажи, что натворил?» Все внимательно просмотрев, сделал несколько замечаний, остался доволен. Он не мешал в выборе темы, не говорил о пользе обществу, которую мы, студенты, должны приносить своими работами. Дипломная работа оказалась нормальной, и я рад, что не подвел своего учителя.

Из всей нашей группы я один был распределен на периферию, в Киргизию, в город Фрунзе, в систему Художественного фонда. Но работы по специальности в этой красивой стране мне не нашлось, а заниматься халтурой я не хотел. Через год возвращаюсь в Ленинград и предстаю перед Владимиром Федоровичем. Мой поступок был из ряда вон выходящим, но, к чести кафедры, к чести

Владимира Федоровича, подробно расспросив меня о происшедшем, он не стал меня ругать, узнав, что я хочу работать только в стекле, поддержал меня, пообещав помочь с устройством на работу.

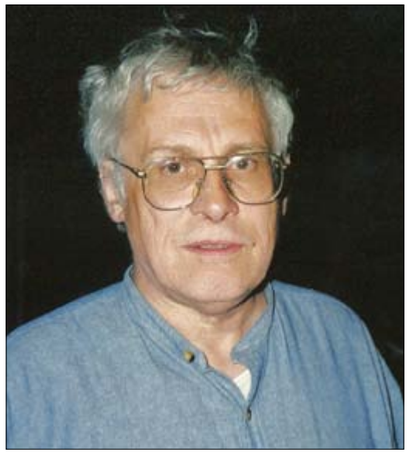
Через месяц помог случай — потребовался художник на завод в г. Гусь-Хрустальный. Владимир Федорович горячо рекомендовал меня представителю завода — так решилась моя судьба, там я и работаю до сих пор.

Вспоминается еще эпизод. После второго курса я невзлюбил стекло и хотел перейти на керамику. Владимир Федорович сурово поставил мне условие: либо я остаюсь на стекле, либо — за ворота. Этот поступок говорит о его «дальнозоркости», он уже тогда видел, что из кого получится. При встречах всегда расспрашивал, давал советы по разным поводам — и по рабочим и по жизненным. Его интересовало все. Очень радовался успехам своих учеников. Я всегда буду помнить, какую роль в моей судьбе сыграл этот прекрасный человек. Если бы не встреча с ним, моя жизнь была бы беднее, я не узнал бы о той высокой духовности в искусстве, которую не каждый учитель может раскрыть перед своими учениками. Низкий поклон моему Учителю за все прекрасное, за все то, что он открыл для меня в жизни.

1988, 9 марта

В училище. Конец 1970-х
Рядом с В. Ф. Марковым — В. Горин

С гостями училища. Конец 1970-х



ГРОМОВ
Анатолий Владимирович

Родился в 1941 г.

Выпускник кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1966 г.
В 1970–1972 гг. — внештатный преподаватель отделения промышленной графики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
В 1971–1992 гг. — штатный художник КДПИ.
В 1988–1991 гг. — член Правления СПбСХ и СХ СССР.
С 1992 г. участвует в выставках произведений станковой графики и росписи тканей.
С 2005 г. сотрудничает с детскими журналами «Баламут», «Автобус», «Калейдоскоп», с издательством «Лира». Работает в области художественной фотографии.
Член СХ СССР, СХ РФ

В этих записках мне хотелось донести до читателя образ «живого» Маркова, который порою складывается из небольших эпизодов, высказываний, они по-прежнему живы в моей памяти через пятьдесят лет.

Вот только несколько наиболее ярких зарисовок той незабываемой студенческой поры.

* * *

Сентябрьским утром 1960 года группа студентов первого курса отделения керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной заполнила небольшую аудиторию, где им предстояло прослушать первую лекцию по предмету «композиция». Одним из студентов был я, и эта лекция навсегда врезалась в мою память, потому что ее читал Владимир Федорович Марков. Когда занятие закончилось, мы какое-то время молча стояли на лестничной площадке училища, находясь под впечатлением от услышанного.

* * *

Как-то на одном из занятий Владимир Федорович обронил фразу о том, что всегда мечтал увидеть комплект предметов (скорее всего, речь могла идти о сервизе) вполне самостоятельных, внешне не связанных между собой элементами формы, декора и цвета (подозреваю, что и материала), но в своей совокупности представляющих единую, убедительно цельную, законченную композицию. Тогда в силу кажущейся невозможности решения подобной художественной задачи эта фраза была воспринята как шутка. Тем не менее на протяжении жизни я постоянно возвращаюсь к этой будоражащей воображение фантазии.

* * *

Темой одного из занятий по композиции был чайник, соответственно, по системе Станиславского художник должен был войти в образ своего «героя», то есть в образ чайника. В начале занятия Марков поинтересовался, вошли ли мы в образ, а в конце занятия с хитрой усмешкой сказал: «Не забудьте выйти из образа чайника».

* * *

В своей педагогической работе В. Ф. Марков руководствовался принципом подготовки универсальных специалистов. Достигалось это среди прочего посредством многочисленных клаузур — краткосрочных композиционных упражнений, как правило, не имевших прямого отношения к профильной дисциплине, при оценке и обсуждении результатов которых нередко приглашались преподаватели других кафедр. Запомнились клаузуры на темы: экслибрис, рисунок кухонной клеенки, ювелирные изделия, выставочный плакат, интерьер бара, игровые элементы детской площадки и т. п. Клаузуры проходили в атмосфере увлекательной, а порой и азартной игры, где необычность и свежесть темы побуждали к творчеству, провоцировали нестандартные и парадоксальные решения.

* * *

Изредка в практике учебного процесса ЛВХПУ случались заграничные, исключительно в странах «народной демократии», стажировки студентов. Разнарядка «спускалась» из Министерства высшего образования, но право выбора немногочисленных кандидатур было у администрации училища. Спущенная разнарядка 1965 года предоставляла возможность отправить в ГДР семь студентов на один месяц. Руководство училища решило делегировать группу студентов пятого, преддипломного, курса, по одному из всех имевшихся тогда отделений.

До поры до времени никто из студентов об этом не знал. Неизвестно, каким образом и в какой форме происходил выбор кандидатур. Дело это весьма деликатное и щепетильное, способное породить в коллективе неприязненные отношения. В этот раз все решилось самым неожиданным образом. На кафедре обсуждалось несколько кандидатур, но только один Марков был способен на столь корректную, не порождающую обид форму выбора. На один из дней для пятого курса была назначена клаузура. Предварительной информации о теме, как всегда, не было. Нам предстояло создать проект оформления сценического пространства на тему масленичного гулянья, причем работы должны были быть представлены в анонимной форме, под символами. К работе следовало отнестись максимально ответственно, так как автора лучшего проекта ждал приятный сюрприз. Целый день в поте лица и без перерывов на обед мы трудились над своими планшетами, а когда настал час подачи, нас попросили покинуть помещение. Через дверное стекло мы видели как Марков и преподаватели кафедры рассматривают и обсуждают выстроенные вдоль стен планшеты с нашими творениями. Потом они вышли к нам. Марков, улыбаясь, поздравил всех с интересными работами и сообщил, что кафедра на этот раз приняла решение не выставлять оценки, но единогласно определила лучшую работу, однако с оглашением повременит, проведя эксперимент по совпадению мнений. Далее он сказал, что участники клаузуры могут отдохнуть, а в аудиторию приглашаются все студенты, включая первый курс и дипломников, которым предлагается коллективно определить лучшее произведение и объявить его кафедре. К моему величайшему удивлению, была выбрана моя работа. Когда же Владимир Федорович сообщил, что мнения преподавателей кафедры и студентов совпали, а «приятным сюрпризом» является командировка в ГДР, моему счастью не было предела.

* * *

Мы все сильны задним умом, теперь я понимаю, что многие его фразы нужно было конспектировать. Он бросал их как бы мимолетом, иногда с усмешкой, иногда в контексте разговора. Я помню, как однажды во время обсуждения темы конкретной композиции он перешел к анализу построения одной из глав романа «Братья Карамазовы» Достоевского. Искусство он видел целиком, а не разорванным на куски, образ его мышления можно сравнить с мышлением Сергея Эйзенштейна. Тогда мы были молодыми и глупыми и не могли до конца это оценить.

2012, январь

НЕКРАСОВА-КАРАТЕЕВА
Ольга Леонидовна

Родилась в 1943 г.

Выпускница кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1967 г.
В 1977–2004 гг. — преподаватель кафедры ХКиС ЛВХПУ
им. В. И. Мухиной, с 1995 г. — профессор кафедры ХКиС,
в 1997–2004 гг. — зав. кафедрой ХКиС. С 2002 г. — зав. кафедрой ДПИ
на факультете изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена.
Член СХ СССР, СХ РФ, заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения.

Записи воспоминаний о Владимире Федоровиче Маркове

Я поступила в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1961 году. Все связанное с занятиями в училище, было для меня сказочно радостным. Как из недавнего детства, будто добрый король из киносказки «Золушка» (внешне очень похожий на образ, созданный Э. Гариным), явился нам Владимир Федорович Марков. Очень ясно вспоминаю его первую беседу с нами, первокурсниками, — интереснейший рассказ об истории создания Центрального училища технического рисования барона Штиглица и начертанные им перспективы нашего творческого будущего. Его речь, неторопливая, интонационно богатая, его манера общения — все отвечало образу «настоящего профессора», очень заслуженного и очень уважаемого. Он был галантен, классически образован. Не знаю, был ли это результат родительского воспитания или плоды самоорганизации, но он являлся для всех образцом высочайшей культуры общения. Владимир Федорович всегда приветливо здоровался с девушками, а мальчишкам пожимал руку, и это воспринималось нами с благоприятием и почтением. Но он бывал и чем-то рассержен, и мы понимали, что это не по пустяковым причинам. Он не только заведовал нашей кафедрой, но был еще проректором по учебной работе, занимался проблемами музея, мастерских, студенческого научного общества и пр.

У нас на первом курсе Владимир Федорович вел основы композиции. Рассказывал обо всем очень понятно, и становились ясными даже непростые суть вещей и закономерности в искусстве. Курс занятий его был построен на таинственных для нас методиках ВХУТЕИНа, ВХУТЕМАСа, Баухауза, Иттена, Кандинского, Фаворского. Он, как профессиональный архитектор, рассказывал об архитектонике форм, о пропорциях и масштабах, сопровождая речь простыми и убедительными рисунками-схемами. Его рисунки, сопутствующие рассказу об иллюзиях зрительного восприятия, были увлекательными, как фокусы, и очень наглядными, легко запоминающимися. Владимир Федорович говорил нам о том, что, проектируя предмет, необходимо думать не только о нем и его внутренней системе (его форме, цвете, функции), но помнить о том, что любой предмет существует в среде и является элементом большего пространства, организующего предметную среду жизни человека.

Мы испытывали к нему абсолютное доверие. Мы знали, что он архитектор, а архитектура — «мать всех искусств», поэтому он знает толк в искусстве, может все правильно организовать и справедливо оценить. Мы видели, с каким почтением относились к нему старшекурсники и наши преподаватели, а также сотрудники других кафедр.

Владимир Федорович внимательно следил за ростом студентов с первых занятий до их дипломных работ. Не скрывал свою любовь к талантливым, выказывал уважение к старательным, не раз спасал студентов от выгона из училища за их молодецкие выходки.

Он часто заходил в аудитории и мастерские, где трудились студенты во внеурочное время, и, поинтересовавшись ходом их работы, начинал беседу об актуальных и вечных проблемах искусства, о предназначении художника, о ремесле и творчестве и т. д. Это были незапланированные, но очень ценные уроки, оставшиеся в памяти как фундаментальные рекомендации к творческой жизнедеятельности.

Мне очень нравилось слушать его неторопливую речь и наблюдать за тем, как он отыскивал необходимые, точные, красивые и порой редкие слова. Как со вкусом он вел беседу, выстраивая повествование. Часто, в такт движению мысли, Владимир Федорович соединял пальцы обеих рук и касаниями подушечек друг к другу словно замыкал цепь рассуждений.

К сожалению, мало запомнилось конкретных фактов общения с Владимиром Федоровичем, но помню, как, пригласив меня преподавать на кафедре, он сказал: «У вас хорошо получается работать с детьми, получится и со студентами. Только знайте, что все они — „великие“ художники и уже сейчас могут владеть истиной. Их нужно любить, как детей, и ценить, как творцов».

«К таланту надо относиться осторожно, внимательно и требовательно», — часто повторял Владимир Федорович. Он заботливо поддерживал талантливых студентов в их неожиданных, смелых предложениях, заинтересованно подключался к таким работам, внимательно и требовательно руководил ими. Он отстаивал их достоинства даже тогда, когда не находил поддержки у кафедры или совета.

Помню, как, выслушав возмущенные жалобы О. А. Ивановой на плохую посещаемость занятий Игорем Харченко и протест против отличной оценки за его проект, Владимир Федорович тихо сказал: «Зато он талантлив», чем сильно удивил меня, и мое сердце навсегда избрало приоритетом в отношении к ученикам не столько их послушность, сколько художественную талантливость и творческость. Он понимал стремление ребят к поиску нового, современного в искусстве, не ограничивал и не отбрасывал новаторские образные и пластические предложения студентов, а вел их в поиске новых идей и форм по классическим законам формообразования.

Я долгое время вела протоколы заседаний кафедры и подробно записывала его высказывания, что позволило сохранить характер его речи, идеи, рекомендации.

Владимир Федорович говорил, что «очень отличаются художник, просто работающий творчески, и художник, преподающий, воспитывающий душу и талант будущего художника. Художник-педагог пребывает единовременно в трех ипостасях: учитель, художник и ученик. Необходимо развиваться, расти и учиться вместе со студентами, не отставая от времени и не уходя от решения неожиданных современных задач и тех, которые ставим мы перед студентами». Он отмечал, что педагог художественного вуза обязан сам много работать творчески, следить за развитием и активно участвовать в художественной жизни, бесконечно совершенствоваться, обогащать себя знаниями мировой культуры. Он сам всегда следовал этому, поражая нас широчайшей эрудицией, культурой, мудростью.

В методике преподавания творческих дисциплин он утверждал полезность предъявления студентам в примерах как исторических, классических образцов, так и собственного творческого опыта педагога.

Я храню конспект рекомендаций Владимира Федоровича, данных мне в связи с построением и проведением первых занятий по композиции. Он указывал на специфичность мышления художника декоративно-прикладного искусства и на его отличие от иных форм художественного творчества, на необходимость профессионального обучения студентов этому особому языку, основывающемуся на художественных возможностях различных материалов и способов производства. Поэтому первыми, основополагающими упражнениями и заданиями в разработанной им программе курса композиции на кафедре художественной керамики и стекла стали те, которые обучают студентов, как «претворить жизненные явления в декоративно-прикладном искусстве», как «перевести богатство живых природных форм на язык декоративного производства».

Он часто повторял: «Мы не ставим перед собой задачу воспитать узкого специалиста, „керамиста“ или „стекольщика“, а воспитываем профессиональных художников — создателей эстетических объектов предметной среды для жизни человека на примере конкретного материала керамики и стекла».

Приняв на себя руководство кафедрой, В. Ф. Марков подошел к разработке концепции образовательной системы как профессиональный архитектор, определив базовые позиции:

- опора на традиции мирового и русского народного искусства керамики и стекла;
- освоение современной художественно-технологической практики;
- поиск нового в авторском творчестве.

Им были четко сформулированы основные принципы проектной деятельности художника декоративно-прикладного искусства, способного одинаково успешно решать задачи функциональной, производственной и эстетической целесообразности создаваемого предмета, то есть:

- предназначение предмета и учет условий его эксплуатации;
- технологичность создания, учет условий производства;
- художественно-эстетическая образность предмета.

Владимир Федорович говорил о триединстве важнейших категорий в создании произведения декоративно-прикладного искусства: «Идея, материал, мастерство». Он неустанно повторял, что это универсальные принципы и они не зависят от свойств какого-то одного материала, но обязательны для работы с любыми материалами: керамикой, стеклом, металлом, текстилем, бумагой, деревом.

Он говорил: «В обучении студентов декоративно-прикладному искусству первоначально — творческое проявление, идея, фантазия, развитое интуитивное начало; вторично — использование всех научных средств, расширение кругозора, грамота. Главное — воспитание таланта, творческое развитие; от нас же требуется оснастить студента знаниями, навыками, ремеслом. Мы должны дать им фундаментальные понятия: функции предмета, способности и выразительности материала (разных материалов), концепции структуры, веса, массы; говорить с ними об отношении традиционного искусства в его традиционной ремесленной форме к современным условиям технологии, к машинизации».

Владимир Федорович был строг и принципиален в требованиях высокого качества преподавания: «Ваши знания, сведения, которые вы передаете студентам, должны быть энциклопедично верны и убедительно аргументированы, мы должны учить студентов думать». Но он не навязывал своих методов обучения, давая возможность художнику-преподавателю и здесь творчески отыскать свою композиционную систему. Не ограничивал и не дергал назойливым контролированием. Он только формулировал конкретные задачи по существу, а не по форме. «На этом задании мы должны научить студента…» (тому-то), а как — каждый искал сам. Он дорожил личными, индивидуальными методами работы разных художников со студентами и не раз говорил мне, что считает полезным это различие в подходе, в методах, в деле разностороннего и цельного формирования личности будущего художника.

Помню, как однажды, на каком-то просмотре, неудовлетворенный результатами студенческих работ, Владимир Федорович потребовал от преподавателя четко сформулировать требования, предъявляемые к заданию. Рассердившись на многословный и невнятный ответ, он высказал очень ценное методическое замечание: «Когда ясна задача, когда четко сформулированы условия, от студентов можно ожидать и разнообразных, и интересных результатов. Этот процесс можно сравнить с рекой, у которой крутые берега направляют ее бег, усиливают, убыстряют течение, а у реки без ярко выраженных берегов разлив широкий, появляются ложные русла, множество пойм и рукавов, заболоченных стояков. Движение ослаблено. По такой реке нелегко добраться до нужного места, до цели». После этого случая им была предложена особая форма написания курсовых заданий, где наряду с пунктами «Тема задания» и «Сроки подач» появился пункт «Основные требования», в котором от преподавателя требуется краткое и четкое их формулирование по сути, а не по форме.

Владимир Федорович вдумчиво разрабатывал теоретические аспекты декоративно-прикладного искусства, принципы формообразования и декорирования в нем, учил логичному, «целесообразному» проектированию и созданию вещей по сути своей человечных, «гуманных».

Его творчество иллюстрировало теоретические выводы и открытия в этой области и являлось квинтэссенцией рассуждений и поисков. Формы его сосудов могут служить наглядным пособием к заданиям по композиционному формообразованию.

Художник В. П. Головин вспоминал: «Я всегда думал, что творчество — это что-то неожиданное и неясное, подсознательное, что художник творит по наитию и ни помочь, ни понять его до конца нельзя. А Марков обратил наше внимание на абсолютную взаимосвязь всего в мире, в искусстве, в человеке; на закономерность поведения материалов и создания разных живых и неживых конструкций. Он раскрыл нам значение тектоники, ввел в понимание структуры произведения. Эти знания сделали композиционный процесс осмысленным, интересным. И вот этим знанием и радостью от того, что я знаю, я обязан Владимиру Федоровичу Маркову».*

Студентам, стремившимся вырваться за пределы традиций и создавать только никогда ранее не бывшее, абсолютно новое, как вспоминает Ф. Р. Ахметзянов, он говорил: «Керамике уже много тысяч лет, и все в ней уже открыто и создано. Наша же задача — найти свой образ, такие приемы и отношения пропорций, которые бы и сделали наше произведение очень личностным и современным».**

Поручая мне вести протоколы заседаний кафедры, Владимир Федорович говорил: «Это очень важно. Это нужно делать умно, записывать не только то, что сказали преподаватели, но и то, что они хотели, но не смогли сформулировать. Поймать и обработать мысль. Мыслью необходимо дорожить. Из крупиц высказанных мыслей и создается наша школа, отрабатывается методика. В нашем деле один ум хорошо, а коллективный ум — лучше».

Мне, страстно взявшейся за преподавание и по молодости лет резкой в своих предложениях и оценках, Владимир Федорович часто повторял: «Надо ценить тот опыт, который уже накоплен, и тот коллектив, который сложился и создал кафедру такой, какая она есть. Может быть, потому и работает сейчас в стране такое большое количество наших выпускников, художников очень разных, но творческих, что восприняли они нашу систему обучения; что на кого-то оказал особое воздействие метод преподавания Митрофанова, на кого-то — авторитет Васильковского, кому-то помогла Кочнева и т. д. В искусстве не может быть единственно правильного пути. Каждый художник по-своему интересен, каждый по-своему прав. И каждый, как ручеек, питает большую реку».

Помню, как потрясла меня характеристика, данная Владимиром Федоровичем профессору В. С. Васильковскому в его присутствии, на заседании кафедры, во время отчета последнего: «Очень трудно говорить о любом художнике. Необходимо найти в нем то особенное, сущее, что порой и ему самому не очень видно, но интересно было бы узнать мнение со стороны. Сила Васильковского в том, что он великолепный композитор, всегда знающий, для чего, куда создается вещь. Всегда активная сильная струя замысла, идеи. Изысканные композиции на уровне высокого эстетизма с точки зрения приподнятости его личного интеллектуального уровня, через сложную призму его — Васильковского — смотрения. Это оригинально, удивительно, привлекательно. Блестящий график, легко владеющий изобразительным языком. Это — свойство его памяти, свойство образного восприятия, мышления, графического умения. И это графическое начало довлеет в творчестве Васильковского как керамиста. Последние графические работы к произведениям Пушкина и Хайяма демонстрируют счастливое воссоединение всех достоинств художника в графических иллюстрациях». (Запись в протоколе заседания кафедры от 22 ноября 1980 года.)

В такой сжатой форме, так точно и объективно верно выразил он многосложный характер творчества удивительного и необычного художника, каким является В. С. Васильковский. Они жили и работали (не всегда согласно) рядом, а близость, как известно, не способствует объективности суждений. Так сказать о другом художнике мог только очень внимательный, мудрый и талантливый человек и художник.

Большой коллектив сотрудников кафедры — преподаватели, учебные мастера, технологи — состоял из людей творческих, амбициозных, инициативных, с непростыми, порой обидчивыми и вспыльчивыми характерами, но авторитет Владимира Федоровича, его мудрость, уважительное отношение к людям позволили ему в течение двадцати пяти лет успешно руководить кафедрой, создать и сохранить ее уникальный преподавательский состав.

Композиционный дар практикующего архитектора красиво реализовался в том, как Владимир Федорович проектировал обстановку помещений кафедры и методического кабинета. По его замыслу, методический кабинет должен быть помещением для хранения огромного и постоянно накапливающегося методического фонда студенческих учебных и дипломных работ и в то же время быть многофункциональным кабинетом — служить учебной аудиторией для занятий по основам композиции, истории искусств, для заседаний кафедры, для общекафедрального обсуждения дипломных эскизов.

---

* Запись сделана мною 27 января 1984 года во время беседы о Владимире Федоровиче.

** Запись сделана мною в 1984 году во время беседы о Владимире Федоровиче.

Владимир Федорович решил эту задачу функционально рационально и художественно содержательно. Учтя высоту потолка комнаты, он спроектировал и поставил вместительные шкафы друг на друга и так получил удобное вместилище и ровную стенку, не отвлекающую внимание на себя. На противоположной стене он развесил экспозицию из прекрасных образцов рельефных и рисованных копий классических произведений декоративно-прикладного искусства в определенном, композиционно выверенном порядке, а два огромных окна украсил копийными и авторскими витражами студентов. Такое решение интерьера методического фонда превратило его из складского помещения в художественно организованное учебное пространство, заставляющее входящего в него человека сосредоточиться на искусстве и творчестве. В центре кабинета установлен большой стол, вокруг которого собираются преподаватели и студенты, за ним происходят совещания, беседы, встречи с выпускниками, торжественные празднования юбилеев и ежегодных защит дипломов. При последующих ремонтах помещения методического фонда архитектурно-художественная композиция его оформления бережно сохраняется.

По образцу созданного Владимиром Федоровичем методического кабинета многие выпускники кафедры художественной керамики и стекла устраивали подобные учебные кабинеты и мастерские (и обязательно с большим столом посередине) в других вузах, где начинали сами преподавать.

Такие же большие столы были сделаны по проекту Владимира Федоровича для других учебных аудиторий. Они оказались очень удобными для работы над проектами и картонами больших панно или витражей. До сих пор, рассаживаясь вокруг таких столов, лицом друг к другу, студенты расписывают фарфор, копируют росписи ренессансной итальянской майолики, общаются в процессе творчества. Выдержали эти столы испытание временем даже после того, как почти ежегодно вот уже более полувека на новогодних клаузурах студенты составляют из них сцену и дают представления, иногда задорно на этих же столах отплясывая.

Рационально были спланированы и обустроены Владимиром Федоровичем учебные мастерские на первом производственном этаже. Они обеспечивали весь учебный и технологический процесс по созданию произведений из керамики и стекла.

Владимир Федорович сам был широко эрудированным человеком и настаивал на необходимости воспитывать студентов через приобщение к культуре и искусству разных народов, поэтому пригласил на кафедру искусствоведов Анаиду Александровну Татевосову и Эллу Августовну Тараненко. Он дорожил культурно-историческим наследием прошлого, видя в нем надежный фундамент для прогрессивного развития современного искусства. Он требовал от преподавателей научного подхода к методическим разработкам, последовательного подбора иллюстративного материала, точных аннотаций архивных фондов.

А. А. Татевосова вела подготовленный ею курс истории мирового декоративно-прикладного искусства, включавший в себя материалы о разных его видах с древних времен. Владимир Федорович настаивал на проведении занятий на экспозиции в Эрмитаже для непосредственного восприятия студентами исторических предметов-памятников. Он также способствовал проведению обмерных практик студентов в фондах учебного музея ЛВХПУ, где они не только делали копийные зарисовки, но и помогали хранителям музея в разборке коллекций, мытье экспонатов, могли подержать в руках и внимательно рассмотреть раритеты. Копированию лучших образцов мирового искусства отводилось много учебного времени для того, чтобы студенты могли освоить технологию их создания, познать специфику художественного языка, приобщиться к манере исполнения мастера и затем, на основе обретенных знаний и навыков, создавать собственные авторские произведения. (Копирование ренессансной итальянской майолики и создание автопортрета, копирование средневековых витражей и создание композиции «Портрет современника», копирование росписи агитационного фарфора и создание авторской многофигурной композиции и т. п.) Этот метод оказался универсальным для введения молодых художников в профессию.

На кафедре работали удивительные мастера (Сусанна Сергеевна Первая и Александр Сергеевич Джуля — оба из Украины), которые обучали студентов народным традиционным приемам формообразования (гончарке) и декорирования керамики ангобами и глазурями. Владимир Федорович очень уважительно и с нежной любовью относился к ним и поддерживал их искреннее творчество на основе народных традиций.

Однако довольно быстро выяснилось, что увлечение студентов образами народного искусства стало выражаться в чрезмерно частом, спекулятивном повторении в студенческих проектах подсолнухов, котов, петухов, русалок и т. п. Было очевидно, что для молодых людей советской формации обращение к этим образам не было естественной личной потребностью, а стало общей темой в официальном призыве к народности в искусстве. Владимир Федорович объяснял, что народность в современном искусстве должна выражаться не в бесконечном повторении внешних традиционных форм, а в соблюдении его важнейших основ: полезности, природности, нравственности, добром юморе. Чтобы предотвратить спекуляцию этими образами, В. Ф. Марков, полушутя, запретил их изображать в учебных работах, указывая на фальшивость такого повтора современными молодыми людьми и направляя на поиск новых мотивов и персонажей. Этот урок был воспринят мною тогда и позже лег в методику привлечения студентов к копированию с целью изучения основ народного художественного творчества, а не простого повторения и имитации.

Владимир Федорович любил студентов, всегда внимательно наблюдал за их ростом. Помнится, как нежно и осторожно прикасался он к студенческим работам и, отрывая мелкие кусочки бумаги, раскладывал их, отмечая таким образом лучшие образцы. А как умел он радоваться студенческим успехам! Под шубкой его усиков пряталась довольная улыбка. Он боялся и не любил чужих слез. Владимир Федорович часто и напускно ворчал, но при этом лицо его и глаза излучали доброту. Мне часто казалось, что он даже еще и боялся обидеть. Неоднократно я была свидетельницей того, как отчитывал он провинившихся студентов или сотрудников, и когда его выговор обижал или вызывал бурную слезную реакцию, то он очень огорчался и сердился уже на себя. «Это черт знает что!..» — растерянно ворчал он и запирался у себя в кабинете. Правда, никогда мне не приходилось видеть или слышать, чтобы он извинялся перед кем-то. Он просто в следующий раз еще более приветливо обращался к этому человеку.

При всей интеллигентности и доброрасположенности к людям он был строг и взыскателен, последовательно требователен. Его ровное отношение ко всем исключало эффект подхалимства, а большая культура позволяла ему быть истинно демократичным без показной демонстрации или каких-либо усилий над собой. Очень многие вспоминают именно его доброжелательность, уважительное отношение к людям, будь то мастера, выпускники, студенты, преподаватели.

Владимир Федорович внимательно следил за дальнейшей творческой судьбой выпускников, радовался и гордился их успехами, рассказывал новым поколениям мухинцев об опыте ошибок и достижений предшествовавших выпусков.

Он фактически продолжал свое педагогическое воздействие на них, являясь членом художественных советов Художественного фонда. К его советам, мудрым и всегда убедительно аргументированным, с уважением, доверием и вниманием прислушивались и уже солидные художники.

Помню, как оживленно и много пересказывали и обсуждали мы его строго-оценочное выступление на обсуждении очередной выставки «Одна композиция». Вся эта группа его учеников и соратников с глубочайшим признанием и благодарностью чтит его как великого Учителя.

При этом он был чрезвычайно скромен. Ни разу мы не слышали от него хвастливых признаний вроде: «Это мои ученики» или «Это я их научил!» К выпускникам он относился как к уважаемым коллегам, признавая их общественную объективную ценность, их творческую самостоятельность и правомерность, даже тогда, когда ему не все нравилось или совсем не нравилось то, что и как те творили.

Случилось так, что, уйдя из жизни, он продолжает жить в памяти людей. Я не общалась с ним так много, не думала о его делах, характере, облике, мыслях, творчестве, как теперь.

Обращаясь нынче к тем, кто знал, кто работал с ним или у Владимира Федоровича учился, я слышу взволнованные признания, воспоминания, цитаты.

Его цитируют много. Мысль, высказываемая Владимиром Федоровичем, всегда была отточена, форма проста и афористична, а это делало его высказывания выразительными, запоминающимися. И то, что разные люди с разной степенью склонности к теоретизированию часто обращаются к его памяти в жизни и в спорах об искусстве, приводя как самый весомый аргумент: «Марков говорил…» — и дальше почти не меняющееся в словах изложение его идей, свидетельствует об огромной авторитетности его суждений.

14 марта 1984 года, после открытия 8-й выставки «Одна композиция», художник Ю. М. Манелис говорил: «Владимира Федоровича начинаешь глубже понимать и все чаще вспоминать со временем. Не сразу, а постепенно доходит истинный смысл и ценность его мудрых поучений. И думаешь, как верно и точно говорил он о том, что тебя теперь волнует. Удивительно, что высказывания его вспоминаются ясно и буквально. Жаль, что уже не побеседуешь с ним, не скажешь ему об этом, не поблагодаришь!»*

В последние годы жизни большая загруженность работой в качестве проректора училища и заведующего кафедрой, а также болезни ограничили его возможность много работать творчески. Знаю, что он очень это переживал. И когда он вновь обратился к материалу, то с волнением удивлялся тому новому, что с ним происходило. Немного смущаясь, он говорил мне: «Я уже начал понемногу мять глину. Зайдите и посмотрите. После долгого перерыва я начал с шутки (композиция „Робот“), но понял, что это и трудно и особенно ответственно. Материал сам должен „шутить“, иначе можно попасть впросак».

Творческие работы Владимира Федоровича, представленные на выставке «Ленинградская керамика-2» (1982) и на персональных в ЛВХПУ, ЛОСХ, в Елагиноостровском дворце, показали очень цельного и умного художника. Без вычурности и нарочитости решаются в них интересные образные, функциональные и пластические задачи. Мудро и просто, изысканно и правдиво, стилистически ясно и выразительно решены им композиции, ансамбли, группы и отдельные предметы. Во всех прослеживается естественность развития форм сосудов в зависимости от логики движения объемов и художественных возможностей материала. Он очень целен и последователен в теоретических рассуждениях и в творческой их реализации.

Невозможно высказать со всей полнотой мысли, чувства и воспоминания, связанные с личностью Владимира Федоровича, тем более достаточно верно оценить его воздействие на личностное и творческое развитие его учеников. Я полна глубочайшей благодарностью и признательностью Владимиру Федоровичу, преклоняюсь перед памятным образом этого человека, художника, педагога.

1984, 2011

В витражной мастерской с мастером по витражам М. М. Коганом. Начало 1960-х

* Запись 1984 года.

КОПЫЛКОВ
Михаил Андреевич
Родился в 1946 г.

Выпускник кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1969 г.
В 1971–1996 гг. — штатный художник Комбината
декоративно-прикладного искусства.
В 1988–1989 гг. — зав. кафедрой ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.
С 1996 г. — художник издательства «Редкая книга из Санкт-Петербурга».
Член СХ СССР, СХ РФ.
Золотая медаль VI Международного конкурса керамики, Валлорис, Франция;
золотая медаль Российской академии художеств.

О В. Ф. Маркове

Многие виды творческой деятельности на переломных этапах своего исторического существования имеют регионального лидера. С конца 1950-х и в 1960-х годах в теории и практике художественной керамики в Ленинграде таким лидером был Владимир Федорович Марков (1912–1981). Его педагогическая и творческая работа существенно повлияла на состояние искусства керамики в стране (в республиках Прибалтики были свои пионеры).

По словам В. С. Васильковского, В. Ф. Марков был одним из первых художников-архитекторов в России послесталинского периода, знавших, как по-новому работать. Это было время, когда ум и руки большинства художников пребывали в оцепенении и растерянности от утраты регламентированных канонов и схем. Он был выразителем нового этапа в истории российской керамики и помогал развитию рожденных «оттепелью» ростков и при брежневских «заморозках». Широта его миропонимания, глубина культуры, любовь к искусству, открытость «иному» создали на сформированной им кафедре атмосферу новаторства и творчества. Способствовал этому коллектив соратников и незаурядных личностей: В. С. Васильковский, легко и свободно раздвигавший границы традиционного декоративно-прикладного искусства, А. И. Миклашевский, Ф. С. Энтелис, О. А. Иванова, А. А. Татевосова, Н. С. Кочнева, С. С. Первая и др. Кафедра воспитывала не узких специалистов для легкой промышленности, а художников широкого творческого диапазона.

Обширная эрудиция, вкус, интуиция и способность открывать привели В. Ф. Маркова к обновленному видению керамики, свободному от стилевых наслоений и апеллирующему к первородным основам древнего ремесла. Для нашей керамики с 1960-х годов это имело такое же значение, как для Запада (начиная с 1920-х годов) труды керамиста Бернарда Лича, вынесшего из своего многолетнего пребывания в Японии, Китае и Корее животворные принципы отношения к материалу, его природе и технологии. Удивительно, что Марков уловил дыхание европейской эволюции прикладного искусства при нашей информационной «стерильности». Многие его произведения характером

формообразования и аскетичностью декора очень близки произведениям Бернарда Лича. Владимир Федорович, правда, много работал над образцами для промышленности, что было принципиально чуждо его английскому коллеге.

В. Ф. Маркову претило использование однажды найденных формул, и он не скрывал своего отвращения к догматизму и дежурным композиционным приемам. От студентов он ждал острых, неординарных решений, пусть сырых и косноязычных, но своих; предпочитал их благополучным, грамотным, но шаблонным и резко высказывался об этом. Очень важным было то, что он работал над своими произведениями здесь же, на кафедре, рядом со студентами. Приобщение к реальному творческому процессу вдохновляло их на собственные опыты. Столь же благотворна для студентов была интенсивная творческая работа В. С. Васильковского в мастерских кафедры. Не дежурными учебно-показательными, а особыми были их мастер-классы. В каждой новой вещи они делали еще один шаг к формированию нового лица керамики и одновременно к ее постижению. До конца своих дней они сохранили способность периодически освобождаться от панциря нормативов для юношеского восприятия явлений старых и новых.

Известно, что В. Ф. Марков скептически относился к неутилитарным керамическим объектам и часто повторял, что может принять все в керамике, если она функционально применима в конкретной среде. И это понятно — основываясь на утилитарности и вдохновляясь рациональностью, его поколение утверждало новую эстетику вещи. Удивительно, что вдруг на склоне лет он повернулся лицом к «бесполезной», но оказавшейся столь нужной керамике и создал своего «Робота», проросшего цветами. Этот образ, отрицающий бездушные рацио и техно, был проявлением трансформации его теоретических позиций. Впрочем, эволюция творческого пути художника свидетельствует, что не вдруг появился «Робот». Квазиутилитарные композиции «Осень», «Троица», «Лесное чудо» составляют определенный промежуточный этап, в котором синтезированы рационализм предшествующего периода и изобразительность последнего, начавшегося «Роботом» и прерванного смертью художника. Возможно, произведения среднего этапа — это наиболее совершенное воплощение его творческих устремлений, образец сбалансированности функций, а «Троица» — фрагмент керамической истины, добываемой художниками следующего поколения.

В. Ф. Марков привлек к керамике и преподаванию композиции В. С. Васильковского, с определенными творческими влияниями которого он периодически пытался бороться, при этом всеми силами удерживая его на кафедре. Счастливый для их учеников тандем: Марков — форма, рацио, Васильковский — образность, артистизм, а оба вместе — интеллект и эксперимент. Именно сотрудничество этих столь разных личностей лежит в основе ленинградской художественной керамики 1970–1980-х годов.

1985

На выставке «Одна композиция». 1980
Слева — В. Гориславцев

Заметки о добром сердце сурового человека

Владимир Федорович Марков очень любил своего учителя, профессора Сергея Владимировича Васильковского. Его сын, молодой талантливый архитектор Владимир Васильковский, в 1960 году ушел из института «Ленпроект». Различные счастливые творческие и несчастные бытовые обстоятельства могли «гибелью грозить» сорокалетнему архитектору, по проектам которого были уже построены несколько мостов в Ленинграде. Видя угрозу, Владимир Федорович убедил В. Васильковского преподавать композицию керамики, пригласив его в штат своей кафедры. Убеждать пришлось потому, что младший коллега сомневался в своей способности учить искусству керамики, которого он не знал. В. Ф. убедил тем, что сказал: «Законы композиции керамики те же, что и в архитектуре, а ты их знаешь» — и добавил, что технологию он легко освоит с помощью учебных мастеров.

Так и вышло. Но получилось больше! Считаю, что В. Ф. спас В. Васильковского и предложил путь, на котором талант последнего раскрылся наиболее плодотворно. Более того, современное российское искусство керамики во многом заквашено на творческих дрожжах В. Маркова и В. Васильковского.

* * *

Недавно я узнал, что в это же время, то есть в 1960–1961 годах, Владимир Федорович отдал В. Васильковскому свою творческую мастерскую на 2-й Красноармейской ул., д. 2. Для тех, кто знает, что значит для художника *так* получить мастерскую, комментарии излишни.

* * *

Расхождения в методических и творческих позициях, а также давление со стороны кафедры марксизма-ленинизма иногда приводили к крайнему обострению отношений между лидерами кафедры и к очередной подаче В. Васильковским заявления об увольнении. Э. А. Тараненко, секретарь кафедры, рассказывала мне, как суровый заведующий, много дней не желая подписывать, в конце концов рвал заявление непокорного коллеги. Он понимал, что без В. С. кафедра обесцветится. Как нелегко ему было сохранять status quo!

* * *

Воспоминания о личном общении трудно освободить от своего присутствия. Прошу меня извинить.

Многие видели в профессоре В. Ф. Маркове грозного, сурового человека. При этом уверен, что многие чувствовали в его красивой, интеллигентной строгости добрую, мудрую справедливость. Я всегда чувствовал именно отеческую требовательность ко мне, студенту.

В. Н. Прошкин, заведующий кафедрой общей живописи, был вполне законно возмущен моими учебными работами третьего курса. При внешнем соответствии общим постановкам (натюрмортов, живых моделей) они совершенно «не отвечали учебной программе», а точнее его вкусам. Кстати сказать, подозреваю, что не только мы, студенты, но и сами преподаватели этой кафедры не понимали, чего от нас хотят. Курсовая «двойка» грозила отчислением из института. В. Ф. спас меня, сказав В. Н. Прошкину (как мне рассказывали свидетели): «Отстань от него, все его композиции идут у меня в метод. фонд». Я получил спасительную «тройку».

* * *

А вот не столь серьезный, но характерный эпизод. В классе росписи фарфора преподаватель Нина Степановна Кочнева «пилит» меня за «гоголевскую» прическу. «Пилит» незлобно, но настойчиво, веря в результат. В начале 1960-х такая прическа воспринималась многими вызывающим анахронизмом. В класс входит В. Ф. «Скажите, Владимир Федорович, разве можно с такими волосами, хорошо это?» — спрашивает Нина Степановна. «Ну, если волосы чистые и идут молодому человеку, отчего же… вполне может быть», — говорит В. Ф. Далее без паузы Нина Степановна: «Вот и я говорю: это вполне красиво может быть».

* * *

1969 год. Перед важным этапом студенческой жизни — дипломным проектированием — В. Ф. собрал нашу группу для беседы. Мне кажется, самыми плодотворными были его слова: «Начинайте смело, решительно — слева, потом все равно окажетесь справа. Только не додумайтесь до кальяна для ордена Розенкрейцеров».

Тогда я даже представить себе не мог, что это такое могло бы быть. Но было ясно, что за такой проект дипломнику предложили бы академический отпуск в дурдоме.

Прошло сорок лет. И вот мой сын спокойно делает не менее экзотические кальяны из керамики.

* * *

При вручении дипломов об окончании ЛВХПУ в своем отеческом напутствии Владимир Федорович среди других важных вещей сказал: «Всему мы вас учили: и рисовать, и писать, и компоновать, но не учили главному — дипломатии. Вам придется часто отстаивать свои идеи, произведения». Тогда я не вполне осознавал серьезность этих слов. Ему-то очень хорошо было известно, на себе испытано, как не просто бывает отстоять свое перед заказчиком, идеологическим чиновником, выставкомом, художественным советом.

* * *

1977 год. Осмотрев первую выставку «Одна композиция», где он впервые увидел мою работу «Розовое платье и осеннее пальто», Владимир Федорович подошел ко мне и сказал: «Я думал, ты — человек. . .» — и, не прощаясь, ушел. Надо сказать, что в тот год у В. Ф. были серьезные проблемы со зрением: предстояла операция по удалению катаракты, может быть, этим объяснялась его тогдашняя реакция. Через четыре года, незадолго до своей кончины, он вновь увидел композицию и сказал мне: «Беру свои слова назад. Я тогда плохо смотрел, не видел, сейчас увидел. Это хорошо» — и пожал мне руку.

* * *

Основное дело жизни Владимира Федоровича Маркова — реорганизация, фактически организация, кафедры керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Он возглавлял кафедру с 1953 года до своей кончины в 1981 году.

При сохранении главной задачи кафедры — «подготовка художников для работы в промышленности» — В. Ф. Марков в конце 1950-х годов кардинально изменил учебную программу. Если раньше программа и отбор абитуриентов были ориентированы на потенциальных художников-декораторов и исполнителей, то теперь — на художников, свободных от косных принципов декоративно-прикладного искусства периода сталинского ампира, художников, способных к настоящему творчеству.

Эта реформация была в русле государственной установки на так называемую «борьбу с излишествами в архитектуре», то есть с нерациональным декорированием, и происходила в короткий период широкой демократизации общественной жизни в стране, названной поэтом «оттепелью». Для реализации новой программы требовались новые учителя.

В реальности промышленность, жестко подчиненная советской плановой экономике, мало нуждалась в творчестве художников-дизайнеров, не могла применить их творческий потенциал из-за своей системной неспособности гибко трансформировать технологические процессы. Сегодня положение сохраняется и в остатках промышленности.

К счастью, личные качества руководителя кафедры и способности собранного им коллектива сотрудников превосходили рамки профессионализма, необходимого для решения казенной задачи. Нередко их ученики становились художниками, успешно работающими во многих видах и жанрах искусства. В. Ф. Марков не раз говорил: «Мы учим не керамике, а искусству — на примере керамики».

2011

ЦИВИН
Владимир Александрович

Родился в 1949 г.

Выпускник кафедры ХКиС ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1972 г.
Член СХ РФ, член Международной академии керамики
в Женеве (Швейцария).
Трижды лауреат Международного конкурса керамики
в Фаэнце (Италия), лауреат Российской академии художеств,
лауреат первой премии Международного конкурса на создание
памятника Иосифу Бродскому в г. Санкт-Петербург.

О Владимире Федоровиче Маркове и школе

«В поисках лучшего вы теряете хорошее», — мне часто говорил на последних курсах профессор В. Ф. Марков, заведующий кафедрой художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Владимир Федорович был очень талантливый архитектор и педагог от Бога. Два его таланта слились и во многом определили лицо ленинградской керамики и стекла в 1960–1980-е годы. Вообще о влиянии и вкладе архитекторов в годы расцвета Мухинского надо сказать особо. Хрущевская массовая казарменная панельная застройка буквально вытолкнула из архитектуры в декоративно-прикладное искусство многих очень хорошо образованных, талантливых выпускников Всероссийской академии художеств, учеников И. А. Фомина, Е. А. Левинсона, Б. Н. Журавлева, А. С. Никольского. Такие архитекторы, как Б. А. Смирнов, В. Ф. Марков, В. С. Васильковский, К. М. Митрофанов, О. А. Иванова, И. А. Вакс, К. Л. Иогансон, Я. Н. Лукин и многие, многие другие, возглавив кафедры и факультеты училища, несли ученикам универсальный, полифонический архитектурный взгляд на организацию пространства и среды. В те годы царица трех свободных художеств — архитектура — в большей степени сохранила дух авангарда, конструктивизма, чем ее замордованные сталинской идеологией сестры — живопись и скульптура. Сохранила буквально, открыто, на улицах советских городов, в отличие от наглухо закрытых запасников музеев.

Владимир Федорович очень ясно и доходчиво показывал, что ансамбль сервиза строится так же, как и ансамбль Растрелли в Царском Селе, что конструкция чайника, или кувшина, или вазы строится

на тех же принципах архитектоники, что и дом, что целесообразность красива, а организация малого пространства влияет на большое. Культ заводского художника был очень велик, и на заводах работали блистательные художники — выпускники кафедры. Конечно, во всем этом была доля социального романтизма. Но кого же в нашей стране минула чаша сия?

Владимир Федорович был проректором, заместителем по науке, заведующим кафедрой, много времени был вынужден проводить на заседаниях, совещаниях, на коврах райкомов и горкомов. Марина Давыдовна, его жена, рассказывала, как этот веселый человек, всегда готовый улыбнуться, поддержать шутку, возвращался домой после таких проработок мрачнее тучи. Он много душевных сил отдавал системе — административной, бюрократической, косной — в ущерб своему таланту. Знал он советскую систему основательно, изнутри. Помню один его тонкий и остроумный совет, выношенный многолетним опытом взаимодействия с ней: «Если пишешь заявление начальнику любого ранга, отдай ему копирку, а оригинал оставь себе. Начальник сойдет с ума, ломая голову, куда пошел первый экземпляр, и не исключено, что на всякий случай выполнит твою просьбу».

В Пражской высшей художественно-промышленной школе. Начало 1960-х

На верхнем снимке слева направо:
В. Ф. Марков, Лапка, Отто Эккерт

Боевой офицер, он был человеком долга и чувствовал свою ответственность за школу. Ведь он не только смягчал нравы своей эпохи, но и формировал их. И я думаю, что ему было знакомо и чувство радости и гордости, когда он видел плоды своего воспитания.

Я сказал, что он был учителем милостью Божьей. И дар этот заключался в том, что он любил всех студентов — и талантливых, и не очень, и даже бездарных. Бездарным он верил, ждал, когда они проснутся, как Илья Муромец после тридцатилетней спячки на печи. Он знал, что талант прорастает своенравно, иногда очень поздно, чему много примеров и в науке и в искусстве. Он знал, что хороший, успешный студент еще не гарантия хорошего художника в будущем. И наоборот. Тихий, незаметный, казалось бы, неперспективный иногда вдруг как-то медленно созревает и обгоняет бывших шумных лидеров. Владимир Федорович терпеливо, упорно, ровно сеял и взращивал всех. Такая душевная сила и щедрость встречается у педагогов в творческих вузах довольно редко. Обычно мастер выделяет лишь талантливых любимцев, к остальным в лучшем случае равнодушен.

Была еще одна причина расцвета кафедры, и, на мой взгляд, очень важная. На кафедре работали одновременно два сильных лидера, два очень талантливых художника, два играющих тренера на одну команду — В. Ф. Марков и В. С. Васильковский. И дух состязания, некоторой конфронтации, некое силовое поле между двумя полюсами, между двумя яркими личностями очень плодотворно влияли на студентов. Конечно, общего у них было гораздо больше, чем различного. Но… Марков любил форму, объем, вазу, Васильковский — линию, плоскость, блюдо. Марков — логику, систему, правило, Васильковский — эмоцию, вольность, исключение. На моих студенческих эскизах сохранились их рисунки, что-то объясняющие. Марков рисовал толстым фломастером — для него был важен общий силуэт, вес, композиционная идея, статика. Он — абстрактен. Васильковский рисовал тонким фломастером, ему важна линия, контур, движение, динамика. Он — конкретен. Это трение между двух мощных жерновов давало очень хороший помол.

Я давно заметил, что если у школы один лидер, то школа лишь тиражирует мастера, с каждым годом увеличивая его тираж и одновременно уменьшая его масштаб. Если же в школе работают рядом два мастера, пусть конфликтующих, но и дополняющих друг друга лидера, то учиться в таких условиях часто трудно, но полезно.

Владимир Федорович — прекрасный, мирового уровня керамист, к сожалению, при жизни недооцененный. Причем недооценен он был повсеместно — и дома и за рубежом. Он дружил с профессором Отто Эккертом, главой кафедры керамики Высшей школы искусства, архитектуры и дизайна в Праге, основателем знаменитой школы чешской керамики, учителем таких всемирно известных керамистов, как Петр Свобода, Вацлав Шерак, Индра Викова и др. Эккерт был яркой и заметной фигурой в искусстве Восточной Европы, воспитанный на традициях и принципах Баухауза, он был известен и как педагог и как художник. Творческие работы Владимира Федоровича очень близки работам Эккерта по архитектурным истокам, формообразованию, конструкции и, главное, по мышлению. Они, несомненно, сопоставимы и нисколько не уступают им (если не превосходят), так же как не уступают многие из его замечательных учеников чешским керамистам. Глобальная разница между отцами-основателями двух знаменитых керамических школ только в одном. Отто Эккерт известен во всем мире, вошел своими работами в десятки изданий и десятки музеев мира, а Владимир Федорович практически не известен никому, кроме своих учеников. Это досадно и очень несправедливо. Отто Эккерт назвал Маркова в письме на его кончину великим художником и человеком. Я думаю, он знал, что говорит. В 1978 году я встречался в Праге с профессором Эккертом и помню, что он на меня произвел впечатление весьма сдержанного, даже сурового человека. Такие слов на ветер не бросают.

Жаль, что технический уровень работ Маркова довольно низкий, недолговечный из-за низкой температуры обжига в те годы. Его работы могли бы и должны бы украшать лучшие музеи. Так серьезно, глубоко, сильно с формой мало кто работал тогда в России, разве что А. А. Лепорская. Я уверен, что его «Троица» — настоящий шедевр русского искусства. Стоять бы ей в Третьяковке или в Русском музее рядом с иконами: «Троица» Маркова достойна этого соседства.

Я очень люблю одну его бирюзовую вазу 1960-х годов. Чистая выразительная форма — широкое дно, узкое горло, лаконичная матовая бирюзовая полива, но силуэт так одухотворен, так человечен, так волнует, что не сразу и поймешь, в чем дело. А дело в том, что ваза несимметрична: одна сторона — точеная, нарисованная, идеальная, а вторая — деформированная, возможно автором, возможно огнем, немного оплывшая, мягкая, реальная. Я эту вазу иначе как автопортрет этого глубокого, доброго и веселого человека и не воспринимаю.

Еще хочу сказать, что я очень благодарен Владимиру Федоровичу за то, что он так мудро, по-отцовски посоветовал мне поехать работать в Сибирь. Там, на экспериментальном заводе художественной керамики в поселке Богашево Томской области, я провел четыре с половиной трудных, но очень счастливых года и благодаря ему приобрел бесценный для меня опыт.

2003, 2011

МАРКОВА
Елена Владимировна
Родилась в 1955 г.

Выпускница филологического факультета Ленинградского государственного университета по специальности филолог-романист, испанский язык и литература, 1977 г.
Переводчик с английского, французского и испанского языков.
Занимается художественной фотографией.

Письмо

Вот и настало второе десятилетие XXI века, а я все еще продолжаю тебе писать. Я делала это много раз мысленно все эти годы, с тех пор как ты ушел. Когда ты ушел… Как трудно произнести эти слова, а тем более их осмыслить, хотя мне пришлось это сделать, так как моя жизнь 3 августа 1981 года неожиданно разделилась на две части — с тобой и без тебя. Как странно это звучит. Я понимаю, что, наверное, тебе казалось, что ты для меня значишь не так много. Конечно, университет, филфак, абсолютизм молодости. Но только Бог знает, как я тебя ревновала к твоим студентам, к Мухе, ко всему тому, чем ты жил и куда ты уходил каждый день ровно к девяти часам утра. Ты и меня пытался приучить вставать пораньше, чтобы успеть на первую пару в универ, а я злилась, ибо приходить на занятия в такую рань, на мой взгляд, не было никакой надобности, а ты никак не мог этого понять. И мы ссорились из-за этого. Вернее, возмущалась я, а ты тактично прощал мне мое хамство, как делал это всегда по отношению ко всем, но особенно по отношению ко мне. Как же я сейчас об этом жалею. Мне кажется, что имена твоих любимых студентов звучали у нас в доме так часто, что я невольно жила какой-то второй жизнью, вернее, они вошли в мою жизнь уже тогда, когда я была еще совсем маленькая и никого из них не знала. Я счастлива, что заразилась болезнью под названием «Мухинское училище», хоть и не пошла по твоим стопам и не стала художником. Я знаю, что ты об этом жалел, да и я, пожалуй, тоже — впоследствии…

Я помню, как каждый день перед выходом с работы ты звонил домой и спрашивал, что захватить по дороге. Обычно тебе поручалось купить булку. Больше всего на свете ты любил калач — тогда их продавали в булочной на углу улицы Толмачева и Невского. Иногда в выходной день мы ходили туда с тобой пешком. Я до сих пор помню запах тех свежих калачей и их солоноватый вкус.

Все эти годы я живу с мыслью, что я не успела с тобой о чем-то поговорить, узнать твое мнение. У тебя был безупречный вкус, вкус архитектора. Я помню наши прогулки по городу, который ты так любил. Я родилась на Гороховой улице, в этом же доме всю жизнь прожили твои родители и ты сам. Типичный петербургский двор-колодец! Двор был проходной, войдя с Гороховой, д. 32, можно было выйти на Мучной переулок, д. 5. Довольно долгое время после войны ворота на ночь запирались, и, когда вы с мамой поздно вечером возвращались из театра, дворнику полагалось дать три рубля, чтобы он отпер калитку. Мы жили тогда в коммунальной квартире — она сделалась таковой после войны. До этого она принадлежала твоему отцу Федору Ивановичу, который погиб в блокаду от голода. Федор Иванович был крупным подрядчиком по установке санитарного оборудования. Впоследствии в твоих анкетах в графе «Происхождение» указывалось «из рабочих», что позволило избежать препятствий при поступлении в вуз. Семья была патриархальной, особенно это касалось твоей матери Екатерины Алексеевны, человека глубоко верующего. Это отчасти послужило причиной несостоявшейся личной жизни твоей сестры Анны Федоровны, которая в молодости влюбилась в комиссара, но мать не дала согласия на брак, и Анна до конца своих дней так и оставалась одна. Всю жизнь она проработала в мужской гимназии в Греческом переулке, где долгие годы преподавала биологию и была завучем. Блокаду она пробыла в Ленинграде вместе со своими воспитанниками.

В детстве ты пел в церковном хоре в Успенском соборе на Сенной площади, разрушенном при Хрущеве в 1960-е годы. Я помню ночь, когда взрывали собор, поскольку звуки взрывов доносились до нашего дома, и мы все плакали.

А наши «полторы комнаты», одна светлая, с двумя окнами, выходящими во двор, и еще одна крошечная «темная» комнатушка, в которой помещались только кровать и маленький туалетный столик? В квартире еще до моего рождения долгое время проживал огромный серый кот по кличке Гри-Гри. Днем он спал в коридоре, а ночью уходил на охоту, и каждое утро на коврике у входной двери непременно лежал его трофей — мертвая мышь. Гри-Гри питался исключительно мышами, а домой возвращался, только чтобы утолить жажду, пил он прямо из крана на кухне. К сожалению, конец его был печален. Однажды ночью он погиб от рук то ли дворника, то ли случайного прохожего, в темноте принявшего его за какое-то неведомое чудовище из-за его невероятных размеров.

Большую часть светлой комнаты занимал концертный рояль, под которым я обычно пряталась, когда меня наказывали за ошибки в правописании. А еще длинный коридор, в котором среди прочего стоял огромный старый сундук, под которым обитал еж, неизвестно откуда и когда появившийся в квартире. По правде сказать, ежик был не очень-то компанейским парнем, так как днем он вечно спал под сундуком, а ночью гулял по квартире, громко топая и оставляя повсюду следы своей жизнедеятельности. Когда и как он исчез, стерлось из моей памяти.

Ты очень хотел, чтобы я училась музыке, что я и делала по мере сил и возможностей, а вернее, борясь с ленью. Я хорошо помню, как я разучивала домашние задания, главным образом этюды Черни, а ты сидел рядом и отбивал такт обручальным кольцом. Вот я спотыкалась, и все надо было начинать сначала — и как только у тебя хватало терпения! У меня-то его явно не было.

А как ты пытался приучить меня каждый раз после уроков рисования промывать чудные беличьи кисти! Я же все время об этом забывала, и они либо засыхали, либо отмокали все вместе в банке с водой грязно-бурого цвета, и, когда ты это видел, это было единственное, что выводило тебя из равновесия. Ох, уж эти кисти!

Растрелли, Захаров, Воронихин, Кваренги, Росси — все эти имена я слышала от тебя с детства. Как ты любил о них рассказывать! Возможно, я была не самым благодатным слушателем, но, тем не менее, твои рассказы до сих пор живы. А Летний сад? А наши редкие посещения Мухинского училища! Обычно это случалось в выходные дни, когда там никого не было. Я помню, как мы шли в музей, открывалась какая-то потайная дверь и… я оказывалась в сказке: кассоне, старинные решетки, картины, но главным образом — кассоне, которые можно было погладить, дотронуться рукой…

А чудные поездки в Павловск зимой… Туда мы ездили гораздо чаще, чем в Царское Село.

С течением времени понимаешь, что так или иначе ты научил меня практически всему, видеть мир, воспринимать поэзию города…

Мучной пер., д. 5 / Гороховая ул., д. 32
В этом доме прошла большая часть жизни отца, с детства до 1974 года

Нет нужды говорить о том, что коммунальная квартира на Гороховой со временем стала воплощать в себе тот самый, известный всем квартирный вопрос и все более остро звучала тема переезда. Помнишь кооперативный дом на Выборгской стороне? Мы тогда внесли первый взнос, и ты начал даже проектировать мебель и планировку для будущей квартиры. Ты всегда делал точный макет комнат с макетами мебели, этакий игрушечный домик. Диваны, столы и прочее долго передвигались с места на место, пока не находился оптимальный вариант. Процесс был очень кропотливым и даже болезненным. И вот в самом разгаре эпопеи под названием «кооператив» ты вдруг твердо сказал: «Я в Петербурге родился и в Петербурге умру» — и никакие уговоры не помогли. В результате мы забрали деньги и никуда не поехали. А потом, несколько лет спустя, путем неимоверных усилий и хождений к властям города — лучше бы этого ничего не было, я знаю теперь, чего тебе это стоило, — тебе выделили маленькую двухкомнатную квартирку на набережной канала Грибоедова у Львиного моста. И нам показалось, что это счастье… но оно продолжалось недолго. Переехали мы в 1974-м, а через семь лет тебя не стало… А мастерская на 2-й Красноармейской, которую тебе выделили от Союза художников, а ты уступил ее В. С. Васильковскому? И об этом практически никто не знал. Тогда мы не могли оценить благородство твоего поступка, но, наверное, так было нужно.

Окна нашей квартиры

А дача во Всеволожске, которую мы снимали в течение первых трех лет моей жизни? Ты приезжал к нам на выходные и частенько забывал авоську с продуктами в электричке. Тогда еще носили галоши, и я помню, что неподалеку жил ужасно злой козел и как-то раз, когда мы с тобой проходили мимо, он перегородил дорогу и каким-то образом ты потерял галошу или ты этой галошей пытался его отогнать, но в результате победа осталась за козлом, который эту галошу и сжевал. А я жутко перепугалась.

После Всеволожска мы несколько лет подряд ездили на Азовское море в Бердянск, снимая дачу в рыбачьей слободке. Нравы тогда были строгие, и местное население негодующе реагировало, видя тебя в шортах и маму в сарафане. Неизменно раздавалось: «Как не стыдно: мужик голый, баба голая и дите голое!»

Затем на протяжении почти пятнадцати лет мы снимали дачу в Усть-Нарве, точнее в Нарва-Йыэсуу. Там мы с тобой долго разыскивали на старом кладбище под Нарвой могилу барона Штиглица, поскольку в Нарове находилась Кренгольмская мануфактура, когда-то принадлежавшая Штиглицу, и ты думал, что, возможно, барон там и похоронен. Могилу мы так и не нашли…

А твои письма? О, это отдельная тема. Я до сих пор берегу письмо, которое ты написал мне, когда мы с мамой жили летом в Усть-Нарве. Привожу текст полностью:

Снимок сделан В. Ф. Марковым летом 1975 года

«Дорогая Лена!

Посылаю тебе книгу, журнал и письмо, которое я сочинил на английском языке. Вот оно:

My dear Lena!

America was discovered by Columbus. There are many calves on our collective farm. The camel can travel a long time without drinking water. Be careful when you cross the street. We had roast chicken for dinner. Sit down in the shade and get cool. The crocodile has a very hard skin. Do you like cucumbers? Pushkin died in 1837. Columbus discovered America in 1492. How do you do! The donkey has long ears. Don't sit on the edge of the chair! Add some milk to your coffee. The monkey was making faces at the visitors at the Zoo. A fly is an insect! Twenty and twenty make forty. Frogs live in or near water. Bread is made from flour. Good morning! A watermelon is red inside and green outside. Macaroni is an Italian national dish. A jumper is put on over the head. Just so! The kangaroo can jump a long way. Keep to the right. The dog knows his master. Mathematics is an exact science. Wash your hands before each meal. Ten minus six is four. Shut your mouth! Breathe through your nose! You can teach a parrot to repeat words and whole sentences. „Better late than never" is a proverb. Peter the Great ruled over Russia from 1682 to 1725. Do you like vegetable salad? Shaliapin was a world famous Russian singer. What are you smiling at? Wash your hands with hot water and soap. What sort of soap do you like?

Yalta is on the southern coast of the Crimea. Think before you speak! Spread butter on the bread!

Clean your teeth every morning and every evening!

Miklucho-Maclay was a great explorer and traveler. Who treated him from pneumonia? The elephant has a long trunk. I trust him because he always tells the truth.

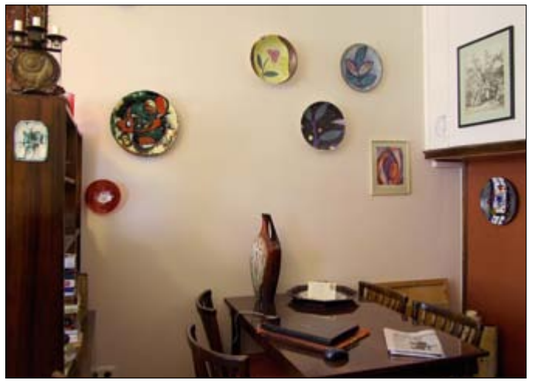
Near Sochi trains go through a tunnel. We had turkey for dinner. It's your turn to jump now. I clean my teeth twice a day: in the morning and at night. Two plus two is four. Workers of all lands, unite!

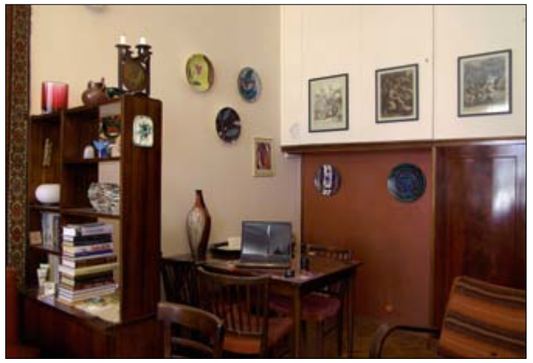
Good-bye my dear girl!

Целую крепко тебя и маму. В пятницу вечером в 7:45 я полечу в Минск.* Буду там дня два-три. Думаю в понедельник вернуться. Напиши мне, как тебе понравилось мое письмо на английском

* В. Ф. Марков несколько лет подряд был председателем ГЭК в Государственном театрально-художественном институте в Минске.

Здесь мы жили с 1974 года





языке. Пиши только по-русски — я лучше пишу по-английски, чем читаю! Еще раз целую крепко тебя и маму.

Ваш папа (по-английски — father).
24 июня 1969 г.».

«Временный» типовой павильон Октябрьской железной дороги. Проект В. Ф. Маркова. 1948

(*Перевод*:
Моя дорогая Лена!
Америку открыл Колумб. На нашей ферме много телят. Верблюд может долго обходиться без воды. Будьте осторожны при переходе улицы. На ужин мы ели жареного цыпленка. Сядь в тень и охладись. У крокодила очень твердая кожа. Вы любите огурцы? Пушкин умер в 1837-м. Колумб открыл Америку в 1492-м. Здравствуйте. У осла длинные уши. Не сиди на краю стула. Добавьте в кофе немного молока. Обезьяна строила гримасы посетителям зоопарка. Муха — это насекомое. Двадцать плюс двадцать равняется сорок. Лягушки живут у воды или в воде. Хлеб делают из муки. Доброе утро! Арбуз внутри красный, а снаружи зеленый. Макароны — это национальная итальянская еда. Прыгун перекувырнулся. Именно так! Кенгуру может прыгать очень далеко. Держитесь правой стороны. Собака знает своего хозяина. Математика — наука точная. Мойте руки перед едой. От десяти отнять шесть будет четыре. Заткнись! Дышите через нос! Можно научить попугая повторять слова и целые предложения. «Лучше поздно, чем никогда» — это пословица. Петр Великий правил Россией с 1682-го до 1725-го. Вы любите овощной салат? Шаляпин был всемирно известным русским певцом. Чему ты улыбаешься? Вымой руки горячей водой с мылом. Какое мыло тебе нравится?
Ялта находится на южном берегу Крыма. Думай перед тем, как говорить. Намажь хлеб маслом.
Чисти зубы утром и вечером!
Миклухо-Маклай был великим исследователем и путешественником. Кто вылечил его от пневмонии? У слона длинный хобот. Я ему верю, так как он всегда говорит правду.
Около Сочи поезда всегда идут сквозь туннель. Мы ели индейку за обедом. Теперь твоя очередь прыгать. Я чищу зубы дважды в день — утром и вечером. Дважды два четыре. Рабочие всего мира, объединяйтесь!
До свидания, моя дорогая девочка!)

Ты свободно владел немецким языком, но английского ты не знал вообще, однако как остроумно ты подобрал английские выражения! Это просто что-то из Хармса.

Ты был очень ненавязчив и, наверное, где-то одинок, особенно в последние годы, о которых мне до сих пор больно вспоминать. Как мало сохранилось твоих фотографий!

Будучи проректором, ты нес на себе крест общения с партийными бонзами времен Романова и Фурцевой, которые считали кафедру керамики и стекла собственной кладовой подарков для высоких гостей. И ты, сжав зубы, каждый раз как-то выходил из положения. Но сколько крови они у тебя выпили!

Война — я помню твои рассказы о том, как уже на территории Германии ты всеми силами удерживал своих бойцов от бездумного разграбления замков… А как дорога была тебе походная алюминиевая ложка — ты пользовался ею до конца жизни. Потом она перешла к маме, а теперь ложка висит на стене как память.

После того как ты несколько раз побывал с лекциями в художественных вузах в Берлине, Праге и Будапеште, там, «наверху», решили, что профессор Марков морально устойчив для поездки в Италию. Я счастлива, что ты все-таки успел туда съездить.

Спустя годы, когда рухнул железный занавес и у меня появилась возможность поездить по миру, всякий раз, стоя перед очередным памятником архитектуры, я думала о тебе. Как несправедлива иногда судьба, и как бы мне хотелось разделить эти мгновения с тобой! Удивительно, что, практически не имея возможности поездить по миру, ты нутром знал многое из того, что нам довелось увидеть только впоследствии. Непонятно, откуда ты черпал эти знания…

Ты любил Анатоля Франса и «Похождения бравого солдата Швейка» Гашека, Диккенса и Сервантеса, Пушкина и Гоголя, Чехова и Салтыкова-Щедрина, одной из твоих настольных книг был двухтомник судебных речей А. Ф. Кони, впрочем, всего и не перечислить.

Я с детства помню, как часто ты читал мне вслух стихотворение Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай», хотя тогда я не знала, кто такой Гумилев, а просто замирала от восторга, смешанного с ужасом:

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен…
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик, — конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

Вывеска… кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон…
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон!

и т. д.

Я ясно видела трамвай, отрубленные головы в корзине… Как удивительно иногда плетется нить жизни. Еще этой зимой я купила роман выпускницы Мухинского училища Н. Галкиной «Табернакль», но сразу его не прочла, а оставила на потом, чтобы взять с собой куда-нибудь в дорогу, благо формат журнала «Нева», где он напечатан, очень этому способствует. И вот, когда я стала писать эти отрывки воспоминаний, выпало мне совершить короткое путешествие вдвоем с «Табернаклем». Неожиданно наткнулась я на одну из линий повествования, посвященную Николаю Гумилеву. Неспроста, видно: «Трамвай, отрезанная голова, Берлиоз, Гумилев, Булгаков, Аннушка уже пролила масло, шел трамвай двадцатый номер, на площадке кто-то помер, и я даже знаю кто, как знаете и вы: доктор Живаго». И еще: «Что за idée fixe, странная тема отрезанных или отрубленных голов в те времена витала в воз-

духе? Дань французской революции, подарившей нам слова „враг народа“, „товарищ“ и „гильотина“? Ходили легенды, что Ленину в Кремль доставили головы царского семейства, в гумилевском „Заблудившемся трамвае“ головы отрубленные валяются в ящике, туда же, в тот же страшный ящик, кидает и его голову палач…»*

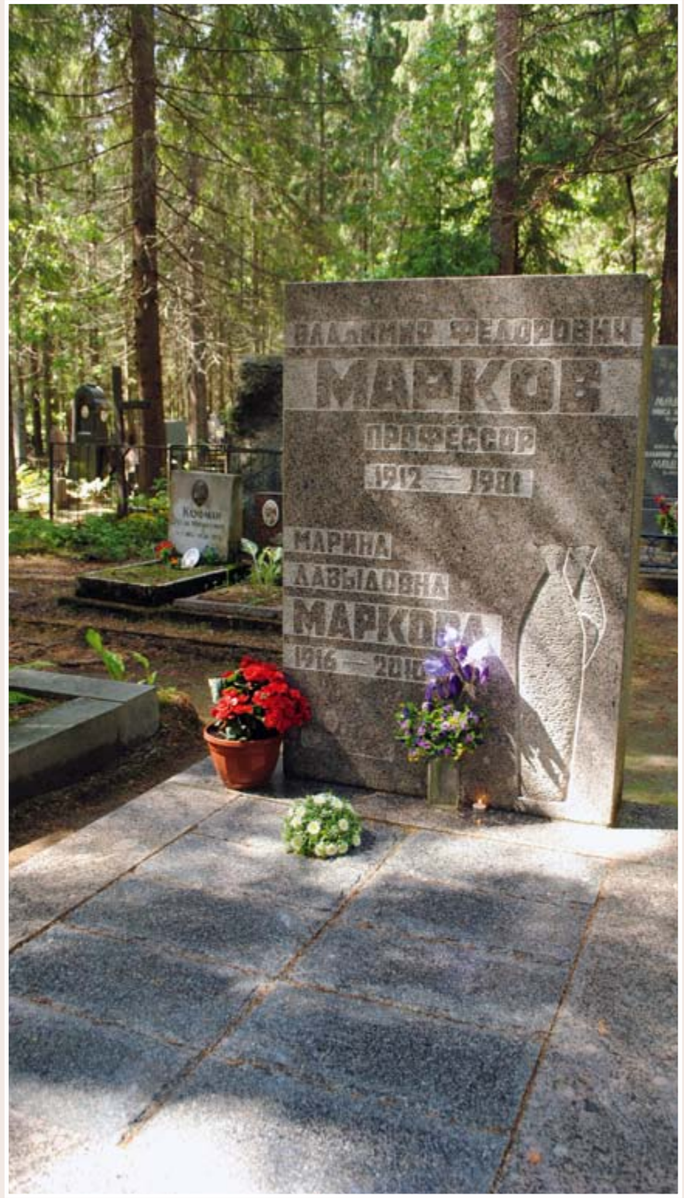
Отчего прочла я все это именно сейчас?

Вот уже тридцать лет я езжу к тебе на кладбище в Комарово. Временный павильон на станции, построенный по твоему проекту, до сих пор стоит. Дорога, ведущая от станции, изменилась не очень сильно, хотя ее постарались привести в порядок. Зато на месте старых домиков выросли роскошные особняки. Все так же поют птицы и шелестят ветвями ели. Я рада, что тебя окружает лес, который ты так любил. Я читаю имена людей, которые покоятся рядом с тобой, — сколько же здесь твоих друзей и знакомых! Наверное, когда ваши газообразные сущности там, наверху, встречаются, собирается неплохая компания. Интересно было бы послушать ваши разговоры.

Каждый раз я прошу у тебя прощения, что не успела сказать тебе то, что должна была. Ты был самым лучшим отцом на свете.

2011, июль

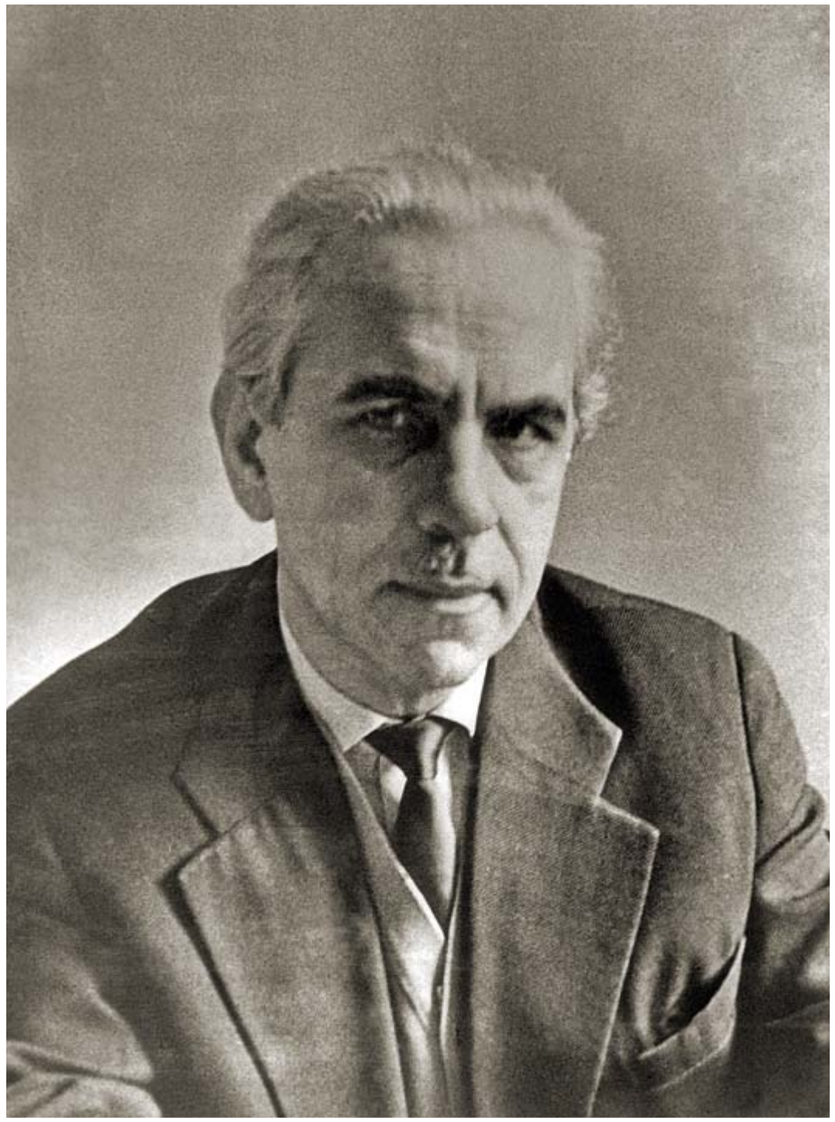
Последний снимок. Лето 1981



Надгробие В. Ф. Маркова
в Комаровском некрополе

* Галкина. Н. Табернакль // Нева. 2010. № 8. С. 33.

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ



В. Ф. Марков. Конец 1960-х

РЕЧЬ, ОБРАЩЕННАЯ К ПЕРВОКУРСНИКАМ

Можно научить составлять стихи, но нельзя научить поэзии. Можно объяснить правила стихосложения, основы стихотворного размера, рифм и т. п., но образный строй стиха, его эмоциональная насыщенность — результат личных переживаний поэта.

В творчестве художника увлеченность, душевная взволнованность лежат в основе создания художественного произведения, способного увлечь и заставить зрителя переживать. Произведения, созданные бесстрастно, в результате усилий одного лишь ума, сухой расчетливости, не могут взволновать зрителя.

С другой стороны, если произведение (особенно это относится к декоративно-прикладному искусству) не содержит в себе определенного разумного начала, не служит определенной цели, а представляет хаотичную, хотя и эмоциональную игру, такое произведение мы не можем считать полноценным.

Поэтому воспитание художника представляется задачей крайне сложной и затрагивает два основных раздела:

1. Способность человека к эмоциональному восприятию окружающей действительности, способность перевоплощать видимое в мир художественных образов, мир бесконечный в своем разнообразии и богатстве.

2. Овладение средствами художественной выразительности, приобретение профессиональных навыков художественного мастерства, умения выразить ту или иную идею произведения в лаконичной и художественно-выразительной форме.

В первом разделе роль художественной школы крайне ограничена, а субъективная сторона самовоспитания художника имеет первостепенное значение.

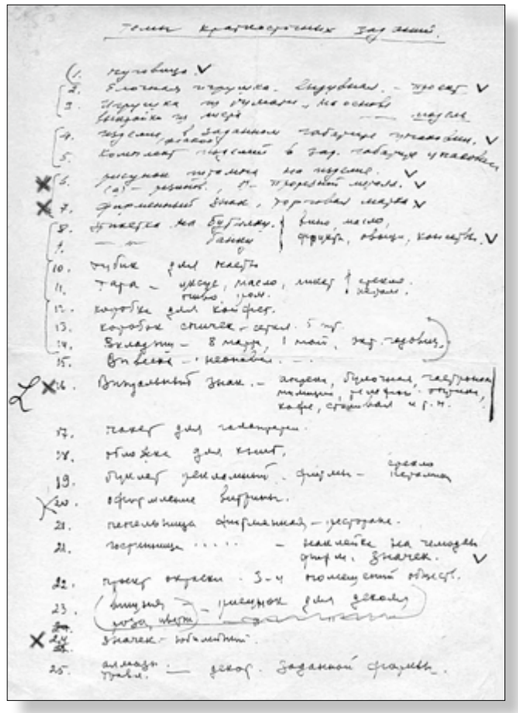
В истории искусства нередки случаи, когда способность к образному перевоплощению окружающего мира выражается вообще вне профессиональной художественной школы — например, творчество примитивистов (Руссо, Пиросманишвили), народные мастера-умельцы в различных отраслях декоративно-прикладного искусства. В этом случае в творчестве художника нас волнуют первозданная искренность, чистота и наивность восприятия окружающего мира, хотя многое из того, что мы видим, и не лишено ошибок с точки зрения формальной правильности изображаемых форм и т. п.

Если бы мы ограничивались подражанием только лишь самобытному народному творчеству, то вам не следовало бы вообще поступать в какую-либо художественную школу, а творить, полагаясь на свой внутренний мир художника, развивая его и совершенствуя. Это было бы выражением той внутренней потребности, влечения, которое нельзя заключить в какие-либо жесткие рамки.

Вряд ли нужно заставлять птицу петь. Она поет потому, что это ее жизненная потребность.

Поэтому роль художественной школы в первом разделе вашего воспитания заключается в том, чтобы познать ваш внутренний мир художника, ваше восприятие жизни, ваше образное мышление и постараться помочь вам самим развить то, что в вас заложено. Годы вашего пребывания в училище — это отрезок вашей молодой жизни, в котором нельзя ходить рядом с искусством, как ходит по пляжу, прогуливаясь, человек, наблюдающий прибой. Нужно окунуться в искусство, как в море, полностью и плыть уверенно и смело, не опасаясь ни гребней волн, ни прохладной воды. Даже если волна будет захлестывать, нужно напрячь все мускулы и стремиться ее побороть.

Искусство требует мужества, силы воли и настойчивости, и мы будем стараться помогать вам эти качества развивать, потому что они в значительной мере оказывают влияние на весь процесс художественного творчества. Но не только мы, но и вы сами по отношению друг к другу. Огромное влияние на ход воспитания молодого художника оказывает общее состояние коллектива, в котором он находится, творческая атмосфера группы, взаимный обмен суждениями по творческим вопросам, психологический климат. Различие в характерах, уровне знаний и навыков каждого из вас не должны привести к противоречиям между вами, а наоборот — к взаимному обогащению друг друга, к товарищеской поддержке.



ТЕМЫ КРАТКОСРОЧНЫХ ЗАДАНИЙ

1. Пуговица.
2. Елочная игрушка (выдувная) — проект.
3. Игрушка из бумаги на основе выкройки из листа — модель.
4. Изделие в заданном габарите упаковки (флакон).
5. Комплект изделий в заданном габарите упаковки.
6. Рисунок штампа на изделие: а) резиновый, б) прорезной металл.
7. Фирменный знак, торговая марка.
8. Этикетка на бутылку (вино, масло).
9. Этикетка на банку (фрукты, овощи, консервы).
10. Тюбик для пасты.
11. Тара — уксус, масло, ликер, пиво, ром (стекло, керамика).
12. Коробка для конфет.
13. Коробок спичек — серия (5 предметов).
14. Вкладыш — 8 Марта, 1 Мая, Октябрьская годовщина.
15. Вывеска — неоновая.
16. Визуальный знак — аптека, булочная, гастроном, милиция, телефон, оптика, кафе, столовая и т. п.
17. Пакет для галантереи.
18. Обложка для книг.
19. Буклет рекламный (фирменный) — стекло, керамика.
20. Оформление витрины.
21. Пепельница фирменная для ресторана.
22. Гостиница… — наклейка на чемодан, фирменный значок.
23. Проект окраски трех помещений общественного здания.
24. Рисунок для деколя — вишня, роза, цветок.
25. Значок — юбилейный.
26. Алмазное травление — декорирование заданной формы.
27. Плакат — театральная афиша, политический, техника безопасности.
28. Монограмма.
29. Личный знак художника.
30. Экслибрис.
31. Изразец: мыльница, встроенная в стену, 15 × 15.
32. Фигурный изразец — украшение в ванную комнату.
33. Фигуры — керамика для детского сада над индивидуальными шкафчиками.
34. Стаканчик для карандашей рельефный.
35. Ваза для фруктов.
36. Подсвечник декоративный.
37. Пластмассовая коробка для бижутерии.
38. Пластмассовый поднос, тарелка, чашка для самолета.
39. Обложка из пластмассы (павинол), кошелек, пакет.
40. Проект изделия под девизом и в соответствии с девизом.

КОНСПЕКТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ КУРСА «ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ»*

Первая тетрадь

Оглавление

Глава I. Общие понятия композиции художественного произведения.
Глава II. Предпосылки композиции предметной среды человека.
Глава III. Пространственная форма (основные понятия).
Глава IV. Визуальная величина формы.

Глава I

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ КОМПОЗИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

> КОМПОЗИЦИЯ — составление, сочинение, построение (структура) художественного произведения, обусловленное его содержанием и отражающее объективную взаимосвязь явлений в жизни…
>
> *БСЭ. 2-е изд. Т. 22*

Термин «композиция» применяется довольно широко. Мы говорим о композиции произведений живописи и скульптуры, ансамблей архитектуры и предметов прикладного искусства, произведений литературы и музыки, театра и кино, а также других объектов творческой деятельности человека. В каждом из них имеются свои особенности построения художественного произведения и свои выразительные средства, которые присущи именно данному виду творчества и зависят от условий восприятия произведения, его жанра, материала и других обстоятельств.

Композитор, например, сочиняя концерт для оркестра, старается глубже, полнее использовать для выражения своих замыслов всю звуковую палитру музыкальных инструментов. Однако он поручает каждому из них лишь ту роль, которая более свойственна именно этому инструменту. Архитектор сооружает здание из камня иначе, нежели из дерева. Один и тот же литературный сюжет различно воплощается на сцене театра, в кинофильме или в программе радиопередачи. Скульптура, высеченная из гранита, отличается от скульптуры, отлитой в бронзе. Резиновая игрушка не походит на игрушку деревянную резную.

Это совсем не значит, что в каждом из перечисленных случаев имеется отдельное, полностью отличное от других понятие композиции. В общем смысле, независимо от вида творчества, этот термин подразумевает сочинение, в котором все части, сочетаясь, образуют единое целое, гармоничное по содержанию и тем средствам, при помощи которых это содержание выражено. Сочинение, в котором отсутствует внутреннее единство и которое представляет механическое собрание частей, различных по стилю и приемам художественной выразительности, не может считаться композицией. Такое сочинение лишено качеств художественного произведения и обозначается термином «КОМПИЛЯЦИЯ».

* Материалы курса «Основы композиции» были закончены В. Ф. Марковым и сброшюрованы в 1973 году. — *Примеч. составителей.*

Понятие композиции в широком смысле слова нельзя ограничить изучением лишь одного какого-либо узкого раздела художественного творчества. В основе общих закономерностей композиции лежит познание гармонии в окружающей нас природе и творческой деятельности человека, проявляемой в самых различных отраслях. В первую очередь это касается различного воплощения одной и той же идеи в различных областях творческой деятельности, а также применения различных художественных средств. Каждое художественное произведение по своей структуре основано на отношениях главных, кульминационных разделов и сопутствующих им вспомогательных. В музыкальном произведении мы, например, различаем отдельные части по силе их звука и тембру. В живописи темное сочетается со светлым, насыщенное по цвету с более сдержанным. В скульптуре сильно выраженный объем переходит в рельеф, в плоскость. В литературном повествовании спокойные, описательные разделы чередуются с разделами, где происходят напряженные драматические события, и т. п.

Порядок частей произведения по их количеству (большое к малому, протяженное к внезапному, кратковременному и т. п.) и по их свойствам (светлое — темное, яркое — бледное, нежное — грубое, смешное — грустное и т. п.) позволяет художнику выразить то или иное содержание, организовать эмоциональное воздействие произведение на человека.

Термин «композиция» может пониматься двояко:

- как процесс сочинения, как действие, результатом которого является произведение того или иного рода;
- как само сочинение, произведение.

В первом случае мы обращаем особое внимание на последовательность и методы решения художественной задачи, ее основные и сопутствующие разделы, анализируем общий характер и цели данной работы. Во втором, анализируя произведение, мы определяем его качества, сопоставляя с той целью, во имя которой оно создано, оцениваем конечный результат работы. Любой процесс композиции направлен на выражение определенной идеи теми или иными средствами. Они зависят от характера произведения и вида творческой деятельности человека.

Многообразие форм выразительности языка художественного произведения нельзя вместить в один том полезных рассуждений, каким бы толстым он ни был. Будет ошибкой ограничиться и составлением перечня правил, которые следует соблюдать в процессе художественного творчества. Само по себе педантичное выполнение правил, сложившихся в том или ином роде художественного творчества, еще не гарантирует полноценной композиции. Нередки случаи, когда именно отход от привычных канонов позволяет художнику выдвинуть новые идеи и формы их выражения.

С другой стороны, существуют и такие непреходящие качества художественного произведения, как ясность замысла, единство и взаимосвязь частей, эмоциональная насыщенность и т. п.

Развитие общих теоретических основ творчества и принципов создания художественного произведения относится к области эстетики. Эстетика рассматривает вопросы содержания в связи с формой, в которой это содержание выражено.

Весь ход развития искусства представляет собой непрерывный процесс изменения, развития и углубления приемов композиции художественного произведения. Каждая эпоха, каждая общественная среда по-своему оценивают степень художественного мастерства произведений изобразительного и прикладного искусства, литературы, музыки, театра. Изображенная на рис. 1 кровать XVI века является примером композиции

Рис. 1

Кровать с балдахином XVI в. эпохи Франсуа I из музея Клуни

предмета прикладного искусства. Формы изделия, его декоративное убранство удивительно гармоничны и отвечают нравам и укладу жизни состоятельного дворянства. Изделие создано в эпоху расцвета ремесла, и каждая деталь работы выражает особенности материала «дерево», обрабатываемого резцом. Возможно, мастер-художник наметил свой замысел перед началом работы в рисунке, а более вероятно, что он развивал его в процессе выполнения предмета, внося дополнительные штрихи в задуманное. Словом, перед нами пример композиции, в которой гармонично представлены и художник и мастер-исполнитель в одном лице, а художественный уровень произведения неотделим от уровня проявленного в нем ремесла. Подобная композиция, будучи предложена в наши дни, показалась бы весьма неуместной. Изделие, гармоничное само по себе, воспринималось бы надуманным и чужим среди окружающих нас простых форм.

Таким образом, художественная композиция, как область творческой деятельности человека, является понятием историческим. Наряду с изменением общественных условий меняются и приемы композиции, к какой бы области творчества они ни относились. Одно устаревает, уходит в прошлое, другое — более устойчивое — сохраняется надолго. Иногда случается удивительное. Давно забытое воскресает в других общественных условиях, приобретает иной смысл, служит другим целям. Так, например, идеи античности в значительно степени оплодотворили формы искусства эпохи Возрождения. В свою очередь, образы Возрождения, его композиционные приемы в архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве присутствуют и в более поздние периоды.

Историческая обусловленность художественного произведения зависит от эстетических взглядов людей, характера и назначения произведения, появления новых материалов, состояния производства и ряда иных условий, определяемых жизнью социума.

Для каждого художника, независимо от вида творчества и жанра искусства, крайне важно уметь разбираться в особенностях жизни современного ему общества. Создаваемое им искусство не может быть основано на поисках отвлеченных схем, хитроумной игры форм, оно должно быть правдиво во всех отношениях. Как бы ни были совершенны линии и пятна, колорит и живописно-пластические приемы, мы, однако, в первую очередь интересуемся самим существом работы. Во имя какой цели художник использовал те или иные художественные средства, что он ими выразил, какой объективный, человеческий смысл приобрел весь процесс его творчества?

В декоративно-прикладном искусстве это выражается в целесообразности создаваемого художником мира вещей, сооружений, отвечающих жизненным потребностям данного общества. Правдивость в искусстве означает непосредственность творчества, отсутствие надуманности, искусственности. Правдивое произведение искусства, как ветвистое дерево, своими корнями глубоко проникает в живую почву общества, произрастает из нее.

Затронув некоторые общие проблемы художественного творчества, мы в дальнейшем обратимся к вопросам композиции декоративно-прикладного искусства. Это понятие охватывает достаточно большой круг вещей, составляющих предметное окружение человека. Одни непосредственно созданы художником, другие являются продуктом современного производства. Предметы, имеющие преимущественно декоративное назначение, служащие для украшения нашего жилища, соседствуют с вещами, необходимыми для повседневных бытовых надобностей человека. Так или иначе отличительной особенностью всего конгломерата вещей, с которыми имеют дело архитектор, художник декоративно-прикладного искусства, художник-конструктор, является их материальная сущность. Они не просто отражают реальную действительность средствами изобразительного искусства, но сами создают эту действительность, образуют предметное окружение человека, определяют психологический климат его жилища, условия труда и в некоторой степени влияют на характер социально-бытовых отношений в обществе. Это, естественно, не исключает применение приемов изобразительного искусства в создаваемых предметах. Материальная же природа вещей зависит от характера общественного производства и, в свою очередь, сама оказывает влияние на его развитие.

Проектируемый художником мир вещей оказывает воздействие на вкусы людей данного общества, а в ряде случаев определяется и движением моды. Мода, однако, не всегда согласуется с требованиями целесообразности. Так, распространенный в женском туалете в свое время корсет с точки зрения анатомии был неразумен, а парадные прически дам XVIII века создавали очевидные неудобства в обращении.

Мода особенно часто, более чем какой-либо другой раздел человеческой деятельности, ставит перед нами задачу преодолеть психологический барьер привычных представлений о вещах, которыми мы пользуемся, которые нас окружают. Сначала новое модное явление, с которым мы сталкиваемся, кажется нам нелепым, претенциозным, и лишь отдельные смельчаки решаются принять новую моду и ею воспользоваться. Позднее она, может быть, с изменениями распространяется шире и, наконец, становится нам привычной, знакомой, а все бывшее до нее — устаревшим, неэстетичным.

> — Да, поздравляю вас: оборок более не носят.
> — Как не носят?
> — На место их фестончики.
> — Ах, это нехорошо, фестончики!
>
> *Н. В. Гоголь. Мертвые души*

При рассмотрении структуры предметов декоративно-прикладного искусства мы не руководствуемся колебаниями общественной моды. Художники, работающие в области моделирования одежды, бижутерии, обуви, галантереи и т. п., естественно, учитывают вкусы покупателей и тенденции развития моды. Однако существо композиции изделий заключено в более общих закономерностях построения пространственной формы. Модный силуэт одежды, плавные линии контуров автомобиля, используемые материалы и расцветки — все это лишь предметно-конкретное выражение этих закономерностей.

Изучение пространственной формы лежит в основе теории композиции объектов архитектуры, декоративно-прикладного и промышленного искусства. Материальная же природа самих объектов выявляется полностью лишь в результате анализа многообразных предпосылок, вытекающих из жизни данного общества, условий и характера общественного производства. Композиционный замысел художника принимает при этом реально ощутимые предметные формы.

Глава II

ПРЕДПОСЫЛКИ КОМПОЗИЦИИ ПРЕДМЕТНОЙ СРЕДЫ ЧЕЛОВЕКА

Природа художественного творчества остается малоизведанной областью человеческой деятельности. Определить заранее эмоциональные свойства произведения искусства представляется невозможным. Они зависят как от характера самого произведения, так и от личных, в каждом отдельном случае особенных побуждений художника. Однако очень важно, и это в первую очередь относится к предметам прикладного искусства — предметам полезным в жизни человека, практичным, — установить некоторые рациональные основы работы художника.

> ЦЕЛЕСООБРАЗНЫЙ — отвечающий цели, намерению,
> хотенью, удовлетворяющий последствиями своими, видом.
>
> *В. Даль. Толковый словарь*

Прикладное искусство представляется нам прежде всего результатом размышлений художника о жизни человека и смысле создаваемых для него вещей, предметов и сооружений. Они, будучи целесообразны, облегчают человеческое существование, создают благоприятную духовную среду, оказывают благотворное влияние на жизненный уклад человека. И наоборот, все неудобное, бесполезное нас раздражает, нами отвергается. Подобно архитектору, художник прикладного искусства, создавая мир предметов материальной действительности, организует в какой-то степени плодами своего труда человеческую жизнь. Очень важно при этом не допустить ошибок. Нельзя, чтобы творческий процесс завершился чем-то неразумным, результат его был неясным по замыслу и запутанным по средствам выражения. Пагубные последствия непродуманных решений особенно ощутимы в тех случаях, когда создаются предметы массового потребления, выпускаемые промышленностью в огромных тиражах.

Художественная выразительность предмета прикладного искусства во всех случаях должна быть увязана с его полезностью для человека. Однако целесообразность в прикладном искусстве — понятие неоднозначное. Оно слагается из ряда обстоятельств, каждое из которых нельзя считать простым арифметическим слагаемым. Определить степень целесообразности композиции можно лишь в результате интегрирования ряда условий, сопутствующих каждой работе. Эти условия часто бывают весьма противоречивы, и задача художника в том и заключается, чтобы определить основной стержень в работе, ведущую линию развития замысла, его главную идею.

Так, например, если необходимо создать осветительный прибор (люстра, ночник, настольная лампа и т. п.), мы должны отвергнуть все предложения, в которых отсутствует главное качество предмета, в данном случае — удобство освещения. С другой стороны, если это оправдано соображениями эстетического порядка, мы можем допустить некоторое усложнение конструкции и технологии производства изделия. Потому что, глядя на предмет глазами потребителя, мы не знаем, да к тому же и мало интересуемся вопросом: как этот предмет сделан на том или ином предприятии? Нас больше занимают удобство освещения жилища и внешний вид изделия.

В данном случае целесообразность предмета, относящаяся к его функциональному назначению и конструкции, не равнозначна его целесообразности эстетической. Это и должен различать художник в процессе проектирования осветительного прибора и определения главной идеи проекта.

Уместно в связи с этим вспомнить суждение А. Б. Салтыкова: «…В вопросе об отношении между формой и назначением предмета в прикладном искусстве необходимо иметь в виду, что художественная выразительность не обязательно должна совпадать с утилитарной конструкцией. Это совпадение может быть, а может и не быть».

> Утилитарное назначение вещи, выразившееся в ее конструкции,
> т. е. полезно-практическая сторона предмета, составляет, конечно,
> материальную основу всех произведений прикладного искусства,
> без которой эти произведения невозможны…
>
> *Салтыков А. Б. Проблема образа в прикладном искусстве*

Рис. 2

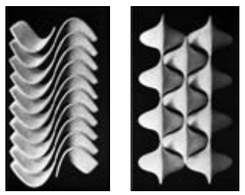


Рис. 3

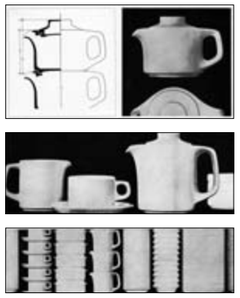


Рис. 4

Показанные на рис. 2 и 3 образцы стульев отличаются тем, что они удобны в укладке и компактны. Стопа из таких стульев занимает значительно меньше места, нежели стопа из обычных стульев. Художник-конструктор нашел разумное решение с точки зрения экономии пространства. Это и определило основную идею проекта — компактность предмета мебели. Если эта идея нами принимается, то, разрабатывая подобную композицию, все ее детали нужно подчинить условиям удобного складирования предметов. Но складирование предмета не единственный критерий оценки качества стульев. Следует учитывать и другие их особенности, как, например, соответствие требованиям антропометрии, стилю данного интерьера и т. п. Поэтому приведенная идея компактности мебели в каждом конкретном случае может быть в равной мере заложена в основу решения композиции, а может быть и отвергнута, в зависимости от других исходных факторов, которые и оцениваются проектантом.

Аналогичный предыдущему замысел мы видим в комплекте посуды на рис. 4, рассчитанной на современное массовое производство. В обоих случаях предметы разработаны на принципе взаимодействия форм,* на согласованности габаритов и конструктивных узлов. Этим достигается целый ряд технико-экономических и эксплуатационных преимуществ как в сфере производства, так и в сфере использования изделий.

В приведенных примерах мы не касаемся достоинств и недостатков предложенных решений. Для нас эти примеры важны как свидетельства ясного выражения основной идеи композиции. Когда мы отмечаем важность определения ведущей линии в работе над тем или иным заданием, установление его рационального зерна, это совсем не значит, что это зерно прорастет в самом начале работы. Бывает, что интуитивный, начальный шаг в композиции сразу и не даст положительного результата. Движение творческой мысли, ее скачки, подъемы и спады глубоко субъективны и, как мы уже указывали, труднорегулируемы. Недостаточно осознанное в начальном этапе работы, тем не менее, может послужить материалом для логического развития композиции в дальнейшем. Формирование основной идеи, стержня творческого замысла, является процессом, затрагивающим весь ход работы, процессом, в котором логические разделы творчества тесно переплетаются с разделами эмоциональными.

Умение художника найти правильный ответ на поставленную перед ним задачу совсем не обязательно должно сводиться к тому, чтобы выдумать что-то необычное. Нередки случаи, когда главное в работе художника заключается в анализе существующего явления, в том, чтобы хорошо разобраться в предмете, увидеть его положительные и отрицательные стороны, а затем на этой основе профессионально устранить имеющиеся недостатки предмета, улучшить его качества. При этом художник, корректируя знакомое нам, привычное, оберегает традиционный смысл вещей, осмотрительно изменяя лишь их отдельные свойства.

Говоря о привычном, традиционном, мы имеем в виду, с одной стороны, представления о вещах, которыми пользуемся, а с другой стороны, те качества вещей, которые неиз-

* Под взаимодействием форм понимается не только художественно-стилистическое, а главным образом конструктивное взаимодействие. Это принцип взаимодействия форм — модуль, соразмерность и т. д.

менны по своему общечеловеческому смыслу, вытекают из самой природы человеческого организма, его особенностей и наиболее распространенных закономерностей. Будет ошибкой проектировать предметы, которые удобнее брать левой рукой, когда большинство людей лучше владеет правой. Ребенок держит чашку с молоком не так, как это делает взрослый, и это различие, очевидно, не может не повлиять на форму чашки. Нужны достаточно серьезные основания, чтобы нарушить привычные особенности вещей. Во всяком случае, это не может быть результатом лишь прихотливой игры творческого воображения.

В основе создания объектов декоративно-прикладного искусства лежит изучение художником окружающих нас жизненных явлений. Следующие факторы в различной степени, в зависимости от вида объекта, оказывают влияние на характер его проектного решения:

- назначение объекта в данных общественных условиях и характер его использования человеком;
- условия выполнения объекта в сфере данного производства, учитывающие все технико-экономические предпосылки (материал, конструкция и т. п.);
- условия восприятия объекта в данной архитектурно-пространственной среде и характер его эмоционального воздействия.

В первом случае используются материалы общественных наук, данные социологии, экономической статистики, медицины и т. п. На их основе определяются тенденции общественного развития в области культуры, социально-бытовых условий населения, его средний жизненный уровень и т. п. Соответственно выявляется общий характер и функциональный смысл необходимой предметной среды человека. Например, постепенное сближение уровня жизни населения городов и сельских местностей диктует необходимость создания предметов быта более широкого диапазона их применения. У ряда народностей Востока еще сохраняется обычай пользоваться пиалой при чаепитии и располагать гостей на ковре. Жителю Москвы, привыкшему пить чай из чашки с ручкой, сидя за столом, это покажется неудобным. С другой стороны, европейские обычаи все более проникают и на Восток. Что же в этих условиях преобладает, более типично и перспективно? Ответ на этот вопрос определит те или иные качества предметов быта, рассчитанных на использование их в условиях Востока.

Изменение общественных условий порождает и новые принципы предметов обслуживания человека. Так, например, характерно появление в первой половине XX столетия нового понятия «совмещенная функция» предмета. Традиционным понятиям «гостиный гарнитур мебели», «спальный гарнитур, «кабинетный» и др. противопоставляется понятие «комплект мебели для жилища», в котором отдельные предметы совмещают в себе различное назначение (диван-кровать, книжный шкаф-секретер и т. п.). Сама по себе квартира рассматривается в целом, как жилое пространство, используемое различно в разное время суток.

Аналогично в области проектирования посуды развивается принцип создания единого, универсального комплекта изделий обслуживания человека взамен существующих наборов чайного, кофейного, обеденного сервизов и т. п. В этом случае отдельные изделия комплекта имеют совмещенную функцию и используются в различных бытовых обстоятельствах. В проектировании ряда изделий применяется принцип вариабельности, модификации с целью расширения диапазона использования изделий (например, в области создания предметов одежды).

Принцип совмещенной функции оказывает влияние на структуру самих предметов. Сравним с этой точки зрения два типа кресел, различных по своему формообразованию (рис. 5). Кресло А традиционной структуры. В нем присутствуют знакомые элементы: ножки, сиденье, поручни, спинка. Каждая деталь самостоятельно выполняет свою роль. По-другому задумано кресло Б. Оно состоит, как мы видим, лишь из двух частей — верхней раковины-сиденья и приделанных к нему четырех ножек. Однако верхняя часть сложной пластической формы как раз и выполняет ряд обязанностей. В точке 1 — это сиденье, в точке 2 — спинка, а в точках 3 — поручни. Художник-конструктор смоделировал кресло, развивая принцип совмещения в одной детали проектируемого предмета нескольких функций. Особенно важно указать при этом, что пластическая разработка верхней совмещенной (сиденье — спинка — поручни) части кресла является результатом антропометрического анализа положения отдыхающего человека, а не отвлеченного поиска выразительной пластической формы. В данном примере идея совмещенной функции одного из элементов кресла имеет и своеобразную конструктивную основу. В отличие от кресла А обычного столярного производства конструкция кресла Б рассчитана на элементарную сборку его деталей — привинчивание ножек к основанию сиденья. Это в большей мере отвечает и требованиям современного промышленного производства изделий.

Рис. 5

Функциональная целесообразность предмета прикладного искусства вовсе не означает умаление его эстетической роли в смысле воздействия на духовный мир человека. Более того, декоративная функция предмета играет не менее важную роль.

Греческая амфора (рис. 6) является примером единства архитектуры формы предмета и его функциональной логики. Трехчастный порядок (ордер) вазы выражает назначение каждой части. Нижняя несущая часть — ножка, средняя несомая емкость — тулово и верхняя венчающая часть — горло вазы. Отношения между этими частями меняются в зависимости от назначения изделия, но при всех обстоятельствах сохраняется функциональная логика предмета в целом. Нельзя себе представить амфору, в композиции которой ножка за счет уменьшения тулова получила бы столь большое развитие, что главное существо предмета как вместилища жидкости потеряло бы свой смысл и целесообразной структуре «ваза — емкость» была бы противопоставлена курьезная композиция «ваза — ножка». Ваза, изображенная на рисунке, имеет свое конкретное назначение. Это сосуд для жидкости, поэтому вся конструкция вазы, ее ручки, горловина сделаны так, чтобы можно было удобно, без лишних усилий наливать жидкость. Этому и подчинена вся композиция вазы. Усилия античного художника-гончара были направлены на то, чтобы создать изделие удобное и соответствующее своему назначению. На этой основе родилось произведение, отвечающее и духовным запросам людей своего времени.

Рис. 6

Пользование предметом, изделием, инструментом не может быть затруднительным для человека и требовать лишних усилий.

Чтобы удовлетворить этому условию, внимательно изучаются обращение человека с предметом, реакции, зависящие как от свойств самого человеческого организма, так и возникающие в результате тех или иных особенностей проектируемого предмета. Так, изучению анатомического строения руки, приемов работы с ручным инструментом и различными управляющими устройствами (рукоятками, тумблерами и т. п.) с точки зрения функциональной целесообразности предмета и наименьших мускульных усилий в процессе работы посвящена особая область знаний, получившая название «хиротехника». На рис. 7 показаны инструменты, формы которых разработаны художником-конструктором с учетом положений хиротехники. Как можно заметить, пластическое образование ручек в приведенных примерах не есть простое отражение анатомических особенностей кисти человеческой руки. В такой же степени, например, будет неудобным кресло, сделанное на основе слепка сидящего человека. В этом случае форма

Предметы одинакового назначения, но различные по способу обращения с ними

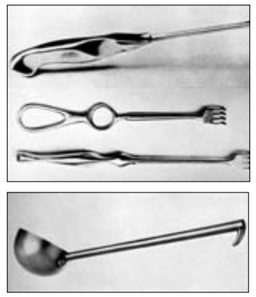


Рис. 7

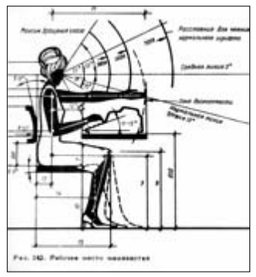


Рис. 8

кресла явилась бы лишь следствием частного обстоятельства (формы данного человека в данной конкретной позе). Созданию удобного предмета в приведенных примерах предшествует изучение материалов антропометрической статистики, медико-гигиенических данных и разностороннего круга других параметров, которые оказывают или могут оказать влияние на функциональные свойства предмета.

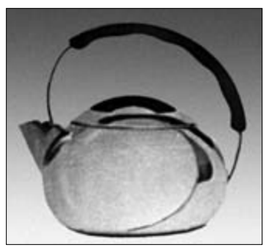
В более широком смысле изучением отношений человека к механизму, приспособлению и т. п. в процессе работы и возникающих при этом реакций человеческого организма занимается особая наука — эргономика. Положения эргономики, ее методология лежат в основе современного конструирования промышленных изделий (дизайн) (рис. 8).

Понятия удобства предмета, обусловленные привычками человека, рефлексами человеческого организма, вырабатываются в течение многих поколений. Можно наблюдать группы предметов, идентичных по способу обращения с ними людей разных времен и народов. И сами предметы по структуре (с точки зрения физики — рычаги), и способы их удержания в руке относительно одинаковы. В других предметах (рис. 9, 10), одинаковых по назначению, их конструкция различно решает вопросы удобства. В приведенных примерах расположение ручки у чайников, в одном случае сверху, в другом — сбоку, создает различные мускульные усилия в процессе выливания жидкости. Они зависят от расположения центра тяжести изделия и общей его структуры. Заметим, что положение центра тяжести в связи с характером и местом расположения ручек, захватов и пр. влияет на меру затрачиваемых человеком усилий при пользовании предметом.

Предметы или сооружения, в целом удобные и соответствующие своему назначению, иногда в отдельных частях создают человеку необоснованные трудности из-за того, что эти части плохо разработаны художником-конструктором. Так, например, хорошо работающий и удобный в быту пылесос нельзя признать удачным, если процесс удаления отходов из самого пылесоса затруднен по причине несовершенного устройства затвора его крышки. Также следует осудить прибор освещения, дающий хороший светотехнический эффект, но затрудняющий периодическую смену самого источника света. Плох будет и тот кофейный прибор, в котором отдельные части затрудняют очистку предметов после употребления. В приведенных примерах разработка общей функции предметов не согласуется с решением функции их отдельных элементов.

Мы коснулись некоторых вопросов общего функционального анализа предметного окружения человека и тех предпосылок, которые оказывают влияние на работу художника в процессе проектирования. Чтобы проекты были реально осуществимы,

Рис. 9



Предметы одинакового назначения, но различные по способу обращения с ними

Рис. 10

необходимо учитывать особенности современного производства, применяемые материалы и методы их обработки. Это связано с большой группой инженерно-технических дисциплин (технология производства, материаловедение, основы конструирования, сопротивление материалов, планирование и экономика производства и т. п.). Ориентация в них художника является условием успешной разработки технически целесообразных изделий.

Техническая, конструктивная целесообразность изделия, как мы уже отмечали, не равнозначна его эстетической значимости. Поэтому художнику важно определить гармоничный характер предмета в целом. Также неуместно преувеличение значения одних лишь функционально-технических достоинств изделий в ущерб их внешнему виду и художественно-пластическим свойствам, равно как и пренебрежение внутренней, конструктивной, материальной структурой изделий, поверхностное их украшательство.

Остановимся на отдельных особенностях материалов, которыми пользуется художник, и способах их обработки. По своей физической природе и художественным возможностям свойства материалов знакомы и постоянны. Так, например, известны особенности дерева, камня, керамики, стекла, бронзы, чугуна и т. п. Характер их обработки зависит от конкретных производственных условий. Задача художника при этом сводится не столько к тому, чтобы открыть новые художественные качества материалов, сколько к тому, чтобы известные их свойства выявить в данном производстве, используя возможно полнее его современную техническую базу. Можно, однако, предположить, что применение современных технических достижений позволит открыть и новые художественные стороны традиционных материалов в процессе производства.

С появлением целого ряда новых синтетических материалов возникают проблемы художественных особенностей изделий, которые используют эти материалы. На первых этапах этим изделиям пытаются придать формы, которые присущи изделиям из материалов уже знакомых, освоенных. Так, например, изделия из прозрачного акрилата безуспешно подражают хрустальному стеклу, имитируют алмазную грань. Шубы из синтетического меха создают иллюзию применения натурального меха. Промышленность различных пластиков выпускает имитации различных пород дерева, камня и т. п. Такое явление закономерно на первых стадиях освоения нового материала, как процесс становления новых форм в искусстве. Художественные особенности изделий вытекают при этом из оценки и выражения таких противоположных качеств материалов, как жесткость — мягкость, тягучесть — хрупкость, прозрачность — глухость, матовость — блеск и т. п.

Различают следующие производственные условия выпуска изделий:

1. По способу производства:
   - кустарно-ремесленное с преобладанием ручных операций;
   - промышленное с частичной или полной механизацией выпуска изделий.

2. По тиражу изделий:
   - уникальное, неповторяемое или допускающее только авторское повторение;
   - малосерийное, повторяемое с частичными вариациями декоративной обработки;
   - массовое, многократно повторяемое с применением механизированных способов выработки.

В первом случае традиционный процесс создания изделия сохраняет в нем черты индивидуальности мастера-исполнителя, его приема работы, личного почерка. В изделии, которое возникло с помощью механизма, эти индивидуальные черты исполнителя сохраняются частично, если отдельные части требовали ручной доработки,

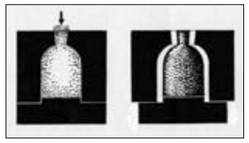


СХЕМА I

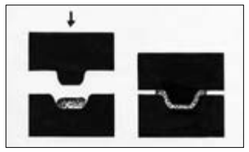


СХЕМА 2

Рис. 11

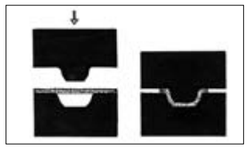


СХЕМА 1

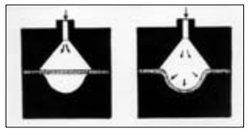


СХЕМА 2', 2"

СХЕМА 3

Рис. 12

Рис. 13

или исчезают совсем, если процесс механизирован полностью (прессование, штамповка, литье в форму, электростатическое формообразование и т. п.). В бытующем представлении это означает, что вместо подлинного произведения прикладного искусства из сферы промышленного производства выходит некий суррогат, эрзац-изделие. Так оно и есть в том случае, когда приемы художественного ремесла механически переносят на язык массового механизированного производства, не делая при этом попыток найти свои, специфические для этого производства и способов обработки материала, формы выражения. В керамической посуде, например, выразительность материала — «керамичность» — еще и теперь воспринимается как синоним «гончарности», хотя современное керамическое производство изделий методом литья имеет мало общих черт с привычным и знакомым гончарным промыслом. Нельзя утверждать, что ручная роспись фарфора создает произведение искусства, а методы шелкографии, деколя и другие приемы декорирования, применяемые в современном производстве, приводят лишь к выпуску изделий второго сорта, имеющих мало общего с понятием искусства. В каждом данном случае следует искать свойственный данному производству художественный язык и свои критерии оценок.

Охватить все многообразие технологических возможностей формообразования современных промышленных изделий не представляется возможным. Они зависят от свойств материалов и методов их обработки. Укажем лишь некоторые основные принципы технологии производства изделий:

1. Изделие является отражением очертаний производственной формы, которая заполняется тем или иным материалом (рис. 11, схема 1).

Независимо от вида материала и конкретных особенностей его обработки (литье металла, пластмассы, керамики, выдувание стекла, гальванопластика и пр.), в данном случае материал играет пассивную роль, принимая те очертания, которые задает производственная форма. Ее конкретный характер, разумеется, зависит от рода производства. Данный принцип имеет особое применение при материалах, которые способны из жидкого или вязкого состояния переходить в твердое.

2. Изделие является результатом механического давления на материал, из которого оно выполняется (рис. 11, схема 2).

Указанный принцип применяется в работе с твердыми, а также вязкими, сухими материалами, способными к отвердеванию и сцеплению своих частиц в результате повышенного на них давления. Производственная форма, как и в первом случае, в процессе работы играет важную роль. Она имеет две основные части — *матрицу*, в которую выдавливается материал, и *пуансон*, который давит. В некоторых случаях роль пуансона выполняет сжатый воздух (рис. 12, схема 2', 2").

3. Изделие образуется в результате непосредственной обработки материала инструментом или соответствующим приспособлением, отчего материал приобретает необходимую форму (рис. 12, схема 3).

Возможно в этом случае в равной мере использование ручного труда (резьба по дереву, камню, лепка из глины и пр.), а также механизированных средств, при которых инструмент является частью механизма (токарные работы, строгальные, фрезерование, сверление, шлифовка и т. п.) (рис. 13).

В конкретных производственных условиях приведенные технические принципы обработки материала применяются различно и, естественно, требуют более пристального изучения. Изложенное, однако, позволяет сделать и некоторые выводы, имеющее значение в работе художника:

1. Оценка качества формы, которая в промышленном производстве «задает» характер изделия, его контурные, пластические свойства, имеет первостепенное значение. В производственных условиях сами формы бывают из различных материалов (земляные, металлические, деревянные, гипсовые, пластмассовые и т. д.), и это определяет их конструктивные свойства, характер применения и стоимость. По характеру применения формы могут быть:

- разовые (например, гипсовая «черная» форма с глиняной моделью скульптуры для перевода этой скульптуры в гипс. После одинарного использования форма теряется);
- малотиражные (например, деревянная форма для выдувания стеклянных изделий требует, выгорая, периодической замены);
- многотиражные (например, одна металлическая форма для пластмассовых изделий пригодна для выпуска нескольких сотен тысяч экземпляров изделий).

Технологическая целесообразность данного изделия зависит от особенностей производственной формы, в которой это изделие выполняется.

Если бы для выпуска одной пластмассовой миски требовалась как вспомогательное приспособление для прессования каждый раз новая металлическая форма, мы, очевидно, вообще не стали бы делать подобным способом миску, потому что вспомогательное устройство для выпуска изделия было бы во много раз сложнее и дороже всего изделия. Когда же форма обеспечивает издание многих изделий, она становится экономически более целесообразной, так как стоимость ее распределяется на все изделия.

При создании произведения уникального художественного и общественного значения (например, конной статуи на площади) технологическая усложненность выполнения объекта рассматривается иначе. Никому не придет в голову мысль оценивать достоинства памятника Петру I Фальконе (Медный всадник) с точки зрения достоинств или недостатков формы для отливки фигуры из бронзы. Мы восторгаемся величием Александровской колонны на Дворцовой площади, которая выполнена из одного гигантского монолитного гранитного массива и помимо своих архитектурных особенностей является шедевром и с точки зрения технических достижений эпохи. Можно было бы сложить колонну из более мелких частей, так же как необязательно было с великими трудностями перевозить кусок гранитной скалы (Гром-камень) с Карельского перешейка для пьедестала Медного всадника. Но тогда большая техническая целесообразность выполнения монументов заметно снизила бы их художественные качества.

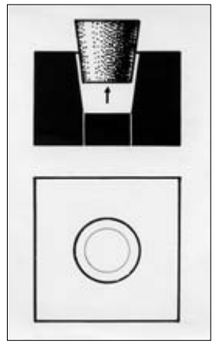


СХЕМА I

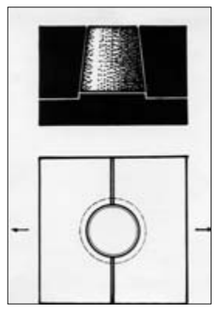


СХЕМА 2

Рис. 14

Производственная форма характеризуется количеством частей, из которых она состоит, условиями их сборки и степенью удобства выхода из формы готового изделия. Более простая форма требует меньших затрат при ее изготовлении и удобнее в работе. Степень сложности формы зависит от характера запроектированного изделия. Рассмотрим некоторые примеры этой зависимости.

Схема 1 (рис. 14) показывает принцип простой формы, из которой изделие свободно вынимается.

Схема 2 (рис. 14). Конусообразный характер изделия диктует необходимость разрезать форму на две части, раздвигая которые можно вынуть изделие. Образующийся в месте стыка форм след на изделии требует введения дополнительной операции по его зачистке. Незначительное изменение поверхностного декора изделия оказывает нередко большое влияние на характер производственной формы.

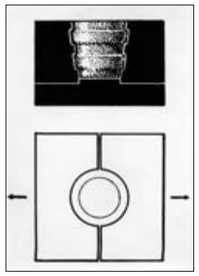


СХЕМА 3

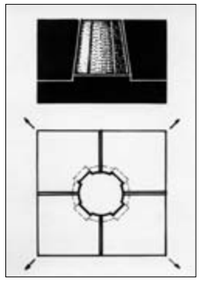


СХЕМА 4

Рис. 15

Рис. 16

Рис. 17

Схема 3 (рис. 15). Горизонтальные ребра на изделии вызывают необходимость дополнительного членения формы, чтобы изделие вышло из формы. Однако зачистка изделия затрудняется.

Схема 4 (рис. 15). Вертикальные ребра на изделии затрудняют выход изделия из формы и требуют ее деления на четыре части. В данном случае следует решить: если художественные преимущества изделия с вертикальными членениями очевидны, то, возможно, следует пойти на усложнение формы. Если же таких преимуществ не заметно, лучше применить такой декор изделия, при котором форма проще.

В том случае, когда изделие создается на основе прессования, штамповки и т. п., применяемые для этого производственные формы, как правило, делаются из металла повышенной прочности и рассчитываются в силу своей дороговизны на большие тиражи изделий. При этом зависимость между художественными и технико-экономическими разделами создаваемого образца возрастает по мере увеличения его тиража. Незначительная ошибка в габарите, характеристике отправного экземпляра, мало в нем заметная, в массовом его производстве становится огромной и приводит к удорожанию изделия.

Оценка свойств самих материалов, используемых в процессе создания объектов декоративно-прикладного и промышленного искусства, относится к области материаловедения и технологии материалов. Многое мы черпаем из опыта мирового искусства, изучаем особенности народного творчества. Народное искусство, художественное ремесло особенно ярко иллюстрируют единство художественного облика предмета, материала, из которого сделан предмет, и способа его выполнения. Характер узора на деревянной шкатулке выражен наиболее удобным для мастера-резчика движением резца по поверхности древесины. Форма глиняного гончарного сосуда зависит от степени вязкости глины и приемов работы мастера на гончарном станке. Кованая железная решетка хранит на себе следы кузнечного молота, бьющего по раскаленному металлу. Кружевница создает из нитей узор, в котором живое восприятие форм природы излагается языком ремесла с тонким ощущением художественных возможностей материала. В приведенных примерах (рис. 16, 17) реалистические возможности изделия выражены в единстве его формы, материала и приема работы мастера.

В условиях, когда художник непосредственно работает с камнем, деревом, глиной, гипсом и т. п., если не считать некоторых технических усовершенствований в инструментах (например, электроинструменты, аэрограф и т. п.), существенных изменений в характере обработки материалов в сравнении с условиями народных промыслов нет. В данном случае художник также обращается к тому или иному виду ремесла. Иное дело, когда эти же материалы используются в сфере массового промышленного производства. Изделия при этом теряют черты индивидуальной обработки материала, «рукотворности». Однако такие механизированные приемы обработки, как фрезерование, токарная обработка, шлифование и т. п., в силу их большей точности имеют и свои достоинства. К ним относятся:

- точная повторяемость изделия;
- более высокие конструктивные и функциональные свойства;
- возможность применения типовых стандартных узлов и деталей;
- возможность взаимозаменяемости частей;
- возможность объективного критерия оценки качества изделия.

Если мы устанавливаем, что массовое изделие должно быть гладким и блестящим, то, очевидно, все изделия, которые не соответствуют этому требованию, должны быть отклонены, хотя, возможно, некоторые из них и неплохи сами по себе. Беда их в том, что они не соответствуют установленному усредненному критерию качества предмета — стандарту качества.

Если бы мы при массовом промышленном выпуске изделий пытались бы сохранить принципы их качественной индивидуализации, то зона производственного контроля выпускаемой продукции потеряла бы черты, свойственные массовому производству. Поэтому проектирование предмета промышленного производства должно задавать четкую, объективно определяемую характеристику предмета по стандарту его качества. Следует заметить, что задаваемые особенности изделий по форме, цвету, фактуре, материалу и т. п. могут варьироваться, в зависимости от чего устанавливаются тип, сортность и цена изделия.

В современном промышленном производстве особенное значение приобретают два вида непосредственной авторской работы художника:

1. Разработка графического оригинала элементов декора предмета производства.

Имеются в виду различные декоративные детали изделий, выполняемые затем средствами фотохимии, шелкографии, печати, штампа и т. п. массовым тиражом. Художник прикладного искусства в данном случае уподобляется художнику-графику, создающему иллюстрации к литературному произведению, которое печатается затем многотысячным тиражом. Очень важной особенностью работы при этом является органичная связь решаемой композиции по форме, цвету, характеру и стилю со всей структурой выпускаемого изделия. Кроме того, при массовом выпуске изделия разрабатываются и его модификационные качества, вариационные свойства.

2. Разработка пластического эталона изделия или элемента его скульптурного декора, а также моделей различного назначения для создания производственных форм, штампов и пр. с целью тиражирования изделий. Имеются в виду такие виды работ, исполнение которых в сфере производства требует непосредственного применения труда художника, скульптора, гравера.

По своим конструктивным свойствам объекты бывают из одного материала или из нескольких. Соответственно меняется и количество частей, которые образуют данное изделие или сооружение. В том случае, когда объект состоит из одного материала, свойства этого материала и определяют полностью качества объекта. Когда применяются различные материалы, требуется взаимная согласованность деталей:

1. По степени прочности деталей исходя из свойств материала каждой детали. При этом учитываются требования максимальной равнопрочности всех частей объекта.

2. По размерам сочленяемых частей в зависимости от различной их деформации в процессе изготовления. Например, если изделие состоит из двух частей, из которых одна фарфоровая, а другая металлическая, то следует принять во внимание деформации, которые бывают в фарфоре при обжиге и возможность некоторого колебания размеров фарфоровой детали в отношении металла.

3. Согласование последовательности сборки деталей изделия.

Поскольку различные по материалу детали выполняются на самостоятельных производственных участках, с различной степенью механизации, процесс сборки этих деталей не должен быть затруднительным. Изделие промышленного производства, использующее различные материалы и состоящее из нескольких частей, должно в связи с этим обладать необходимыми монтажными свойствами. Этими свойствами обусловливается и возможность, по мере износа, замены отдельных частей изделия в процессе его эксплуатации.

Монтажные свойства объектов могут быть различны и предусматривать:

- изготовление и сборку частей объекта на месте его сооружения;
- изготовление частей объекта на производстве, транспортировку их к месту сооружения и сборку.

Учитываются особенности деталей в связи с имеющимися в наличии транспортными средствам. Это вызывает нередко необходимость дополнительного расчленения объекта с целью уменьшения габарита перевозимых частей.

4. В современном строительстве и промышленности особенное значение имеет принцип стандартизации и унификации отдельных деталей и целых комплексов создаваемых объектов. В основе этого принципа лежит приведение всего многообразия предметных форм к некоторым общим согласованным системам размерных соотношений, установление качественных критериев объектов с точки зрения их материала и функциональных свойств. Указанный принцип требует особого изучения. В настоящем случае мы отметим лишь его важность как предпосылки для решения конструктивных разделов композиции объекта промышленного производства.

Определить эстетическую целесообразность объекта композиции декоративно-прикладного и промышленного искусства достаточно сложно, и в каждом конкретном случае возникают свои условия решения композиции.

Сам по себе характер задачи, поставленной перед художником, различно определяет и отправные положения творческого поиска. Так, например, эстетическое решение машинной формы в первую очередь требует продуманности ее конструкции, условий работы, экономической целесообразности. Внешний облик предмета, его архитектоника не могут в этом случае разрабатываться отвлеченно, в угоду мнимым художественным качествам. С другой стороны, в декоративной скульптуре, будь она из металла, камня, керамики или других материалов, природа материала, его конструктивные особенности играют важную роль. Однако главным, определяющим обстоятельством в работе все же будет поиск эмоционально-насыщенного художественного образа произведения. Нас должно интересовать — что является основным стержнем задачи, которая должна быть решена художником? Не всегда возможно сразу определить средства и формы выражения, но очень важно и необходимо четко определить цели работы, отправные идеи, на выражение которых и направить усилия и профессиональное мастерство художника. К чему хорошо нарисованный данный предмет, если нужно было рисовать другой предмет, а не этот? В данном случае автор подобен человеку, владеющему искусством меткой стрельбы, но плохо выбирающему цель.

Можно указать следующие разделы оценки степени целесообразности предлагаемой художником композиции:

- общее соответствие предлагаемого решения социально-бытовым требованиям и функциональному назначению;
- степень необходимых корректив или переработки первоначального замысла. Наличие или отсутствие выраженного принципа решения, его рационального зерна;
- возможности и степень целесообразности реализации замысла проекта в производственных условиях;
- профессионально-художественные достоинства.

Можно различить два характерных случая решения первоначального эскиза. В первом из них предложен четкий принцип решения, отвечающий условиям той или иной жизненной задачи, хотя формально-художественные достоинства эскиза и невысоки. В другом случае при внешней выразительности рисунка, которая может быть сочтена за выразительность композиционного приема, отсутствует необходимая идея решения, не выражен его принцип, или же этот принцип даже ошибочен. Естественно, для дальнейшей разработки разумнее принять первое предложение как более перспективное. Однако оценка первоначального замысла требует осторожности. То, что нам представляется за данным эскизом, не всегда соответствует тому, что пока еще смутно видит за ним автор. Оценка общего направления поиска и есть первая ступень развития композиции.

В работе художника нередки случаи, когда не столько соблюдение заданных условий, сколько их изменение, без ущерба для конечной цели, означает правильное решение композиционной задачи. Это можно определить также как один из вероятных разделов уточнения самой концепции творческого замысла. Ф. М. Достоевский в романе «Подросток» приводит историю о камне, который лежал на дороге и затруднял движение. Было много предложений о том, как убрать камень, но все они оказались дороги, потому что камень был велик и требовались большие и сложные устройства, чтобы его поднять и увезти. Нашелся человек, подрядившийся за малую плату убрать камень. Он пришел поутру с лопатой, выкопал рядом с камнем большую яму, столкнул в нее камень и засыпал сверху землей.

История эта примечательна тем, что заданному условию — «поднять камень и увезти» было противопоставлено противоположное — «не увозить камень, а опустить». Это новое условие и позволило решить задачу.

Мы излагали ранее принцип совмещенной функции на примере проектирования отдельных объектов предметного окружения человека (мебель, посуда и т. п.). Это одновременно иллюстрировало и способность художника, не уходя от конечной цели — удовлетворение тех или иных запросов человека, — решить композицию отлично от привычных концепций проектирования. Ответить на вопрос, как должна быть решена заданная композиция, часто становится возможным на основе определения, какой она быть не может. Если мы устанавливаем, например, что ваза для цветов, которую мы компонуем, должна быть устойчивой, все возникающие варианты решений, в которых это правило не соблюдено, должны быть отвергнуты. На первых этапах работы изучаются те предпосылки, которые определяют направление поиска. В этом случае мы рассматриваем процесс композиции преимущественно как процесс мыслительный, хотя привлечение тех или иных изобразительных приемов и не исключено (наброски, кроки, схемы, графики, сравнительные габаритные таблицы, фото- и киноматериалы и т. п.). Художественное конструирование, определяя этапы создания нового образца промышленного изделия, первую стадию его разработки считает исследовательской* (сбор материалов по теме работы, анализ существующих образцов, тенденций их развития, определение технологических условий, выработка общей направленности процесса проектирования).

В современных условиях в процессе исследования предпосылок композиции объекта промышленного производства нередко используются средства вычислительной техники. Компьютер по заданной программе (алгоритму) определяет оптимальные параметры изделия. На основе исследовательского этапа работы (стадия анализа) происходит обобщение собранных материалов и вырабатывается основная концепция проектирования, главная идея композиции (стадия синтеза). Выявляется то, что следует обязательно учесть в процессе работы, а чем можно и пренебречь. Дальнейшее развитие работы

* Здесь и далее сохранены авторские подчеркивания В. Ф. Маркова. — Примеч. составителей.

происходит по линии углубления общей идеи композиции и развития локальных разделов проектируемого объекта.

Рассуждая о целесообразности создаваемых объектов, человек часто обращает внимание на окружающие его формы природы. Целесообразны лист дерева, его ветви, ствол и корни, форма и окраска бабочки, очертания рыбы и др. Природа не терпит неразумное и каждое ее проявление есть торжество целесообразности.

Многое в созданиях человека подсказано формами природы (рис. 18). Известно, что конструкция некоторых перекрытий из железобетона в современных зданиях напоминает скорлупу птичьего яйца, а пчелиные соты послужили поводом для разработки принципа секционности в создании отдельных объектов и целых комплексов.

Конструкторы, инженеры, физики в поисках новых структур машин, приборов современных сооружений нередко черпают свои идеи в природе, создания которой доведены до совершенства, отшлифованы на миллионах поколений живых существ (рис. 19).

В последнее время все большее развитие получает раздел науки, связанной с изучением живых организмов с целью использования их структур для решения различных инженерных задач.

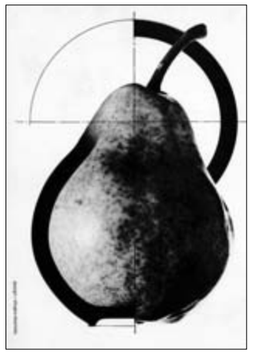


Рис. 18

Вверху — плакат международного конкурса керамики в г. Фаэнца, выражающий идею связи природной формы с формой изделия прикладного искусства
Внизу — керамические изделия (А. Кимелла), в основе которых лежит природная форма

> БИОНИКА (от греч. *bion* — элемент жизни, живущий), наука, пограничная между биологией и техникой, решающая инженерные задачи на основе анализа структуры и жизнедеятельности организмов. Бионика тесно связана с биологией, физикой, химией, кибернетикой и инженерными науками — электроникой, навигацией, связью, мореходным делом и др. Идея применения знаний о живой природе для решения инженерных задач принадлежит Леонардо да Винчи, который пытался построить летательный аппарат с машущими крыльями, как у птиц, — орнитоптер. Появление кибернетики, рассматривающей общие принципы управления и связи в живых организмах и машинах, стало стимулом для более широкого изучения строения и функций живых систем с целью выяснения их общности с техническими системами, а также использования полученных сведений о живых организмах для создания новых приборов, механизмов, материалов и т. п.
>
> *БСЭ. 3-е изд. Т. 3*

Аналитическое начало в работе художника, как уже отмечалось, не означает умаление эмоциональной стороны творчества. Подлинно гармонично-целесообразное в любом творческом процессе возникает лишь на основе единения разума и чувства. Надо лишь указать, что мера того и другого бывает различна и колеблется в зависимости от индивидуальности автора и характера композиции, над которой он работает. Увлеченность и страстность присущи любому делу, если за него берется живая, творчески одаренная натура. Особенно это важно в том случае, когда в основе произведения лежит художественно-образная задача, когда нужно донести до зрителя определенные идеи, увлечь ими зрителя и взволновать. Так, произведения монументальной живописи, скульптуры, предмет декоративного искусства, созданные бесстрастно, без душевной теплоты и волнения, не могут тронуть зрителя, а потому они нецелесообразны, цель, ради которых они создавались, не достигнута, художник потрудился напрасно.

Две стороны художественного творчества — талант и ум, чувство и рассудок, интуиция и точный расчет — находятся в постоянной и тесной взаимозависимости. Определить их точное соотношение практически немыслимо. В одном случае преобладает первое, ему сопутствует второе и наоборот. Отсутствие или недооценка одной из указанных сторон приводит в одних случаях к созданию произведений сухих, рационалистичных. В других случаях делает их бесполезными, оторванными от реальной действительности.

Художники могут говорить различно, выражая мир общественных явлений, однако во всех случаях художественная речь должна быть внятной и убедительной, Логика творческого замысла в целом не может быть раскрыта средствами косноязычными, путаными.

Цельность, ясность художественного замысла — черты произведения, которые очень тесно связаны с лаконичностью и разумной целесообразностью применяемых в нем выразительных средств. Художественному творчеству вообще, а прикладному искусству особенно, чужды излишняя болтливость, небрежная расточительность применяемых средств. Нельзя признать совершенным то произведение, в котором одной его части мешает неоправданно развитая художником другая часть или же взаимное размещение частей ошибочно и затрудняет восприятие художественного произведения в целом, отсутствует подчиненность второстепенного главному.

Правильные отношения между отдельными частями композиции определяются умением художника рассматривать плоды своего труда под углом зрения соответствия этих частей главному замыслу, ведущей идее. Во имя выражения этой идеи автор жертвует теми частями композиции, которые хотя и выразительны сами по себе, но вступают в противоречие с общим замыслом. Художник должен быть щедр и свободен как в применении средств выражения, так и в отказе от них.

Изучение средств выражения художественного замысла относится в искусстве к проблеме *художественной формы*. Этой проблемой занимается искусствоведение, рассматривающее вопросы искусства в исторической преемственности и материально-предметном выражении.

Предпосылкой создания произведения декоративно-прикладного искусства и архитектуры является также изучение законов визуального восприятия произведения в условиях данной пространственной среды. Частным разделом понятия художественной формы является понятие о *пространственной форме*, разбирающее структурные качества проектируемого объекта с точки зрения его метрических свойств и условий визуального воздействия.

Рис. 19

Керамическое изделие на основе использования природной формы (В. Ф. Марков)

> В современной архитектуре и в художественном конструировании происходит возрождение визуального языка. Сегодня мы можем снабдить творческий инстинкт проектировщика ценным знанием визуальных фактов, таких как оптическая иллюзия, отношение объемов тел и пустот в пространстве, отношение света и тени, цвета и масштаба, знанием объективных фактов вместо произвольных, субъективных интерпретаций или давно устаревших формул. Разумеется, принцип порядка никогда не сможет стать рецептом для создания произведений искусства. Вспышка творческого вдохновения превыше логики и разума. Но визуальный язык, возникающий из старых и новых научных открытий, контролирует творческий акт художника…
>
> *В. Гропиус. Границы архитектуры. М., 1971. С. 111*

Глава III

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА (ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ)

Ажурные ветви дерева и плотная, словно застывшая, громада камня. Упругое тельце кузнечика и нежное кружево паутины. Изломы конструкций портовых кранов и геометрия расчерченных этажами объемов современных зданий. Природное и созданное человеком. Опыт прошлых поколений и то, что рождено прогрессом науки и техники сегодня.

Нас окружают богатство и разнообразие форм. Они то микроскопически малы, то, наоборот, необъятно величественны. Простое, геометрически ясное сменяется сложным, затейливо причудливым. Каждая форма своими очертаниями ограничивает некоторую часть пространства. При этом образуются различные отношения между формами. В одних случаях они воспринимаются более гармоничными, ритмически организованными, в других, наоборот, хаотичными, запутанными.

В процессе художественного творчества, касается ли это различных видов изобразительного искусства или создания самих предметов и сооружений материального мира, архитектор, художник, художник-конструктор встречаются с множеством объектов, отличающихся друг от друга по своему назначению, размерам и материалами. С другой стороны, эти же объекты имеют и ряд общих черт, таких как сходство геометрических форм, цвета, фактуры и т. п. Важно обратить внимание на эти общие черты объектов, так же как и выявить в них структурные различия. Это необходимо для того, чтобы в процессе композиции предметного окружения наиболее убедительно определить и выразить ту или иную идею художественного формообразования.

а

б

Рис. 20

Здания различны по размеру, количеству этажей, расположению входов, балконов и т. п. И в то же время геометрический характер большинства сооружений одинаков — это параллелепипеды разной величины. На их фоне контрастно выделяется своим сложным силуэтом объем собора. Изучая конкретный архитектурный комплекс, мы обращаем внимание на присутствующий в нем контраст пространственных форм и, соответственно, ставим перед собою вопрос, в какой мере этот контраст правомерен, какова должна быть его мера и т. п.

Стеклянные бокалы на рис. 20а различны по орнаментальному узору и стилевой характеристике. Однако их пространственная структура родственна. У всех бокалов верхний объем приподнят на высокой ножке, выражено состояние его тяжести, и предметы как бы торжественно устремлены вверх. Иной характер имеют предметы на рис. 20б. Они приземисты и спокойны, в них мы не чувствуем какого-либо вертикального движения формы.

Если в одном комплекте проектируемых изделий будут присутствовать два приведенных типа структур, необходимо определить особенности их отношений. Должны ли они быть также контрастными или, наоборот, их следует привести к единообразию? Тогда в каком направлении должна развиваться композиция предметов: ближе к вертикальному строю или к более приземистому? В конкретных условиях композиции изделий многие их особенности несомненно определяются функциональными требованиями, но даже при этом нельзя забывать о принципе структурных отношений форм.

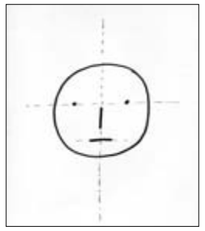


Рис. 21

Наблюдая окружающие нас объекты, мы, конечно, мало задумываемся о структуре. Мы просто видим природу в ее разнообразных проявлениях, и каждое дерево, например, неповторимо для нас по своему индивидуальному облику. Меняется величина и рисунок ветвей, колеблется общий контур деревьев, но всегда с первого взгляда мы отличаем березу от ели именно потому, что структуры их форм при всех обстоятельствах контрастны.

Взглянем на рисунок по принципу знакомой детской считалки — «Точка, точка, запятая, минус, рожица кривая». Так ребенок воспринимает человека, пробуя разобраться в том, что увидел. Тем не менее в наивном изображении есть свои достоинства. В нем определены главные структурные акценты лица – общие очертания, глаза, нос, губы, то есть все то, что отличает облик человека вообще. Ребенок, не будучи в состоянии запечатлеть на бумаге частные, индивидуальные черты лица, подметил его симметрию и как бы обобщенно определил структуру лица.

Структура шаровых резервуаров для нефтепродуктов на рис. 21 решена в виде сочетания двух противоположных частей: плотной концентрированной массы круглых объемов и разреженной системы несущих конструкций трубопроводов и приспособлений линейного характера. Выразительность объемов резервуаров подчеркивается их контрастом с сопутствующими линейными конструкциями.

Мы привели отдельные примеры, из которых видно, что понятие «структура» достаточно многолико и в каждом конкретном случае принимает свое особое выражение. Одновременно определяется и некоторый угол зрения на окружающий нас предметный мир, более выпукло выступают отдельные структурные свойства форм. Гармония в природе и объектах, созданных человеком, в одном случае основана на близости их построений, в другом же, наоборот, на их контрасте. Мера близости и мера противопоставления форм определяют характер их восприятия и визуальной выразительности. Родственные объемные качества форм могут сопровождаться предельно контрастными цветовыми отношениями, линейные особенности форм — переходить в плоскостные и т. п.

Рассматривая и подмечая основные структурные свойства форм, мы тем самым намечаем пути нахождения их гармоничных отношений, меру и степень визуальной выразительности.

Если отвлечься от конкретных особенностей каждого рассматриваемого объекта предметного мира, функционального назначения объекта, материала, из которого он выполнен, и других качеств, а рассматривать его более обобщенно, как некую структуру, обладающую такими зрительно воспринимаемыми особенностями, как, например, геометрическая форма, пространственное положение, характер, отношение и размер частей, фактура, цвет и пр., то мы образуем абстрагированное понятие структуры объекта, расположенного в пространстве, или понятие пространственной формы.

Метод абстрагирования в науке применяется для более глубокого исследования отдельных свойств интересующих нас явлений. При этом отвлекаются от всех других свойств этих явлений. Так, например, геометрия, изучая формы и соотношения тел, упускает другие качества материальных объектов. В необходимых случаях при рассмотрении пространственной формы отдельные абстрагированные понятия мы будем иллюстрировать примерами из области архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Это позволит получить более наглядное представлений о принципе анализируемого строения формы с целью применения его в практической работе.

Таким образом, ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА — ЭТО АБСТРАГИРОВАННОЕ ПОНЯТИЕ, ОЗНАЧАЮЩЕЕ СТРУКТУРУ ОБЪЕКТОВ МАТЕРИАЛЬНОГО МИРА И РАССМАТРИВАЮЩЕЕ ЭТИ ОБЪЕКТЫ КАК ГЕОМЕТРИЧЕСКИ ОБУСЛОВЛЕННЫЕ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ.

Пространственная форма как понятие применяется в следующих случаях:

1. В процессе анализа структурных качеств существующих и проектируемых объектов.
2. В процессе анализа условий и характера визуального воздействия объектов.
3. В процессе решения различных задач в области пластических искусств.

Термин «пластические искусства» достаточно традиционен и подразумевает искусства, развивающиеся в пространстве и воспринимаемые зрительно, такие как архитектура, живопись, скульптура. В этих искусствах в различной мере присутствуют линии, плоскости, объемы, цвет и тон. Архитектура образует главным образом геометрические объемы. Скульптура и живопись, наоборот, преимущественно изображают живую природу и формы предметов. Если скульптура и архитектура выражают свои мысли с помощью осязаемых форм, то живопись, ее линии и краски воспринимаются лишь зрительно. Предметы декоративно-прикладного искусства и большая, все шире развивающаяся область современных промышленных изделий по своей материальной природе и средствам художественной выразительности в различной степени содержат элементы пластических искусств и также рассматриваются как пространственные формы. Произведения театра, кино, телевидения и других зрелищных видов искусства, развиваясь во времени, обладают качествами пространственности. Так, например, балетмейстер, находя рисунок движений ведущей партии примы-балерины, сообразует с ним пластику движений артистов кордебалета, размещение их на площади сцены. Кинорежиссер соразмеряет масштаб и построение кадров переднего плана, их композицию с масштабом, количеством и структурой кадров общего плана и т. д.

В архитектуре, декоративно-прикладном и промышленном искусствах восприятие объекта большей частью связано с перемещением зрителя (если не считать объектов подвижных, например средств транспорта).

В театре, кино и пр. зритель, наоборот, неподвижен, а действие развивается во времени. В этих случаях зрительное восприятие спектакля обычно совмещается со слуховым восприятием музыкального сопровождения.

В современных условиях возникают случаи, когда движение формы в пространстве сочетается и с перемещением зрителя (например, световая реклама города, воспринимаемая в быстром движении зрителя).

Таким образом, в более широком смысле понятие «структура пространственной формы» охватывает основные пластические качества любого визуально воспринимаемого нами явления материальной действительности. С этой точки зрения не играет роли принадлежность того или иного объекта к разряду искусства. Качествами пространственной формы обладают и декоративная скульптура в парке, и современный станок с программным управлением. В том и другом случае присутствуют такие свойства формы, как соразмерность объемов, пропорции частей, весовые отношения и пр. Разумеется, художественные особенности, так же как и конкретная пространственная характеристика этих объектов, различны и требуют раздельного рассмотрения. Термином «форма» нами обозначается внешний вид и очертания объекта. Это, однако, не означает визуальное скольжение по внешним контурам объекта. Полное существо формы в единстве тех качеств объекта, которые мы видим, и тех его структурных свойств, в результате которых это видимое возникает. Форма — это не маска, надетая на лицо, а само лицо как выражение структуры головы.

Идеи глубинности, пространственности формы находят особое выражение в современной архитектуре. Еще Ф. Л. Райт в начале века в статье «Третье измерение. О сущности архитектуры» осуждая фасадную украшательскую архитектуру, писал: «Современное здание должно быть разумным, пластическим целым — совершенством трех измерений». Понятия трехмерности, пространственности формы получили развитие и в творчестве таких выдающихся представителей современной архитектуры, как В. Гропиус, Корбюзье и др.

В суждениях некоторых архитекторов функционального направления начала XX века (Б. Таут, отдельные представители Баухауза и др.) понятие пространственности приобретает, однако, излишне самодовлеющий смысл, трактуется идеалистически, как категория, чуть ли не сверхчувственно воспринимаемая. Ощущение пространства (раумгефюль) возводится в возвышенную степень.

Сама сущность предметных форм, их структура не всегда равнозначны тому, что нами зрительно воспринимается в этих формах. Большей частью наше сознание в первую очередь оценивает внешние качества форм. Эти внешние качества форм и оказывают первоначальное воздействие на человека.

> …Каковы моменты эстетического воздействия в архитектуре? Те, которые воспринимает наш глаз. Что воспринимает наш глаз? Поверхность формы, линии…
>
> *Ле Корбюзье. Новая эпоха в архитектуре*

Анализ структуры пространственной формы составляет один из важных разделов теории композиции. Взглянув на проектируемый нами объект как на пространственную форму, мы оцениваем лишь его общий скелет, который предстоит еще наполнить живой плотью конкретного и зачастую весьма сложного и разнообразного содержания. В процессе проектирования объектов архитектуры, декоративно-прикладного и промышленного искусства нужно при этом ответить на вопросы, относящиеся к назначению и условиям использования объекта. В этом разделе изучаются основные геометрические закономерности формы, ее визуальное движение и ее возможные изменения в процессе решения той или иной художественной задачи.

Эти закономерности в значительной мере относятся к понятию «АРХИТЕКТОНИКА» (рис. 22).

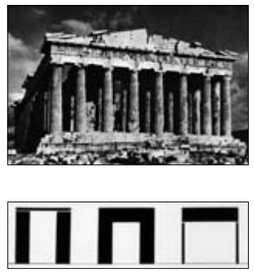


Рис. 22

> АРХИТЕКТОНИКА — (от греч. *architektonike* — строительное искусство), художественное выражение закономерностей строения, присущих конструктивной системе здания, а также круглой скульптуре или объемным произведениям декоративного искусства. А. выявляется взаимосвязью и взаиморасположением несущих и несомых частей, ритмическим строением форм, делающим наглядным статические усилия конструкции, отчасти пропорциями, цветом и т. п. В широком смысле А. — строение художественного произведения (картины, симфонии, кинофильма, романа и т. д.), обусловливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.
>
> *БСЭ. 3-е изд. Т. 2*

Изучение и знание принципов структуры пространственной формы напоминает изучение грамматики и позволяет более четко и убедительно выразить то, что задумано художником. Но так же как знание и умелое применение грамматических правил не определяет окончательно художественный уровень литературного произведения, так и владение структурными закономерностями формы является важной, но все же вспомогательной стороной творчества. Более того, когда умаляются другие разделы

художественной задачи, а поиск одних качеств формы становится самоцелью — это приводит к созданию произведений ущербных, неглубоких по своему содержанию.

Взглянув на проектируемый нами объект как на пространственную форму, мы оцениваем лишь его общий скелет, который предстоит еще наполнить живой плотью конкретного и зачастую весьма сложного и разнообразного содержания. В процессе проектирования объектов архитектуры, декоративно-прикладного и промышленного искусства нужно при этом ответить на вопросы, относящиеся к назначению и условиям использования объекта (ФУНКЦИЯ), способу его выполнения в системе того или иного производства (ТЕХНОЛОГИЯ), характеру эмоционального воздействия на человека (ЭСТЕТИКА), а также учесть многие другие обстоятельства, вытекающие из жизни данного общества.

В произведениях изобразительного искусства важно раскрыть художественный образ, идейное содержание произведения. Пространственная форма — это не готовый манекен, который достаточно лишь облачить в соответствующие одежды, чтобы приспособить к задуманной идее композиции.

Конкретизация художественного замысла — это одновременно процесс углубления и совершенствования первоначально возникшей структуры формы. Форма может при этом весьма сильно измениться и даже перейти в другую структуру. Но в этом и заключается особенность художественного поиска.

Структурные качества пространственной формы могут, как уже отмечалось, проявляться различно (рис. 23), и вряд ли возможно и необходимо приведение этих качеств к определенной системе. Во всяком случае, процесс композиции объекта архитектуры, декоративно-прикладного и промышленного искусства не означает втискивание возникающей пространственной формы в рамки каких-либо заранее предопределенных правил и системных ограничений. Более того, преувеличение роли рациональных, логических категорий в процессе художественного творчества может отрицательно повлиять на эмоциональные качества создаваемого произведения, а эти качества, как нам известно, являются одной из важнейших сторон художественного творчества.

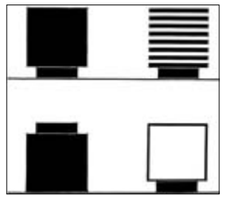


Рис. 23

Примеры равенства по форме, размеру, но контраста по светлоте, цвету, положению

В известной мере допустимо условное разделение предметной среды на определенные категории, например по принципу геометрических качеств объектов (плоскостные, объемные, линейные). Это может облегчить разработку тех или иных частных особенностей объектов, но отнюдь не в состоянии определить все качества пространственной структуры данного объекта в целом. Нашей задачей является подметить принцип строения формы в каждом отдельном случае, с учетом особенностей именно данного объекта и всех тех факторов, которые определяют его формообразование.

Понятие пространственной формы является составной частью понятия ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ — понятия более широкого и множественного. Это понятие рассматривает вопросы формы в различных видах искусства в исторической обусловленности произведения, в его предметном выражении в связи с художественно-образными задачами. Проблемы художественной формы составляют особый предмет исследования и относятся к области искусствоведения и эстетики.

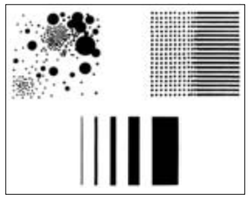


Рис. 24

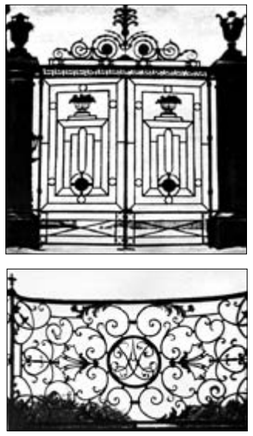


Рис. 25

Примеры разреженного заполнения плоскости преимущественно линейными элементами

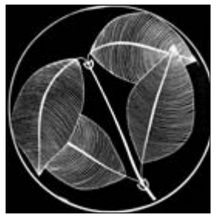


Рис. 26

Пример сосредоточения линий в композиции изделия из стекла, образующих плоскостные построения

Рис. 27

В композиции изделия венецианского стекла объем тулова сосуда дополняется линейной формой ручки, которая, продолжая развитие контура тулова, заканчивается контрастным завитком у горлышка сосуда

Глава IV

ВИЗУАЛЬНАЯ ВЕЛИЧИНА ФОРМЫ

Размеры объекта по высоте, ширине и глубине выражают трехмерность его пространственной формы. В зависимости от значения каждого измерения и их отношений меняется и геометрический вид формы. Термином «геометрический вид формы» мы обозначаем вид объекта, рассматриваемый в его обобщенном геометрическом виде. Такое рассмотрение облегчает изучение структурных свойств пространственной формы.

Различают следующие виды форм:

1. ЛИНЕЙНАЯ ФОРМА отличается протяженностью и преобладанием лишь одного измерения, другие из них имеют относительно малое значение. На рис. 24 приведены объекты, формообразование которых носит главным образом линейный характер. В основе самой линии лежит след точки, перемещающейся в пространстве. Точка, так же как линия, может служить основой образования плоскости и объема. Степень протяженности линейной формы зависит от значения ее главного измерения по отношению к ее другим измерениям. Когда их величина возрастает, протяженность формы уменьшается, а сама форма переходит в плоскость или объем.

2. ПЛОСКОСТНАЯ ФОРМА отличается укрывистостью и преобладанием двух измерений, при этом третье измерение незначительно. На рис. 25, 26 приведены объекты, имеющие плоскостной характер. Пространственное изменение плоскости может привести к образованию объема. В этом случае плоскость как форма теряет самостоятельное значение и становится поверхностью объема. К поверхностным характеристикам относятся фактурные свойства объектов, их цвет, тон и т. п. (рис. 28).

Укрывистость плоскостной формы определяется ее размерами и степенью развития в ее пределах точечных и линейных элементов. Они могут лишь обозначать пространственные границы плоскости, но могут расчленять и заполнять плоскость с той или иной степенью плотности, образуя физическую массу плоскости, сами переходя в плоскостные и даже объемные структуры (рис. 27). Приемы заполнения плоскости бесконечно разнообразны. Элементы, заполняющие границы данной плоскости, могут при относительно малых размерах иметь и объемный характер. В том же случае, когда их размер и мера объемности, развиваясь, достигают известного предела, форма в целом теряет плоскостной характер и становится объемной. В смысле отнесения объекта к тому или иному виду пространственной формы абсолютный размер объекта существенной роли не играет. Структурные закономерности формы одинаковы и для большой формы, и для малой. Меняются лишь условия и характер восприятия форм. Соотносительность размеров в пределах самой формы и в отношении к ее окружению определяет степень принадлежности формы к тому или иному виду. Массивная колонна на площади воспринимается как линейная форма в сравнении с объемами окружающих ее сооружений. Широкая асфальтовая гладь автострады на фоне природного пейзажа кажется линией. Иголка и бревно, обладая протяженностью, служат примерами линейных форм. Детский мяч и воздушный шар в равной мере являются объемами.

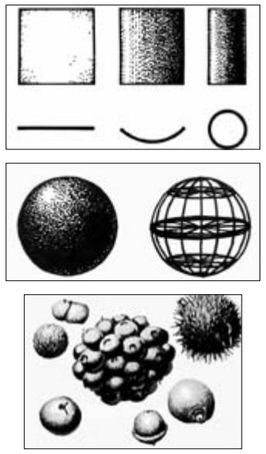


Рис. 28

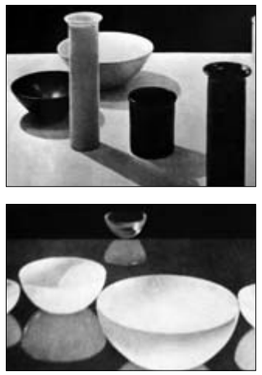


Рис. 29

Пример изделий, в которых геометрическая основа выражена особенно сильно

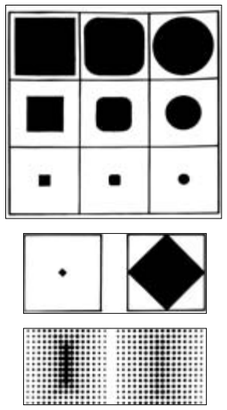


Рис. 30

Относительность визуальной величины формы

3. ОБЪЕМНАЯ ФОРМА отличается наполненностью и трехмерностью. Значение каждого из размеров объема бывает различным, и этим определяются характер объема и его отношение к другим видам форм (плоскостной и линейной). Наиболее совершенное выражение объем как вид формы имеет при равном или близком к равным размерным характеристикам объекта (например, куб, шар, цилиндр) (рис. 29).

Наполненность объемной формы зависит от размеров объекта и степени плотности составляющих его точечных, линейных, плоскостных и объемных элементов. Они могут лишь обозначать пространственные границы объема, но могут и образовывать его физическую массу различной степени плотности, в зависимости от материала, его количества и характера данной структуры.

Глаз человека по-разному оценивает размеры и вид формы. Ее величина в визуальном смысле является понятием достаточно условным. Установить границы этого понятия весьма сложно. Например, «наименьшей формой» является точка, но точкой в равной мере может казаться и планета в космическом пространстве, и муха на стене. В одном случае расстояние от формы, в другом — ее размер, при равном удалении, заставляют нас по-разному воспринимать размеры и вид формы. Одна и та же форма, будучи соотносима к различному окружению, представляется то относительно малой, то, наоборот, значительной, крупной (рис. 30).

Величина формы, воспринимаемая нашим зрением, — назовем это понятие ВИЗУАЛЬНАЯ ВЕЛИЧИНА, — имеет, таким образом, относительное значение и меняется в зависимости от абсолютных размеров данной формы, условий ее обозрения и пространственного положения, а также величины и вида сопутствующих форм.

Рассмотрим в связи с этим некоторые особенности визуального восприятия форм. В более широком смысле понятием «величина формы» условимся обозначать не только размеры форм, но также их общее визуальное воздействие в процессе образования пространственных структур.

1. Степень визуального контраста форм при данном расстоянии их от зрителя зависит от размеров форм.

В малых формах, в сравнении с более крупными, различие в очертаниях воспринимается труднее. Даже вблизи они требуют более пристального рассматривания. По мере увеличения форм различия между ними становятся заметнее. Это обстоятельство позволяет сделать некоторые выводы относительно образования больших и малых структур:

- Когда малая форма существует самостоятельно.

Ювелирное изделие, например, или другое изделие, в основе которого лежит принцип миниатюрности, никому не придет в голову мысль делать большого размера, если, конечно, это не диктуется требованиями рекламы, театрально-зрелищными и т. п. В данном случае все отношения элементов форм, степень их контрастности разрабатываются с учетом близкого рассматривания. Изделие тем и примечательно, что оно малого размера, и его художественные качества подчиняются закономерностям малой формы.

- Когда малая форма является частью образования более крупной формы.

В этих случаях отношения малых частиц обычно приобретают вспомогательное значение и служат лишь средством образования более крупных структур. В композиции мозаичного панно мы, например, не обращаем внимание на различие кусочков смальты, создающих изображение. Они могут по форме быть разные, а могут быть и одинаковые. Нас более интересует само изображение. Если же мелкие частицы группируются в более крупные цветовые плоскости, мы начинаем воспринимать эти плоскости и по контрасту их форм. Контраст мелких частиц используется в образовании фактурных качеств изделий, их декоративного обогащения. Это находит различное выражение в зависимости от материала и приема работы. На рис. 31 приведены примеры изображений, структура которых основана на использовании различного вида контраста мелких частиц формы. Заметим, что увеличение частиц данной формы приводит обычно к структурным изменениям самой формы. Структура а на рис. 31 воспринимается как единая плоскость, основанная на контрасте мелких частиц (круглых и квадратных). Та же плоскость теряет фактурный смысл и расчленяется на четыре части укрупненными формами квадрата и круга. Увеличение размеров частиц формы меняет масштабное восприятие плоскости б. В сравнении с плоскостью а она кажется меньшей. Это ощущение особенно усиливается при сопоставлении плоскости а с малым элементом формы а'. Особо важную роль играет малая форма в графике, в образовании изображения. Разложение изображения на точки лежит в основе современной репродукционной техники, передачи изображения средствами радиоэлектроники. В этих случаях малая форма как средство образования более крупных форм не представляет самостоятельного эстетического значения и подчиняется общим закономерностям, которые присущи графике.

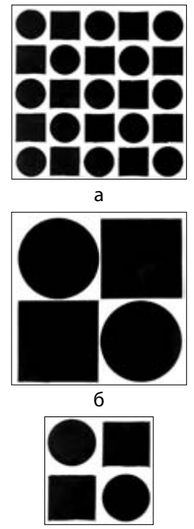


Рис. 31

- Когда малая форма является результатом уменьшения крупной формы (рис. 32).

Крупная форма в этом случае должна допускать такое уменьшение. Это возможно лишь в том случае, если структура большой формы, ее силуэт, рисунок и размеры деталей решены с учетом возможности их восприятия в любых размерах и с различных расстояний. Например, такие объекты, как фирменный знак, торговая марка и др., имеющие в визуальном отношении знаковый смысл, предпочтительно решать с учетом возможно более широкого диапазона их восприятия. Проверкой возможности уменьшения крупной формы до минимальных размеров может служить правило наименьшей детали, которое можно выразить в следующем:

> ЕСЛИ НАИМЕНЬШАЯ ДЕТАЛЬ КРУПНОЙ ФОРМЫ ДОПУСКАЕТ МНОГОКРАТНОЕ УМЕНЬШЕНИЕ, СОХРАНЯЯ ПРИ ЭТОМ ВИЗУАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА, ТО И ВСЯ ФОРМА ДОПУСКАЕТ ТАКОЕ ЖЕ УМЕНЬШЕНИЕ.

Однако бывают случаи, когда утрата второстепенных по визуальному значению элементов крупной формы при уменьшении не приводит к потере общей идеи формы и контурное своеобразие крупной формы, ее знаковый смысл сохраняются. Когда же при уменьшении теряется сама первоначальная идея изображения, тогда и уменьшение формы становится неразумным. Детализация уменьшенной формы, таким образом, может быть упрощенной, однако смысл, идея исходной формы должны быть при этом сохранены. Когда пространственная структура разрабатывается на основе синтеза архитектуры и монументально-декоративного искусства, все членения структуры по своим размерам и масштабу сообразуются с масштабом сопутствующих архитектурных форм и условий их восприятия. Например, статуя, расположенная на крыше здания, по размерам мелких и крупных частей будет отличаться от скульптуры, расположенной при входе, вблизи от зрителя. Малый элемент, сопутствуя крупному членению формы, подчеркивает его размер, усиливает ощущение масштабности всей формы. Приведенное изображение иллюстрирует это соображение (рис. 33).

Рис. 32

Примеры различных масштабных соотношений форм

Оценка размеров разрабатываемой структуры позволяет установить отношения ее частей с учетом визуального восприятия. В одном случае разумнее будет использовать более сильный контраст частей, в другом же, наоборот, предпочтительнее их меньшее

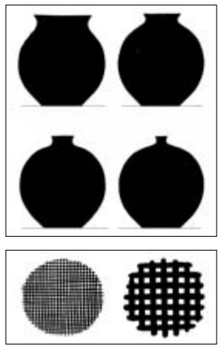


Рис. 33

Рис. 34

Изменение восприятия формы при ее перемещении относительно зрителя

противопоставление. Возможное число вариаций в этом смысле безгранично, и фактор оценки размера формы может послужить лишь основой для более правильного подхода к решению структуры.

2. Визуальная величина формы зависит от расстояния, с которого эта форма рассматривается.

Две одинаковые формы, расположенные на равном удалении от зрителя, и воспринимаются как формы, равные по значению. Перемещение одной из форм по отношению к зрителю изменяет ее восприятие. Форма кажется меньше по мере ее удаления и крупнее, когда приближается к зрителю (рис. 34). Контраст разных форм по размеру может быть увеличен или уменьшен при их перемещении. Например, меньшая форма, удаляясь, становится относительно еще менее значимой, и, наоборот, приближаясь к зрителю, она воспринимается более крупной. При образовании пространственных структур, как больших (например, решение сложного градостроительного ансамбля, состоящего из форм различного размера, вида, функционального назначения, несущих различный в художественно-образном отношении смысл), так и малых (например, организация внутреннего пространства витрины и расположение в ее пределах предметов прикладного искусства разной величины и пластической значимости), следует учитывать изменение визуальной величины сопоставляемых форм в зависимости от их удаленности от зрителя. При удалении формы от зрителя ее контуры и отдельные мелкие детали обычно смягчаются, а в некоторых случаях и вообще перестают различаться человеческим глазом, не вооруженным оптикой. Визуальная величина формы в этих условиях уменьшается, а при значительном расстоянии вообще поглощается пространственной средой.

Визуальное изменение формы по мере ее пространственного удаления происходит в следующей последовательности:

- исчезают детали формы, расположенные в пределах контура формы. Их визуальное ослабление зависит от размера и степени контрастности детали по отношению к общей массе формы;
- становятся менее заметными мелкие части, образующие контур формы;
- изменяется общий характер формы, и мы с трудом отличаем одну форму от другой.

В процессе приближения формы к зрителю ее восприятие происходит в обратном порядке. Так, например, человек, идущий по дороге, едва различает силуэт фигур, двигающихся у самого горизонта ему навстречу. По мере их приближения он замечает, что это мужчина и женщина, несущие срезанные ветви кустарника. И наконец, совсем вблизи узнаются знакомые лица и детали одежды встречных людей.

Указанная нами последовательность визуального восприятия, конечно, весьма условна и зависит от характера и состояния той среды, в которой размещается форма.

Рассмотрим некоторые свойства пространственной среды, которые оказывают влияние на условия восприятия формы.

3. Визуальная величина формы зависит от степени контраста формы с окружающей средой.

Темная форма на светлом фоне более заметна по своим силуэтным качествам и прорисовке деталей, примыкающих к контуру. Внутренние детали менее заметны. Светлая форма на темном фоне оптически высветляется в силу светлотного контраста с фоном и соответственно воспринимается более выступающей по сравнению с формой, расположенной на светлом фоне. Мелкие линейные детали формы при этом также высветляются. В том случае, когда эти детали недостаточны по своей плотности, они «съедаются» окружающим фоном. В целом темная форма на светлом фоне в сравнении со светлой формой на темном фоне, при прочих равных условиях, кажется меньше. При близких, светлотных и др. отношениях формы с окружающим ее фоном восприятие величины и самого характера формы, особенно при ее удалении от зрителя, затрудняется. В природных формах близость характера поверхности живого существа с окружающей средой используется как средство защиты от опасности (мимикрия — защитная окраска).

Конкретные условия восприятия формы зависят от состояния пространственной среды. В том случае, когда среда спокойная, равномерная, тогда и расположенная в данной среде форма читается легче, подобно тому, как читается слово, написанное на гладкой поверхности бумаги. Беспокойная, хаотичная, неравномерно пульсирующая, калейдоскопически беспорядочная пространственная среда мешает глазу сосредоточиться на характере формы и распознать ее очертания. В этих случаях проектируемая форма может быть трактуема в двух противоположных по смыслу концепциях:

- как форма, которая продолжит и углубит имеющееся состояние данной среды, как бы включится в ее ритмы и колебания и тем самым по своим визуальным свойствам не изменит состояния этой среды;
- как форма, которая по своему состоянию и характеру будет контрастна беспокойному окружению, станет концентрирующим внимание зрительным центром.

Выбор того или иного решения зависит от конкретных обстоятельств и той роли, которую играет проектируемый объект в общем пространственном комплексе.

4. Данная форма различно воспринимается по своей величине и видовым признакам в зависимости от положения, занимаемого этой формой в пространстве.

Прямая линия в различных пространственных положениях кажется то длиннее, то короче, а в некоторых случаях линейная форма даже проектируется в одну точку. Наибольшая протяженность прямой линии ощущается зрителем, когда линия располагается перпендикулярно направлению зрительной оси.

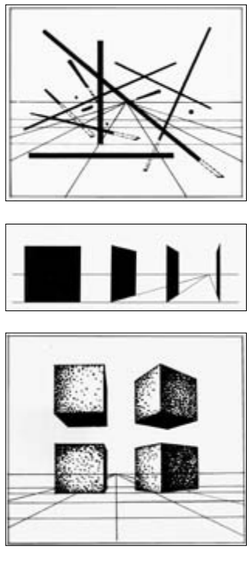


Рис. 35

Восприятие формы в зависимости от положения в пространстве

Лист фанеры, повернутый ребром к зрителю, кажется линией и перестает восприниматься как плоская пространственная форма, теряет качество двухмерности, присущее плоскостной форме. Когда этот же лист располагается к зрителю фасадно, двухмерность формы нами воспринимается полностью. Куб как пример трехмерной объемной формы, повернутый преимущественно одной стороной к зрителю, скорее кажется плоской двухмерной формой, потому что его другие измерения малозаметны, нежели объемной. При более диагональном расположении данной формы к зрителю она визуально становится и крупнее и объемнее, ее трехмерность в этом случае выражается значительно сильнее (рис. 35).

В пространственном положении форм выражаются их разнообразные свойства, выпукло выступают некоторые видовые признаки. Приведены примеры структур, использующие различные условия пространственного расположения форм.

Восприятие форм связано с характером движения к ним зрителя. Две одинаковых, но контрастно по отношению к данному направлению движения зрителя расположенных плоскости помимо отличия их визуальной величины различны и по времени их восприятия. Пешеход, двигаясь по улице, имеет возможность с более дальнего расстояния, а следовательно, и более продолжительно рассматривать рекламы, расположенные поперек улицы, а не вдоль ее. Это обстоятельство еще более усугубляется, когда время восприятия зависит от скорости перемещения зрителя средствами того или иного вида транспорта. Работники железных дорог, например, украшая насыпи железнодорожного

полотна, распределяют соответствующие тексты и пр. на большой протяженности, учитывая скорость движения поездов, из окон которых и рассматриваются эти тексты.

Форма в зависимости от пространственного положения оказывает обратное влияние на характер самого движения зрителя. Различно расположенные формы, взаимодействуя, организуют маршрут его движения, создают опорные точки зрительного воздействия.

5. Визуальная величина данной формы зависит от величины сопутствующих ей форм и пространственных границ, в которых эта форма расположена.

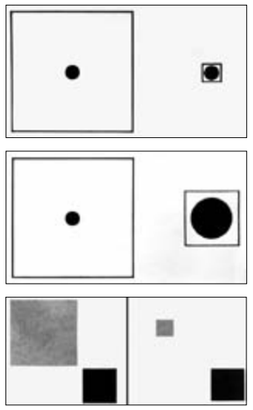


Рис. 36

Визуальная взаимосвязь пространства и формы

Как уже отмечалось, одна и та же форма при сопоставлении с другими формами, различными по размерам и характеру, воспринимается то относительно малой, незначительной по визуальному значению, то, наоборот, крупной, выделяющейся. Малая форма на рис. 36 по отношению к площади большого квадрата имеет точечное значение. В границах малого квадрата эта же форма становится плоскостью, приобретает значительность. Форма на рис. 36 в одном случае кажется малой в соседстве с большим квадратом. Та же форма воспринимается крупнее в сравнении с малым квадратом.

Границы пространства и расположенная в нем форма, как можно заметить, визуально взаимосвязаны.

Крупная форма в малом пространстве, визуально уменьшая его величину, сама становится значительнее. Малая форма в большом пространстве, еще более подчеркивая величину данного пространства, вместе с тем сама становится визуально менее значительной.

Пользуясь этой зависимостью в процессе решения пространственных структур, возможно изменять визуальную величину самих форм и их пространственных границ. Такое изменение имеет место в следующих случаях:

- при изменении границ пространства, в котором расположена данная форма;
- при изменении размера формы в границах данного пространства;
- при изменении размера и характера сопутствующих данной форме других форм, расположенных в пределах данного пространства.

При разработке конкретных структур (плоскостных, линейных или объемных) можно предположить следующие исходные обстоятельства:

- когда границы пространства, в пределах которого расположена форма, заданы и неизменны, а сама форма искомая;
- когда общая величина формы или полностью, или в отдельных позициях определена, а габариты пространства, в котором размещается искомая форма, также являются искомой величиной;
- когда и габариты пространства и размещаемая в нем форма являются полностью искомыми.

В первом случае форма, неумеренно развитая, будет восприниматься еще более крупной, в то время как пространство, которое она занимает, покажется малым, стесненным. В работе художника, скульптора бывает, что произведение, выполненное в мастерской, при переносе в выставочные залы кажется малым и, наоборот, скульптура, предназначенная для большой площади, в стенах мастерской воспринимается громоздкой.

Различные виды формы, каждый по-своему, относятся к величине пространства, в пределах которого этот вид формы расположен. Картина, монументальное живописное панно или настенный рельеф, будучи принадлежностью стены, учитывают ее размеры и условия видения произведения в общих габаритах помещения.

Эти условия могут быть самыми различными и оказывать влияние на то или иное пластическое решение формы. Например, помещение может быть большим или малым, высоким или низким, удлиненным или близким к квадрату, отличающимся по маршруту движения зрителя, расположению входов и т. п.

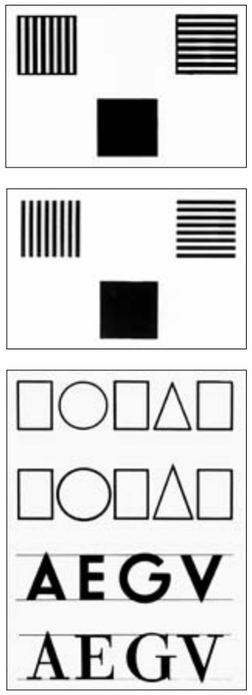


Рис. 37

Примеры оптической иллюзии по Цойгнеру

Рассмотрим два полярных случая отношений плоскостного изображения к данной величине плоскости. В первом из них изобразительный элемент, дополняя и обогащая плоскость, сохраняет ее самостоятельное пространственное значение (решение можно обозначить как «изобразительный мотив на плоскости»). Во втором случае плоскость играет вспомогательную служебную роль, она лишь ограничивает изображение, которое приобретает самодовлеющее значение. И то и другое решение допустимо, однако каждое из них различно по отношению изобразительной формы к пространственным границам, в которых эта форма расположена.

Объемная форма в отличие от плоскостной (в данном случае имеются в виду объекты монументально-декоративной скульптуры) требует более глубокой связи пластического объема и пространственной среды. Это выражается в необходимости учитывать значительно более сложное круговое восприятие объемных форм и необходимость их соотношения с объемом всей пространственной среды, в которой данная форма расположена.

Изучению объемно-пространственных связей в архитектуре посвящено достаточно много исследований. В списке прилагаемой литературы мы ограничиваемся ссылкой на некоторые из них, представляющие наибольший интерес в плане изучения структуры пространственных форм..

Нельзя установить какие-либо непререкаемые рецепты величины искомой формы в данных пространственных границах. Однако следует отметить, что принцип соотношения формы и пространственной среды, в которой эта форма расположена, должен лежать в основе творческого поиска художника, архитектора, художника-конструктора.

Изменение визуальной величины данной формы в зависимости от изменения размера и характера сопутствующей ей другой формы, проявляется в различных отношениях форм. Назовем некоторые из них:

- изменение величины формы может происходить в результате оптической иллюзии. На рис. 37 равные квадраты кажутся различными в зависимости от характера их заполнения и контура. Высота круга и треугольника на рисунке кажутся меньшими по сравнению с другими буквами в строчке;
- изменение величины формы может быть результатом ее пластического изменения. Равные по размеру квадраты на рис. 37 имеют визуальное отличие в силу их разной пластической значимости. Визуальное равновесие этих форм при усилении объемности одной из них может быть достигнуто увеличением площади другой. Размер формы, как уже отмечалось, не всегда идентичен понятию ее величины и общей визуальной значимости. Нередки случаи, когда незначительный по размеру элемент пространственной структуры имеет большое смысловое и пластическое значение в общей композиции. Например, портретное изображение незначительных размеров в сопровождении текста, занимающего большую площадь, светящаяся точка рядом с затемненной поверхностью и т. п.;
- различные по размеру формы на рис. 37 визуально уравновешиваются в силу разной степени их плотности и визуальной насыщенности. Как можно заметить, меньшей форме соответствует большая насыщенность, в то время как большая форма разреженнее. Указанные особенности форм и факторы, влияющие на их восприятие, относятся к оценке визуальной массы пространственных форм. Эти особенности будут рассмотрены нам позднее.

КОНСПЕКТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ КУРСА «ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ»

Вторая тетрадь

Оглавление

Глава I. Визуальное движение формы.
Глава II. Взаимодействие форм.
Глава III. Членение пространственной формы.
Глава IV. Цветоносимость формы.
Глава V. Знаковый смысл формы.
Глава VI. Модификация пространственной формы.

Рис. 1

Глава I

ВИЗУАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ ФОРМЫ

Визуальное движение характеризует состояние пространственной формы. Термин «движение» в данном случае не означает физическое перемещение формы. Он выражает лишь зрительное (визуальное) воздействие формы в связи с характером и направленностью ее развития.

1. Движение формы зависит от характера структуры формы, отношений и вида составляющих ее частей и положения в пространстве. Термином «пространственная структура» обозначается строение объекта в геометрически обозначенном пространстве, рассматриваемое как единство линейных, плоскостных и объемных значений. Пространство нами понимается в данном случае не в его философском смысле, как всеобщая форма существования материи, а в геометрическом — как среда, в которой размещены предметы и сооружения. Рассматриваются формы и отношения различных тел по их характеру и взаимному расположению. Мы абстрагируемся при этом от всех иных качеств предметов, оценивая лишь их пространственный смысл. Сам термин «форма» применяется для обозначения внешнего вида и очертаний предмета.

Состояние формы изменяется в зависимости от усиления или, наоборот, ослабления в ней того или иного вида движения. Это, в свою очередь, сказывается на художественно-образной выразительности произведения пространственного искусства. В одном случае оно представляется нам взволнованным, стремительным, в другом — покойным, устойчивым (рис. 1).

В каждом предмете можно усмотреть различную меру визуального движения его частей. Ваза на рис. 2 состоит из двух частей. Нижняя часть — плотная по массе и статичная по своему состоянию. Контрастно к ней воспринимается верхняя часть, которая имеет линейный характер и устремлена кверху. Заметим, что вертикальное движение формы останавливается незначительным расширением горлышка вазы.

В контрасте состояния двух частей вазы достигается выразительность ее силуэта. Нельзя, однако, допустить, чтобы этот контраст был чрезмерен и привел к распаду единой формы на две самостоятельных. В данном примере этого не произошло.

Рис. 2

Рис. 2'

Рис. 3

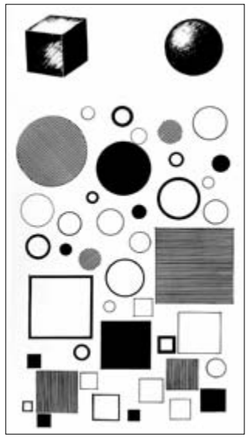


Рис. 4

В предмете одночастной формы движение более всего выражается в характере его силуэта. Колебания линии контура, степень ее упругости, начало и завершение определяют состояние формы. На рис. 2' показаны примеры одночастных форм. Одни из них можно определить как замкнутые формы, другие же, наоборот, как открытые. Визуальное движение в данном случае выражается в архитектонических особенностях изделий.

Более сложная природа движения видна на примере росписи античной чаши на сюжет из истории Троянской войны на прилагаемом рис. 3. Движение росписи развивается по часовой стрелке, начавшись слева. Горизонтальное основание, на котором расположены фигуры, укрепляет положение окружности по отношению к основанию, копье греческого героя Ахилла разграничивает на две половины чашу, проходит через ее геометрический центр. Это согласуется и с развитием сюжета. Ахилл, занесший меч, расположен с одной стороны копья, а поражаемый им Троил, сын Приама, — с другой. Движение заканчивается в правой части чаши крупной и статичной формой саркофага.

Анализ состояния формы является одним из разделов теории композиции, в котором изучается движение формы в связи с изменением ее структуры. Имеются в виду следующие основные случаи:

- когда объект не имеет изобразительного значения. При этом состояние формы выражается в геометрических свойствах и архитектонике объекта, полностью определяет характер его визуального движения;
- когда объект имеет изобразительное значение. В этом случае состояние формы, с одной стороны, выражается в том или ином конкретном движении фигур (например, падение, бег, полет, порыв и т. п.) и, с другой стороны, в их архитектонических свойствах (весовые отношения, направленность развития, фактура и т. п.). Взаимосвязь этих двух разделов формы и обеспечивает художественно-выразительные качества объекта.

2. При изучении основных понятий визуального движения все объекты обычно рассматриваются по их геометрическому виду. Это облегчает изучение пространственной формы, сосредоточивая наше внимание лишь на структурных качествах объекта. При этом мы сознательно абстрагируемся от ряда других особенностей объекта (материала, функции и т. п.). Приведение структуры различных объектов к геометрическому виду позволяет лучше понять некоторые общие принципы развития структур. Использование этих принципов в творческой практике в каждом конкретном случае, разумеется, зависит от особенностей художественного произведения, а также от индивидуальности его автора.

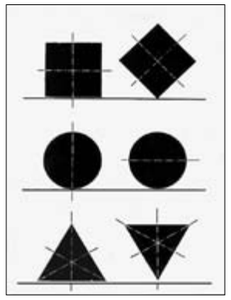


Рис. 5

Положение круглой формы в отношении горизонта определяет не контур формы, а ее внутреннее членение

Кубическая и шарообразная формы (рис. 4), различаясь по характеру, имеют и общие качества. Эти формы, взятые отдельно, не имеют движения и по своему состоянию одинаково статичны. Они отличаются собранностью, равнозначностью размеров, определяющих каждую из форм. С другой стороны, положение форм оказывает различное влияние на их восприятие. Перемена положения отражается на восприятии квадратной формы, которая становится более контрастной в отношении горизонтальной плоскости.

Изменение положения круглой формы заметно лишь в пределах ее внутренней структуры (рис. 5).

Приведенные примеры форм обладают известным постоянством. Они изменяются лишь по своим размерам, внешним свойствам, положению в пространстве и условиям воспри-

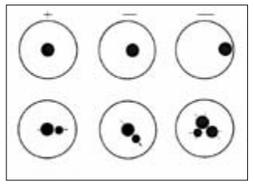


Рис. 6

Рис. 7

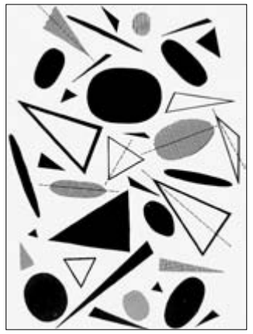


Рис. 8

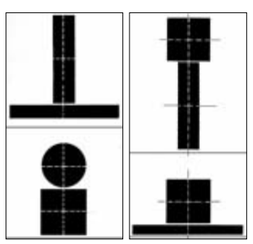


Рис. 9

ятия. В других отношениях структура их сохраняется. Так, например, квадрат всегда остается прямоугольником, у которого все стороны равны, а окружность — замкнутой кривой с одинаковым удалением всех ее точек от центра и т. п. Эти формы являются исходными и служат основой образования других форы.

Статичные формы в силу своей собранности и относительной компактности, когда они предельно малы или когда находятся на значительном удалении, имеют «точечное» значение. Как понятие точка является «минимальной формой», однако установить границы этого понятия весьма сложно. В одном случае расстояние от формы, в другом случае ее размер при равном удалении заставляют нас различно воспринимать форму. Границы между точкой и плоскостью не ясны. Точка может быть ничтожно малой, но покрывать всю поверхность. Та же точка, будучи расположена на пустом месте, служит визуальным центром, фокусом для глаза.

Статичная форма, имея «точечный» характер, сохраняет свое состояние лишь как единичная форма. В том случае, когда она множится или вступает во взаимодействие с другими формами, она приобретает визуальное движение того или иного рода (рис. 6). С другой стороны, она оказывает влияние на состояние формы, на которой она располагается. Как можно заметить, точка в круге, перемещаясь, создает визуальное движение, придает эксцентричность окружности. Взаимодействие двух точек придает им различную направленность. Введение третьей точки уравновешивает движение, и группа вновь становится относительно статичной.

Различная величина точечных форм, расположенных на плоскости, создает ощущение пространственности движения форм в направлении зрителя. При расположении белых точек на темном фоне они воспринимаются выступающими и, наоборот, темные точки на светлом фоне зрительно «западают».

Удлиненный параллелепипед и овоид на рис. 7 имеют горизонтальную направленность. Этим формам, так же как и изображенным на рис. 8, присущи изменения не только абсолютных величин и положения в пространстве, но и самой их структуры. Так, например, разносторонний треугольник варьируется по размеру углов и сторон, а форма овала находится в зависимости от колебаний размеров образующих его радиусов. С изменением пропорций и отношения частей эти формы приобретают большее или меньшее движение по направлению оси, которая является преобладающей. Выразительность этого движения находится в прямой зависимости от степени контраста между главной и второстепенной осями формы. Осями формы в данном случае считаются средние линии, выражающие то или иное направление формы. Они могут быть осями симметрии, а могут ими и не быть.

Приведенные формы характеризуются как динамичные. Они имеют направленность, которая зависит от степени их протяженности, и относительно изменчивую структуру. Так же как и в статичных формах, состояние данных форм зависит от пространственного положения, условий восприятия и самого характера форм.

3. Рассматривая примеры геометрических форм на рис. 9, мы видим в них следующие отношения:

- две одинаково динамичные прямоугольные формы контрастируют по своему положению;
- две одинаково статичные формы контрастируют по своему характеру;
- динамичная форма прямоугольника, имеющего вертикальное движение, завершается статичной формой квадрата;
- статичная квадратная форма располагается на динамичной форме прямоугольника, имеющего горизонтальное движение.

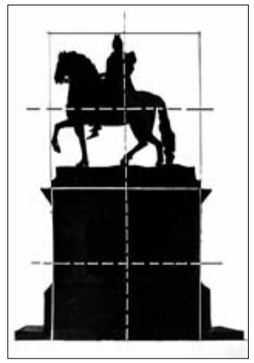


Рис. 10

Рис. 11

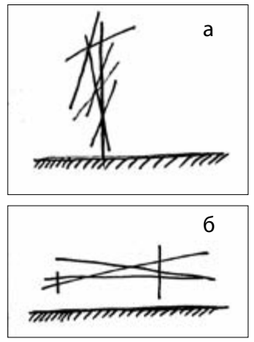


Рис. 12

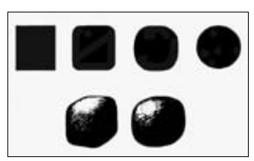


Рис. 13

Геометрическая основа конкретного объекта пространственного искусства влияет на его состояние. Монумент Петра I работы К. Растрелли, как это можно видеть в прилагаемой схеме, имеет четкое геометрическое строение. Статичному пьедесталу соответствует незначительное движение фигуры всадника относительно вертикальной оси. Силуэт композиции вписывается в систему двух квадратов. Общее состояние монумента характеризуется спокойной уравновешенностью форм (рис. 10).

Монумент Петра I работы Фальконе (Медный всадник), напротив, имеет динамичную основу. Геометрическое строение пьедестала имеет сильно выраженную одностороннюю направленность, которой отвечает и движение фигуры всадника. Общее состояние монумента отличается большей свободой формообразования и выражает движение объемов (рис. 11).

В каждом из приведенных примеров художественно-образное решение произведения сопровождается и соответственной структурой его пространственной формы.

4. Мы привели примеры геометрических форм простой структуры. В более сложных, многочастных структурах общая направленность движения воспринимается как результат визуального сложения движений отдельных, составляющих данную структуру частей. Организация формы в этом случае в значительной мере зависит от интуиции художника. Линейные структуры, изображенные на рис. 12, различны по направленности. В примерах а и б они акцентированы по горизонтали и вертикали. Средняя структура нейтральна по направлению и относительно статична.

5. Различные виды живой клетки, необъятный мир природы дают примеры форм, отличающихся подвижностью своих очертаний. Эти формы служат исходным материалом в творческой деятельности художника и носят название БИОМОРФНЫХ. Их также относят, преимущественно, к разделу динамичных форм.

6. Проследим развитие форм, которое оказывает влияние на их состояние:

1) На рис. 13 мы видим постепенный переход квадрата в круг. Состояние форм при этом сохраняется, потому что и квадрат и круг в одинаковой мере статичны. Они различаются лишь по характеру очертаний: в одном случае — прямолинейный, в другом — криволинейный. Отношения, которые возникают при этом между крайними формами, являются по характеру КОНТРАСТНЫМИ. Отношения между средними формами воспринимаются как сближенные — НЮАНСНЫЕ.

Контраст и нюанс обозначают степень противопоставления одного элемента композиции другому. Эти понятия применяются во всех видах искусства и служат средством художественной выразительности. Формы и виды контраста бывают самые разнообразные. Они зависят от характера произведения и жанра искусства. Например, формы контраста, свойственные драматическому произведению, отличаются от тех, которые используются в скульптуре или предметах прикладного искусства. Контраст в предмете прикладного искусства рассматривается как мера отношений противоположных признаков формы. Это могут быть признаки, воспринимаемые визуально, как, например, большое — малое, светлое — темное, матовое — блестящее, спокойное — взволнованное, динамичное — статичное, нейтральное — выделяющееся и т. п., или воспринимаемые осязательно, например гладкое — шершавое, твердое — мягкое, легкое — тяжелое, острое — тупое, однородное — разнородное, угловатое — округлое и т. п. Форма и цвет могут выражать характер создаваемого художником объекта: динамичный — статичный, открытый — замкнутый, напряженный — спокойный, несущий — опирающийся. В данном случае приводятся лишь виды контраста, не связанные с материалом и относящиеся к геометрическим и статическим особенностям формы.

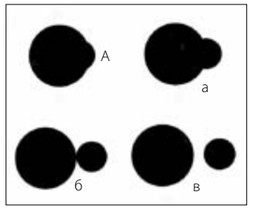


Рис. 14

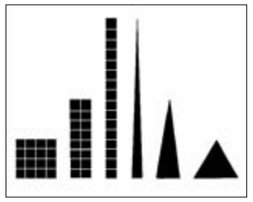


Рис. 15

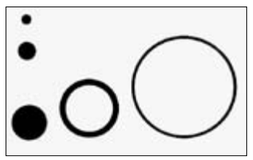


Рис. 16, 16'

Незначительное изменение статичной формы, появление в ней того или иного движения, первоначально воспринимается нами как нюанс формы. Ее дальнейшее изменение может привести к образованию другой структуры, отличающейся состоянием и направленностью (рис. 14). Увеличивая выпуклость на форме А, мы наблюдаем три основные стадии развития формы:

- когда сохраняется единая статичная форма, нейтральная по направлению;
- когда форма приобретает двухчастное значение и горизонтальную направленность, сохраняя при этом свое единство;
- когда форма распадается на две контрастные сопоставленные формы.

В процессе разработки конкретной композиции очень важно определить, какая из приведенных структур предпочтительнее в том или ином случае и в наибольшей степени отвечает основной идее композиции. В примерах а, б, если они будут лежать в основе принятой нами композиции, ее углубление потребует сохранения принципа единства и целостности одной формы. Соответственно из этого будут вытекать и применяемые средства художественной выразительности, их мера и характер. В примере в конкретизация композиционного замысла повлечет за собою развитие пространственной структуры из двух сопоставляемых форм и определение характера их отношений.

2) Переход квадрата в удлиненный прямоугольник на рис. 15 сопровождается также изменением характера формы и ее состояния. Мы наблюдаем образование формы, имеющей выраженное вертикальное движение. Эта новая форма контрастна по отношению к исходной. Природа этого контраста, однако, иная, нежели в примере на рис. 13. В данном случае наблюдается контраст по состоянию форм. Статике квадрата противостоит динамика прямоугольника, устремленного по вертикали, имеющего линейный характер, Хотя формы и равновелики, прямоугольник воспринимается как менее массивная форма.

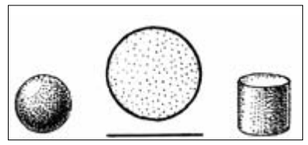
РАЗВИТИЕ ЛИНЕЙНЫХ КАЧЕСТВ В ПЛОСКИХ И ОБЪЕМНЫХ ФОРМАХ УСИЛИВАЕТ ИХ ВИЗУАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ.

7. На схеме показан переход круглого пятна в равное ему по площади кольцо. Образование линейной формы кольца сопровождается также усилением визуального контраста форм по массе. Линейная структура кольца, как бы лишенная массы, подчеркивает плотность, массивность незначительного по размеру круглого пятна (рис. 16).

ПЕРЕХОД ПЛОСКИХ И ОБЪЕМНЫХ ФОРМ В РАВНОВЕЛИКИЕ ИМ СООТВЕТСТВЕННО ПО ПЛОЩАДИ ИЛИ ОБЪЕМУ ЛИНЕЙНЫЕ ФОРМЫ ПРИВОДИТ К УМЕНЬШЕНИЮ ВИЗУАЛЬНОЙ МАССЫ ФОРМ (рис. 16').

Следует отметить, что формы, характеризующиеся равными или близкими к ним отношениями размеров, обладая большей статичностью, воспринимаются и как формы относительно более массивные.

Понятие «масса» в данном случае используется не в смысле физическом, то есть как количество вещества, заключенного в единице объема, а в зрительном, как степень воспринимаемой плотности формы, выраженной различными средствами. К ним относятся и такие качества формы, как пластика, фактура, цвет, освещенность. Движение обычно усиливается в направлении той формы или части формы, где присутствуют более выразительные средства. Так, например, из двух равных по всем другим качествам предметов наше внимание направляется в сторону предмета более яркого по цвету или сильнее освещенного. Используя средства фактурной обработки и цвет, меняя условия освещенности формы, можно по-разному организовать ее зрительное восприятие,



Пример композиции предметов на основе контраста форм (шарообразная, плоскостная, цилиндрическая) и их сближенном живописном решении.
В деталях росписи присутствует контраст геометрических и природных мотивов

Пример композиции предметов на сближенных отношениях объемов и их декора

Пример композиции предметов из контрастных форм (круглые и прямоугольные).
Контраст форм изделий усиливается их контрастными живописными качествами

усилить или ослабить ее визуальные свойства. Например, вертикальное движение обелиска может быть ослаблено направленным к его центру пучком света. Тот же обелиск становится динамичнее, когда освещение подчеркивает его эксцентричность.

8. Распределение плотной и разреженной частей формы определяет различную их направленность. Уплотнение линии, примыкающей к статичной круглой форме, на рис. 17 придает форме горизонтальное движение.

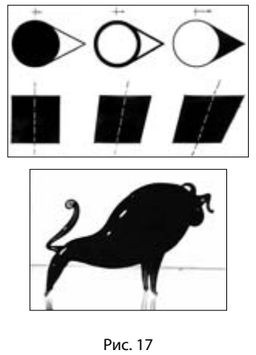
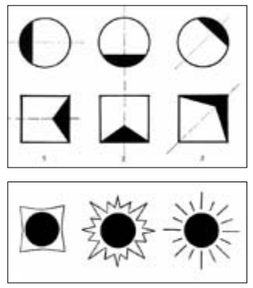


Рис. 17

В приведенном примере это движение еще более усиливается, когда статичная круглая форма трактуется линейно, а акцент по массе перемещается к остроконечной части формы.

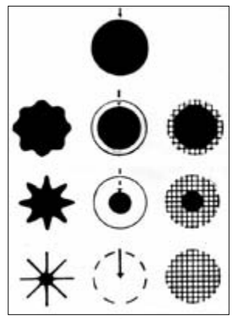
Как правило, повышение степени эксцентричности формы приводит к усилению ее визуального движения. Нужно заметить, что формы центричные в тех случаях, когда степень их плотности в отношении центра неравномерна, приобретают движение или в направлении этого центра, или от него (рис. 18). Форма а в данном случае — замкнутая по характеру, форма б — открытая, развивающаяся в пространстве.

9. Визуальный центр формы может совпадать с ее геометрическим центром и центром тяжести, а может с ним и не совпадать, в зависимости от места расположения и значимости визуального акцента в пределах самой формы. Визуальный центр зависит от характера силуэта, составляющих частей формы и расположения центра тяжести объекта. В зависимости от визуального центра формы меняется и ее движение. В схеме серединное положение центра ослабляет вертикальное движение формы. В других случаях оно усиливается (рис. 19).



а б

Рис. 18



а б в

Схема перехода плотной структуры в линейно-центричную (а), контурно-разреженную (б), равномерно-разреженную пространственную (в)

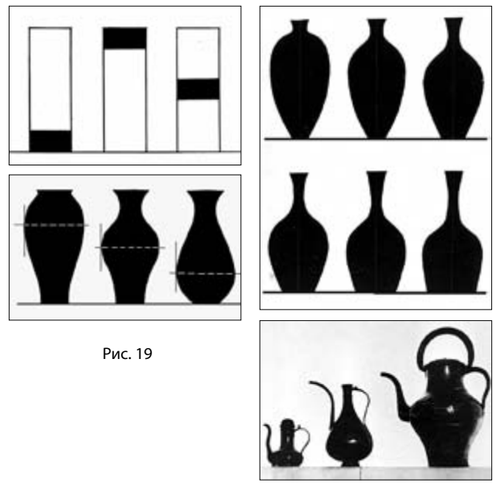


Рис. 19

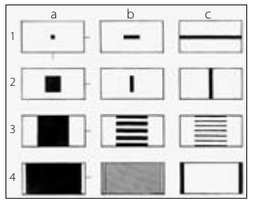


Рис. 20

Визуальный центр, изменяясь, оказывает различное влияние на движение формы (рис. 20). На прилагаемой схеме показаны некоторые примеры последовательного развития центральной точки в прямоугольнике 1a. Увеличение размера точки меняет структуру формы. В примере 2a центральное пятно относится ко всей плоскости прямоугольника, не нарушая принципа его одночастности. При дальнейшем увеличении пятна образуется трехчастная структура, в которой статичному квадрату в центре сопутствуют боковые части, имеющие умеренное вертикальное движение.

В примере 4a их движение становится сильнее, однако, поскольку боковые части в данном случае по своему размеру малы, они и воспринимаются как обрамление единой прямоугольной формы. Еще больше форма обобщается при сближенных светлотных отношениях центра и боковых частей (4b). В примерах 3b, 3c это обобщение достигается путем уменьшения визуальной массы центра, увеличения разреженности изобразительного материала.

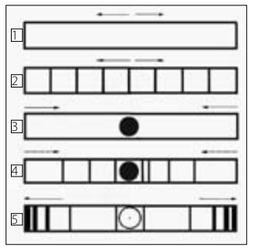


Рис. 21

Переход в линейное развитие центральной точки в примерах 1c, 2c имеет различное значение. В одном случае (1c), повторяя горизонтальное движение всей формы, оно его подчеркивает. В другом же (2c), контрастируя с движением формы, создает визуальный центр и успокаивает движение.

Форма 1 на рис. 21 приобретает различное движение в зависимости от характера ее внутренних членений. Метрическое деление формы на равные отрезки не оказывает существенного влияния на ее движение, однако форма при этом воспринимается более протяженной (2). Центральное круглое пятно создает визуальный центр и организует движение формы, делая ее более статичной в отношении указанного центра. Ритмические членения смягчают движение к центру, оно становится более постепенным. С другой стороны, эти же членения придают форме качества пространственности (3, 4). Изменение плотности внутренних членений может изменить направления движения формы (5).

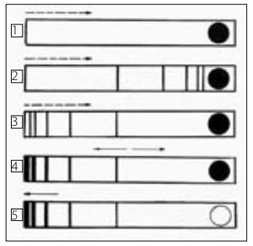


Рис. 22

Аналогичные особенности формы мы наблюдаем на примере ассиметричных структур на рис. 22.

В данном случае необходимо учесть возможность уравновешивания ассиметричной структуры, меняя плотность ее частей (4) и соответственно ослабляя визуальное движение. Так же как и в симметричных структурах, в зависимости от визуальной плотности ее частей меняется и направление движения формы (5).

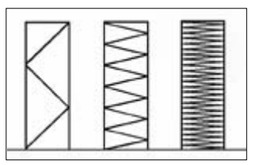


Рис. 23

10. Ломаная линия в прямоугольнике на рис. 23 усиливает вертикальное движение. Степень этого усиления, как можно заметить, различна и зависит от характера линии. По мере учащения шага линии общее движение формы усиливается, изменяется ее масштабность. Форма становится зрительно более протяженной в силу того, что глазу требуется пройти большее расстояние, чтобы воспринять ломаную линию в целом. Когда изгибы линии делают трудно различимыми, она читается как элемент фактуры поверхности и перестает оказывать существенное влияние на движение формы.

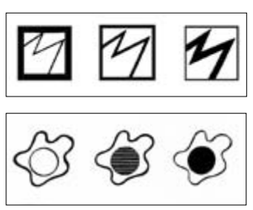


Рис. 24

11. Равновесие контурных и заключенных в пределах контура элементов формы определяет структурное единство пространственной формы в целом.

На схеме по мере уплотнения линии внутри квадрата акцентируется движение всей формы. По мере уплотнения круглого пятна внутри свободной динамичной формы, наоборот, ее движение ослабляется. Расположенные в пределах формы элементы, таким образом, могут иметь различное значение. Они в одном случае становятся доминирующими, в другом же, наоборот, играют подчиненную роль (рис. 24).

Отношения между границами формы и внутренними ее элементами по виду контраста бывают различные. В одних случаях этот контраст имеет линейное значение, и мы обращаем внимание на характер движения линии внутри контура формы по отношению к характеру самого контура. В другом случае плотная масса пятна, расположенного в границах формы, на первый план выдвигает задачу определения его размера и силуэта в отношении всей формы.

МЕРА ВИЗУАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ ИЗМЕНЯЕТСЯ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ САМОГО ХАРАКТЕРА ФОРМЫ, ЕЕ МАССЫ И РАЗВИТИЯ В ДАННОМ ОБЪЕКТЕ ЕГО ЛИНЕЙНЫХ КАЧЕСТВ.

Линия в силу своих особенностей, как вид формы, наиболее полно выражает движение. Изменение же отношений частей формы по их визуальной массе подобно изменению уровня воды в сообщающихся сосудах. Изменение уровня в одном из них, неизбежно влияет на уровень воды в другом.

Также изменение массы данной формы относительно массы другой формы может различно повлиять на характер их восприятия: усилить или уменьшить визуальное движение.

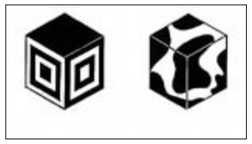


Рис. 25

Несоразмерность контраста между контурными и заключенными в пределах контура элементами формы может нарушить цельность пространственной структуры, а в некоторых случаях и привести к ее распаду.

Рассмотрим с этой точки зрения два случая решения поверхности кубического объема. Они различны по своему принципу. В первом из них статичная структура куба, его «объемность» поддерживаются и развиваются средствами росписи, подчеркивающей контурные свойства формы (рис. 25). В другом же случае роспись объема решена контрастно его контурам и затрудняет восприятие объема. В военном деле такой принцип росписи объектов, разрушающий их объемные свойства, имеет защитное, маскирующее значение и носит название «камуфляж».

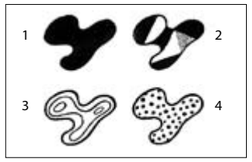


Рис. 26

Когда в основе художественного решения объекта лежат его объемные качества, вряд ли целесообразно применять такой тип росписи, который снижает значение этих качеств. На рис. 26 приведены следующие примеры отношений внутренних элементов формы к ее контурам:

- все части формы одинаковы по характеру их поверхности (цвет, материал и т. п.);
- различные части формы резко отличаются по цвету, материалу и т. п., контрастны по отношению к контуру формы;
- внутренние членения формы повторяют контуры формы;
- мелкие элементы равномерно заполняют поверхность формы.

В примерах 1, 3, 4 характер внутренних членений не меняет визуального движения всей формы. В примере 2 активные внутренние членения могут изменить характер визуального движения формы. С другой стороны, если мера контрастности этих членений уменьшается, то соответственно и влияние их на визуальное движение формы слабеет.

Распределение светлотных акцентов в пределах формы играет особенно важную роль в композиции. Светлотная характеристика частей формы нередко допускает цветовые вариации, при которых не меняется общий принцип строения формы, если цветовая насыщенность частей различных вариантов при этом относительно равна. Изменяется лишь колорит формы, однако ее весовые, визуальные центры сохраняют свое положение. Перемещение светлотных участков может привести к образованию структур другого визуального движения.

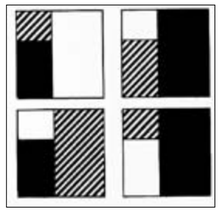


Рис. 27

На рис. 27 видно изменение характера плоскости в зависимости от распределения частей по их светлотности. Полезно в процессе композиции в связи с этим в первую очередь уделить внимание определению светлотных отношений. В некоторых случаях, например в текстиле, изменение визуальных свойств формы в связи с колебаниями светлотности ее частей используется для развития вариационных свойств, модификации изделий (рис. 28).

Рис. 28

Относительно статичные плоские и объемные формы, будучи расположены среди линейных форм, в сравнении с ними способны сильнее концентрировать на себе внимание, служить визуальным центром, останавливать или усиливать движение пространственной структуры в целом. В этом случае большое значение имеет контраст форм по их визуальной массе. Плотная масса плоских и объемных форм сильнее фиксирует центр визуального восприятия, нежели разреженная линейная. С другой стороны, усиление линейного значения плоских и объемных структур, уменьшение их визуальной «наполненности» делает их менее значимыми в сочетании с линейными структурами (рис. 29). Фиксирующая внимание визуальная роль «точечных» элементов формы, расположенных среди других ее элементов, бывает достаточно велика.

Рис. 29

В современном художественном конструировании качества формы, воспринимаемые нашим зрением, определяются термином «визуально-коммуникативные свойства формы». Это понятие непосредственно связано с движением формы и подразумевает последовательность восприятия ее главных и второстепенных частей, степень их различимости и общее воздействие на зрение человека.

На рис. 30 приведен пример свободно расположенной группы форм. Рассмотрим основные случаи организации этих форм.

а) Организация форм, сохраняющая их положение. Имеются в виду случаи, когда положение форм неизменно по условиям задания.

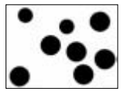


Рис. 30

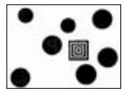


Рис. 31

- выделение одной из форм создает визуальный центр, в силу чего восприятие форм облегчается. Приемы выделения визуального центра различны и допускают использование цвета, фактуры, пластики и т. п. (рис. 31);
- выделение группы форм организует восприятие комплекса, укрупняя и объединяя отдельные его части. Указанное объединение достигается следующим:
  – изменением самого характера ряда форм:
  – изменением отношения форм к той среде, в которой они расположены;
  – введением дополнительных членений (линейных, плоскостных, объемных в зависимости от конкретных условий) (рис. 32).

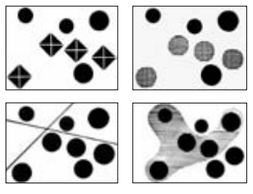


Рис. 32

Сближение форм по характеру с окружающей средой во всех случаях ослабляет их визуальное движение. В плоскостных структурах (например, в рулонных материалах) приближение изобразительного мотива по светлотности, цвету, фактуре и т. п. к окружающему фону делает изобразительный мотив вспомогательным, повышает визуальное значение самой плоскости (рис. 33).

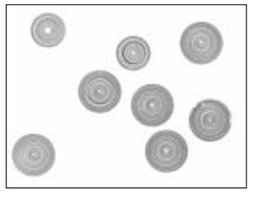
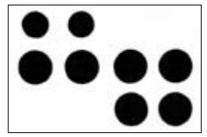


Рис. 33

В объемных структурах в силу их трехмерности организация форм, естественно, сложнее. В этом случае необходимо учитывать более разнообразные условия зрительного восприятия форм и пространственных связей.

б) Организация форм, изменяющая их положение.

В том случае, когда задание позволяет перемещать формы, эта возможность используется для организации пространственной структуры. Ритмические закономерности, характер группирования частей оказывают при этом существенное влияние на визуальные качества структуры и допускают самые разнообразные приемы решения. На рис. 34 приведены примеры, в которых в одном случае меняется лишь положение форм, в другом же различному положению форм сопутствует изменение их характера.



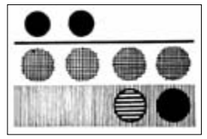


Рис. 34

Движение пространственных форм является понятием достаточно относительным. Форма, имеющая незначительное колебание, в беспокойном окружении воспринимается нами как статичная, и, наоборот, она же нам представляется подвижной в спокойной среде (рис. 35). С другой стороны, форма по характеру подвижная в зависимости от пространственного положения, в связи с другими формами может восприниматься в равной мере и как статичная, и как имеющая движение (рис. 36). Обычно присутствуют сочетания различных состояний формы. Подвижная структура дерева, например изгибы его ствола, переплетение ветвей, причудливый силуэт листвы, подчеркивает в силу контраста величавое спокойствие монумента, расположенного рядом.

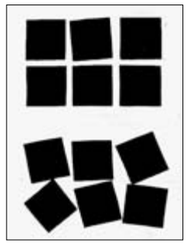


Рис. 35

Усиление или, наоборот, ослабление движения формы необязательно должно касаться самой формы. Оно может быть достигнуто путем ослабления или усиления движения окружающей пространственной среды, в которой расположена данная форма. Таким образом, пространственное положение формы существенно влияет на характер ее визуального движения.

Рис. 36

Два предельных направления наиболее четко укрепляют положение формы в пространстве — горизонтальное и вертикальное. По выражению крупнейшего архитектора современности Ле Корбюзье, «закон всемирного тяготения обеспечивает нам решение проблемы столкновения различных сил во Вселенной, благодаря этому закону существует вертикаль. Горизонт рисует горизонтальную линию как абстрактное выражение покоя. Вертикаль, пересекаясь с горизонталью, образует два прямых угла. Вертикаль и горизонталь неизменны. Прямой угол — это как бы интеграл сил, поддерживающих мир в равновесии. Есть только один прямой угол, но существует бесконечное множество других углов» (рис. 37).

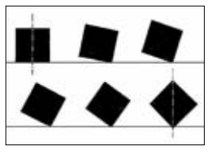


Рис. 37

Движение форм бывает односторонним, а может быть, по направлению, и контрастным. Количество вариантов в этом отношении бесконечно велико, и каждый из них определяется особенностями художественно-образного замысла произведения. Рас-

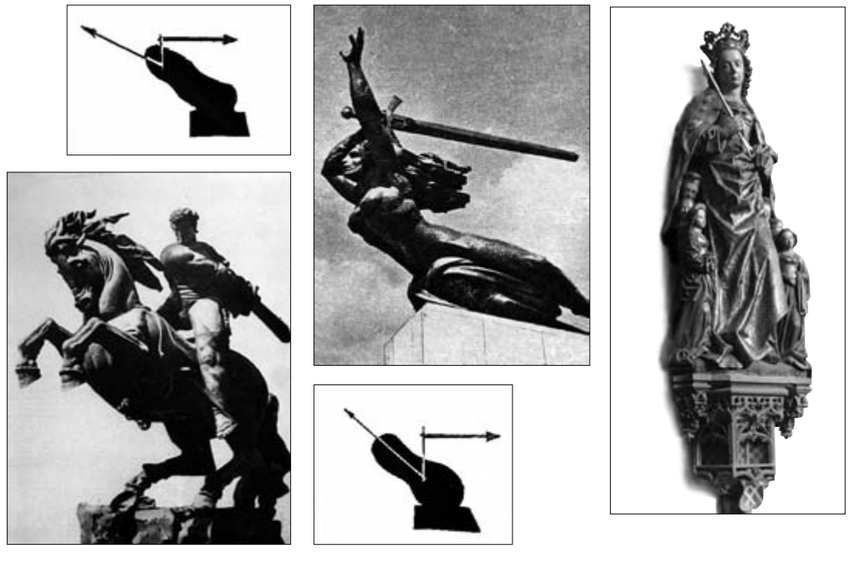


Рис. 38

Рис. 39

смотрим пространственную структуру монументов, приведенных на рис. 38. Два из них имеют нечто общее в характеристике состояния — оба отличаются сильным движением. Контраст в направленности движения придает остроту композиции. В памятнике Давиду Сасунскому сильное горизонтальное движение линейной геометрической формы меча противопоставляется наклонному движению живой пластической формы всадника на коне. Аналогичную структуру мы наблюдаем и в скульптуре памятника Победы героям Варшавы. В этом выражается не только контраст движения форм. Горизонтальное положение меча делает в обоих случаях более выразительным и сильным по языку пластики сложное наклонное движение фигур. И наоборот, в средневековой скульптуре св. Урсулы из Кельнского собора спокойное состояние формы основано на единстве умеренного вертикального движения фигуры и стрелы, которую она держит в руке.

Рассматривая отдельные объекты архитектуры и декоративно-прикладного искусства, в одних случаях мы обращаем внимание на динамичный общий силуэт объекта, в других же, наоборот, спокойному силуэту сопутствует динамичность, взволнованность его пластического заполнения (рис. 39).

Традиционное понятие о монументальности в архитектуре, декоративном искусстве связано с формой, которая устойчива, величественно спокойна, как пирамиды Египта, храмы Древней Греции. Если в такой форме и присутствуют элементы движения, то эти качества выражаются средствами, которые не противоречат монументальности общего замысла.

Динамика в современных условиях нашла широкое распространение как средство художественной выразительности. Динамичны монументы, посвященные освоению космоса, в сильном движении фигуры рабочих на мозаичном панно, динамична сама архитектура современных зданий. Динамичное представляется многим синонимом художественно выразительного. С этим нельзя полностью согласиться. Художественное достоинство произведения измеряется не дозой его динамичности, а соответствием состояния произведения той или иной художественно-образной задаче. Произведение, выражающее напряженность событий современности, необязательно должно быть во всех своих частях динамичным. Его общая архитектурная концепция допускает и статичное состояние сооружения, чтобы сильнее выразить его монументальность, мемориальное значение. В этом случае собственно идея стремительного движения может быть раскрыта в пределах общего статичного архитектурного решения.

Закономерности симметрии как в архитектуре, так и в широких областях декоративно-прикладного искусства оказывают влияние на характер визуального движения формы. Симметрия определяется как одна из форм равновесия в композиции.

Простейшая форма композиции связана с равновесием ее элементов относительно одной оси симметрии. Это равновесие при полной симметрии характеризуется зеркальным отражением мотивов, расположенных по сторонам центральной оси. Формы симметрии, так же как и сами ее понятия, весьма разнообразны и наблюдаются как в природе, так и в различных областях человеческой деятельности. Особенное применение полная симметрия имеет в геометрической орнаментальной композиции. В текстиле симметричный мотив, геометрический или растительный, образованный относительно оси симметрии (в простом или усложненном вращении), повторенный многократно, как раппорт, служит основой декорирования текстильных материалов, обоев.

В более широком смысле равновесие необязательно должно быть связано с применением каких-либо геометрических закономерностей, в том числе и закономерностей симметрии. Ассиметричные структуры пространственной формы устанавливают равновесие более сложными путями. Они требуют от художника умения видеть отношения элементов композиции в их сюжетно-логической связи, пластической значимости, состоянии формы, направленности движения.

Рис. 40

Связи произведения декоративно-прикладного и монументального искусства с архитектурной средой, в которой это произведение расположено, относятся к проблеме синтеза искусств. В данном случае обратим внимание на некоторые примеры указанных связей, характеризующие движение формы. Большое значение имеет подчиненность изобразительных элементов скульптуры и живописи осевым закономерностям, которые присущи архитектурному сооружению. На рис. 40 приведено одно из удивительных по художественной выразительности произведений скульптора итальянского Возрождения XV века Луки делла Роббиа — «Мадонна с ангелами». Заключенный в замкнутую форму полуциркульной арки, скульптурный рельеф развивается с боков к центру арки. Движение форм мягкое, композиция в целом глубоко человечна, полна теплоты и безыскусной искренности. Фигура Мадонны с Младенцем занимает осевое положение, фигуры ангелов являются аккомпанирующими, вспомогательными. Очертания их крыльев как бы создают переход от линии арки к скульптурным формам. Орнаментальные мотивы в промежутках между фигурами перекликаются с обрамлением арки. Весь художественно-образный смысл композиции выражен предельно гармонично, движение подчинено закономерностям архитектуры.

Рис. 41

Летящие фигуры гениев славы здания Адмиралтейства в Ленинграде размещены в симметричном наклоне по отношению к оси арки, за ее пределами. Симметрия фигур ограничивается лишь уравновешенностью их общих масс, направленных к центральной оси портала. В остальном же мы видим свободную лепку фигур, ритмическое богатство их движения. Подчиненность скульптурных элементов архитектуре выражается в данном случае не в простом повторении в них движения архитектурных масс, а в мере контраста, который возникает между живой пластической формой и геометрической строгостью архитектурных членений (рис. 41).

В творчестве современного архитектора находят более широкое применение материалы различных фактур. При этом особенно контрастно воспринимаются все живописно-пластические элементы сооружения. Они сопутствуют большим плоскостям стекла, бетона, металла, несущим в себе черты промышленного производства. Соразмерность масштаба и меры визуального движения живой пластической формы с масштабом и движением архитектурных масс остается в этом случае одной из главных проблем синтеза изобразительных искусств и архитектуры.

В равной мере и гармония предметной среды человека в широком смысле предусматривает определение связи пространственных форм по их движению и общей визуальной характеристике. Проанализированные нами положения касаются лишь части сложных и многообразных проблем теории современного декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Более полное решение этих проблем относится к понятиям художественной формы произведения и требует особого рассмотрения. В данном случае мы касались только тех разделов этого понятия, которые связаны со структурой пространственной формы.

Глава II

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ФОРМ

Перед вами два геометрических объема — куб и шар. Они близки по размеру, но, как видите, отличаются по очертаниям. Их отношения по форме являются контрастными, как круглой формы к прямолинейной. Чтобы лучше оценить значение этого контраста, посмотрите на другие формы, которые занимают промежуточное положение между шаром и кубом. Одни из них ближе к форме шара, другие — к форме куба. Различия между этими формами менее заметные, нюансные. Контраст и нюанс, как вам известно, являются средствами выразительности в композиции. Обратите внимание, как подчеркивается округлость формы шара соседствующей с ней прямолинейной формой куба. Контраст форм в данном случае выявляет геометрические особенности каждой из них. Сопоставление шара с формой, близкой к нему по очертаниям, создает меньший контраст форм. При этом выразительность формы шара ослабляется, так как присутствующая рядом форма имеет также криволинейное очертание. В композиции совсем не безразлично, как сопоставляются между собою различные пространственные формы.

Назовем сопоставляемой формой ту форму, которую мы воспринимаем в связи с другими одной иди несколькими прилегающими формами. В более широком смысле все пространственные формы являются сопоставляемыми, поскольку их восприятие невозможно вне окружающей среды и зависит от нее, В данном же случае мы обратим наше внимание лишь на некоторые разделы визуального взаимодействия форм, которые непосредственно оказывают влияние на характер пространственной структуры.

Визуальное взаимодействие форм бывает:

- одновременное сопоставление форм;
- последовательное во времени и пространстве сопоставление форм.

В первом случае объект в зависимости от обстоятельств длительно или в короткий промежуток времени воспринимается полностью. Период восприятия при этом оказывает влияние на степень «рассматриваемости» объекта.

Во втором случае восприятие объекта происходит постадийно, по мере движения к нему зрителя. В процессе движения возможно образование самостоятельных участков сопоставляемых форм, которые визуально предваряют объект.

В каждом конкретном случае могут возникнуть различные условия сопоставления форм. В процессе решения пространственных структур анализ этих условий может повлиять на характер композиции, поскольку необходимо учитывать, с какой формой сопоставляется разрабатываемая форма и характер их взаимного визуального влияния.

> ВЕЛИЧИНА ВИЗУАЛЬНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОРМ ЗАВИСИТ ОТ ПЕРИОДА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ИХ ВОСПРИЯТИЯ, А ТАКЖЕ ОТ УСЛОВИЙ ИХ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОЛОЖЕНИЯ.

Обычно, когда зритель видит какую-либо форму и через некоторый промежуток времени встречается с другой формой, он в известной мере оказывается под впечатлением ранее увиденного. Чем ближе во времени предыдущая форма, тем она активнее влияет на восприятие последующей за ней формы. Когда же промежуток времени совсем незначителен, то одно представление накладывается на другое, сливается с ним. На этом принципе, например, основан кинематограф, где статичные фотокадры, быстро чередуясь один за другим на экране, передают движение.

Рассматривая сопоставимость форм с точки зрения последовательности и периода их восприятия, необходимо обратить внимание на следующие обстоятельства: какая из форм значительнее по силе своего визуального воздействия — предыдущая или последующая, идет ли развитие форм во времени по линии усиления их воздействия на зрителя или, наоборот, ослабления, каков контраст форм и т. п. Если бы перед тем, как показать вам этот шарик, я показал бы горошину, шарик выглядел бы относительно более крупным, а если бы я перед этим вам показал бы черный шар, то шарик показался бы более светлым. Сопоставляя формы во времени, режиссер театра, кино соответственно организует последовательность сценического действия, архитектор согласовывает движение зрителя к наиболее важным, кульминационным точкам архитектурного ансамбля с порядком восприятия промежуточных, вспомогательных акцентов композиции.

В зависимости от периода восприятия меняются и условия сопоставимости форм. Следует определять: возможно ли рассматривать данный объект длительно или он возникает в поле зрения лишь на короткий промежуток времени? Это может зависеть от того, подвижен ли сам объект или, наоборот, он статичен, а зритель перемещается на большой скорости? Каковы преимущественные условия восприятия данного объекта по времени? Какая другая форма ему предшествует? Созерцательный характер восприятия мозаики древнего храма отличается от динамичного, быстротечного смотрения на рекламу, расположенную на оживленном перекрестке большого города. Человек различно воспринимает пейзаж в зависимости от того, идет ли он пешком или стремительно мчится на мотоцикле.

Когда имеется возможность спокойного рассматривания произведения, тогда и составляющие это произведение элементы визуально сопоставляются не только в общих массах, но и по характеру их внутренней моделировки. Если же конкретная архитектурно-планировочная ситуация допускает лишь быстротечное рассматривание объекта, то вряд ли разумно при этом создавать композиции глубокого психологического смысла, рассчитанные на длительное рассматривание. В этом случае лучше применить рекламный плакат, использующий лаконичные и броские художественные средства, рассчитанные на быстрое восприятие. Композицию при этом предпочтительнее решать в более контрастно обобщенных формах, обращая внимание в первую очередь на силуэтную характеристику частей.

По мере повышения скорости перемещения зрителя труднее устанавливаются и различия в сопоставляемых формах. Незначительные колебания форм, их окраска, фактура утрачивают самостоятельное визуальное значение. Впечатления от одного объекта наслаиваются на впечатления от другого.

Оценка оптимального периода восприятия формы имеет большое значение при разработке ее структуры. Когда части композиции, по условиям задания, даже в короткий промежуток времени обязательно должны быть различимы, лучше применить в них остро выраженный контраст форм, избегая излишней дробности членений. При этом обращается внимание на следующие вопросы:

1. Каково допустимое минимальное количество различных частей структуры?
2. Какие могут быть наиболее лаконичные и выразительные характеристики каждой части и их отношения?
3. Общий характер структуры исходя из периода ее восприятия (силуэт, светлотные отношения, цвет, материал, фактура, отношение к пространственной среде, масштаб и т. п.).

РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ ФОРМАМИ И ИХ ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ОПРЕДЕЛЯЮТ ХАРАКТЕР ВЗАИМНОГО ВИЗУАЛЬНОГО ВЛИЯНИЯ ФОРМ.

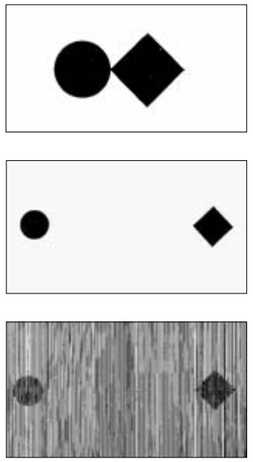


Рис. 42

Взаимное влияние форм усиливается по мере их сближения. В этом случае решение данной искомой формы становится в зависимость от качеств ей сопутствующей формы.

Визуальные связи форм присутствуют не во всех случаях. Когда одна форма значительно удаляется от другой, как во времени, так и в пространстве, формы перестают быть сопоставляемы и воспринимаются отдельно.

Если я размещу ранее показанные мною кубик и шар в разные углы комнаты, очевидно, что сравнивать эти формы будет труднее. Полностью определить условия, когда присутствующие в данной структуре элементы визуально взаимосвязаны, а когда нет, достаточно затруднительно. Это зависит от размера объекта, характера самих элементов и условий их восприятия. В некоторых случаях (остро выраженном силуэтном решении, интенсивном освещении и т. п.) даже достаточно разобщенные формы воспринимаются взаимосвязано. Когда же формы слабее выражены в окружающей среде, их взаимное визуальное влияние уменьшается (рис. 42).

Крупная форма при рассмотрении вблизи не позволяет охватить глазом и сопоставить все ее членения, учитывая нормальный угол человеческого зрения, форма при этом воспринимается фрагментарно. При удалении зрителя от формы условия ее обозрения улучшаются, и глаз человека видит всю форму. Однако по мере удаления зрителя от формы и ее визуального уменьшения происходит и обобщение частей формы. Части формы различаются труднее и контраст между ними воспринимается слабее. Сопоставимость внутренних элементов формы при этом утрачивает визуальный смысл. Сохраняется лишь общее силуэтное отношение формы к окружающей среде.

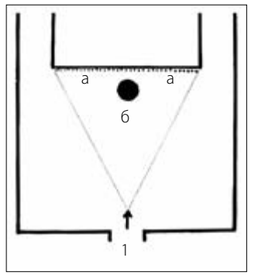


Рис. 43

Исходя из вышеизложенного необходимо определить:

- существует ли для данного проектируемого объекта возможность его одновременного цельного обозрения? Если все части объекта являются визуально сопоставляемыми, это следует учесть в процессе проектирования;
- если возможно лишь фрагментарное восприятие объекта, то какое при этом имеется оптимальное количество точек смотрения/обзора? В этом случае и сопоставимость частей формы будет оцениваться главным образом относительно каждой из точек смотрения, а не по отношению ко всему объекту.

Схема 1 показывает возможность одновременного обозрения росписи (а) на стене и скульптуры (б). В схеме 2 такой возможности нет и элементы изобразительного искусства (а, б) воспринимаются с различных точек лишь последовательно. Очевидно, в первом случае стенная роспись должна учитывать присутствие в непосредственной близости от нее скульптуры и увязываться с нею по своему формообразованию (масштабу, распределению частей и т. п.). При этом, конечно, следует принять во внимание и другие сопутствующие росписи элементы интерьера (цвет пола, стен, мебель и т. п. (рис. 43).

Во втором случае связь имеется также, поскольку произведения искусства находятся в одном комплексе помещений, но прямой пространственной сопоставимости между росписью и скульптурой мы уже наблюдать не будем. Останется лишь сопоставление их во времени восприятия. Решение самой композиции росписи при этом должно учитывать фрагментарный, последовательный характер ее смотрения.

Рассмотрим некоторые простейшие схемы пространственного положения объемной формы А в условиях ее последовательного восприятия в связи с другими формами (см. схемы 1, 2 рис. 44).

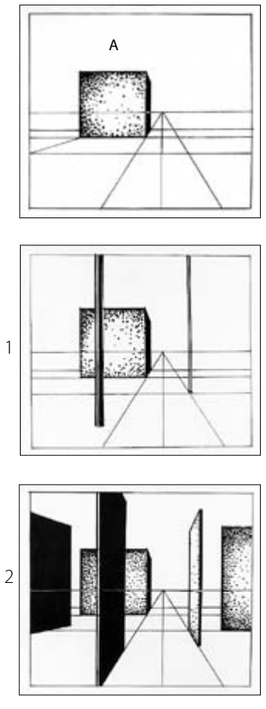


Рис. 44

В том случае, когда приближаясь к форме, зритель не встречает на пути других объектов, восприятие формы А зависит лишь от расстояния зрителя до нее, качеств самого объекта и его непосредственного окружения. Движение зрителя, при данной его скорости, возможно как простое, прямолинейное, так и более сложное, изогнутое. Возникновение на пути движения зрителя других объектов, предшествующих форме А, меняет условия ее восприятия и ставит в зависимость от других форм. Эти формы могут быть линейными, плоскостными и объемными и, соответственно, оказывают различное влияние на восприятие объема А. Линейные и плоскостные формы в силу контраста с объемом А подчеркивают его объемные качества, одновременно усиливая ощущение пространственности, расстояния от зрителя.

Отношения объемов А, Б, В более сложные (рис. 45). Подчеркивая пространственное положение формы А, объемные Б, В, будучи крупнее, нежели объем А, визуально уменьшают его и, наоборот, будучи меньше, увеличивают. Как пространственная структура, форма А может быть уравновешена с формами Б, В при условии, если ее визуальные качества будут усилены при помощи таких средств, как освещение, цвет, фактура, пластическая обработка и т. п. Это необходимо в тех случаях, когда форма А представляет собой объект особого художественного значения (музей, памятник архитектуры, экспонат выставки и т. п.). Объемно-пространственная характеристика форм Б, В при этом должна быть по возможности более нейтральна с учетом их вспомогательной роли в отношении формы А. Значение формы А усиливается по мере приближения к ней зрителя. Это усиление может быть еще больше, если предшествующие формы строятся на основе их визуального ослабления.

Отличительной чертой приведенного примера движения зрителя к форме является непрерывность сопоставления форм в пространстве и времени.

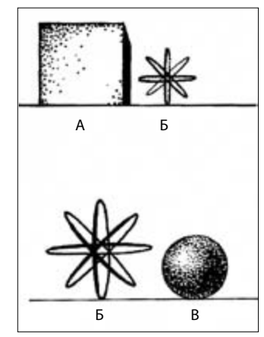


Рис. 45

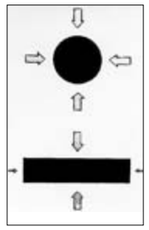
Схема 2 иллюстрирует более сложное, изогнутое движение зрителя к форме В, в результате которого происходит последовательное сопоставление форм.

Форма А в первой стадии оказывает непосредственное влияние на восприятие формы Б, визуально сопоставляясь с нею в пространстве. Во второй стадии форма Б оказывает непосредственное влияние на восприятие формы В. Форма А оказывает, как можно заметить, лишь косвенное воздействие на восприятие формы В на основе предваряющего во времени воздействия на зрителя.

Движение зрителя к форме может иметь более или менее постоянный характер, а может быть и переменным. В первом случае зритель следует по вполне определенному маршруту, который можно учесть при композиции объекта (например, стенная живопись в общественном помещении сложившейся планировки). Во втором случае маршруты подхода к объекту варьируются самим зрителем и создают различные условия восприятия формы (например, монументальная скульптура в открытом пространстве). Целесообразно при этом по возможности в процессе решения объекта визуально закрепить и подходы к нему, ограничить точки смотрения. Если же такой возможности нет, то объемно-пространственные качества композиции следует решать с учетом переменного характера восприятия объекта.

Сравним с этой точки зрения условия восприятия двух объектов (см. рис. 46). Круглая форма более благоприятна как форма равнозначного свободного круглого обозрения. Вытянутая прямоугольная форма, имеющая фронтальное значение, предопределяет наличие главных (одной или двух) и второстепенных точек обозрения.

Конкретная характеристика форм, естественно, зависит от реальных условий размещения и не может быть ограничена заранее предопределенной схемой.



Принцип последовательного сопоставления форм во времени и пространстве играет большую роль в организации восприятия человеком архитектурно-пространственного комплекса различного характера (городской ансамбль, садово-парковая архитектура, экспозиция музеев и выставок и т. п.). Сами формы при этом как средства визуальной коммуникации при соответствующем их размещении оказывают обратное влияние, организуя движение зрителя, создавая визуальные центры внимания, кульминации и спады, вызывая тем самым и необходимое психологическое воздействие их на зрителя.

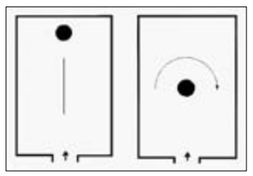


Рис. 46

В пространственных формах наблюдаются:
1. Отношения в пределах одного геометрического вида формы.
2. Отношения между формами разных видов.

В окружающих нас объектах обычно присутствуют структуры, состоящие из разных видов форм — линейных, плоскостных и объемных. В данном случае рассмотрим некоторые отношения линейных форм.

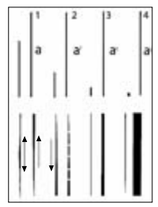


Рис. 47

Линия является, как это уже было ранее отмечено, преимущественно одномерной формой. Основные качества линии — это протяженность, направление и характер движения. Примером исходной линейной формы можно считать прямую линию. Она изменяется лишь по длине и пространственному положению, в других отношениях она постоянна. Показанное на рис. 47 увеличение отрезка прямой линии по длине относительно другого отрезка усиливает его движение. Уменьшение же малого отрезка линии до размера точки лишает этот отрезок движения, а линейную форму делает статичной (рис. 47). Контраст этих форм взаимно подчеркивает протяженность одной из них и устойчивое, спокойное положение другой. В силу большей близости по длине отрезков визуальная протяженность линии a воспринимается менее, нежели протяженность линии a', движение которой визуально усиливается противопоставлением малому отрезку или точке. Различное значение прямой по массе подчеркивает направление движения (рис. 47). Согласованное направление прямых отрезков подчеркивает направленность движения

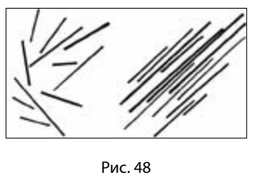


Рис. 48

и, наоборот, при отсутствии согласованности ослабляет. Взаимодействие линейных элементов бесконечно разнообразно и в некоторых случаях приводит к нейтрализации движения (рис. 48, 49).

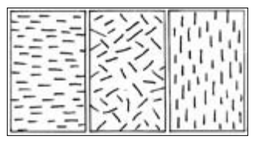


Рис. 49

Излом прямой линии может завершить движение или же придать ему другое направление в зависимости от протяженности отрезков (рис. 50). При одинаковой протяженности отрезков линии она приобретает более спокойное состояние. Это становится заметнее, когда угол излома линии не менее 90°. При более острых углах излома возникает движение в сторону угла, образованного отрезками. Сама же линия воспринимается как граница плоскости в пределах этого угла. По мере утолщения линии это ощущение еще более усиливается. Когда излом линии заменяется изгибом, характер движения становится другим и зависит от величины радиуса закругления (рис. 50). Пространственное положение всех видов форм определяется отношением их к осям координат. Горизонтальное и вертикальное положение форм визуально воспринимается как наиболее определенное. Все другие положения форм в той или иной мере являются промежуточными по отношению к этим положениям. Сопоставление вертикальной линии с горизонтальной (рис. 51) выражает предельный контраст в положении прямых линейных форм. При их равной длине указанный контраст слабее подчеркивает визуальное движение каждой из форм. При изменении протяженности одной из форм усиливается соответственно вертикальное или горизонтальное движение.

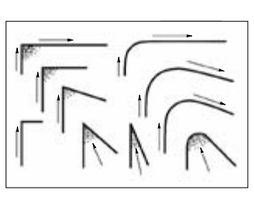


Рис. 50

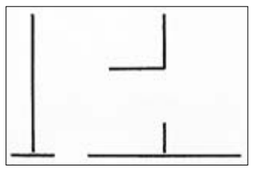


Рис. 51

Линейная форма, по своей природе выражающая движение, в некоторых случаях образует относительно статичные структуры. Это касается таких структур, в которых основным признаком является отсутствие контраста в протяженности отдельных частей,

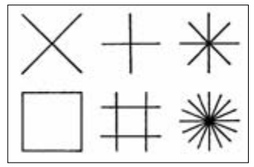


Рис. 52

равенство их размера и плотности. В данном случае имеются в виду структуры, в которых полнее выражена «линейность» — одномерность частей. Двухмерное и трехмерное развитие этих частей приближает их к плоскостным и объемным формам, имеющим свои особенности, и также повышает статичность формы (рис. 52).

В некоторых случаях уравновешенная линейная структура может образовать движение к центру формы или от него. Это происходит в зависимости от характера сгущения и различной плотности линейных частей формы. Существует некоторая зависимость между протяженностью линии и ее толщиной. Недостаточная плотность может привести к затуханию движения линии. Это особенно важно учитывать в графических работах, в которых характер фона, окружающего данную линию, влияет на ее восприятие. Черная линия на белом фоне, например, теряет свою яркость и несколько скрадывается по толщине. Белая линия на черном фоне, наоборот, высветляется и становится ярче.

Пространственные условия различно влияют на восприятие линейных объектов. Однако при всех обстоятельствах физические их размеры следует согласовывать с окружающим фоном, учитывая оптические особенности восприятия. С этой целью могут быть использованы такие средства, как интенсивная окраска, освещение, материал и т. п. Например, буквы из неоновых трубок на фоне здания заметнее, чем обычные, написанные краской; блестящая полоска из металла на матовой поверхности предмета виднее, нежели такая же, но матовая, и т. п.

Линия в пределах данной формы по-разному относится к ее границам. Рассмотрим с этой точки зрения некоторые примеры:

- линия членит форму. В этом случае линия преимущественно играет служебную, вспомогательную роль, как, например, наклонная линия в квадрате на рис. 53. Главным являются сами части формы по их отношению и характеру. Линия, однако, может при этом, выражая членение, и сама иметь декоративное значение, используя цвет, материал и т. п.;
- линия образует форму. Силуэт формы — это результат линии, движущейся в пространстве. Буквальное воплощение этого понятия мы видим в предметах, которые являются телами вращения. Можно отметить некоторые закономерности в образованиях предметов как следствие пространственных изменений линий (рис. 53);
- линия рисует форму. В данном случае мы имеем в виду линию как средство изображения, применяемое в самых разнообразных областях деятельности человека. В изобразительном искусстве значение линии огромно, и само изобразительное искусство берет истоки в тех линейных рисунках, которые сделал еще доисторический человек. Когда линия приобретает материальное значение, она становится предметной — линейной формой.

Ранее мы указывали объекты, в основе формообразования которых лежит линия. Средствами линейного рисунка можно выразить все объекты окружающего нас мира, как линейные, так плоскостные и объемные. Изучение изобразительных особенностей линии в данном случае выходит за рамки анализа пространственных структур и относится к теории и практике изобразительного искусства. Развитие линии в пределах данной плоскости по количеству имеет следующие основные фазы:

- когда различаются движение, величина и характер линейных частей;
- когда их количество становится значительным, рассмотреть каждую линию становится невозможно. Рисунок приобретает фактурный смысл, переплетение линий придает плоскости другой характер. Меняется наше отношение и к самой линии. Ее направление, характер теряют свое значение. Более важным становится степень плотности и характер заполнения плоскости. Напротив, структура, в которой

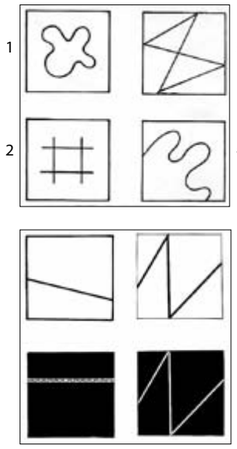


Рис. 53

рисующий смысл линии очевиден, требует очень внимательного отношения к каждой проведенной линии.

В отношении данной плоскости встречается различный характер линейных структур. Приведем некоторые случаи:

- структура контрастна с очертаниями границ плоскости (схема 1 рис. 53);
- структура повторяет направления границ плоскости (схема 2 рис. 53);
- линейная форма начинает и заканчивает свое развитие в заданных границах плоскости, заполняя ее целиком (схема 3 рис. 53);
- форма начинает свое развитие за пределами плоскости и заканчивает движение внутри ее (схема 4 рис. 53).

Глава III

ЧЛЕНЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЫ

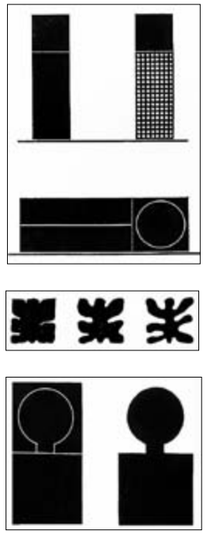


Рис. 54

Членение формы выражает функционально-технические особенности объекта и зависит от его структурных свойств. Однако совсем не обязательно выявлять все детали объекта, подчиняя этому полностью его пластическое формообразование. Форма в данном случае выполняет двуединую задачу. Она скрывает то, что не следует выявлять, и эстетически осмысливает видимое. Разумеется, при этом учитываются также и все другие обстоятельства, связанные с улучшением эксплуатационных качеств объекта (требования эргономики, инженерной психологии, конструкции и т. п.).

Тенденция рассматривать внешний облик объекта, его пространственную форму лишь как отражение функциональных качеств («функционализм») и упущение других его сторон, имевшие место в деятельности ряда архитекторов XX века (Б. Таут, М. ван дер Роэ и др.), носили односторонний характер.

Не менее ограниченным является также увлечение одними лишь поверхностными категориями формы. Членения формы следует рассматривать как результат ее трехмерного понимания и в каждом конкретном случае интегрирования всех обстоятельств, определяющих природу данного объекта.

Различают следующие основные разновидности визуальных членений (рис. 54):

- в пределах данного контура формы;
- образующие контур формы.

В зависимости от количества составляющих частей мы различаем формы одночастные, двухчастные и многочастные. Это различие достаточно условно. Так, например, по своим контурным свойствам форма может восприниматься простой, одночастной, но состоять из нескольких частей, заключенных в границах одночастного контура. Другая же форма представляется нам сложной, многочастной, хотя каждая из составляющих ее частей простая. Членение формы, которое изменяет ее контур, поскольку оно воспринимается с большего расстояния, нужно считать более активным по визуальному воздействию в сравнении с членением в пределах данного контура формы. Части, составляющие форму, по своим геометрическим свойствам бывают самые различные. Очень важно подметить из каких частей состоит данный объект, их количество и видовые особенности. Это позволит лучше определить пути дальнейшего развития структуры, усиления или, наоборот, ослабления контраста составляющих ее частей. На рис. 55, 56 приводятся примеры форм, состоящих из частей одного вида и разных видов

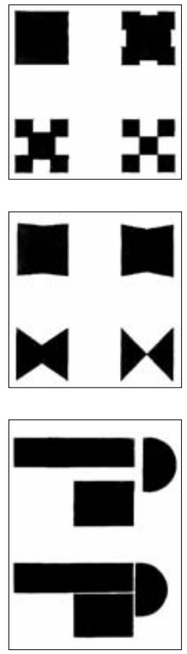


Рис. 55

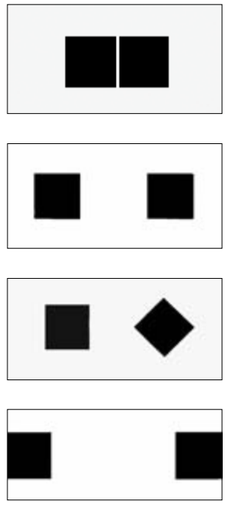


Рис. 56

В процессе решения структуры конкретной формы возникают следующие вопросы:

1. Возможно ли объединить отдельные части формы и сократить их количество? Имеется в виду как физическое, так и визуальное объединение частей. Если такая возможность присутствует, следует ею воспользоваться, потому что при всех других равных условиях менее дробная форма выразительнее, не говоря о ряде других преимуществ, которые могут при этом возникнуть в проектируемом объекте (условия эксплуатации, конструкция и пр.).

2. Какая часть формы является ведущей, визуально более значительной?

Определение превалирующей части формы позволит визуально подчинить ей другие части формы по характеру пластического решения, цвету, материалу и пр.

3. Какова мера и характер контраста в отношениях между частями формы?

Следует оценить контраст частей в пределах одного вида формы (например, объемные к объемным, плоскостные к плоскостным, линейные к линейным) и между частями разного вида форм (объемные к плоскостным, линейные к объемным и т. п.). Физическое сокращение числа членений формы, объединение их в более укрупненные структуры является результатом анализа функционально-технических свойств объекта. Визуальное сокращение числа частей структуры вытекает из особенностей ее восприятия человеческим глазом. Так, например, сближая одну часть формы с другой, мы в определенный момент начинаем визуально воспринимать ее разрозненные части как более укрупненные структуры. Сближение частей формы, при одновременном уменьшении между ними контраста по направлению и величине визуального движения усиливает эффект визуального сокращения числа частей формы. Мера контраста в отношениях между отдельными частями формы создает различные условия восприятия этих форм. Сближенные, мягкие отношения зрительно объединяют форму, даже если она достаточно сложная и многообразная по составляющим ее элементам. И наоборот, неоправданно контрастные, излишне дробные по своему цвету, фактуре, материалу и т. п. членения усиливают дробность формы. Наличие в многочастной форме одной или нескольких более значительных частей и подчинение этим частям всех других частей (по размеру, положению, цвету, фактуре и пр.) визуально объединяет форму, приводит к созданию визуального центра и соответственно улучшает восприятие формы, делает ее более цельной. В этом случае контраст между частями различного геометрического вида может быть усилен, чтобы подчеркнуть значение визуального центра. С другой стороны, возможно, следует ослабить меру контраста в отношениях других частей одинакового геометрического вида.

В приведенных примерах контраст между объемными элементами незначителен — они близки по своим размерам и очертаниям. Сильнее воспринимается контраст между объемными и примыкающими к ним плоскостными и линейными частями. В самих же линейных и плоскостных частях присутствует лишь контраст по их положению. В данном случае для достижения большей лаконичности структуры целесообразно еще большее сокращение контраста между объемными частями. Они при этом как бы собираются в единый сложный фокусирующий центр, контрастирующий линейными и плоскостными членениями. Мера контрастности в них допустима различная, однако лучше объединить их в более укрупненные построения.

Изложенные положения отнюдь не устанавливают какие-либо не подлежащие коррективам правила. Подчеркиваются лишь те закономерности формы, при которых она приобретает по визуальному восприятию более целостный характер, улучшается ее «прочтение».

Глава IV

ЦВЕТОНОСИМОСТЬ ФОРМЫ

Линия в смысле цветоношения менее активна в сравнении с пятном, равным ей по площади. Цветовая плотность линии визуально слабее. Чтобы в этой убедиться, сравним цветную размотанную нитку с такой же ниткой в клубке. Цвет нитки в клубке будет заметнее и ярче.

Усилить цветовую функцию линии в пределах данной формы возможно при следующих условиях:

- сосредотачивая линии, не изменяя их характера;
- уплотняя линии, не изменяя их положения (рис. 57). Заметим, что визуальную плотность такой линии можно усилить либо путем ее утолщения, либо повышая цветовую насыщенность. Визуальное уплотнение линии путем утолщения, однако, на некоторой стадии вызывает утрату ее линейных качеств и переход в плоскость (пятно);

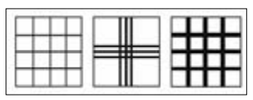


Рис. 57

Важную роль в оценке цвета линии играет ее отношение к фону, на котором она расположена. Отношение линии к фону при всех других ее качествах (цветовая насыщенность, величина, размер, расположение и пр.) определяется двумя полярными признаками (рис. 58):

Рис. 58

- линия заметно темнее окружающего фона. В этом случае ахроматический белый фон оказывает смягчающее, разбеливающее влияние на линию и она визуально ослабляется;
- линия заметно светлее окружающего ее фона. В этом случае, например, черный фон, наоборот, еще более высветляет в силу светлотного контраста линию, делает ее визуально более значительной.

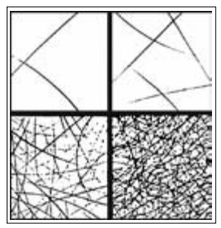


Рис. 59

В ахроматических сочетаниях наиболее контрастным является отношение черного к белому. Более сложные отношения цвета линии, а в равной мере и пятна к окружающему фону, возникают при полихромных структурах. В этих случаях указанный светлотный фактор в оценке структур рассматривается в связи с их цветовой насыщенностью, контрастом и т. п.

Увеличение числа линейных построений в данной структуре уменьшает самостоятельное значение линии и может зрительно привести к образованию фактурных качеств формы. В этом случае цветоносимость линейных элементов усиливается, а степень этого усиления зависит от частоты линейного заполнения формы. Разумеется, усиление цветовой функции линии возможно и в случаях использования смешанных приемов (рис. 59).

Особенное значение анализ цветоносимости линии имеет при разработке структур текстильных материалов. Их цветовая выразительность может быть получена более простыми и экономичными средствами, с использованием свойства цветоносимости нити как линейной формы. Плоские и объемные формы по мере их дробления и рассредоточения, при сохранении других качеств (неизменность общей массы, цвета, фактуры и т. п.) визуально

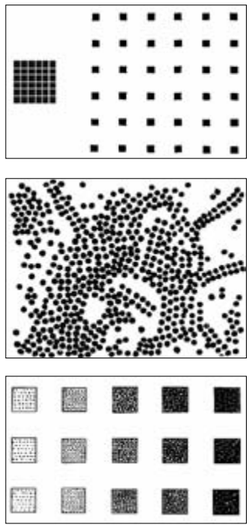


Рис. 60

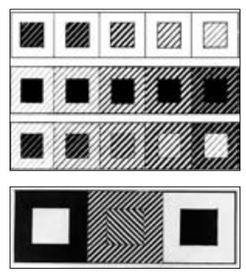


Рис. 61

ослабляют качества цветоносимости. Степень ослабления зависит от степени и характера рассредоточения форм. Оно может быть равномерным и неравномерно-направленным. В том и другом случае образуется и различная по силе и направленности цветоносимость формы (рис. 60).

Уменьшение или увеличение размера расчлененных форм оказывает влияние на меру их относительной цветоносимости — соответственно ослабляет ее или усиливает (рис. 61). Если в разрабатываемой нами структуре необходимое членение и рассредоточение форм не должно привести к утрате их цветоносимости или ослаблению, это может быть достигнуто следующими путями:

- усиливая цветовую насыщенность каждого элемента формы, не меняя его размера;
- увеличивая размер элемента, а соответственно, и относительную меру его цветоносимости, не меняя его цветонасыщенности.

Цветоносимость плоской и объемной форм повышается по мере большего выражения в этих формах их видовых признаков. Так, например, приближение сильно удлиненного прямоугольника к равному по площади квадрату или переход параллелепипеда в равный ему по объему куб, означает одновременно большую концентрацию, а соответственно, и усиление воздействия цвета указанных форм.

Разобранные положения касаются лишь некоторых особенностей форм в связи с их цветовой характеристикой. Более широко эти вопросы рассматриваются в общем курсе цветоведения. Выполняется ряд упражнений по разработке простейших линейных, плоскостных и объемных геометрических структур с целью изучения природы сравнительной цветоносимости различных видов пространственных форм. Приводятся примеры предметов декоративно-прикладного искусства, цветовая структура которых иллюстрирует изложенные положения.

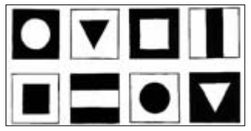
Глава V

ЗНАКОВЫЙ СМЫСЛ ФОРМЫ

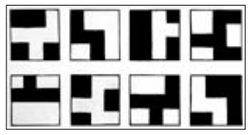
Семиотика — наука о знаковых системах. Два плаката различны не только по своему композиционному строю, но и отличаются с точки зрения семиотики. В плакате а знаковая сущность выражена в большей степени, нежели в плакате б. Центральное пятно в плакате а выражает заданное содержание с учетом быстрого восприятия и запоминаемости графически выраженного знакового символа.

Вспомнив о семиотике, мы задаем вопрос: в какой мере каждая решаемая нами композиция имеет знаковый смысл и следует ли нам принимать во внимание требования простоты прочтения формы, ее знаковой отличительности, визуальной броскости и т. п.? Очевидно, что такие разделы прикладного искусства, как торговая реклама и прикладная графика, различные средства визуальной информации, не могут быть решены без учета требований семиотики.

Анализ каждого задания с позиций семиотики может повлиять на характер его композиционного решения. Например, какой должна быть вывеска рыбного магазина? В виде надписи из неоновых трубок, читаемой с далекого расстояния и тем самым выполняющей свою обязанность информатора о месте продажи рыбы? Или же это будет изобра-



а



б

Рис. 62

Рис. 63

Рис. 64

жение большой рыбы, привлекающей внимание зрителя, ориентирующей его в потоке разносторонней городской рекламы? В том и другом случаях знаковый смысл связан с выражением одной темы «Рыба» и требованием наиболее простого визуального восприятия этого понятия. Если художник пытается найти совмещенное — шрифтовое и изобразительное решение данной темы, что также возможно, ему не следует в поисках характерности композиции забывать о знаковом смысле, простоте ее прочтения.

Знаковая выразительность группы, ряда композиционных элементов проявляется в отношениях между ними. На рис. 62 приведены две группы знаков, отличающихся по степени присутствующего в каждой из групп контраста между отдельными знаками. В примере а этот контраст выражен в предельной степени, в примере б он совсем незначителен. В том случае, когда в композиции необходима наибольшая отличительность одного элемента от другого, как, например, при проектировании дорожных знаков или системы ориентации населения в условиях большого города, очевидно, будет предпочтительнее композиция с большей контрастностью составляющих ее элементов. Это улучшит информационные качества композиции, облегчит восприятие и запоминаемость каждого ее раздела. Примером совершенства группы знаков в этом смысле является композиция шрифта. Единство художественного формообразования сочетается в нем с выраженной контрастностью в отношениях между отдельными буквами. Однако эта контрастность имеет свои пределы, и можно заметить близость, нюансные отношения отдельных групп в общем наборе буквенных знаков.

Прямым выражением принципов семиотики в прикладном искусстве является композиция фирменного знака, торговой марки, эмблемы. Их особенностью является повышенное требование визуальной отличительности, лаконичности применяемых художественных средств, знаковой обособленности. Эти качества могут быть достигнуты путем использования как шрифтовых, так и сюжетно-изобразительных мотивов (рис. 63, 64).

Сюжетно-смысловая связь между знаком и его адресатом может быть, а может и не быть. Например, известный торговый знак шведской фирмы, производящей бритвенные лезвия (в виде сдвоенных человечков — «близнецы»), не связан по сюжету с продукцией фирмы и рассчитан лишь на исключительность, запоминаемость его геометрически обобщенных, доведенных до уровня буквенной значимости фигурок. Другой торговый знак, напротив, основан на выражении характера производства, в данном случае химического.

Общая «знаковая» суть композиции может, таким образом, развиваться в направлении создания некоего обобщенного символа, своеобразного визуального акцента, цель которого привлечь внимание, заинтересовать зрителя, оставить след в его памяти. В торговой рекламе это довольно часто принимает формы гротеска, нарочитой обостренности противопоставлений, гиперболизации («…Бульонов разных миллион, но лучший в кубиках бульон»). Известен случай, когда в 1920-х годах одна немецкая торговая фирма, рекламируя свои товары, заставила человека в средневековых рыцарских латах шествовать по улицам города, имея в руках модную дамскую сумочку. Очевидно, внимание прохожих в первую очередь привлекало и служило тем первичным сигналом не сумочка — товар фирмы, а необычное существо в современном городе, как бы пришедшее из далеких времен и находящееся в резком контрасте с потоком автомашин, людей, одетых в привычные для нас платья и т. д. Но этот первичный сигнал в данном случае сделал свое дело — заставил встречный поток прохожих обратить внимание на рекламируемый товар.

Приемы создания визуального центра внимания в торговой рекламе бывают самые разнообразные, и в нашу задачу не входит их подробное рассмотрение. Заметим лишь:

Рис. 65

первичный знаковый символ в рекламе, промышленной графике необязательно должен тематически увязываться с характером рекламируемого товара и может иметь отвлеченный от характера продукции смысл. Так, например, художник, проектирующий упаковку пищевого полуфабриката, в первую очередь должен позаботиться о том, чтобы хозяйка, пришедшая в магазин самообслуживания, вообще заметила рекламируемый им товар в калейдоскопическом разнообразии упаковок, ярких расцветок. Именно с этой точки зрения и рассматривается первичная знаковая сущность той или иной упаковки товара (рис. 65).

В более широком смысле первичным знаком пространственной формы мы условимся считать ее общие внешние свойства, определяющие ту или иную начальную фазу визуального воздействия. Указанный первичный знаковый акцент может развиваться как в самой структуре объема, так и в его поверхностных живописно-графических и фактурных качествах.

Семиотика — наука о знаковых системах в природе и обществе. С этой точки зрения каждая композиция, которая нами разрабатывается, в зависимости от степени ее выразительности несет в себе те или иные визуально-информативные свойства. Или мы узнаем и надолго сохраняем в памяти объект композиции, если он характерен и неповторим по своему облику, то есть обладает с точки зрения семиотики остро выраженными знаковыми качествами, или, наоборот, взглянув на объект композиции, мы с трудом отличаем его от других, ему подобных, и быстро его забываем. Таким образом, мы касаемся понятия характерности формы в широком смысле, ее художественной выразительности и своеобразия. А это уже является общим вопросом всех видов творчества и служит предметом особого рассмотрения.

Глава VI

МОДИФИКАЦИЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ФОРМЫ*

Научно-технический прогресс, индустриализация и рост городов все более увеличивают искусственное окружение человека. От того, каким будет это окружение, какой психологический климат привнесут созданные нами предметы и сооружения, зависит и сама жизнь человека.

Характерной особенностью современного общества является массовость производства вещей и массовость их потребления.

Промышленное производство позволило насытить рынок огромными тиражами изделий, затронуть самые разнообразные стороны человеческого бытия. Наряду с этим массовое производство создало угрозу наводнения рынка потоком одинаковых, стандартных изделий. В бытующем представлении термины «стандартный», «унифицированный» в отношении к изделиям массового потребления воспринимаются как синонимы унылого однообразия. Между тем именно эти структурные особенности промышленных форм и позволяют их варьировать, именно они составляют основу принципа модификации изделии. Массовое промышленное производство, лишив создаваемые предметы

* Статья в сборнике научных трудов ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, использующая материалы лекционного курса по основам композиции 1973 года.

индивидуальных качеств, само в силу технологических условий будучи вынуждено типизировать, унифицировать свойства создаваемых вещей, и нашло в этом же средство внесения разнообразия в предметную среду.

Принцип модификации используется в современном промышленном производстве и позволяет, не меняя полностью изделия, вносить в него частичные изменения с целью улучшения технических качеств изделия и придания ему иного облика.

Большое распространение принцип модификации находит в приборостроении, автомобилестроении, производстве предметов легкой промышленности и т. п. Модификационные возможности каждой разрабатываемой формы зависят от степени использования принципов стандартности и модульности составляющих ее частей.

Система стандартизации в современных условиях охватывает все более широкие области человеческой деятельности. В широком смысле она устанавливает нормативы окружающего нас предметного мира, взаимные связи вещей и их предметные свойства.

Применительно к образованию пространственных структур система стандартов определяет размеры объектов и их частей. Так, например, в мебельном производстве устанавливаются стандартные габариты изделий по высоте, глубине и ширине, а в производстве посуды — по емкости изделий и т. п.

Стандартизация непосредственно связана с применением модульности в разработке одного или нескольких взаимосвязанных объектов. Система модульности имеет древнее происхождение и существовала еще в архитектуре античности. В основе этой системы лежит кратно повторяющийся исходный размер, определяющий соотношения элементов, составляющих данную форму. Вариационные свойства пространственной формы при этом повышаются, поскольку облегчается возможность различного расположения частей формы и их группирования. На рис. 66 приведена сравнительная схема двух структур, из которых одна, А, подчинена модулю м, а другая, Б, с ним не связана. Вариационные возможности структуры А шире. Поскольку ее элементы приведены к одному модулю, облегчается различное их взаимное сочетание, взаимозаменяемостъ, а соответственно, и условия модификации.

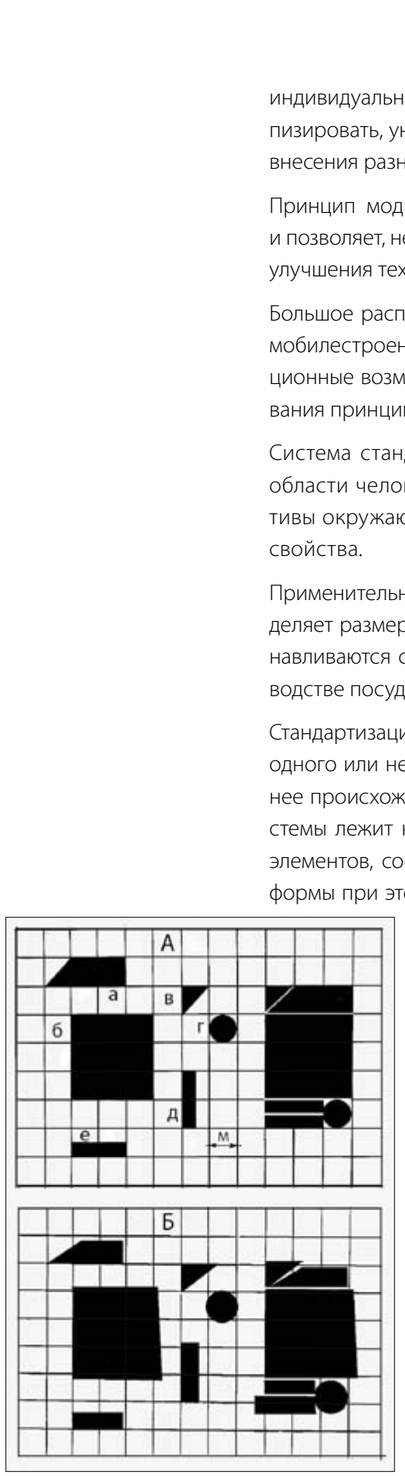


Рис. 66

В современном строительстве и промышленном производстве широкое применение находит секционный метод создания тех или иных объектов. Его основная идея обеспечивает использование относительно малых частей секций, приведенных к модулю, в процессе создания пространственных форм неограниченного размера. Так, например, ячеистые структуры перекрытий современных сооружений, имеющие своим прототипом пчелиные соты, основаны на модульности отдельного элемента и количественном его развитии в крупную форму (рис. 66, 67).

Модульность, согласованность размеров частей позволяет варьировать число секций, их типоразмеры и функциональный смысл. При этом возникает ряд преимуществ в процессе создания объекта и затем при его эксплуатации. Появляется возможность расчлененного, промышленного выпуска частей объекта, а сам процесс его создания приобретает характер стыкования, соединения готовых отдельных частей. При эксплуатации объекта возможна замена отдельных частей по мере их выхода из строя без нарушения всей структуры. Детская игра в кубики представляется в этом смысле занятием, дающим основу многим разделам созидательной деятельности человека. Она также позволяет из малых частиц слагать структуры, различные по величине и взаимным отношениям частей, меняя свободно и сами частицы, и структуры в целом.

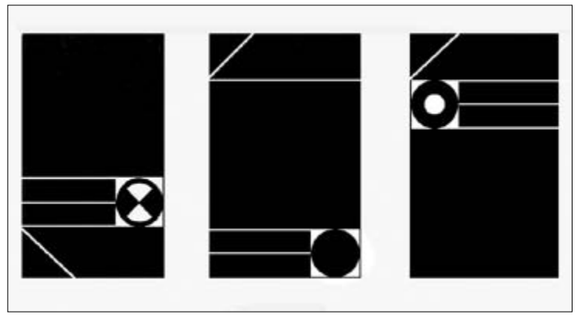


Рис. 67

Если рассматривать пространственную структуру А как сумму унифицированных элементов от а до е, то в условиях модульности структуры возможно допустить вариации этих элементов и по их пространственному положению в пределах данной структуры, и по характеру.

В визуальном отношении результат модификации формы будет тем более значителен, чем бóльшая часть существующей формы подвергнется изменениям. При определенных условиях, когда количество варьируемых элементов станет преобладающим, данная форма визуально заменится другой. В массовом производстве определение оптимального числа и характера варьируемых частей изделия с целью его модификации помимо эстетического имеет также и технико-экономическое значение. При всех иных условиях предпочтение следует отдать тем решениям, которые, придавая изделию новый визуальный смысл, достигают этого с наименьшими затратами.

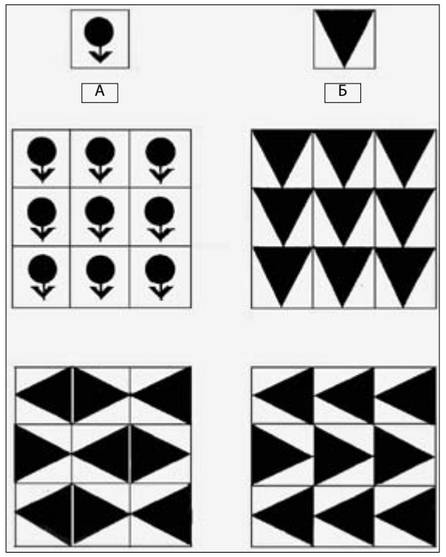
Целесообразно первоначально определить те части формы, которые в силу конкретных условий вообще не могут быть изменяемы (технологические и функциональные особенности и т. п.) или могут быть изменяемы частично (по окраске, фактуре, материалу). Соответственно, устанавливаются вариантные возможности частей и их влияние на общую визуальную структуру формы. Модификация изделий обувной промышленности, например, ограничивается условиями изменения парка колодок и относительно свободно позволяет варьировать другие свойства и элементы изделий (цвет, материал, фурнитуру и т. п.).

Пластическое изменение формы с целью ее модификации обычно более затруднительно по сравнению с изменением поверхностной характеристики формы. В конкретных производственных условиях это бывает связано с заменой оснастки, необходимостью изготовления новых штампов и т. п., что влечет за собою крупные денежные затраты. В том случае, когда структура изделия заменяется в целом, ее следует и рассматривать как новое образование, оценивая при этом все вариантные свойства объекта.

Характер отношений постоянных и варьируемых элементов пространственной формы, их вид и вариационные возможности бесконечно разнообразны и определяются конкретными условиями решаемой задачи. Так, например, судостроители, проектируя корабль, используют в его оснастке типовые агрегаты, осветительную арматуру различных типов и другие элементы внутренней отделки, варьируя составные части корабля в тех пределах, которые допускает его сложившаяся структура в целом. Приборостроители, создавая различные объекты электроники, радиотехники, оптики и т. п., варьируют их визуальные свойства в зависимости от применяемой окраски, отдельных типизированных элементов, монтажных узлов и т. п. Выпуская чайный сервиз новой формы, работники предприятия одновременно продумывают и различные варианты его росписи. В пищевой промышленности варьируется упаковка различных видов продукции и т. д.

Рассматривая вариационные свойства формы (рис. 67) в процессе ее модификации, необходимо обратить внимание на оценку комбинаторных свойств элементов, составляющих данную форму. В зависимости от размерных отношений, объемно-геометрических свойств элементов меняются и возможности их сочетания. В одних случаях образуются сложные

и разнообразные структуры, в других комбинаторные свойства элементов более ограничены. Используя математические методы, можно провести сравнительную оценку данного геометрического элемента формы по степени его комбинаторных свойств. Простейшими примерами форм, обладающих достаточно большими комбинаторными свойствами, являются формы, геометрической природе которых присуща одноразмерность образующих ее очертаний, например тетраэдр, куб и т. п. По своему геометрическому виду комбинируемые элементы могут иметь объемную, плоскостную или линейную структуры. Сочетания же элементов допустимы как в пределах одного геометрического вида, так и в комплексе различных видов. В зависимости от числа различных типов совмещаемых элементов меняется и число их сочетаний в процессе образования той или иной структуры.



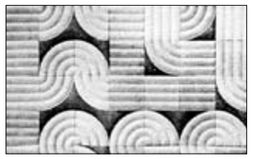


Рис. 68

Комбинаторные свойства формы зависят от контурных, объемно-пластических особенностей, а также от характера заполнения формы в пределах ее контура. Например, одинаковые по контуру квадратные плитки (керамические, пластмассовые и др.) отличаются по комбинаторным особенностям ввиду различного их рисунка (рис. 68). В оценке данного элемента формы следует обращать внимание не столько на его достоинства или недостатки как индивидуальной формы, сколько анализировать комбинаторные качества, способность образования других, более крупных и разнообразных структур. С этой точки зрения форма А на рис. 68 менее вариабельна, нежели форма Б, хотя мотив цветка и содержательнее в сравнении с геометрическим членением. Объясняется это тем, что форма допускает лишь вертикальное положение и количественное увеличение повторяющегося изображения. Форма Б, напротив, подвижна и позволяет образовать различные геометрические членения поверхности.

Возможность перемены положения формы в процессе образования той или иной структуры (плоскостной или объемной) наиболее убедительно характеризует ее комбинаторные свойства. Форма при переходе ее в более крупные структуры сильнее выражает такие свойства, как цвет, фактуру, пластику. Так, например, интенсивно окрашенная керамическая облицовочная плитка, использованная на больших площадях, может создать большую цветовую насыщенность помещения, а пластически дробный элемент при его размножении может привести к образованию визуально беспокойной структуры. Другими словами, количественный фактор в оценке варьируемой формы играет существенную роль. Учтя это обстоятельство, мера пластической и цветовой насыщенности отдельного элемента структуры обычно принимается с учетом их визуального взаимодействия в общем комплексе. С другой стороны, свойство варьируемого элемента формы по мере количественного развития усиливать и визуальное воздействие является одним из средств художественной выразительности. Указанные особенности формы используются в процессе выпуска деталей различных видов в современном индустриальном домостроении.

Изменение пластической структуры предмета с целью его модификации, как уже отмечалось, обычно сопряжено с некоторыми производственными затруднениями. Значительно проще варьировать его поверхностную характеристику — цвет, фактуру. Следует заметить, что изменение светлотных отношений частей формы более активно содействует ее визуальному преобразованию, нежели простое варьирование в цвете при неизменном светлотном отношении частей. На рис. 69 приведена сравнительная схема различного распределения частей формы в пределах трех светлотных градаций.

В современном промышленном производстве, когда части изделия изготавливаются независимо одна от другой на различных производственных участках, а затем производится сборка изделия, целесообразно оценить и запроектировать вариантность каждого изделия по светлотным отношениям его частей. Одним из необходимых условий качества изделий, естественно, является соблюдение установленных вариантов сборки частей по их светлотности и цвету.

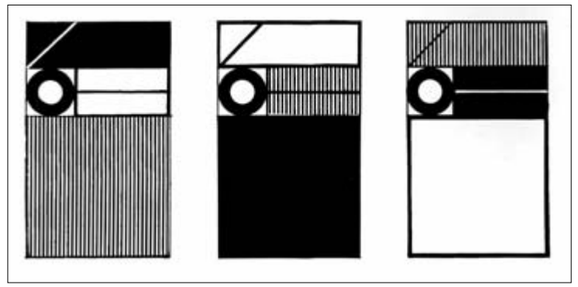


Рис. 69

Мы коснулись лишь некоторых сторон проблемы, основу которой составляет стремление сочетать массовость предметного окружения современного человека с максимальным разнообразием этого окружения. Произведение прикладного искусства в его традиционном понимании предстает перед нами как индивидуальное, частное, выражающее себя и замкнутое в себе. Предмет промышленного производства выступает как представитель огромной массы себе подобных или равных. Сами по себе индивидуальные качества этого предмета, рассматриваемые изолированно, вне связи с количественной оценкой формы, мало что определяют с точки зрения массового промышленного производства. В единственном числе предмет может представляться приятным и даже красивым. Но размноженный в сотнях тысячах экземпляров, он может показаться навязчивым и претенциозным. С другой стороны, форма, в которой не проявляется ее исключительность, которая отличается ясностью и благородством построения, имеет большие основания найти массовое применение. Рассматривая формы изделий промышленного производства, их влияние на формирование окружающей нас предметной среды, следует преодолеть психологический барьер оценки предмета лишь как единичного явления и разобрать условия его тиражирования. Следует определить:

- принципиальную возможность тиражирования предмета по его функционально-техническим и другим свойствам;
- наличие качеств предмета, позволяющих варьировать его визуальные свойства, а также оптимальное число вариантов и характер каждого из них;
- количественные показатели вариантов и последовательность их выпуска в процессе производства;
- другие особенности тиражирования изделия, определяемые спецификой данного производства.

В процессе оценки изделия принимаются во внимание все его особенности, связанные с принципами стандартизации и унификации частей, их комбинаторными свойствами и т. п., оцениваются в целом модификационные качества формы. Возможно, анализ указанных обстоятельств поможет изменить мнение о предмете, который, на первый взгляд, и не обратит на себя внимания, но который может быть признан (по заложенным в его структуре положительным особенностям) эталоном массового производства.

В мастерских кафедры керамики и стекла. 1966

Слева направо: В. Ф. Марков, М. И. Моисеева, М. А. Копылков, В. М. Стафеев

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ОБЩИЕ МЫСЛИ О ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

I

В основе каждого художественного произведения лежит идея. В это понятие входят смысл, цели, общая направленность. Одна и та же идея различно выражается в том или ином жанре искусства, в каждой отрасли художественной деятельности человека.

Например, просмотрев спектакль, мы говорим: «Основная идея драмы заключается в том, чтобы показать душевный конфликт героя с окружающими его людьми, его стремление преодолеть косность и невежество». При этом мы рассуждаем о том, как это удалось сделать драматургу, сочинившему драму, актерам, исполнившим свои роли, режиссеру, который поставил спектакль. Слушая симфоническое произведение, мы, по воле композитора, различаем части, в которых оркестр звучит радостно и торжественно. В других же частях нам слышатся мотивы печальных размышлений и страданий.

Глядя на живописное полотно, мы узнаем, что изобразил художник, в чем заключается замысел произведения, его основная идея.

В декоративно-прикладном искусстве и архитектуре идея получает вещественное выражение, материализуется в создаваемом художником предмете.

Особенности идейного замысла и способы его выражения различны и зависят от вида изделия, его материала и способа изготовления.

Королевский трон и рабочее кресло академика — в равной мере предметы мебели, но их идейный смысл в корне отличен. В одном случае в первую очередь подчеркивается величие персоны, использующей его в торжественных церемониях. В другом же — стремление создать наибольшее удобство в работе ученого. Так же отличается костюм эстрадной певицы от рабочей одежды ткачихи, призовой кубок спортсмена от цветочной вазы.

Очень важно оценить существо создаваемого предмета, его назначение в нашей жизни и данных условиях, требования, которые к нему предъявляются. Это позволит художнику осмыслить и свое отношение к поставленной задаче, наметив тем самым и отправные вехи, по которым он будет стремиться найти правильное решение.

Таким образом, в первую очередь у художника ДПИ в процессе творчества возникает вопрос: что я создаю?

Однако во всех случаях наше впечатление от видимого и слышимого зависит от того, как драматург, художник, композитор передал свой замысел, какие средства он при этом применил, в какую форму его облек. В драматургии, музыкальном творчестве, конечно, большую роль при этом играет исполнительское мастерство артистов. Таким образом, мы встречаемся с отношением двух разделов художественного произведения, т. е. характера тех средств, с помощью которых раскрывается произведение.

В более широком смысле отношение формы и содержания — философская проблема, имеющая огромное значение в науке.

***

Мысль художника выражается его речью, а речь художника тем совершеннее, дикция его тем лучше, чем сильнее он владеет средствами живописи, рисунка, пластики.

Для художника ДПИ, который создает вещи, предметы, знание способов их выполнения, а в ряде случаев и владение ими крайне важно, потому что характер технологии производства вещей отражается на их качестве и выражении замысла художника. Более того, довольно часто незнание технологии производства приводит художника к ошибочному решению и оставляет его замысел неосуществленным.

Обычно работе художника ДПИ в современных условиях предшествует определенное задание, которое выдвигается производством, различными организациями и учреждениями и т. п. Это задание указывает, какие предметы следует разработать, а также отдельные требования, которые к ним предъявляются. Например, дается задание на создание новой формы чайного сервиза из фарфора, набора хрустальных бокалов и рюмок, торжественной юбилейной вазы и т. п. В этом случае задача художника более или менее конкретна. Однако бывает, что задание излагается в очень общей форме и художнику приходится, учитывая различные обстоятельства, самому конкретизировать характер и вид изделия. Например, говорят: «Нам требуется выпустить серию сувенирных изделий к спортивной олимпиаде для продажи туристам. Разработайте образцы для утверждения их у вышестоящих инстанций».

Конечно, и в том и в другом случае художник тщательно продумывает все, что связано с поставленной перед ним задачей. В его сознании возникают те или иные, возможно, вначале смутные образы будущих предметов. Они постепенно уточняются, контуры их становятся яснее, а детали более четко прорисовываются.

При всех обстоятельствах создавая предмет, мы думаем прежде всего о том, в чем заключается его жизненный смысл. Какую цель он преследует и как он будет использован? Даже самый незатейливый, на первый взгляд, предмет, который художник предлагает людям, должен учитывать самые различные стороны человеческой жизни. Подобно брошенному камешку, который создает на тихой глади воды постепенно расширяющиеся круги, созданный нами предмет оказывает влияние в тех областях, которые даже не сразу и ощутимы. Особенно это относится к тем предметам, которые находят широкое распространение. Обычная чайная чашка с блюдцем, если она удобна и приятна по своему облику, доставляет удовольствие в повседневной жизни. Эта же чашка как товар пользуется спросом в магазинах и доступна в цене.

***

Однако все это крайне условно и вызывает немало ошибок в оценке образца. Случается, что образец, удовлетворяющий всем требованиям потребителя, не получает распространения, потому что при выполнении требует некоторого усложнения производственного процесса. В другом случае производство охотно тиражирует изделия несовершенные по своему формообразованию, но легкие в производстве.

Предприятие, выпускающее чашку, считает, что ее форма невыгодна производству, т. к. приводит к излишне высокому проценту брака изделий. Поэтому оно постепенно прекращает выпуск этого типа изделий и заменяет его другой, более приемлемой для него, формой. Но эта форма изделий и ее декор пользуется меньшим спросом и поэтому вызывает возражение представителей торговли и покупателей.

Трудность изложения основных понятий пространственной формы в том, что они, развиваясь отвлеченно, опасны для искусства, поскольку могут быть восприняты оторванно от реального восприятия окружающей человека действительности. С другой стороны, не во всех случаях отвлеченные понятия пространственной формы удается убедительно проиллюстрировать конкретными произведениями.

Исключительность темы в искусстве не обязательно связана с высокими достоинствами художественного произведения. Мы знаем эпохи, когда многие поколения художников, изображая один и тот же религиозный сюжет, создавали уникальные шедевры в живописи и скульптуре. Трудно подыскать больший сюжетный стереотип, чем образ Мадонны с Младенцем, однако в нем раскрылись безграничные пределы художественной мысли, от аскетической, внеземной одухотворенности изображений Средних веков до картин, прославляющих торжество человечности и радость материнства в эпоху Возрождения.

Работа художника может быть рассмотрена с точки зрения степени новизны ее содержания и применяемых при этом художественных средств. Традиционности и, как говорят, «банальности» сюжета может сопутствовать свежесть его художественного решения, и, наоборот, остросовременный, не используемый ранее сюжет облекается в маловыразительную художественную оболочку.

Когда человек говорит, а речь его непонятна слушателям, это может происходить по причине плохой дикции оратора, косноязычия, отсутствия последовательности в изложении и т. п. Или же речь его непонятна потому, что он говорит о вещах незнакомых слушателям. Наконец, он может говорить на языке, который неизвестен.

Каков должен быть язык художника, чтобы его творчество воспринималось зрителем? В чем особенности его общения с людьми?

В. И. Мухина: «В искусстве нельзя быть косноязычным, надо уметь выговаривать все буквы изобразительного алфавита».

***

Пространственная форма — не манекен, который нужно одеть.

Забота об эффектной форме в процессе создания художественного произведения не может являться самоцелью. Поиск художника только лишь в этом направлении, опирающийся на рассудочные понятия о новизне и оригинальности формы, еще не ведет к созданию подлинно художественного, эмоционально богатого произведения. Напротив, становится очевидной поверхностная суть, внутренняя пустота замысла, бесплодная игра формальными приемами. Подобно броской рекламе, привлекающей внимание лишь остротой и оригинальностью в своем мимолетном восприятии, такое произведение, возможно, и поражает зрителя. Но за этим следуют усталость и равнодушие при взгляде на формы, в которых претенциозная экстравагантность является основой творческого замысла.

Легко ограничить фантазию художника, преподав ему правила творчества, которые требуют неукоснительного исполнения. Значительно труднее побудить его к преодолению имеющихся в сознании ограничений. В одном случае, это с детства приобретенные представления о мире окружающих явлений, в другом — понятия, которые усваиваются в результате усилий наставников и художественных школ.

Изучение сложившихся взглядов и тех или иных правил в искусстве, однако, не означает ущемление творческой фантазии. Художник, опираясь на них, волен преломлять их по-своему и в ряде случаев способен устанавливать свои новые вехи в искусстве.

***

Спрашивается: может быть, вообще не следует говорить о каких-либо законах композиции и положиться на интеллект и интуицию художника? Если мы имеем дело с яркой творческой личностью, то в какой мере она сама вырабатывает свое, только ей присущее видение мира, а отсюда и особенности композиции?

Но в таком случае, может быть, процесс обучения композиции становится лишним и мы должны ограничиться ролью пассивного наблюдателя за проявлениями таланта? Однако это не так. Процесс обучения все же существует, и мы знаем, что все, даже самые выдающиеся, представители профессионального искусства, изучали основы композиции как основы творчества.

В чем же это изучение заключается и на что мы обращаем наше внимание в первую очередь? Первой и, пожалуй, наиболее отличительной особенностью художника ДПИ является материальная природа, жизненная целесообразность результатов его труда. Художник создает вещи, предметы, которые служат потребностям людей данного общественного уклада.

Мы употребили термин «данный общественный уклад». В этом подразумевается историчность понятия композиции прикладного искусства. Каждая историческая эпоха диктует свои представления о прекрасном, о целесообразном и необходимом. Поэтому прежде всего художник должен задать себе вопрос: в какой мере его замысел отвечает особенностям современного человека? Гармония и выразительность проектируемых форм не может рассматриваться изолированно от всего современного предметного окружения человека. Именно современного.

Для этого нужно хорошо знать социальный уклад и культуру современного общества. Это особенно важно не только для того, чтобы в своей работе найти правильный ответ на запросы современника, удовлетворить сегодняшним требованиям человека, но также для того, чтобы предвидеть прогрессивные стороны общественного развития.

II

За период с начала XX века до наших дней в пластическом и изобразительном искусстве произошли значительные изменения. Поэтому необходимо пересмотреть и расширить подготовку молодых художников.

Чтобы понять, что природа искусства и дизайна претерпела глубокие изменения, нужно вспомнить о важнейших этапах развития живописи и скульптуры за последние пятьдесят лет: от фовизма и кубизма до поздних работ Мондриана, не говоря уж об изменившемся характере архитектуры, о промышленном дизайне и т. п.

Хотя большинство крупнейших представителей современного искусства получили академическую подготовку, основывающуюся на понятиях XIX века, почти все они восстали против многих аспектов и критериев подготовки, потерявших свое значение перед лицом быстро изменяющихся социальных и культурных идей.

Традиционная академическая школа недооценивала процесс видения с целью увидеть и почувствовать и слишком подчеркивала процесс видения с целью проверки интеллектуальных «моделей».

На изменения, происшедшие в представлениях о творческой деятельности, повлияли пять факторов. Во-первых, отказ от условностей и идея о том, что только информация, полученная на основе собственного опыта, может представлять для нас ценность. Во-вторых, информация, получаемая нами путем оценки физической природы объекта и его формального и пространственного функционирования, важна так же, если не в большей мере, как и информация, ограниченная рамками визуальных свойств предмета. В-третьих, изобразительное искусство зависит от выразительного и конструктивного использования такого специфического явления, как видение, при этом литературные и другие ассоциации играют вспомогательную роль. В-четвертых, в принятии эстетических решений участвует вся личность художника, поэтому личные вкусы составляют непременную основу подлинно индивидуального творчества. В-пятых, искусство не основывается на некоем количестве неизменных понятий, оно изменяет и расширяет свои границы в зависимости от изменений, происходящих в культурной и эмоциональной жизни общества в каждый период его развития.

Следует помнить, что при изучении основ дизайна мы имеем дело:

- с методом, а не со складом ума;
- это прежде всего форма исследования, а не новая художественная форма;
- это не только исследование структур, возникающих при обработке материала, но также исследование источников и границ самовыражения и реакции на окружающий нас мир;
- этот курс должен быть связан с формой. Он не является исключительно абстрактным или неизобразительным. Необходимо пересмотреть и осмыслить заново наше отношение к реализму;
- этот курс не должен замыкаться на самом себе.

Материал, приемы работы с ним, инструмент, которым пользуется художник, определяют характер «следов», которые оказывают зрительное воздействие на человека, его чувственную реакцию.

Всякий визуальный опыт представляет собой одновременное получение частичной информации, придание формы зрительным ощущениям и возникновение чувственной реакции. Мы должны всегда помнить, что для художника основным является третий компонент.

Световые сигналы, которые воздействуют на сетчатку глаза, ясно расшифровываются в любой момент на удивительно маленькой площади. Глаз может фокусироваться на очень небольшом участке. Для того чтобы получить информацию, он быстро движется вокруг зрительного поля, собирая последовательный ряд сфокусированных данных.

После быстрого разложения изображения предмета, которое мы имеем перед глазами, мы как бы сшиваем всю полученную информацию и формируем в мозгу зрительный образ. Это действие является таким быстрым, что кажется мгновенным, тем не менее оно опирается на весь наш предшествующий опыт о мире материальных пространственных форм. Как же еще можно объяснить тот удивительный факт, что странная форма, которая фактически воспринимается глазом, смотрящим на уходящий вдаль край стола, сразу же понимается как форма, заключающая в себе квадрат или прямоугольник? Конечно, на гораздо более ранней стадии использование цвета и реакция на него у маленьких детей в их рисунках являются такими расплывчатыми и так перегружены внутренней иррациональной фантазией, что обращение к специфическим внешним объектам и ситуациям является абсолютно второстепенным по своему значению.

Для большинства людей, не достигших юношеского возраста, ранние попытки рисовать и писать красками широко связаны с иллюстрацией. Они стремятся согласовать вещи с моделями, сформированными ими в уме. Они редко интересуются силой «красноты» в красном, их интересует тот факт, что красный цвет может эффективно описать огонь, кровь или бруснику. Для художника же важно не только это, но и поведение сил и энергии, заключенных в цвете, важны также формы и линии.

III

Когда мы говорим «современная форма» в прикладном искусстве, мы должны учитывать исключительную сложность этого определения. Сравнительно просто установить те качества изделий, которые являются результатом их массового промышленного производства. Это прежде всего стандартизация предметов, использование технических приемов декорирования, сведение до минимума разных операций художественно-ремесленного характера. Все это диктуется соображениями рационализации производства. При этом оценка изделий с точки зрения их качества производится по степени деформации предметов, чистоты их поверхности, соответствия установленным стандартам, экономичности и т. п.

Значительно сложнее определить те особенности изделий, от которых зависит их влияние на духовный мир современного человека, его эстетическое восприятие. Многочисленные, нередко самые противоречивые обстоятельства формируют вкусы населения, его понимание красоты и целесообразности вещей. Влияние традиций, с одной стороны, и увлечение модой — с другой, приводят порою к самым неожиданным последствиям. Новые формы отмирают, старые, наоборот, сохраняются и обретают новую жизнь. Вот примеры:

- в архитектуре многих современных общественных помещений (кафе и ресторанов) на смену рациональной сухости модерна приходят формы, в которых архитекторы, художники пытаются найти образное решение, продолжающее традиционные формы архитектуры;
- в фарфоровой посуде еще сейчас можно увидеть повторение форм изделий мейсенского фарфора XVIII века, которые пользуются успехом у населения, хотя эти формы в некотором отношении менее рациональны в современных условиях. Однако они отвечают привычным представлениям людей о художественных свойствах фарфора;
- в мебельном производстве вновь возрождается тенденция изготовления предметов в большей мере декорированных, напоминающих старые, привычные формы, взамен сухих механизированных, прямолинейных.

Создание современных форм в прикладном искусстве связано с преодолением некоего психологического барьера, который выражается в привычке людей к определенному облику вещей. Для того чтобы нарушить эти привычные представления, требуются достаточно большие основания, и художник ДПИ не может об этом забывать в процессе создания нового предмета. В некоторых случаях это может изменить все существо замысла автора. С другой стороны, простое заимствование старых форм, хотя и традиционных, не может привести ДПИ к новым рубежам.

Посмотрим, каково положение в отечественном ДПИ сегодня. Можно ли в нем усмотреть определенные тенденции и определить их общий характер?

Конечно, мы не ставим себе задачу глубокого анализа всех сторон этого явления. Это область специального исследования современного искусствоведения. Нам важно лишь определить главные ориентиры в деятельности будущего художника ДПИ.

Не будем касаться народных художественных промыслов. Они развиваются своими привычными путями и, хотя и не лишены влияния современного технического прогресса, все же в создаваемых ими формах преобладает традиционное начало. Сложнее обстоит дело с профессиональным прикладным искусством и грандиозным потоком предметов, выпускаемых промышленностью. Созданию предметного окружения современного человека у нас посвящены два журнала — «Декоративное искусство СССР» и « Художественное конструирование», и в них, пожалуй, можно увидеть два различных подхода к проблеме. Журнал «Художественное конструирование» освещает вопросы художественного конструирования или, как это принято называть, дизайна современных изделий на основе методов рационального анализа и разработки органичной структуры изделий. Эстетические разделы формы в данном случае занимают подчиненное положение и рассматриваются лишь в плане создания благоприятных условий восприятия формы (визуально-коммуникативные свойства формы).

Многие современные дизайнеры Запада (Дж. Нельсон, В. Гропиус, Т. Мальдонадо), хотя и не отрицают значения эстетического фактора в создании формы, придерживаются мнения, что для успешного развития проблем дизайна следует вообще отрешиться от традиционных понятий искусства.

В первую очередь это связано с появлением таких предметов, которые не имеют прототипов в прошлом. Например, что мы можем сказать о красоте телевизора, станка с программным управлением и т. п.? Поэтому эстетическое развитие новых форм рассматривается как результат нахождения структурных качеств этих форм. Происходит обновление самих эстетических понятий.

Термин «дизайн» (англ. *design* — проект, рисунок) указывает в общей форме на характер деятельности художника, однако не определяет, что эта деятельность связана с развитием традиционных художественных представлений.

Употребляемый в нашей стране термин «художественное конструирование», как видно, ставит задачей создание художественных качеств изделий, однако сами эти качества не определяются.

***

В народном искусстве формы живут долгую жизнь и переходят от поколения к поколению, претерпевая лишь незначительные изменения. Это можно объяснить тем, что традиционные приемы ремесла влекут за собой и более привычные, слагаемые годами художественные образы. Стилистическая устойчивость форм при этом не препятствует разнообразию сюжетов, а ремесленные приемы работы, наоборот, в большей мере удобны при разнообразии сюжетов и свободе рисунка. Сложность исполнения предмета кустарного труда делает предмет более ценным для человека, вызывает большее уважение к вещи и чувство бережливости.

Предмету народного искусства не присущи такие понятия, как мода. Во всяком случае, если в предметах народного искусства и встречаются временные колебания в форме, сюжетах и т. п., это происходит в результате изменения условий жизни, исключительных событий и т. п.

Предмет массового промышленного производства обесценивается в своей основе. Энергия машины, идущая на его создание, для человека неощутима. Она скрыта где-то в сложной системе современного промышленного производства. В предмете ручной выделки ощутима индивидуальная рука мастера, движение его кисти, резца.

Автомобильный завод в г. Тольятти выпускает легковые автомашины «Жигули» самых различных окрасок. Только лишь богатство цветовых вариантов позволяет получить многообразие зрительного восприятия одинаковой формы.

Мало надежды на то, что развитие художественных промыслов, даже при самом благожелательном к ним отношении, может удовлетворить нужды населения в подлинно художественных предметах. Эти предметы все более и более становятся предметами роскоши, даже если они и выполнены из простейших материалов. Сам ремесленно-кустарный способ изготовления предмета становится недоступным исключением.

В связи с этим разработка художественных критериев предметов массового промышленного производства приобретает особенно большое значение. Эти предметы, будучи более доступными, образуют главным образом и окружение современного человека.

***

Массовость вещи не всегда означает ухудшение художественных достоинств в сравнении с уникальной вещью. Стотысячный экземпляр книги с хорошими иллюстрациями и в хорошем издании оценивается нами так же, как и первый экземпляр, а сами сохранившиеся оригиналы иллюстраций остаются лишь подготовительным материалом для подлинно художественного издания. Никому не приходит в голову сетовать на то, что иллюстрации в книге воспроизведены печатным станком, а не рукою художника, как в старинных инкунабулах.

Первичная модель, форма изделия, выполненные авторской рукой художника или с его участием мастером высокой квалификации, является той программой, которая в дальнейшем задает художественные качества изделия отдельной машине и целому производству. То, что эти качества впоследствии возникают благодаря совершенным техническим устройствам, скорее следует считать благом, а не бедой. Становится возможным достичь более высоких эксплуатационных качеств изделий, лучшей обработки поверхности, точности размеров и т. п. Современная технология в различных областях допускает широкие возможности художественных формообразований изделий. Неповторимость, уникальность в прикладном искусстве прошлых эпох, признаваемые как особо ценное качество изделий, скорее следует считать результатом трудности точного повторения форм мастером-ремесленником, а не следствием художественного замысла. Можно привести примеры стремления художественного ремесла к стандартизации форм, использованию одних и тех же рельефных деталей в различных сочетаниях в немецких гончарных сосудах XVI–XVII вв. (например, глинокаменные изделия с покрытием солями). Если современное производство облегчает массовое повторение первично разработанного художником изделия, то это обстоятельство следует считать основой художественного поиска и, во всяком случае, не рассматривать как нечто отрицательное.

***

> Есть нечто более ценное, чем оригинальность: это — универсальность.
>
> *Поль Валери*

По мере увеличения тиража предмета усиливается значение таких его особенностей, которые связаны с понятием всеобщности формы. Требуется, чтобы предмет хорошо воспринимался возможно большей группой лиц независимо от уровня их культуры и осведомленности в вопросах эстетики.

В данном случае субъективное восприятие художника отходит на второй план и подчиняется задаче выражения всеобщих ценностей формы. При этом претензия на экстравагантную «броскость» внешнего вида предмета или на модные очертания представляются чем-то легковесным, временным. Значительно важнее становятся такие качества предмета, в которых выражается благородная сдержанность, ясность и гармоническая связь частей, учитывается постоянное, а не преходящее, временное восприятие предмета.

Последующее усложнение, увеличение художественных элементов формы не должно приводить к потере значения, «затуманиванию» прочтения ранее использованных элементов.

Современный уровень производства по существу позволяет выполнить изделие любой степени художественной сложности, воспроизвести любой образец изделия ДПИ прошлых лет. Однако степень сложности должна быть оправданной (Гром-камень, Александровская колонна). Сложность работы, виртуозность не означают нетехнологичность.

Формы, отличающиеся своеобразием, характерностью своего облика, независимо от того, природные они или созданы человеком, необязательно связаны с привычными в данных условиях представлениями о красоте. В этом смысле муравей и белый медведь, так же как башня Эйфеля и греческий храм, равнозначны. Поиски характерности в композиции означают стремление художника сделать ее более выразительной. В истории создания костюма, например, большое значение имеет изменение характера его силуэта, которое и определяет основные черты своеобразия форм одежды на том или ином этапе развития моды.

Беда заключается не в том, что машина многократно слепо повторяет первоначальную модель, а в том, что эта модель по воле человека довольно часто бывает несовершенна. Единичное упущение в разработке изделия тиражируется вместе с ним, и суммарная ошибка увеличивается, как снежный ком, до огромных размеров. Это касается и неоправданного расхода материала и засорения рынка антихудожественной продукцией промышленных предприятий. Конечно, создание изделия, рассчитанного на большой тираж, дело крайне сложное и ответственное. При его оценке мы обращаем внимание на следующие требования, которым должен отвечать образец:

- эксплуатационные достоинства изделия;
- его целесообразность в ассортименте выпускаемых товаров. Степень новизны и отличия от существующих образцов;
- экономическая характеристика;
- оправданность габарита изделия;
- расход материала;
- технологические качества, учитывающие специфику данного производства в целом и особенности того или иного вида;
- внешний вид и художественные достоинства образца.

Достоинства перечисленных качеств изделий оцениваются сравнительно просто и объективно. Используя данные экономической статистики, а также данные изучения конъюнктуры торгового спроса на определенные виды товаров, можно достаточно точно определить, следует ли принять предложенный образец или его нужно отменить. В последнее время использование счетно-электронных устройств позволяет рассчитать оптимальные исходные данные по таким разделам, как габарит изделия, расход материала и др. Все эти разделы оценки качеств изделий опираются на рациональный анализ предложенного образца. В значительной степени они обусловлены существующими стандартами (ГОСТ), в которых указаны нормативные требования ко всем видам промышленной продукции.

Значительно сложнее определить эстетические особенности изделий. Нередко образец принимается или отвергается по принципу «нравится — не нравится». В оценке образца невольно присутствует элемент субъективности, и судьба изделия приносится в жертву вкусам лиц, которым дано право принятия образца изделия и запуска его в производство. Обычно этим занимаются художественно-технические советы предприятий, в работе которых участвуют производственные и торговые работники, а также художники. В какой-то мере эстетическая оценка совета не только выражает вкусы и ощущения потребителя на данный момент, но и определяет некоторые художественные качества изделий.

***

Анализ пространственной формы затрагивает лишь отдельные стороны произведения декоративного искусства. Его всестороннее изучение возможно лишь в связи с конкретными историческими обстоятельствами, в которых оно создавалось. Формальный анализ, хотя и не полон, все же является полезным, поскольку позволяет выяснить некоторые общие особенности грамматики строения формы, ее элементарные закономерности, от которых зависит степень выражения художником идеи создаваемого им произведения. Изучение зависимости между содержанием произведения и формами его воплощения в различные исторические периоды составляет общую основу искусствоведения.

Декоративное искусство — это искусство видения. В нем используются любые литературные сюжеты, если их можно выразить языком изобразительного искусства, если они воспринимаются нашим зрением. Декоративному искусству вредит ложное глубокомыслие, стремление художника высказать нечто, лежащее вне пределов зрительного восприятия предмета, т. е. самой природе декоративного искусства. Это подобно спектаклю, в котором голоса за сценой выражают суть действия, в то время как сама сцена пуста. Незатейливый орнамент мотива природы, украшающий предмет, нередко оказывает такое воздействие на зрителя, какое не может вызвать самый сложный сюжет.

В декоративном искусстве то, что мы воспринимаем зрительно, имеет преимущественное значение в смысле выразитель-

ности по сравнению с тем, какую роль при этом играют литературный сюжет и различные ассоциативные представления.

Большое значение в процессе зрительного воздействия также имеют различные материалы, обладающие и различными выразительными свойствами.

Выразительные средства и приемы в декоративном искусстве оцениваются прежде всего самим художником, и в этом проявляется его индивидуальное видение. То, как воспринимает свою работу автор, не всегда согласуется с тем, как ее оценивает зритель, также отличающийся индивидуальностью.

Хотя эстетические понятия имеют некоторые устоявшиеся границы, они постепенно меняются и расширяются в зависимости от интеллектуального уровня данного общества.

***

Изобразительные виды информации воспринимаются нашим зрением лучше, чем текстовые, словесные. Исходя из этого при разработке, например, торговой рекламы, буклета и т. п. предварительно анализируется заданный сюжет, определяется, какие его части можно передать через изображение, а какие допускают лишь использование текста.

В современных условиях для передачи различной информации существует система визуальных знаков, которые облегчают ориентацию человека. Визуальные знаки разрабатываются в предельно лаконичной форме и рассчитаны на быстрое «прочтение» с большого расстояния.

В основе композиции группы знаков, при использовании отдельных модульных элементов в их структуре, обычно лежит принцип наибольшей визуальной отличительности каждого знака.

О ПЛАКАТЕ И РЕКЛАМЕ

Условия по составлению одного плаката против пьянства запрещали изображение пьяного человека и другие отталкивающие зрителя сюжеты. Одобренное решение сводилось к изображению радостного, бегущего мальчугана и надписи: «Мой папа не пьет!» Концепция плаката, созданного художником, очень простая и убедительная. Она может быть использована в различных странах и континентах. Только мальчик в каждом отдельном случае будет другим, и надпись будет на языке народа, где плакат используется.

На одном английском плакате, рекламирующем цветную пряжу для вязания, на фоне плаката помещены забавные веселые барашки разных цветов. Один из них грустный, потому что он белый. Надпись — «Лучшая пряжа фирмы…» Сюжет плаката в данном случае более утонченный и раскрывает тему с некоторой долей мягкого юмора. Но в обоих случаях мы должны отметить ясность исходного замысла. Требуется лишь найти убедительную форму изображения.

В некоторых случаях сюжет плаката сводится к тому, чтобы придумать некий очень лаконичный и броский визуальный знак, при помощи которого зритель заметит плакат издалека, а затем и ознакомится вблизи. В лучшем случае упоминаемый визуальный знак по сюжету связан с объектом рекламы, но бывает, что первичный сигнал, привлекающий зрителя, основан на остром противопоставлении с объектом, который рекламируется.

***

Привычное значение цвета учитывается в рекламе. В Бельгии, Франции: голубой — для мальчиков, розовый — для девочек. В Голландии национальные цвета — оранжевый и голубой, в Норвегии — светлые тона, особенно красный. Зимой популярны голубой и зеленый. В Сирии желтый цвет символизирует смерть, мусульмане его избегают, популярны синий (индиго), красный, зеленый. Белый цвет упаковки неприемлем в Японии и Юго-Восточной Азии, ибо он символизирует траур и печаль. Желтый и сиреневый цвета более приемлемы, т. к. являются символом богатства, голубой цвет успехом не пользуется.

Для Индии на упаковке недопустимо изображение коровы, для Африки —- льва. Наоборот, для стран Юго-Восточной Азии изображение тигра или дракона способствует сбыту товаров.

Рассказ Г. Форда: «Могильщик роет яму огромных размеров. „В чем дело? Вы собираетесь похоронить в ней все семейство?“ — „Нет, это могила для одного человека. Он был большой чудак и завещал похоронить себя в фордовской машине, потому что она до сих пор выносила из каждой ямы, так авось и из последней вынесет“» — пример рекламы продукции и саморекламы.

Знаковый характер видимых человеком образов хорошо представлен в образце ткачества народности Верхней Вольты. Каждый из мотивов ткани упрощен до степени буквенного знака и вместе с тем убедительно передает сюжет, будь это черепаха, рыба, птица или самолет.

Более сложный пример использования системы знаковых символов виден в мифологической «картине» «Расчленение Хуатанамы», выполненной с помощью раскрашенных нитей мексиканским художником народности уичоли Хосе Бенитесом Санчесом.

***

Некоторые предметы обязательно должны быть одинаковы по своей художественной структуре, материалу и выполнению. Например, различные виды нагрудных знаков, почетных медалей и т. п. обычно выпускаются типовыми сериями и лишь в редких случаях решаются индивидуально по особому заказу. Таким образом, равные художественные качества предмета в данном случае соответствуют его равному значению в различных случаях его использования.

МАТЕРИАЛЫ К ПЕРВОЙ ТЕТРАДИ*

О ФОРМЕ

Обобщение формы

Обобщение формы, приведение ее к более условному, лаконичному виду, при котором исключаются все второстепенные мелкие детали и сохраняется лишь главное структурное качество формы, может быть оправдано следующими обстоятельствами:

1. Условиями восприятия произведения. В данном случае имеет значение пространственное положение предмета и продолжительность его рассматривания. Скульптура, расположенная на большой высоте от зрителя, обычно решается в более укрупненных, обобщенных формах. Прежде всего обращается внимание на силуэт объема, а также учитывается ракурс, при котором он воспринимается. Плакат или реклама на оживленном перекрестке города с интенсивным движением транспорта и людей использует в изображении самые лаконичные приемы, поскольку его восприятие доступно зрителю только в малый период времени, по мере движения, из окна автобуса, трамвая и т. п.

Продолжительность рассматривания художественного произведения имеет большое значение. Если, например, декоративное панно размещается на оживленном перекрестке, где зритель не может долго задерживаться, то вряд ли в этом месте пригодна сложная тема большого идейного смысла. В этом случае более подходит рекламный плакат, решенный лаконичными средствами, или другие средства визуальной информации, рассчитанные на быстрое восприятие. Если по условию задания место и тема панно твердо обусловлены, то перед автором возникает дилемма: или требовать изменения темы, или его места.

2. Материал и приемы его обработки влияют на характер выражения того или иного сюжета в декоративном искусстве.

ОБОБЩЕНИЕ, упрощение живой формы может быть оправдано:

- условиями восприятия произведения (расстояние, ракурсы); периодом восприятия (плакат, реклама; мимолетное, внезапное — длительное, созерцательное); материалом (гранит — бронза);
- технологией, приемом работы (резьба по дереву, штамп, мазок, гранито-клеевая роспись, фреска, мозаика);
- художественно-образной задачей — условиями жанра (карикатура, шарж).

Обобщение, условность, стилизация — не самоцель в ДПИ. Эти черты произведения ДПИ возникают в процессе углубления художественно-образного строя произведения в специфических условиях его восприятия, используемого материала, характера технологического приема и т. п.

В народном искусстве присутствует стремление показать жизненное явление более детально, точно, как есть в жизни. Гладко обтесанное бревно — лаконичнее, обобщеннее, чем сучковатое, но что из того?

В понятие «форма» в данном случае включается лишь частное свойство предметов. Рассматриваются их очертания, строение их поверхностей и т. д. Например, когда речь идет о деревянной шкатулке, то подчеркивается, что она имеет форму прямоугольной призмы, а стеклянный кубок обозначается как цилиндрический объем. В более широком смысле внешний образ предмета помимо его геометрических особенностей связан с цветом, фактурой материала и способом его обработки. Форма предмета зависит от его назначения (функции). Художник, используя тот или иной материал при создании предмета, придает ему такую форму, которая отвечала бы предусмотренным функциональным требованиям. Искусственный предмет всегда имеет определенную цель: он создан для чего-то, зачем-то нужен человеку. «Целесообразный — отвечающий цели, намерению, хотению, удовлетворяющий последствиями своими, видом» (В. Даль. Толковый словарь). Понятие «функция» достаточно многолико и трудноопределимо, особенно если говорить о том, что предмет «должен удовлетворять своим видом».

***

Прямоугольник, треугольник, круг могут рассматриваться как базовые формы.

БАЗОВАЯ ФОРМА может быть определена как главная по размеру часть предмета, на основе которой возможно, меняя отдельные детали, получить различные свойства. Примером базовой формы может служить в народной дымковской игрушке общая заготовка нижней части фигур — юбка. Остальные прилепные детали варьируются мастером.

Принцип базовой формы использован в приведенной на рис. … керамической вазочке-увлажнителе. Предварительно облитые круглая и квадратная чаши дополняются сверху декоративными пластическими деталями, решенными в нескольких вариантах. Варьируется также и цветовое решение изделий. Таким образом, заготовка основной формы в процессе выпуска изделия обезличена. Индивидуальную характеристику предмет получает благодаря дополнительным деталям и применяемым в политом обжиге цветным поливам.

Анализ предмета с точки зрения отношения в нем основных (базовых) и варьируемых (дополнительных) частей необходим в условиях промышленного выпуска изделий. При этом

* Некоторые заголовки в «Дополнительных материалах» даны составителями. «Рис. …» означает, что в это месте В. Ф. Марков предполагал в дальнейшем поместить рисунок. — *Примеч. составителей.*

выявляются их технико-экономические качества, возможности расчленения производственных операций и т. п.

Совмещение в одном произведении приемов пластики, живописи и графики придает ему более сложный, разноплановый характер. Возникает необходимость найти такое решение формы, при котором одно средство выразительности дополняло бы другое, а не противоречило бы ему. Так, например, керамическая скульптура до ее росписи раскрывает сюжет (фигура человека, животное и др.) лишь в условном, обобщенном виде, потому что некоторые недостающие пластические детали восполняются затем путем росписи.

Когда скульптура не задумана для росписи, она решается в обычном плане, так, как это диктуется замыслом художника и материалом, с которым он имеет дело.

Введение живописи в скульптурный объем таит в себе опасность при неумелом обращении с цветом разрушить или же в угоду живописного воздействия снизить его пластическое значение. Это обычно случается при сильно контрастном по светлоте распределении цветовых средств, излишнем использовании приемов сплошного покрытия формы без учета ее пластической структуры. Здесь же: отступающие и выступающие цвета.*

В другом примере углубленный графический рисунок на поверхности скульптурного объема не столько завершает его пластическую разработку, сколько продолжает его дальнейшее развитие в форме ассоциаций (см. рис. …).

В народном искусстве встречаются приемы, когда скульптурный объем используется для того, чтобы на его поверхности изобразить мотивы природы, сцены охоты и все то, о чем мастеру показалось необходимым рассказать людям (см. рис. …).

Совмещенные формы — многоплановость…

«Бегемот» (скульптура) Древний Египет: роспись на поверхности скульптурного объема — цветы папируса и т. п. — дополняет сюжет.
Б. Цадкин: обнаженная фигура (скульптура) — процарапка поверхности — музыкальные мотивы — дополняет сюжетное содержание формы.
М. Шагал — живопись.

Открытая структура.

Промышленные изделия — одежда, обувь. Модификация форм. Вариабельность форм.
В. Марков. Ваза с прилепами.

***

Плоскостная композиция допускает различные толкования. Прежде всего можно указать на те объекты, которые сами по себе являются плоскостными (декоративное блюдо, пласт, картины, ткань и т. п.). Размещаемые на них изображения отличаются по характеру пространственного выражения. В произведениях искусства глубокой древности изображение носит одноплановый характер и все его составляющие части различными способами выражают физические качества плоскости: следы резца по дереву, камню или рисунок кистью, узор ткани, сделанной ручным способом.

Изображение пространства носит наивный, условный характер. Не зная законов перспективы, художник Древнего Египта размещает природные формы на плоскости так, как это соответствует их истинному положению по отношению к смежным формам. Фигуры фараонов и богов в рельефах египетских храмов делаются в несколько раз крупнее изображений обычных персонажей.

В Средние века фигуры и формы, находящиеся в отдалении, обычно располагаются выше фигур переднего плана. В размере фигур отсутствует строгая пространственная соподчиненность. То, что по смысловому значению представляется более важным, то и подчеркивается в размерах.

В помпейской росписи стен пространственные качества выражены в характерных для этого периода построениях декоративных форм.

Античные барельефы делаются обычно одноплановые, в редких случаях двуплановые. Большей частью, головы всех фигур расположены на одном уровне.

В Средние века барельеф хотя и довольно робок по технике, но он своеобразно решает пространственную задачу. Не владея еще знаниями о перспективе, он размещает планы не один за другим, а один над другим. Каждый ряд при этом остается относительно одноплановым.

В эпоху Возрождения в искусстве получило большое значение развитие перспективы. В Италии особенно этим увлекался живописец Паоло Учелло (1397–1475). По словам Вазари, Учелло достиг необыкновенного совершенства в передаче сложных пересекающихся арок, соединений балок со стенами, различно помещенных колонн и т. п., являясь как бы прототипом Пиранези (*Горбов Н. М.* Донателло. М., 1912).

Так же как в живописи, в рельефах периода Возрождения широко используется перспективное построение задних планов с целью создания пространственного эффекта в решении плоскости картины. Она трактуется как бы как окно в мир, ограниченное рамой.

Барельеф эпохи Возрождения. Живопись в это время получила уже такое значение, что наложила свои требования и на барельеф, который, во всяком случае, к ней приближался, хотя и не обладал ее средствами (переход тонов, свет и тени и т. п.). Ее затруднения разрешаются соблюдением нескольких законов:

- передняя плоскость не должна нарушаться выступающими фигурами, должна быть ясна зрителю. Она — предел, за которым разыгрывается сцена барельефа. Если этого нет, если фигуры переднего плана выступают за эту идеальную плоскость, то они становятся связанными со всем пространством, в котором располагаются и зритель и фигура (так, как это и есть при скульптуре). Между тем сам барельеф изображает, как и картина, пространство иного порядка, ограниченное пределами рамки и условное ввиду другого размера и соотношения наполняющих его фигур и предметов. Возникает противоречие…
- задняя часть плоскости барельефа должна составлять ограниченную принадлежность барельефа в пределах изображения или сцены.

Многоплановый барельеф требует особенно точной и тщательной линейной перспективы. Донателло ее изучил у Брунеллески и живописца Паоло Учелло (1397–1475). В то время ее возвели в степень науки.

***

В современных условиях промышленного выпуска предметов прикладного искусства учитываются взаимные сочетания изделий по их размерам и конструктивным особенностям.

Использование единого модуля в разработке (решении) различных изделий облегчает их комплектование и возможность модификации.

Комбинаторные свойства отдельной формы определяются возможностью варьировать ее положение, создавая различные сочетания при размножении форм.

Решение частей предмета влияет на его общие функциональные качества.

В строении (структуре) (ордер-порядок) античной амфоры выражено назначение каждой части формы.

Ордер в античной архитектуре является примером функционального и художественного единства формы.

Акант в античной архитектуре является примером преобразования живой природной формы в пластическую декоративную структуру.

Иллюзорные качества формы зависят от характера ее членений, положения и отношений с другими формами.

Метрические и ритмические закономерности формы.

Границы формы обобщаются по мере удаления от нее зрителя.

Предел допустимого уменьшения формы зависит от размера ее частей.

Последовательность форм во времени влияет на их восприятие.

Объемное визуальное восприятие предмета.

Форма в чистом виде:

- геометрические формы (куб, шар, цилиндр, параллелепипед);
- свободные формы (гладкие, офактуренные, рельефные);
- свободные формы, составные — пластически насыщенные.

Форма в цвете:

- предмет, объемное значение которого усиливается цветовой, графической обработкой поверхности (роспись куба, шара);
- предмет, объемное значение которого разрушается цветовой, графической обработкой поверхности (принцип камуфляжа).

Весовая характеристика объема:

- предмет визуально легкий, тяжелый; плотный, разреженный.

Состояние объема.
Объем статичный, динамичный.

Пространственность объема.
Объем замкнутый, раскрытый.

Последовательность визуального восприятия объема:

- по времени — длительное, краткое, внезапное, постепенное;
- по месту — изолированное, вместе с другими объемами, в архитектурной, природной среде и т. п.

Изобразительный элемент в решении объема (живопись, пластика):

- ритмические принципы расположения изобразительных мотивов на поверхности объема, его членений;
- особенности решения изображения на предметах декоративно-прикладного искусства. Традиционные примеры.

Значение материала и способа производства в художественном формообразовании объемного предмета. Сравнительный анализ.

Единство пространственной формы

С точки зрения единства пространственной формы композицию можно рассматривать в двух смыслах:

1. Когда предмет пространственной композиции состоит из малого количества частей и зритель воспринимает их как единое целое.

2. Когда предмет или группа предметов композиции сложны, разнообразны по характеру, но тем не менее зритель также воспринимает их как художественное целое, поскольку они гармонично увязаны по своим формам.

* О цвете см. подробнее: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. Гл. VII «Цвет».

В первом случае количественная простота пространственной формы определяет ее пластическое единство. Во втором большее значение приобретает пластическая гармония форм, мера контраста между ними, единство масштаба.

Конструктивная, художественная степень сложности предмета не всегда идентична степени сложности его восприятия.

Разрабатывая фигуру в глине, скульптор сначала делает металлический каркас, чтобы определить движение и размеры основных частей выполняемой работы. Всякое художественное произведение, независимо от его характера и жанра, имеет стержень, свою общую основу, которой и подчиняются отдельные части. В этой зависимости и определяются пути к достижению единства произведения, выражается его главная идея. В широком смысле слова понятие «главная идея» художественного произведения вряд ли можно полностью охарактеризовать даже в самом обширном исследовании. Весь предшествующий опыт человечества в области художественного творчества является исторически обусловленной сменой эстетических понятий, идейных замыслов, которые в разные эпохи, разными художниками выражались по-своему в создаваемых предметах искусства.

В данном случае мы рассматриваем единство понятия «главная идея» лишь в частном разделе, который относится к структурным разделам пространственной формы.

В процессе работы не на все вопросы, которые возникают у художника, можно найти ответ, но во всяком случае он должен их себе задать.

Что задумано и как это лучше выразить? В какой форме, какими средствами? Отвечают ли применяемые средства поставленной цели? Оправдываются ли по сложности затрачиваемые усилия на выполнение работы ее результатом? Какие разделы работы главные, от изменения которых нарушается общий замысел, а какие второстепенные, допускающие свободные вариации?

Каковы размер и силуэт формы, количество и отношение основных частей?

В чем основы пространственной структуры, ее стержень?

Каковы частные, локальные разделы формы?

Соответствует ли создаваемая форма пространственным условиям своего восприятия?

***

Для достижения единства структуры пространственной формы наряду с другими обстоятельствами следует учесть условия смотрения формы. Имеет значение удаленность зрителя, освещение, ракурсы и т. п. Некоторые части композиции в заданных постоянных условиях рассматривания различаются лишь вблизи, а другие, наоборот, лучше воспринимаются издалека.

С другой стороны, если реальная среда допускает перемену положения зрителя, можно предположить композицию, в которой без нарушения единства формы ее различные части рассчитаны и на восприятие на разном расстоянии от зрителя. В данном случае происходит последовательное во времени восприятие частей композиции, которому сопутствует также изменение расстояний от зрителя до объекта, ракурсов и т. п.

Разрабатывая композицию, решается вопрос не только о существе ее пространственной формы, но также и вопрос: а как эта пространственная форма воспринимается зрителем? Есть ли возможность одновременно и в равных условиях видеть все части формы? Или требуется последовательное во времени перемещение зрителя от одной части композиции к другой? Или нужна перемена положения самого предмета, чтобы можно было рассмотреть все его части? Как при этом организуются визуальные акценты и паузы?

Единство художественного произведения находит свое отражение и в единстве его зрительного восприятия.

Конечно, следует подчеркнуть, что в данном случае затрагивается лишь частный раздел понятия единства художественного произведения — его пространственной структуры. Идея произведения, его конкретные стилевые качества, сюжет и др. являются главнейшими вопросами, которые стоят перед автором, создающим некое художественное единство.

Есть ли в композиции объекта наиболее запоминающаяся деталь? Ее отличительные черты — сюжет, силуэт, цвет, пластика, материал и др. В современном промышленном производстве с развивающейся унификацией и стандартизацией, введение в общую структуру предмета отдельных варьируемых элементов повышенного визуального значения может внести в массовые изделия элемент разнообразия.

Область художественного творчества и входящие в нее понятия композиции еще во многом являются неизвестными. Многие думают, что художник в своем творчестве прежде всего обязан интуиции и его подход к созданию новой формы не поддается анализу. В какой-то мере с этим нельзя не согласиться, учитывая субъективно-психологические обстоятельства в работе художника.

***

Художник, создающий предмет, подобно архитектору, оперирует пространством. В его сознании первоначально возникает общий замысел будущей композиции, ее основная идея. Позднее уточняются составляющие форму части, их пространственные связи.

***

Результат работы рассматривается в двух смыслах: что делает художник, существо замысла произведения и как этот замысел выражен, в какой форме, какими средствами и приемами?

В первом случае оценка работы более общая, с точки зрения целесообразности предмета в данных условиях его использования. Во втором она имеет преимущественно профессиональное значение и касается умения автора использовать средства пластических искусств.

***

Вещи, созданные в давние времена, теперь покоятся в стеклянных саркофагах витрин и хранилищ музеев. То, что раньше являлось жизненной принадлежностью быта, ритуальных обрядов и торжественных церемоний, стало теперь пассивным предметом музейной экспозиции.

Некоторые экспонаты современных выставок вызывают вопрос: является ли их появление на стенде выставки началом жизненного пути или же это, будучи началом, и его завершение? Ограничено ли их назначение лишь участием в выставке произведений декоративного искусства?

***

В композиции объекта архитектуры и прикладного искусства существует зависимость между общей структурой формы и ее деталью. Она выражается в том, что общий нейтральный характер формы может обрести индивидуальную характеристику за счет детали. Частная деталь формы может углубить общий замысел предмета и, наоборот, если она имеет самодовлеющее значение, привести к нарушению целостности композиции.

Желательно, чтобы принятая структура композиции, выбранный прием не сковывали художника и давали возможность для проявления его интуиции на всех этапах работы. В этом плане структуры, основанные на строгой подчиненности законам геометрии, правилам симметрии, сравнительно менее благоприятны.

Некоторые композиции представляют собой законченные структуры, которые не допускают каких-либо добавлений, изменений. Они представляют как бы замкнутое в себе целое. Другие композиции, напротив, являются «открытыми структурами». Они допускают безграничное развитие по количеству частей к типу их сочетаний, создавая тем самым и различные художественные признаки формы.

В природе примером «открытой структуры» являются пчелиные соты, развивающиеся на основе увеличения числа отдельных ячеек. Принцип ячеистой, секционной структуры находит все большее распространение в современном строительстве и промышленном производстве. В основе этого принципа заложено два раздела работы: 1. Разработка одной или нескольких начальных форм, отвечающих функциональным, конструктивным и др. требованиям, и оценка их комбинаторных свойств. 2. Определение оптимальных сочетаний полученных форм и образующихся из них структур.

> …Я создал проект квадратного в плане, способного беспрерывно расширяться музея, лишенного фасада…
>
> *Ле Корбюзье. Модулор. М., 1976. С. 191.*

***

Единство композиции пространственных форм может пострадать в случае пластической дробности и неорганизованности их положения, а также в результате пестроты цвета, фактуры и материала, отсутствия единства стиля и масштаба форм. Тональное сближение одной формы с другой, а также по отношению к среде, в которой они расположены, помогает улучшить восприятие форм (см. рис. …).

Известны случаи, когда архитекторы, чтобы привести в порядок внешний вид отдельных, беспорядочно застроенных участков города, окрашивают разнородные и малопривлекательные постройки в один спокойный нейтральный цвет, сохраняя при этом лишь объемный контраст форм. Среди этих малозаметных сооружений здания, имеющие историческую и художественную ценность обычно выделяются особой, более нарядной окраской. Они получают в данном случае, в силу исключительной формы и цвета, значение своеобразных визуальных центров и в значительной степени помогают улучшить восприятие комплекса в целом (см. рис. …).

Объемная форма в прикладном искусстве возникает в двух основных случаях:

- как следствие функционально-технических требований к предмету утилитарно-бытового назначения. В этом случае чаще всего имеет место геометрический объем того или иного вида. В художественном смысле главную роль играет архитектоника предмета, его объемно-пластическая выразительность, которой сопутствуют и соответствующие живописные качества;
- как следствие художественно-образных требований к предмету, имеющему преимущественно декоративный смысл. В этом случае все другие свойства предмета имеют вспомогательное значение и подчиняются решению художественно-образных задач.

Если материал прозрачный, то в композиции предмета учитывается сопоставление не только смежных частей изображения, но и частей, которые расположены на противоположной стороне формы (см. рис. …). В прозрачном предмете происходит одновременное восприятие его противоположных частей и, наоборот, в непрозрачном предмете аналогичные части воспринимаются последовательно (см. рис. …). Это обстоятельство учитывается в композиции и различно влияет на характер художественного решения.

МАТЕРИАЛЫ КО ВТОРОЙ ТЕТРАДИ

Визуальное равновесие

Когда мы стоим перед произведением пространственного искусства (монументальная скульптура, мозаичное панно, предмет декоративно-прикладного искусства) и смотрим на результат работы художника, мы по-разному оцениваем ее отдельные части. Одни из них кажутся более значительными — мы сразу обращаем на них наше внимание, другие открываются нам постепенно, по мере более пристального изучения.

Глядя на предмет издали, мы прежде всего воспринимаем его очертания, силуэт. По мере приближения к нему нам становится заметнее то, что находится в пределах контура предмета. Невольно мы сравниваем его части и в нашем сознании возникает в одном случае образ цельный и слаженный, а в другом — композиция кажется лишенной единства и взаимного равновесия частей.

Равновесие форм, которое воспринимается нашим зрением, или визуальное равновесие, не обязательно совпадает с их физическим равновесием. Это равновесие может быть, а может и не быть.

В общем смысле понятие равновесия в искусстве весьма условно и в значительной мере зависит от субъективной оценки произведения. Его можно рассматривать как результат взаимодействия частей, образующих композицию с учетом ее зрительного восприятия. При этом разбираются возможные изменения форм и их визуального воздействия.

В каждом конкретном случае художник по-своему определяет действия форм в создаваемом произведении. Это составляет часть общей проблемы гармонии формы и содержания в искусстве, которая относится к области искусствоведения.

***

Строители Древнего Египта, чтобы зрительно уравновесить перед входом в храм два каменных обелиска разной высоты, воздвигали их так, чтобы меньший из них был несколько ближе другого по отношению к человеку, входящему в храм. Поступая таким образом, они уравновешивали по визуальному значению формы, отличающиеся по физической массе.

* В физике термин «масса» обозначает количество вещества, заключенное в единице объема данного тела.

Физическая масса* в декоративном искусстве не играет столь важной роли в оценке формы, какую играет ее визуальная масса. Мы, например, не отмечаем, глядя на две бронзовые скульптуры, которая из них полая внутри, а которая монолитная. Прежде всего нас интересуют внешний характер и пластические особенности изображения, его содержание. С другой стороны, обращаясь к некоторым предметам декоративно-прикладного искусства (керамика, стекло, металл, дерево и др.), мы испытываем чувство удовлетворения, ощущая в руках материальность, физическую полновесность изделия. Но это касается скорее осязательного восприятия формы, нежели визуального.

Степень воздействия всего предмета или его части на зрителя — визуальная масса — учитывается в ходе композиции и оказывает различное влияние на ее результат. Например, при всех других равных обстоятельствах крупный по размеру предмет кажется более значительным в сравнении с малым, яркое по цвету пятно стенной росписи заметнее, чем серое, нейтральное, высокий рельеф в скульптуре привлечет наше внимание больше, чем плоский, и т. п. Как справедливо отмечает В. Гропиус в книге «Границы архитектуры», визуальные отношения бесконечно разнообразны.**

** *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.

Рассмотрим некоторые основные категории этих отношений.

Соотносительность

* *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.

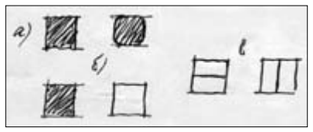
Трудно поверить, что серая точка на разном фоне обладает одной и той же темнотой.*

Цвета могут быть активными и пассивными. Плоскости или стены могут казаться ближе или дальше в зависимости от цвета. Соответственно размеры помещения кажутся иными по сравнению с его действительными размерами.

Равенство форм

В современных условиях наблюдается стремление сократить число различных форм, используемых в производстве, и в то же время избежать однообразия в характере изделий. Особенно при массовом выпуске изделий получают распространение формы, одинаковые по размерам и по общей структуре. Они обычно варьируются по цвету, материалу и способу обработки поверхности. Это позволяет лучше организовать производство и разнообразить внешний вид изделий.

В отделке современных зданий используются декоративные формы, основанные на равенстве размеров (например, стеновые детали облицовки из керамики, дерева, пластика, металла и других материалов). Бывает, что художник создает композицию из ряда идентичных форм. Характер взаимоотношений этих форм имеет значение в композиции. На примере пары квадратных форм на рисунке приведены некоторые из этих отношений. Формы *а* равны по визуальной массе, но контрастны по очертаниям (прямоугольная — закругленная). Формы *б* одинакового контура, но резко отличаются по визуальной массе: квадратной плоскости противопоставлена его линейная форма. Формы *в* одинаковы по контуру и визуальной массе, но контрастны по своему положению (горизонтальная — вертикальная).

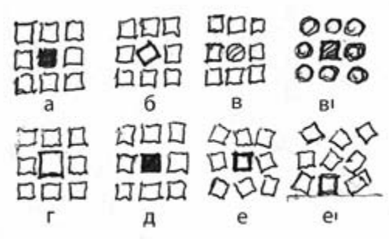


Таким образом, определение «равенство форм» достаточно условно, и равные по размерам формы могут быть весьма различны. Во всяком случае, его нельзя приравнять к понятию тождества форм. На рисунке приведены примеры использования равных форм в декоративном искусстве.

Равенство группы форм можно трактовать в смысле кратности их величин по отношению к единому модулю.

Отношения форм

Какие отношения возникают между формами, которые художник использует в композиции? Как это влияет на выразительность каждой отдельной формы?



Систематизировать все виды взаимодействия форм в декоративном искусстве практически немыслимо. Можно лишь указать следующие основные разделы отношений: а, б — отношения формы одного геометрического вида; в, в' — отношения формы различных видов (см. рисунок).

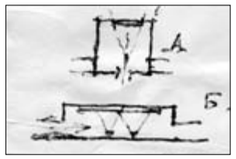
В пределах этих разделов следует указать основные отношения: по положению (б); по виду (в, в'); по размеру (г); по количеству; по визуальной массе (д); по визуальному движению (е, е'). В группе равных плоскостных форм средняя выделяется в отношении других по своей визуальной массе (а), по положению (б), по характеру (в).

Более крупная форма в сравнении с малой при всех других равных условиях остается по визуальной массе и более значительной. Это отношение может быть нарушено при изменении характера форм и их отношения с окружающей средой.

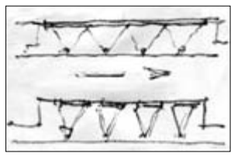
Пространственное положение формы

Форма воспринимается различно в зависимости от ее положения в пространстве. Когда перед нами произведение плоскостного характера (картина, декоративное панно, рельеф и т. п.), лучше всего его рассматривать фронтально, располагаясь впереди по центральной оси. В этом случае форма произведения как бы раскрывается перед зрителем во всем своем величии и как плоскость выражена наиболее сильно. Все другие положения в отношении зрителя менее благоприятны.

В смысле зрительного воздействия имеется определенная зависимость между размером формы и величиной окружающего ее пространства. Малая форма воспринимается более значительной, когда она расположена в среде умеренного размера. Та же форма в большом пространстве кажется мелкой и менее выразительной. В этом случае скорее подчеркивается значение пространства (площадь, поверхность стены и т. п.), в которой находится форма, нежели сама форма.



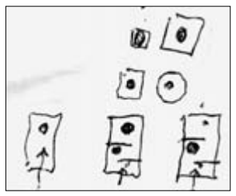
Создавая композицию плоскостного значения, необходимо определить возможность ее фронтального восприятия. На рисунке приведены два противоположных случая размещения декоративного панно в заданных пространственных условиях. В примере А, учитывая размер помещения, можно одновременно видеть панно целиком и оценить все его части. В примере Б такой возможности нет. Сначала панно воспринимается в сильном боковом ракурсе, т. к. помещение узкое, а затем зритель рассматривает отдельные части произведения, постепенно перемещаясь вдоль него.



Если в первом случае пространственные условия не ограничивают возможности решения композиции, то во втором они, наоборот, предъявляют к ней некоторые требования. Возникает необходимость решить изображение так, чтобы оно, воспринимаясь по частям, по мере перемещения зрителя, оставило бы в его сознании цельный и гармоничный образ. Если принять во внимание размеры помещения, то в примере Б можно предположить решение композиции панно на основе членения его несколькими частями.

Существенное значение имеют следующие основные обстоятельства:

- отношение размеров формы и пространства;
- отношение характера формы и характера пространства;
- подход к форме, последовательность восприятия;
- отношение данной формы к соседним формам, угол зрения.

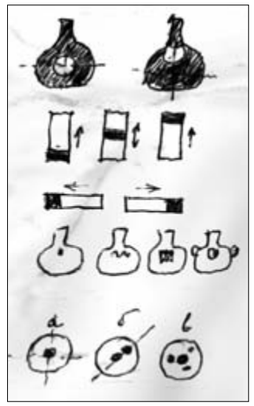


Очень важно оценить визуальный смысл каждой части композиции, определить наиболее важные из них. Это позволит придать подчиненное значение другим частям.

Так, например, живописец в портрете в первую очередь думает о выразительности самого персонажа. Все остальное на поверхности холста в той или иной мере имеет второстепенное значение. Кажущаяся случайность размещения изобразительного материала в композиции картины, панно, скульптурного рельефа и др. оправдывается художественно-образными соображениями, стремлением наиболее сильно выразить содержание произведения.

Многообразие формы зависит не только от свойства самой формы, но также и от того, насколько разнообразны условия восприятия произведения.

Визуальный центр формы необязательно совпадает с ее физическим центром. Перемещение визуального центра позволяет усилить или, наоборот, ослабить движение формы в том или ином направлении. В качестве визуальных центров формы могут служить ее точечные, линейные, плоскостные и объемные членения. Объемные элементы формы при всех других равных обстоятельствах (размер, цвет, фактура) обычно воспринимаются нашим зрением как более значительные в сравнении с линейными и плоскостными. В случае образования на форме двух и более визуальных акцентов самостоятельное значение каждого из них снижается.



Более важным в композиции формы становится их взаимодействие. Статичная плоскость (а) с пятном в центре приобретает внутреннее движение (б), когда возникает второе пятно. Но это движение ослабляется по мере введения других пятен (в), и их группа вновь придает форме устойчивое равновесие. Впрочем, оно может быть нарушено по мере изменения характера каждого из элементов. Это показано на рис. …: роспись фарфорового блюда — цветы вразброс.

Это равновесие зависит не только от положения частей, но и от их характера. На рис. … показано, как изменяется равновесие частей формы с изменением их характера по светлоте и т. п.

Полное или частичное регулирование художником формы иногда заменяется указанием направления, по которому она должна развиваться. Так, например, проволочный каркас, если стеклодув выдувает в него стеклянный пузырь, придает стеклу очертания, которые точно определить заранее трудно. Но этот непредвиденный эффект формообразования имеет своеобразную прелесть и может (в отдельных случаях) найти художественно-образное оправдание. Глазурь, политая по верху объема гончарного сосуда, растекается в свободном потоке, оставляя открытыми отдельные части поверхности, придавая изделию живописность, усиливая его ритмическое строение.

В приведенных примерах непредвиденность развития формы объясняется технологическими причинами. Обычно художник учитывает случайности, возникающие в процессе производства изделия и старается их использовать в композиции. Во всяком случае, он их не опасается и видит в них выражение особенностей материала, с которым он в данном случае работает. В этом отношении деформация фарфорового изделия в процессе обжига в искусстве рококо нашла наиболее благоприятное развитие как закономерность приема композиции (рис. …).

Строгость форм классицизма в меньшей мере соответствовала особенностям перехода фарфоровой массы в готовое изделие.

В понятие визуального центра включаются все акценты структуры формы, с помощью которых организуется зрительное восприятие композиции. Они могут иметь светлотный, цветовой, пластический или смешанный характер, дополнять и усиливать сюжетно-тематическое содержание частей композиции или, наоборот, снижать и ослаблять их значение в общем взаимодействии форм.

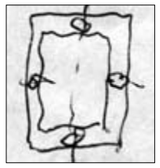
Визуальный центр возникает в той части композиции, которая в сравнении с другими, выделяется по своему воздействию. Таким центром на рис. … является глаз птицы. Круглая форма глаза и светлая окраска больше привлекают наше внимание. Другие части изображения при этом имеют второстепенное значение.

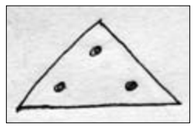
В живописи Рембрандта, например, высвечиваются наиболее важные части изображения (лица, фигуры).

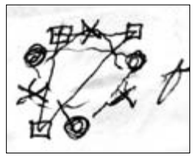
Художник, подчеркивая одни и ослабляя другие части композиции, организует ее зрительное восприятие. При этом те части композиции, которые «не организованы», приобретают подчиненное значение. На рис. … круглое пятно по мере его усиления образует визуальный центр.

Допустимо предположить неограниченные возможности построения композиции при условии создания в каждом конкретном случае необходимых визуальных акцентов, которые способны организовать восприятие самого, на первый взгляд, «неорганизованного» изобразительного материала.

Статичные, более собранные формы, в силу присущей им большей плотности в сравнении с динамичными, линейными, в большей мере способствуют упорядочению структуры, выступая в качестве визуальных центров. На рис. … в орнаменте четыре розетки имеют опор-







ное значение. Они образуют визуальные центры и в общей равномерности заполнения орнамента выделяются по своему статичному характеру.

Классическая система треугольника в построении замкнутой композиции картины, скульптуры и т. п. не потеряла своего значения и в современных условиях. Это объясняется тем, что восприятие произведения по треугольной схеме наиболее благоприятно для глаз. Это можно показать на ряде примеров: «Мадонна» Рафаэля, Эль Греко, Микеланджело.

Геометрическая основа композиции необязательно выражается открыто. Иногда она лишь подразумевается. Так, например, в искусстве Возрождения замкнутое треугольное построение композиции характеризует работу многих художников (см. рис. …). В прикладном искусстве система треугольника также находит свое применение. В структуре орнаментальной росписи блюда из Жостова расположение цветовых и светлотных акцентов на поверхности основано на сложном ритме многообразных, реалистически трактованных растительных мотивов. Но в каждом из них можно увидеть некоторую закономерность. При несходстве размеров и характеристики, по цветовому строю они образуют взаимодействие нескольких акцентов, организованных в треугольной схеме. Это придает композиции равновесие и слаженность.

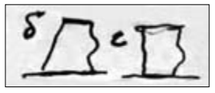
Еще о форме

Отношения частей формы:

- подлежащие четким геометрическим закономерностям и определениям;
- воспринимаемые субъективно и допускающие различную оценку.

Прямолинейная граница левой стороны фигуры на рис. … постоянна по своему геометрическому характеру в сравнении с правой стороной, которая допускает различные толкования.

Различные видоизменения пространственной формы могут рассматриваться как вариации тех частей, которые по своей природе постоянны и как вариации частей, которым в своей основе присуща изменчивость. Постоянство прямого контура на рис. … допускает лишь изменение его пространственного положения.



Заметим, что во всех приведенных случаях прямолинейный характер контура части формы в сравнении с другой, криволинейной, частью представляет собой нечто определенное, относительно более устойчивое в зрительном восприятии. Известная рассудочность, четкость прямой части формы при этом особенно подчеркивает взволнованность, эмоциональность ее противоположной части, а контрастное взаимодействие частей создает условия возникновения выразительной, гармоничной формы в целом. В декоративном искусстве можно видеть примеры подобного построения композиции формы.

Керамический сосуд свободной формы, который завершается круглым отверстием, представляет пример композиции такого рода. Если рассматривать части формы в процессе зрительного воздействия, можно предположить, что части, определенные по своему геометрическому строю, более организуют, успокаивают наше восприятие в сравнении с другими, свободными, формами, которые выступают скорее как визуальные раздражители, усиливая эмоциональное значение формы.

Геометрическая основа в композиции проявляется или непосредственно как форма (*а*) или служит условной границей другой, свободной, формы (*б*).

В первом случае она выступает как форма художественного воздействия, во втором — имеет вспомогательное значение, организует построение композиции формы. Группы предметов можно объединить, используя принцип общности воображаемых геометрических границ самих предметов или их декоративных мотивов.

В классическом искусстве геометрические членения, подчеркивая архитектонику предмета декоративного искусства, одновременно образуют границы размещения орнаментальных мотивов, сюжетных вставок и т. п. Изделия древних греков служат в этом отношении убедительным примером. Рис. … Роспись амфоры.

В современном искусстве нередко используется прием росписи, при котором архитектонике предмета противопоставляется свободное, обусловленное лишь эмоциональными побуждениями художника, размещение изобразительного материала. Происходит своеобразное противоборство между рациональной структурой предмета, объясняемой функциональными и конструктивно-технологическими требованиями, и характером его декоративной росписи, выражающей стремление художника ответить духовным запросам зрителя. В этих условиях большое значение приобретает способность художника видеть предмет в целом, создавая гармоничное, зрительно уравновешенное сочетание всех его частей (рис. …).

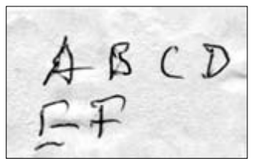
Понятие «геометрическая закономерность» с точки зрения восприятия пространственной формы достаточно сложное. Когда мы имеем дело с простейшими привычными формами, такими как круг, квадрат, треугольник и т. п., они сразу воспринимаются нами как вполне определенные и закономерные. Другие, более сложные и многочастные формы, хотя и построены на основе геометрических связей, обнаруживают эти связи лишь косвенно, через художественно-образное восприятие произведения.

В более широком смысле математические основы построения гармоничной пространственной формы использовались в архитектуре и декоративном искусстве прошлых эпох и сохранили свое значение и в современных условиях.

***

Всякая форма вызывает определенные ощущения, она или кажется легкой, воздушной, или, наоборот, тяжелой, приземистой, спокойной и устойчивой или взволнованной и подвижной. Разнообразное ассоциативное воздействие композиции предмета архитектуры и декоративного искусства зависит от представлений, которые создает его пространственная форма. Светлые предметы вообще воспринимаются как более легкие в сравнении с темными. Так же части плоскости разделяются на «легкие» и «тяжелые» в зависимости от того, светлее они или темнее.

Развитие формы вазы на рисунке можно рассматривать как переход от умеренно спокойного цилиндрического основания к сильно развитой по массе средней овоидной части, которая завершается узким горлышком, контрастирующим с ней по объему и подчеркивающим вертикальное направление всей формы.



Структура формы чаши на рисунке характеризуется противопоставлением верхней, развивающейся по горизонтали массивной чаши по отношению к поддерживающей ее слегка конусообразной ножке.

Буквенный алфавит на рисунке представляет структуру, в которой единство знакового ансамбля основано на сочетании контрастирующих и идентичных частей каждого знака при наибольшей его отличительности.

Ваза с пейзажем

Можно заметить, что в этом названии два понятия, одно из них — «ваза» — полностью относится к разделу декоративного искусства. Другое — «пейзаж» — более общее и охватывает все, что в изобразительном искусстве относится к выражению окружающих нас природных и созданных человеком форм. С древнейших времен, с наскальных рисунков первобытного человека, до наших дней люди наблюдают окружающий их мир и передают его в доступных для своего времени формах. Таким образом, реальность, окружающая человека, питает его сознание, обогащает разум, оказывает влияние на духовный мир, яв-

ляется основой творческой, созидательной деятельности. Даже самые смелые замыслы художника, причуды его неограниченной фантазии при ближайшем рассмотрении если не прямо, то косвенно, по ассоциации несут в себе черты восприятия реального окружения. Мифологические персонажи разных народов живут и действуют в среде, прообразом которой является окружающий человека реальный мир.

***

По самой природе форма воздействует в зависимости от того, как ее каждый отдельный элемент относится к другому, в контрасте с ним. Все размеры, все светлое и темное оценивается только относительно. Все основано на взаимоотношениях.

Простая группировка может придавать форме различный характер воздействия. Линии одинаковой длины могут при известных условиях создавать впечатление различной длины геометрические иллюзии. Важно определить не действительность формы, а формы воздействия.

Поскольку многие предметы связаны с определенной ситуацией, то мы и знаем их лишь как определенную форму воздействия. С изменением ситуации представляется измененной и форма бытия. При создании формы мы работаем над зрительным представлением, которое ставит себе задачей известное воздействие. При создании формы художественного произведения, если оно должно быть сильным и естественным, из всей полноты явлений следует извлечь основные, элементарные воздействия, делающие для нас живым самое общее понятие формы.*

* Подробнее см. *Гильдебрандт А.* Проблемы формы в изобразительном искусстве / предисл. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914. Гл. «Форма и воздействие».

Основы восприятия

Чтобы излагать основные принципы образования формы, сначала нужно рассмотреть в общих чертах законы ее восприятия.

Формалистическая школа в искусстве ищет вечных законов ритма, пропорций, гармонии, динамики форм и т. д., строя на этой основе абсолютные каноны, не считающиеся с конкретными историческими условиями, с потребностями, идеологией, эстетикой эпохи, с различием материалов и конструкций.

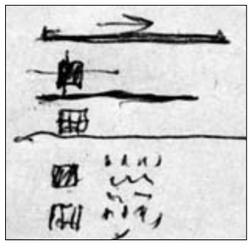
Но нельзя встать и на позицию релятивизма, отрицающего наличие объективных законов красоты, которые и воплощаются в объективных законах эстетического восприятия.

Эстетическое сознание каждой эпохи формируется своим временем, мировоззрением народа, господствующего класса и другими историческими условиями, но это нисколько не отменяет того, что в основе эстетического сознания вообще, а следовательно, и эстетического восприятия, лежат объективные законы красоты, воплощенные в прекрасных произведениях природы, в высших произведениях искусства.

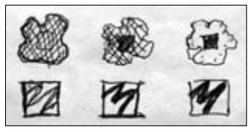
Идя по пути изучения этих законов, мы расчленяем сложное единство, которое представляет архитектура, на ряд элементов, какими являются отдельные художественные средства: движение форм, ритм, гармония и т. п.

Изучив элементы архитектурного целого, мы должны установить связь, которая ведет к общему, выяснить отношение части к целому и целого к части. Мы должны научиться видеть части в целом и целое в его частях, если стремимся рассматривать вещи в их органическом единстве.

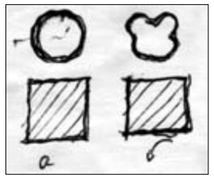
Одним из средств выражения в искусстве является движение формы. В музыке это движение звука во времени, в архитектуре — движение форм в пространстве. И наилучшим способом установления взаимной связи между отдельными элементами формы (например, ритма, гармонии и пр.) будет изучение образования формы, начиная с простейших элементов движения формы и кончая образованием сложных архитектурных аккордов и далее целых пространственных композиций.



Б



А



Однако познание одних формальных средств, с помощью которых создается произведение искусства, еще не приведет нас к проникновению в сущность его произведений, к восприятию их во всей полноте.

Анализ формальных средств произведений искусства нельзя оторвать от их эмоционального и идейного содержания. Установление взаимоотношения частей достигается только оценкой роли отдельных элементов формы по отношению к сложному комплексу формальных и мировоззренческих моментов, объединяемых идеей произведения, его образом, осознание которого является главной задачей и создания и понимания произведений архитектуры. Отдельные же средства выражения являются по отношению к этому целому только элементами единого образа. Тем не менее без анализа формальных средств художественного выражения невозможно исчерпывающее познание искусства.

***

Отношения парных форм могут меняться в зависимости от их характера и связей с окружающей средой.

Объемная форма на рисунке, переходя в плоскостную или линейную, слабеет по визуальному значению в сравнении с малой формой.

Относительное усиление массы малой формы происходит и при сближении формы по внешним свойствам (цвету, материалу, фактуре) с окружающим фоном.

Изменение характера данной формы при сохранении ее физической массы может привести к уменьшению ее визуальной массы и наоборот. Плоская квадратная форма а, переходя в линейную, при одинаковой физической массе воспринимается как более легкая, динамичная. При переходе той же собранной формы в распространенную, пространство и усиление становятся значительнее.

Отношения форм изменяются в зависимости от их характера и их связи с окружающей средой.

Это показано на примере двух форм на рисунке. В случае А равные по размеру формы приобретают различные визуальные значения. В случае Б формы визуально уравновешиваются по размеру.

Отношение контура формы и ее заполнения характеризуется следующей зависимостью: когда заполнение формы равномерно, выявляется больше контур формы и, наоборот, сильно выраженное заполнение снижает значение контура.

Статичная фигура квадрата уплотняется по массе и становится главенствующей.

Динамичная кривая, усиливаясь по массе, снижает значение квадрата как статичной формы.

В декоративном искусстве сплошное, равномерное заполнение поверхности керамической, стекольной вазы рисунком подчеркивает ее контур. Когда на вазе контрастно выделяется то или иное изображение (орнамент, человеческая фигура и др.), то наше внимание привлекается к нему в первую очередь и значение контура вазы уменьшается.

Как сочетать геометрическую стройность структуры формы с чувственной полновесностью образа произведения?

Фигуры на рисунке можно определить в одном случае как форму, подчиненную закрытой геометрии (квадрат а), в другом — как результат интуиции (б). Соответственно, форма *а* объективно совершенна по своей структуре и постоянна. Качества формы *б* воспринимаются по-разному. Одним она покажется живым воплощением квадрата, другим, наоборот, неумелым рисунком.

Отношение форм постоянной структуры к формам переменным. В первом случае структурные качества форм объективно определимы, во втором — они зависят от субъективного восприятия и оцениваются различно.

Формы переменной структуры, тем не менее, относительно определенные и допускают объективность в оценке. Рассмотрим, например, отношение форм, подверженных закономерностям геометрии, к формам, опирающимся на интуицию художника, субъективно-эмоциональным. Бесспорная логика, рациональность одних подчеркивает чувственность, взволнованность других.

Формы постоянной структуры

Некоторые формы можно определить как формы постоянной структуры. Будучи подчинены геометрическим закономерностям, они сохраняют свой композиционный характер независимо от размера и положения в пространстве. Так, например, квадрат всегда остается формой, в которой все стороны равны и все углы прямые, а форма шара образует поверхность, все точки которой всегда находятся на равном расстоянии от центра и т. п. В этом смысле гектар квадратного поля пашни по структуре одинаков с крышкой квадратной коробки от торта, а горошина, увеличиваясь до размера воздушного шара, остается круглой объемной формой. На рис. … приведены примеры форм, отличающихся постоянством общей структуры. Все они подчинены определенным геометрическим законам, хотя и допускают различные вариации в характере. Их геометрическая основа может быть выражена в чистом виде, а может (в зависимости от замысла композиции) создавать некий структурный каркас, на котором лепится конкретная художественная плоть произведения (рис. …).

В этом случае форма сохраняет постоянство, устойчивость общей структуры, но при этом она принимает разные обличия. На рис. … квадратная плоскость меняет свой характер в зависимости от плотности и вида заполняющих ее орнаментальных мотивов.

Формы постоянной структуры широко используются в декоративном искусстве и архитектуре. Они либо составляют геометрическую основу всего произведения либо дополняют его частные разделы..

Ограничения

Обычно перед художником, создающим предмет, возникает вопрос: что в задании ограничивает решение композиции и как это может влиять на творческий процесс? Затрудняют ли эти ограничения работу или, наоборот, определяют вехи, по которым автор движется к намеченной цели, постепенно преодолевая сначала главные, основные, а затем и более мелкие, второстепенные препятствия на своем пути? Нередко бытующее представление о предпочтительности неограниченной свободы в художественной композиции малопригодно при создании объектов предметного характера. В них непременно имеются те или иные условия, которые определяют характер замысла художника. Необходимо лишь хорошо разобраться в этих условиях, чтобы не сделать неоправданных промахов.

Перечислить все обстоятельства, которые сегодня оказывают влияние на характер формообразования предмета, не представляется возможным. Они слишком разнообразны. Можно лишь обратить внимание на следующие основные категории требований к предмету, которые в той или иной мере определяют решение его пространственной формы.

Далее приводятся обстоятельства, ограничивающие решение пространственной формы проектируемого объекта.

Характер ограничений:

1. Габарит: по высоте, ширине, глубине:
   - зависимый лишь от логики построения самой формы (требования антропометрии, например высота кресла, сиденья);
   - зависимый также от условий окружающей среды: габарит помещения, тары, полок, средства транспорта, инженерные коммуникации и др.

2. Художественные требования: масштаб и характер окружающей среды, условия восприятия, общественная значимость объекта.

Тема определена:
   - конкретно (кресло, шкаф и т. п.);
   - в общих чертах (комплект мебели);
   - задана общая идея (монумент) и т. п.

3. Требования материала. Сортамент древесины, металла, сорт и размеры камня и т. п. Жесткость, тягучесть, мягкость, хрупкость. Природный, искусственный. Традиционный, новый. Различие материалов влияет на самый замысел произведения и на его стиль. Архитектор не станет строить одним и тем же способом из дерева, кирпича или камня (примеры одной пространственной формы в разных материалах).

4. Условия осуществления.

Сборка с применением типовых стандартных деталей. Блокировка узлов. Кустарная работа, механизация. Уникальное, серийное, массовое. Изготовление на месте, изготовление на производстве, сборка на месте.

5. Характер использования.

Только видит, соприкасается с предметом, пользуется им для бытовых нужд, при работе, в игре и т. п.

О пользе ограничений

Ограничения не всегда затрудняют творческий процесс. Нередко они, наоборот, направляют художественный поиск в определенное русло. Следует отметить все ограничивающие позиции, например заданные размеры и членение формы, которые нельзя изменить, положение существующего проема в стене, который нельзя скрыть, положение отдельных технических устройств и т. п.

Если речь идет о композиции предмета, связанного с учетом санитарно-технических и других нормативов, в начальной стадии работы необходимо определить исходную принципиальную схему предмета, на основе которой должен развиваться художественный образ. Наличие принципиальной схемы позволяет художнику в самом начале работы определить как главные разделы композиции, так и ее частные разделы.

Например, в проекте осветительного устройства нужно учесть характер распределения света в конкретных условиях, требования светотехники. Наличие такой принципиальной схемы перед глазами художника позволяет ему избежать ошибок в процессе развития художественного облика предмета, его конкретной пластической разработки.

Некоторые композиции можно определить как открытые структуры, поскольку они позволяют вносить частные изменения без нарушения общего взаимодействия форм. Такие структуры используются в композиции промышленных изделий и связываются с принципами модификации изделий.

Форма и пространство

Восприятие человеком произведения пластического искусства происходит во времени и пространстве. Оценка художником всех связанных с этим обстоятельств может повлиять на характер композиции. Необходимо рассмотреть следующие вопросы.

Как зритель движется по направлению к рассматриваемой работе и что ей предшествует по ходу движения зрителя? Какие возможности имеются для того, чтобы увидеть работу с дальних точек? Возникает ли она перед зрителем внезапно только при ближнем подходе

или раскрывается в своих деталях постепенно, по мере движения зрителя? Период визуального восприятия работы во времени (длительный, короткий).

Условия непосредственного обозрения работы: фронтально, с одной или нескольких точек, круговой обход, с нормальных точек зрения или в сильном ракурсе. Минимальное расстояние.

Окружение, в котором находится работа, факторы, оказывающие то или иное влияние на характер восприятия произведения.

Восприятие форм зависит от их положения в пространстве.

Как утверждает Ле Корбюзье, наиболее устойчивое положение форм в пространстве — вертикальное и горизонтальное.

Прямая линия, независимо от ее длины, остается прямой, меняется лишь ее положение в пространстве.

«…Для устройства выставки живописных работ, на время с ноября 1953 года но январь 1954 года, мне был предоставлен зал сверхчеловеческих масштабов в Национальном музее современного искусства в Париже. Работы великих мастеров: Матисса, Брака, Пикассо, Леже и скульпторов Лоранса, Мура и других… много теряли из-за несоответствия размеров зала… Произведения искусства, выставленные в таких помещениях, искажаются и становятся непонятными для нас, людей, для которых в конечном счете они предназначены.

Задача заключается, таким образом, в том, чтобы с помощью эффективных средств восстановить необходимый контакт между посетителями выставки и экспонатами (картинами, скульптурами, фотографиями).

Мы решились на это и создали в этом соразмерно высоком зале систему объемов высотой 226 см, сочетая их таким образом, чтобы наиболее выгодно использовать их внешние и внутренние поверхности для размещения живописных полотен, скульптуры и других экспонатов. В день открытия выставки мой друг Фернан Леже сказал: „Как жаль, что ты изуродовал такой великолепный зал“ — „Быть может, я и погубил этот зал; но ведь я и стремился к этому…“»*

***

Когда фигура попадает из мастерской скульптора в открытое пространство, она воспринимается обычно не такой грандиозной, какой она казалась в помещении. При этом некоторые детали скульптуры на расстоянии воспринимаются по-другому — более дробными, измельченными. Дж. Вазари в связи с этим считает полезным обобщение формы, ненужной излишнюю скрупулезность ее отделки.

***

М. Витрувий Поллион отмечает: «Угловые колонны, следует делать толще других на пятидесятую долю их диаметра, потому что они кругом утончаются воздухом и (если их не утолстить) они кажутся наблюдателям более тонкими, чем остальные». И далее: «Вообще же внешний вид совершенно меняется с положением вещи, смотря по тому, находится ли вещь под рукой, в такой близости, что, как говорится, рукой подать, — или же находится на неприступной высоте; иной вид получается в замкнутом месте и совсем на него не похожий в открытом месте… Наше зрение явно не всегда передает нам верные зрительные впечатления, но сплошь да рядом в своих суждениях ум наш вводится в заблуждение».**

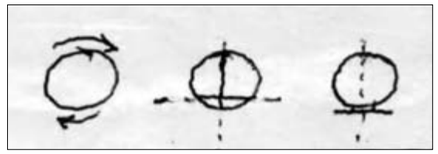
***

Круглая форма в чистом виде слабо ориентирована в пространстве.

Чтобы придать ей устойчивое положение в отношении к горизонту, нужно ввести дополнительные части в пределах самой формы или по ее наружному контуру.

* *Ле Корбюзье*. Переустройство зала сверхчеловеческих масштабов // Модулор. М., 1976. С. 215.

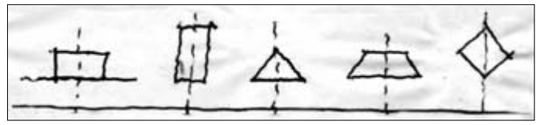
** См. подробнее: *Витрувий Поллион М.* Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936. Кн. 6, гл. 2 «Установление пропорций зданий в зависимости от их положения».



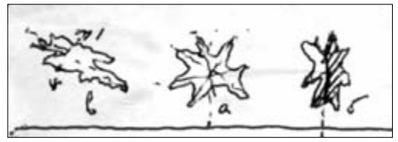
В этом смысле изображение на круглой форме (например, декоративный пласт, настенное блюдо и т. п.) обычно использует горизонтальные и вертикальные членения, чтобы придать форме ориентацию в пространстве. Или же решается так, что эти членения подразумеваются в структуре самого сюжета.

Прямоугольная форма, независимо от ее заполнения, более четко ориентирована по отношению к горизонту. То же можно оказать и о некоторых других формах, имеющих прямолинейные очертания.

Наложение формы свободных очертаний в большой мере зависит от художника, его интуиции и конкретных условий композиции. Такие формы воспринимаются лучше, когда они более собранны, а также и в том случае, когда одна или несколько осей, характеризующих форму, имеют четко выраженное горизонтальное или вертикальное значение. Формы наклонного положения менее устойчивы. Они имеют тенденцию к перемещению в том или ином направлении.

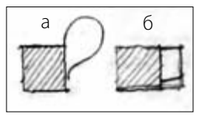


Это, впрочем, не значит, что наклонное положение форм исключено. В зависимости от художественного замысла композиции (например, настенной росписи, керамического панно, витража и т. д.) наклонное положение отдельных форм нередко бывает, наоборот, приемлемо, поскольку лучше выражает образную задачу.



Следует различать: движение всей формы, движение элемента формы, связь движений — повторение, аналогия, контраст.

Как мы уже отмечали, динамичное состояние элемента формы может повторять и развивать движение всей формы или, наоборот, иметь собственное движение. В этом случае правильно найденная мера контраста и определит состояние всей структуры, т. е. сохранит она единство или распадется.



На рисунке мы видим решение предмета на основе противопоставления *а* движения линейной и объемной частей и на основе идентичности *б*. В примере *б* линейная форма идентична в своем очертании объемной. Очевидно, что возможны оба решения. Но, если они присутствуют в композиции одного ансамбля предметов, то следует подумать, не противоречит ли это требованиям единства. В этом случае мера контрастности в отношениях частей предметов теряет локальное значение и получает более широкое значение.

Когда форма (например, декоративная ваза, чаша, пластические объемы и т. п.) расположена ниже обычного уровня зрения, то, учитывая ее конфигурацию, наиболее важные декоративные детали лучше размещать на ее верхних участках. В предметах, располагаемых на уровне зрения и выше, для этого используются боковые, а в некоторых случаях и нижние поверхности формы.

В различных современных экспозициях плоскости, на которых размещаются экспонаты, таблицы и т. п., иногда делаются с наиболее удобным для обозрения наклоном.

Скульптура, расположенная высоко, имеет некоторые отличительные особенности, связанные с ее пространственным положением. Верхние части фигур обычно получают небольшой наклон вперед, чтобы глядя на них снизу, не создавалось впечатления, что они опрокидываются назад, и чтобы зрительно сохранялись гармоничные пропорции.

Примером могут служить фигуры по верху Зимнего дворца в Ленинграде, скульптуры Донателло в церкви Ор-Сан-Микеле во Флоренции. Джорджо Вазари указывает: «Когда статуи предназначены для высокого места, а внизу нельзя отойти достаточно далеко, дабы судить о них издали, и приходится стоять под ними, подобные фигуры надо делать выше на одну голову или две. А делается это потому, что фигуры, поставленные высоко, теряют от сокращения, если смотреть на них, стоя внизу, снизу вверх. Поэтому придаваемое им увеличение

* См. подробнее: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956.

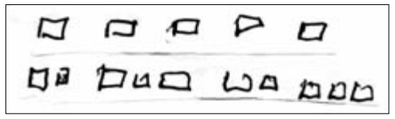
поглощается сокращением, и тогда соразмерно этому они уже кажутся правильными и не приземистыми, но обладающими должным изяществом».*

Ракурс, при котором рассматривается работа, когда она занимает предназначенное ей место, учитывается еще в процессе создания первоначального эскиза. Скульптор, например, делая предварительную модель в малом масштабе, располагает ее на станке так, чтобы это относительно соответствовало уровню, при котором будет затем рассматриваться его работа в натуре.

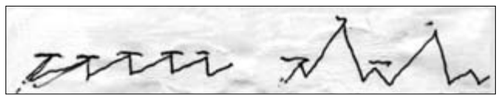
Это позволяет избежать некоторых ошибок в построении формы и улучшить ее зрительное воздействие. При этом части скульптуры, не видимые человеку, решаются проще, обобщеннее. Если объект расположен в экстерьере, некоторые из них (запады, углубления и т. п.) вообще заглаживаются по техническим соображениям (возможность задержания влаги, образование льда и т. п.).

Невозможно перечислить все варианты. Они возникают в зависимости от конкретных условий, в которых находятся те или иные формы, а также от характера самих форм. Однако попытаемся наметить некоторые пути поиска разнообразия визуального восприятия унифицированных форм.

Рассмотрим более подробно следующие направления организации визуального восприятия форм:



Пространственное положение идентичных форм:
- метрическое чередование;
- ритмическое чередование.



Протяженность и характер ряда имеют большое значение. Промежуток между формами столь же активен по значению, как и сама форма. Плотность сосредоточения форм, группировка форм. Плановость расположения форм — характер зрительного восприятия.

Характер движения зрителя — по прямой, по кривой, по ломаной линии, скорость движения зрителя и характер рассматривания объекта.

Изменяя пространственное положение, все формы способны зрительно переходить из одного геометрического вида в другой. Линии воспринимаются в виде точек, плоскости — как линии, а объемы — плоскостно.

Это свойство форм дает возможность в процессе композиции, в зависимости от конкретной художественной задачи, создавать зрительное впечатление от форм.

С помощью цвета можно ослабить различие между плоскостной и объемно-пространственной формой или, наоборот, это различие усилить.

***

В ансамбле предметов большое значение имеет их взаимодействие. Достоинства одного предмета, рассматриваемого изолированно, могут оказаться недостатками при сравнении его с достоинствами других предметов.

По характеру связей пространственных форм возможности решений бесконечно разнообразны. По своему типу их можно разделить на связи, обусловленные функционально-конструктивными требованиями к предметам, и на связи, вытекающие из пространственно-пластического замысла композиции. В первом случае утилитарные требования определяют основу решения отдельных форм, размер и конструктивные особенности в связи с технологией производства изделия и материалов, из которого оно изготавливается. Все эти факторы могут быть определены более или менее точно. В промышленном производстве многие из них подлежат нормированию соответствующими государственными стандартами (ГОСТ).

Пространственно-пластические связи форм, хотя и возникают на общей основе функционально-конструктивных требований, в значительной мере зависят от творческого замысла художника.

Визуальное восприятие формы

Современное массовое производство испытывает потребность в хороших образцах для тиражирования, которые по своим эстетическим качествам не уступали бы уникальным произведениям. Определение «уникальный» приобретает иное значение — не столько как единственный, неповторимый, сколько исключительный по своим достоинствам, заслуживающий получить право на вхождение в широкие круги общества.

* *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. М.,1935.

«Во всякой вещи приправа изящества — разнообразие, если только оно сплочено и скреплено взаимным соответствием разъединенных частей».*

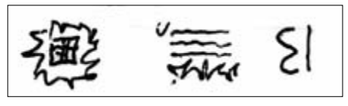
В композиции возможно различать два вида построения изобразительного материала:
- замкнутое построение, при котором преобладает взаимная связь и подчиненность частей целому, как это можно наблюдать, например, в живописи классицизма;
- построение, при котором доминирует тот или иной образ, а все остальное является контрастирующим фоном. Гармония целого в этом случае имеет второстепенное значение.

Единство формы подразумевает единство ее восприятия. Цельность композиции не может быть достигнута вне оценки условий восприятия предмета. В области восприятия пространственной формы различают две основных категории:
- одновременное рассматривание произведения;
- последовательное рассматривание во времени.

Указанные категории обусловлены, с одной стороны, особенностями произведения — его размерами, положением в пространстве и т. п., а с другой — состоянием самого зрителя, характером его движения в отношении произведения, периодом смотрения.

Использование традиционной символики сегодня не всегда оправданно, потому что многие понятия утратили свое значение и малоизвестны. Древний грек, независимо от уровня его культуры, знал, что мужская фигура с кистью винограда изображает бога виноделия Вакха, а женская фигура с завязанными глазами, держащая весы, — богиня правосудия Фемида. В том случае, когда используется традиционный сюжет, новизна его трактовки играет особо важную роль.

Новые символические образы слагаются в сознании людей постепенно, в течение ряда поколений, а не по воле художника.



Авторская индивидуальность художника декоративно-прикладного искусства выражается в предметных свойствах создаваемого им произведения.

В сопоставлении частей формы подчеркивается характер каждой части.

Внешний характер данной формы варьируется в следующих случаях:
- при изменении цвета, фактуры и применяемого материала;
- если меняются отдельные части предмета, хотя его основная (базовая) форма при этом и сохраняется;
- при изменении самой базовой формы.

В современном производстве вариационные свойства формы используются для того, чтобы разнообразить характер выпускаемой продукции.

Неумение хорошо решить функциональные свойства предмета иногда оправдывают его «декоративностью».

В декоративном искусстве средства, которые использует художник, оказывают влияние на характер его работы. Одно и то же явление действительности различно выражается в зависимости от применяемых материалов и приемов их обработки. Таким образом,

познание художником окружающего мира сопровождается освоением самих средств познания.

Достижения современной техники позволяют по-новому использовать многие традиционные материалы. Так, например, совершенствуются приемы механической обработки дерева, камня (распиловка, фрезерование, обработка поверхности и т. п.). С другой стороны, осваиваются художественные качества новых, синтетических, материалов. На первых порах изделиям из них часто придают знакомые художественные особенности.

Внешние декоративные свойства материала зависят от способа его обработки.

Народные мастера — гончар, чеканщик по металлу, столяр-краснодеревец, вышивальщица, ткачиха и др. — используют наиболее естественные, удобные приемы обработки материала для передачи образов окружающего мира.

Некоторые детали занимают свое место на форме как бы случайно, по интуиции художника, подобно первому цветку на фарфоровой вазе, которую расписывает мастер. Однако для достижения равновесия композиции их положение оправдывается соответствующим размещением других деталей.

Если на одной стороне яблони зреет слишком много плодов, садовник подпирает ветви, чтобы они не обломились.

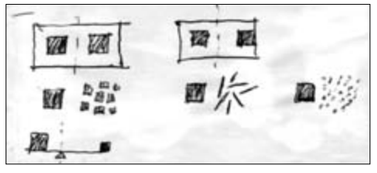
Устойчивость, равновесие композиции — одно из качеств формы в декоративном искусстве. Равновесие формы — понятие достаточно относительное и во многом зависит от субъективного восприятия произведения. В некоторых случаях нарушение равновесия формы рассматривается как способ придания ей большей выразительности.

Нельзя не согласиться с утверждением Р. Арнхейма о том, что «композиция покоится на своего рода контрапункте, то есть на множестве взаимно уравновешивающихся элементов. Но эти антагонистические силы не являются противоречивыми и не конфликтуют между собой. Они не создают неопределенности».*

* Подробнее см. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. Гл. «Равновесие».

Любое зрительно воспринимаемое свойство должно определяться пространственным окружением и временем.

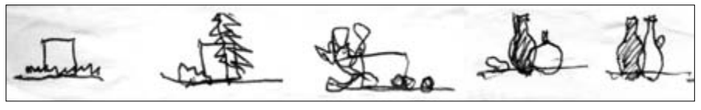
Утверждения, что отсутствие равновесия можно выразить только путем равновесия, что диссонанс обнаруживается только с помощью гармонии или что часть существует только благодаря целому, могут показаться парадоксальными лишь на первый взгляд.



Равновесие форм: равные формы; неравные формы.

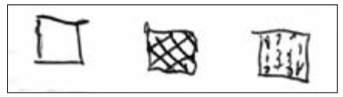
Типизация и унификация в современных архитектурных и промышленных формах делают особенно актуальной проблему преодоления однообразия предметной среды.

Художественные качества единичных современных предметов не столь очевидны в сравнении с предметами прошлых эпох, особенно это относится к предметам промышленного производства. Их художественные качества проявляются в большей мере при взаимодействии различных предметов, образующих художественное единство.



При равенстве форм наибольшее их разнообразие в процессе зрительного восприятия может быть достигнуто следующими путями:

- различным положением форм в пространстве по отношению к зрителю. Если одинаковые формы различно расположены в пространстве, то и восприятие их с данной точки может быть различно;



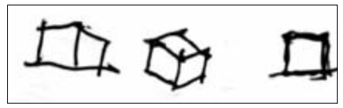
- введением различных сопутствующих элементов и деталей к формам, одинаковым по своему положению. В этом случае общее восприятие комплекса может создать впечатление разнообразия.

В архитектуре данной цели может служить умелое использование растительных форм. Одинаковые формы могут иметь различную фактуру и цвет. Основная форма может быть одинакова, а дополняющая ее часть различна и может варьироваться. Особенно важным становится определение взаимных связей форм в смысле создания тех или иных качеств.

Если одинаковые формы по-разному расположить в пространстве, то и восприятие этих форм будет различно.

Рассмотрим это на примере простейших геометрических форм:

1. Отрезок прямой линии, размещенный перпендикулярно к оси зрения, виден яснее всего. В других положениях он зрительно сокращается и может даже превратиться в одну точку, если его расположить по оси зрения.

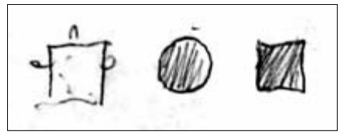


2. Когда плоскость квадрата размещается перпендикулярно оси зрения, то его восприятие наиболее благоприятно. В других положениях плоскость квадрата зрительно сокращается и может даже превратиться в линию, если будет расположена параллельно оси зрения.

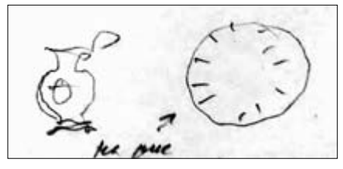
3. Объем куба лучше всего выражен, если куб расположить так, чтобы можно было видеть его стороны. В других положениях объем куба менее выражен, а в том случае, если видна лишь одна его сторона, куб воспринимается как плоскость.

***

Визуальное движение в предмете ДПИ можно оценивать как направленность формы в целом и как направленность ее отдельных частей. На рисунке тело вазы устремлено по вертикали, а направление ручек контрастное. Мера отношений этих разделов, характеризующих структуру предмета, оказывает влияние на его художественные качества. В одном случае его структура представляется нам собранием плохо увязанных между собой частей. Движение отдельного элемента формы может повторять и развивать движение всей формы, а может иметь и собственное направление, контрастирующее с движением всей формы.



***



В классических произведениях прикладного искусства мы наблюдаем довольно свободное и живое применение разнообразных средств художественной выразительности, в которых предельный контраст форм смягчается идентичностью живописного приема в их решении.

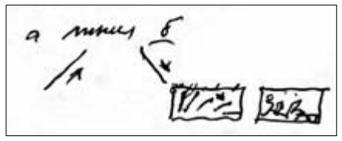
В приведенном на рис. … примере художник как будто бы мало думал о том, чтобы подчинить формы сервиза каким-либо единым геометрическим правилам, Каждый предмет он выполнил с учетом его назначения, требуемого размера и способа изготовления.

Живопись, единство графического членения форм, их масштаба объединили композицию и послужили тем объединяющим разделом композиций пространственной форм, которые сделали ее гармоничной и цельной.

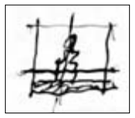
В современных условиях можно увидеть в равной мере примеры решения ансамбля предметов, в которых геометрический контраст форм усиливается средствами живописи, так и приемы композиций, основанных на подобии форм предметов и декора их поверхности (см. рис. …).

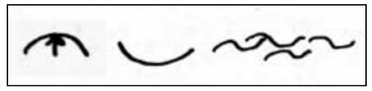
Линия

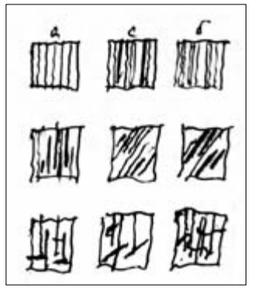
Линия может выразить различное состояние в зависимости от своего положения. Так, например, в силу нашей привычки смотреть слева направо, линия а на рисунке воспринимается нами поднимающейся, линия *б* падающей, опускающейся. Арнхейм рассматривает построение композиции с учетом такого зрительного восприятия в изобразительном искусстве на примере картины Брейгеля «Слепые».



Обычно линия воспринимается нами в связи с другими формами. Так, например, особенно выразительным нам представляется устремление по вертикали сложного силуэта сооружения старинного собора в контрасте со спокойной линией горизонта. Кривая арки выражается упругой, напряженной линией, и, наоборот, другая линия выражает провисание, волнение.



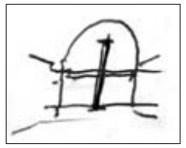




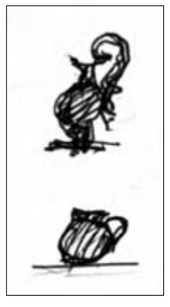
Положение линий оказывает влияние на характер композиции. При изменении промежутков и толщины прямых линий меняется ритмический строй поверхности. В ее визуальной структуре проявляются качества пространственности. Сочетание линий разной протяженности и толщины усиливает визуальное движение в композиции плоскости.

Значение линии повышается, когда она сочетается с другими формами (плоскостными объемами).

В приведенных примерах показано контрастное противопоставление линий: по характеру (прямые — криволинейные) и по направлению (вертикаль — горизонталь), а также противопоставление линии и точки, линии и плоскости, линии и объема.

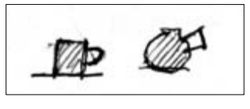


В более широком смысле линейная форма в архитектуре играет важную роль в общем синтезе форм, как это видно на примере Александровской колонны Дворцовой площади в Ленинграде. Расположенная в центре площади колонна контрастно выделяется в обрамлении арки Главного штаба на фоне горизонтально-протяженной плоскости фасада Зимнего дворца, образуя выразительней акцент в общем ансамбле площади.



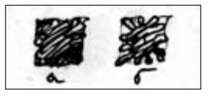
Кувшин венецианского стекла на рисунке замечателен выразительностью своего объема, которому сопутствует грациозная по своему рисунку линия ручки, хорошо дополняющая общий силуэт. В предметах прикладного искусства можно наблюдать две категории отношений объема и примыкающих к нему деталей линейного значения:

- линия в умеренном контрасте продолжает и развивает очертания объема, как бы вытекая из него;
- линия в сильном контрасте противопоставляется объему, как бы «втыкаясь» в него.



Линейная категория как часть общей структуры предмета в композиции ДПИ используется довольно широко и как физически присутствующая деталь, и как изобразительный элемент.

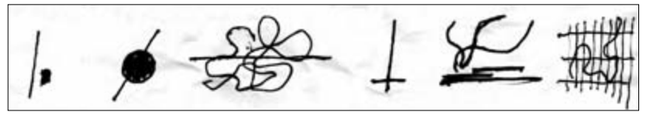
Присутствие линии в композиции нередко дополняется нашим воображением. На рисунке приведено последовательное изменение изобразительного мотива. Квадратные очертания в примере б, в отличие от примера а, сохраняются лишь условно, как воображаемые границы. Условная (воображаемая) линия контура предмета или его изобразительного фрагмента учитывается в композиции с целью упорядочения композиции предмета или группы предметов. Разные по сюжету орнаментальные мотивы решены в пределах одинаковой по диаметру воображаемой окружности.



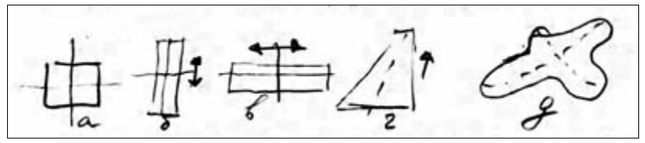
Если к приведенному ряду изображений добавить другие, выходящие за пределы условной окружности, это может означать или нарушение принятой структуры, или же возникновение другой, новой структуры. В этом случае требуется решить, какой из них отдать предпочтение. Условная линия в изобразительном искусстве может определять не только границы формы, но и сами ее структурные свойства, каркас формы (рис. …).

В буквальном смысле линейная форма в виде металлического каркаса является начальной основой в работе скульптора, поскольку определяет основные движения, направление развития всего замысла художника.

Восприятие произведений живописи и скульптуры в значительной мере связано с той условной контурной линией, в пределах которой они развиваются. Если эта форма проста, то и зрительное восприятие произведения облегчается. Глаз легче схватывает все его особенности.



Известно, например, что в эпоху Возрождения была распространена форма треугольника в композиции. Объединяя отдельные части композиции, эта форма облегчает восприятие фигур. (Микеланджело).



Линия как условная ось формы учитывается в композиции. В зависимости от ее значения форма получает развитие в том или ином направлении. В предметах б, в, г на рисунке преобладает одна из осей, что придает направленность форме соответственно по вертикали и горизонтали. Равное значение осей в примерах а, д придает им устойчивый статичный характер.

Контраст по направлению между смежными формами составляет одно из средств художественной выразительности. На рис. … показан декоративный рисунок ткани, композиция которого решена на основе контраста в расположении одинаковых растительных мотивов.

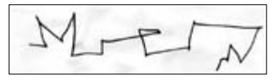
Развитие сюжетно-изобразительных частей композиции в произведениях ДПИ не меняет структурно-пластическую организацию формы.

На примере изображения античной чаши «Ахилл убивает Троила» развитие сюжета основано на последовательном, веерообразном чередовании форм слева направо.

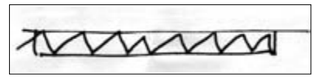
Линия и плоскость

Линия, расположенная в пластичном материале (например, текстиль), который используется в объемных структурах, меняет свой визуальный смысл. Например, прямые горизонтальные линии, подчеркивая складки, принимают криволинейный характер. Вертикальные линии ритмически учащаются. То же можно сказать и о прозрачном материале.

Форма линий:

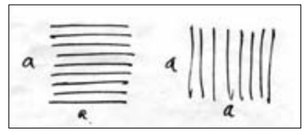


с незакономерным характером движения



с закономерным характером движения

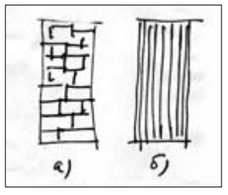
Введение прямолинейных членений служит причиной ряда обманов зрения



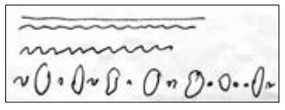
лежащий прямоугольник

стоящий прямоугольник

Организованное движение глаза по вертикали



Продолжительность ритма



а) медленное
б) быстрое

В изделиях более сложные изобразительные мотивы, переходя в объем, или совсем, или частично утрачивают свое сюжетно-изобразительное значение и воспринимаются как чисто декоративная структура.

Пятно и плоскость

Положение пятна в отношении плоскости рассматривают как самостоятельную конкретную форму (блюдо, декоративный пласт, медаль, панно, гобелен и т. п.), а также как поверхность того или иного объема. В последнем случае частные плоскостные особенности композиции оцениваются в связи с общей структурой объема. В конкретное понятие пятна включаются все виды изобразительных и неизобразительных мотивов, оказывающие различное влияние на художественно-образную и архитектоническую структуру формы. Термин «пятно» в данном случае имеет условное значение и подразумевает мотивы различного размера от самых мелких «точечных» до более крупных «плоскостных». Все они имеют общее качество — относительную собранность по форме и плоскости.

Состояние формы зависит от ее характера, положения и сопутствующих форм.

Визуальный центр композиции перемещается в зависимости от расположения центра визуальной массы.

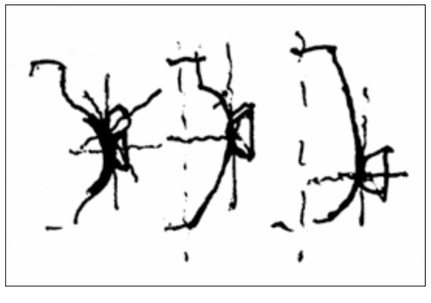
Отношения контура формы и ее заполнения определяют характер визуального движения в композиции.

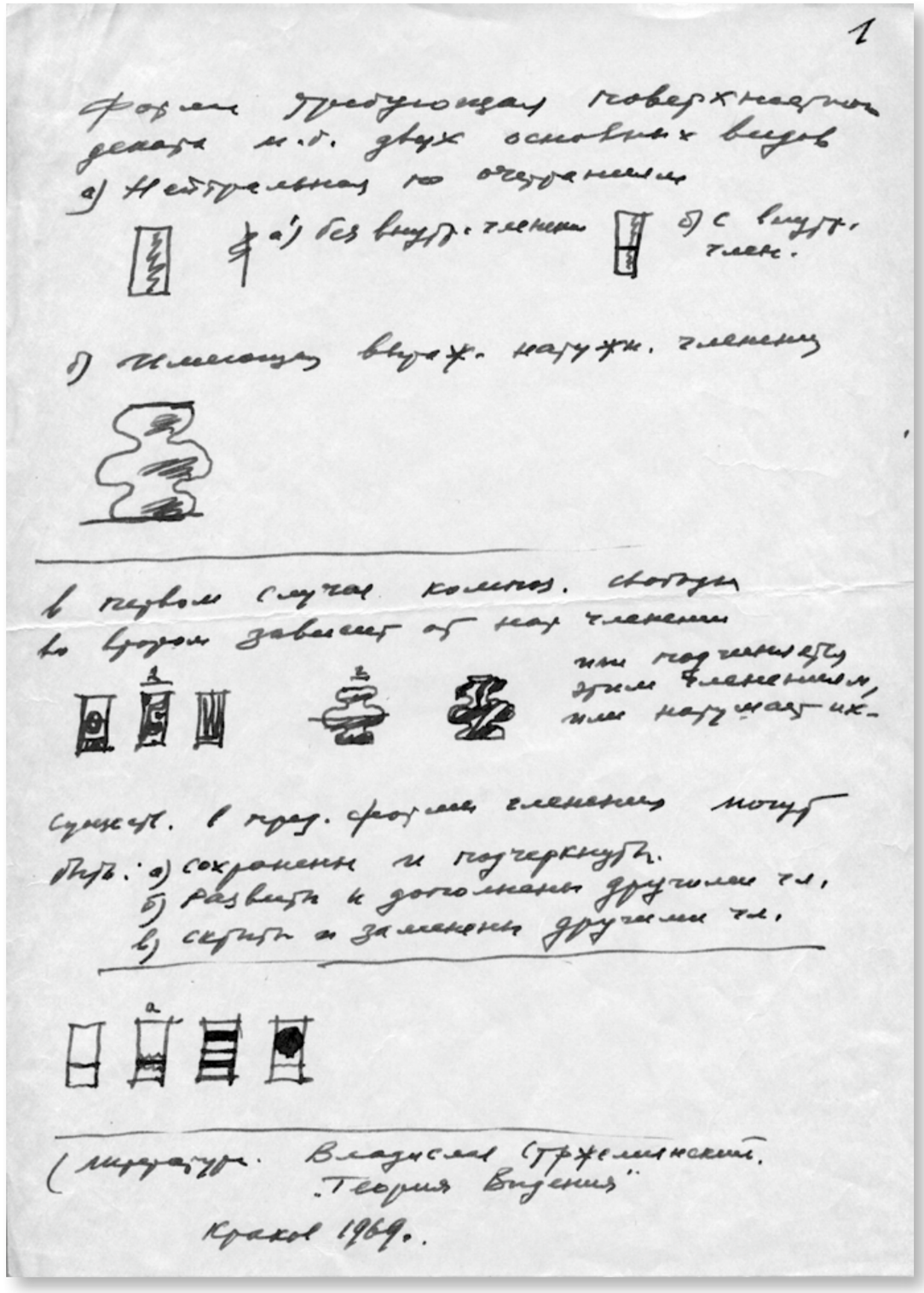
Круглая форма в пространстве может быть укреплена не только лишь путем введения открытых геометрических элементов в пределах этой формы.

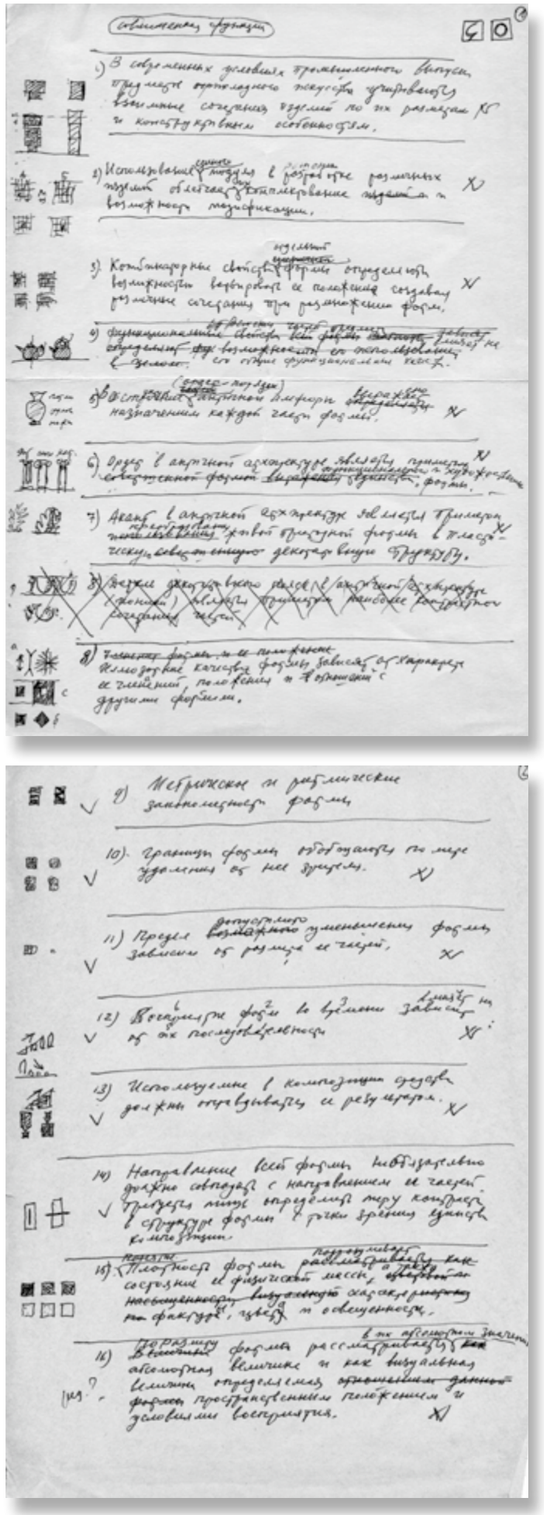
В изобразительном искусстве нередки случаи, когда вертикальное или горизонтальное движение выражено внутри сложного изобразительного мотива (см. рис. …). Сам характер расположения изобразительных мотивов на форме позволяет зрительно воспринять ее положение по отношению к горизонту. Круглая форма в пространстве тем самым приобретает устойчивость за счет общей уравновешенности присутствующего в ее пределах изображения.

Центральное или геометрически закономерное положение элемента форм в отношении к заданным границам простой формы требует рассмотрения точки зрения характера очертаний и вида элемента формы к самой пространственной форме.

Имеется некоторая геометрическая зависимость между наружным контуром формы и положением ее декоративных частей. Лепные или живописные детали зрительно более устойчивы на форме, меньше «сползают», когда их основная ось находится под прямым углом по отношению к перпендикуляру касательной контура формы (рис. …).

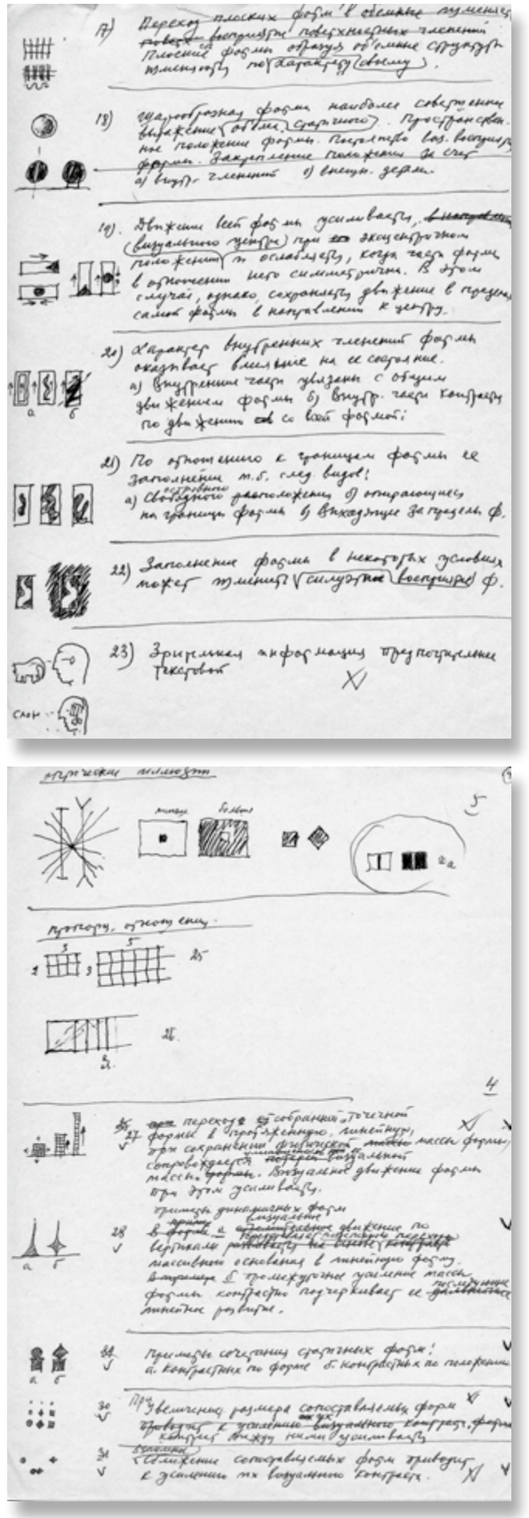






Совмещенная функция

1. В современных условиях промышленного выпуска предметов прикладного искусства учитываются взаимные сочетания изделий по их размерам и конструктивным особенностям.
2. Использование единого модуля в решении (разработке) различных изделий облегчает их комплектование и возможности модификации.
3. Комбинаторные свойства отдельной формы определяются возможностью варьировать ее положение, создавая различные сочетания при размножении форм.
4. Решение частей предмета влияет на его общие функциональные качества.
5. В структуре (ордер-порядок) античной амфоры выражено назначение каждой части формы (*надпись сбоку*: горло, тулово, ножка).
6. Ордер в античной архитектуре является примером функционального и художественного единства формы (*надпись сверху*: дорический, ионический, коринфский).
7. Акант в античной архитектуре является примером преобразования живой природной формы в пластическую декоративную структуру.
8. Иллюзорные качества формы зависят от характера ее членений, положения и отношений с другими формами.
9. Метрические и ритмические закономерности формы.
10. Границы формы обобщаются по мере удаления от нее зрителя.
11. Предел допустимого уменьшения формы зависит от размера ее частей.
12. Последовательность форм во времени влияет на их восприятие.
13. Используемые в композиции средства должны оправдываться их результатом.
14. Направление всей формы необязательно должно совпадать с направлением ее частей. Требуется лишь определить меру контраста в структуре формы с точки зрения единства композиции.
15. Понятие «плотность формы» подразумевает состояние ее физической массы, а также характер фактуры, цвета и освещенности.
16. По размеру форма рассматривается в ее абсолютном значении, абсолютной величине, а также как визуальная величина, определяемая пространственным положением и условиями восприятия.



17. Плоские формы, образуя объемные структуры, изменяются по своему характеру.
18. Шарообразная форма — наиболее совершенное выражение статичного объема. Пространственное положение формы. Постоянство визуального восприятия формы. Закрепление положения за счет: а) внутренних членений; б) внешних деталей.
19. Движение всей формы усиливается при эксцентричном положении визуального центра и ослабляется, когда форма в отношении него симметрична. Однако в этом случае сохраняется движение в пределах самой формы по направлению к центру.
20. Характер внутренних членений формы оказывает влияние на ее состояние: а) внутренние части увязаны с общим движением формы; б) внутренние части по своему движению контрастны со всей формой.
21. Заполнение формы по отношению к ее границам может быть следующим: а) свободное, «островное» расположение; б) опирающееся на границы формы; в) выходящее за пределы формы.
22. При определенных условиях заполнение формы может изменить восприятие силуэта формы.
23. Зрительная информация предпочтительнее текстовой.

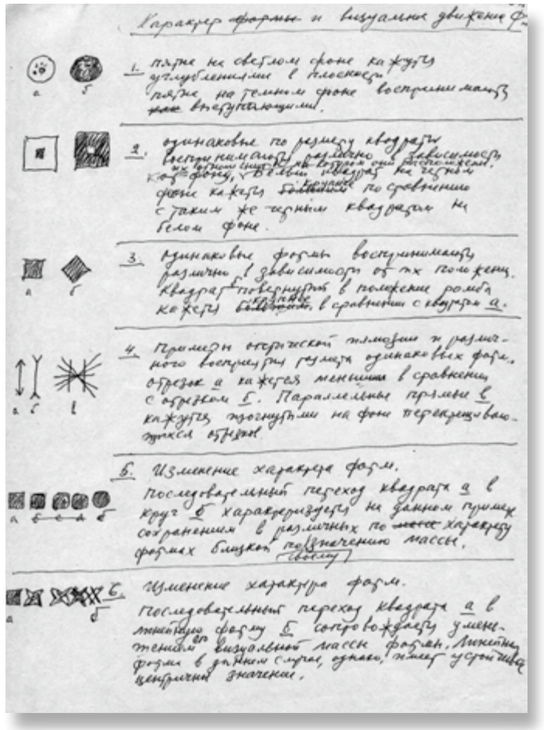
Оптические иллюзии

24. Меньше Больше

Пропорциональные отношения

25. 2 : 3 3 : 5
26. (*Текст отсутствует.*)
27. Переход собранной «точечной» формы в протяженную, линейную при сохранении физической массы формы сопровождается уменьшением ее визуальной массы. Визуальное движение формы при этом усиливается.
28. Примеры динамичных форм: а) визуальное движение по вертикали представляет собой постепенный переход массивного основания в линейную форму; б) промежуточное усиление массы формы контрастно подчеркивает ее последующее линейное развитие.
29. Примеры сочетания статичных форм: а) контрастных по форме; б) контрастных по положению.
30. По мере увеличения размера сопоставляемых форм контраст между ними усиливается.
31. Взаимное сближение сопоставляемых форм приводит к усилению их визуального контраста.

Характер и визуальное движение формы



1. Пятна на светлом фоне кажутся углублениями в плоскости; пятна на темном фоне воспринимаются выступающими.

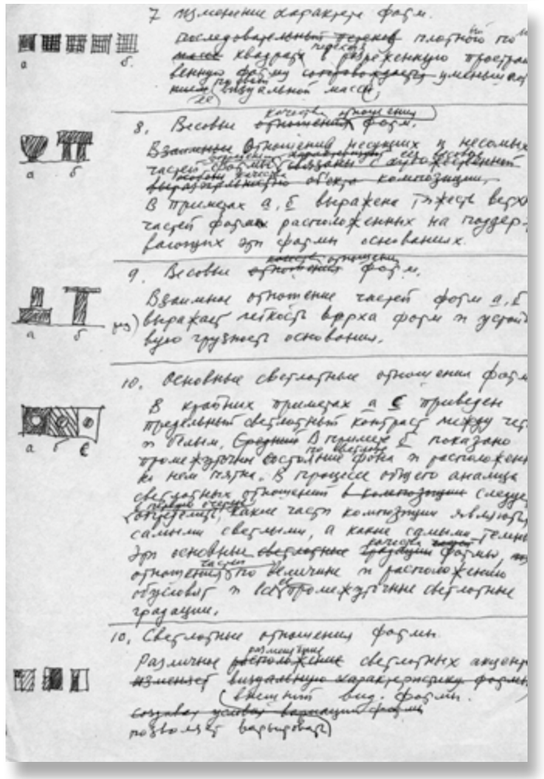
2. Одинаковые по размеру квадраты воспринимаются различно в зависимости от их отношения к фону, на котором они располагаются. Белый квадрат на черном фоне кажется крупнее по сравнению с таким же черным квадратом на белом фоне.

3. Одинаковые формы воспринимаются различно в зависимости от их положения. Квадрат б, повернутый в положение ромба, кажется крупнее по сравнению с квадратом *а*.

4. Примеры оптической иллюзии и различного восприятия размера одинаковых форм: отрезок а кажется меньшим в сравнении с отрезком б; параллельные прямые в кажутся изогнутыми на фоне перекрещивающихся отрезков.

5. Изменение характера форм.
Последовательный переход квадрата а в круг б характеризуется на данном примере сохранением в различных по характеру формах близкой по своему значению массы.

6. Изменение характера форм.
Последовательный переход квадрата а в линейную форму б сопровождается уменьшением визуальной массы формы. Однако в данном случае линейная форма имеет устойчивое центричное значение.



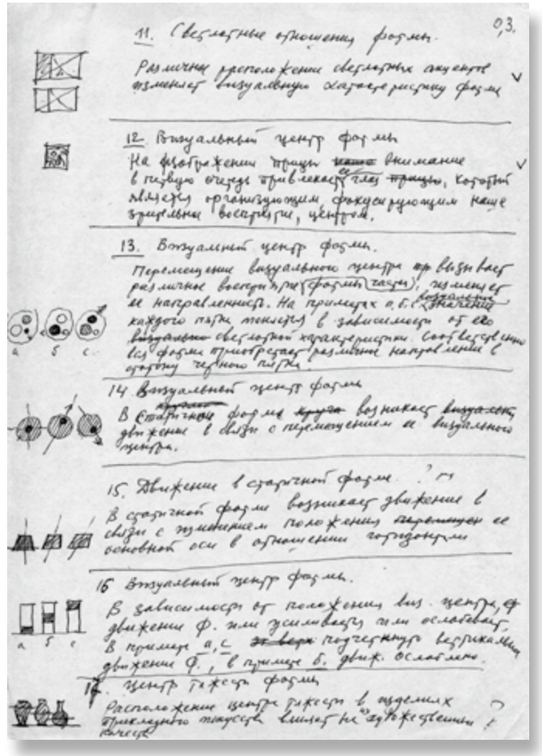
7. Изменение характера форм.
Плотный по массе квадрат, переходя в разреженную пространственную форму, уменьшается по своей визуальной массе.

8. Весовые качества отношения форм.
Отношение несущих и несомых частей формы определяет ее весовые качества. В примерах а, б выражена тяжесть верхних частей форм, расположенных на поддерживающих эти формы основаниях.

9. Весовые отношения форм.
Взаимоотношение частей форм а, б выражает легкость верхней части формы и устойчивую грузность ее основания.

10. Основные светлотные отношения формы.
В примерах а, с приведен предельный светлотный контраст между черным и белым. В примере б показано промежуточное по светлоте состояние фона и расположенного на нем пятна. В процессе общего анализа светлотных отношений следует в первую очередь определить, какие части композиции являются самыми светлыми, а какие самыми темными. Эти основные качества формы, отношения частей по величине и расположению обусловят и все ее промежуточные светлотные градации.

10. Светлотные отношения формы.
Различное размещение светлотных акцентов позволяет варьировать внешний вид формы.



11. Светлотные отношения формы.
Различное расположение светлотных акцентов изменяет визуальную характеристику формы.

12. Визуальный центр формы.
На изображении птицы внимание в первую очередь привлекает ее глаз, который является центром, организующим, фокусирующим наше зрительное восприятие.

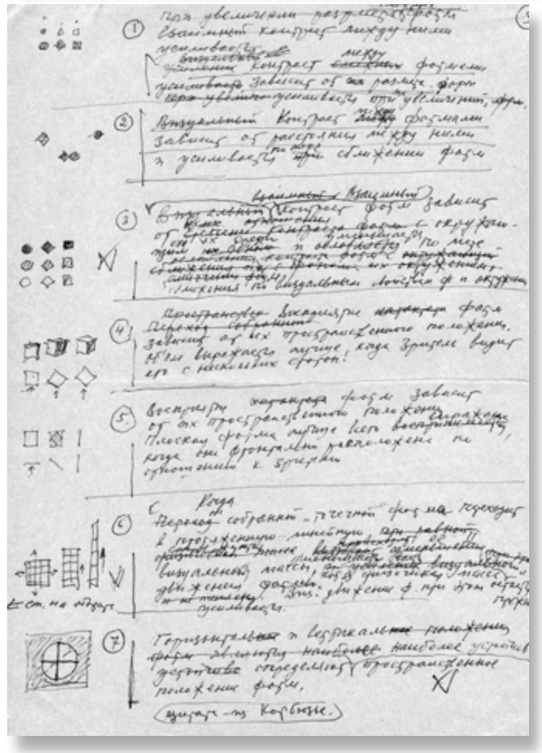
13. Визуальный центр формы.
Перемещение визуального центра влечет за собой различное восприятие частей формы, изменяет ее направленность. На примерах а, б, с визуальное значение каждого пятна меняется в зависимости от его светлотной характеристики. Соответственно вся форма приобретает различное направление в сторону черного пятна.

14. Визуальный центр формы.
В статичной форме движение возникает в связи с перемещением ее визуального центра.

15. Движение в статичной форме.
В статичной форме движение возникает в связи с изменением положения ее основной оси по отношению к горизонтали.

16. Визуальный центр формы.
В зависимости от положения визуального центра движение формы либо усиливается, либо ослабевает. В примерах а, с подчеркнуто вертикальное движение формы, в примере б движение ослаблено.

17. Центр тяжести формы.
Расположение центра тяжести в изделиях прикладного искусства влияет на их художественные качества.



1. Контраст между формами зависит от размера форм и усиливается при их увеличении.

2. Контраст между формами зависит от расстояния между ними и усиливается по мере сближения форм.

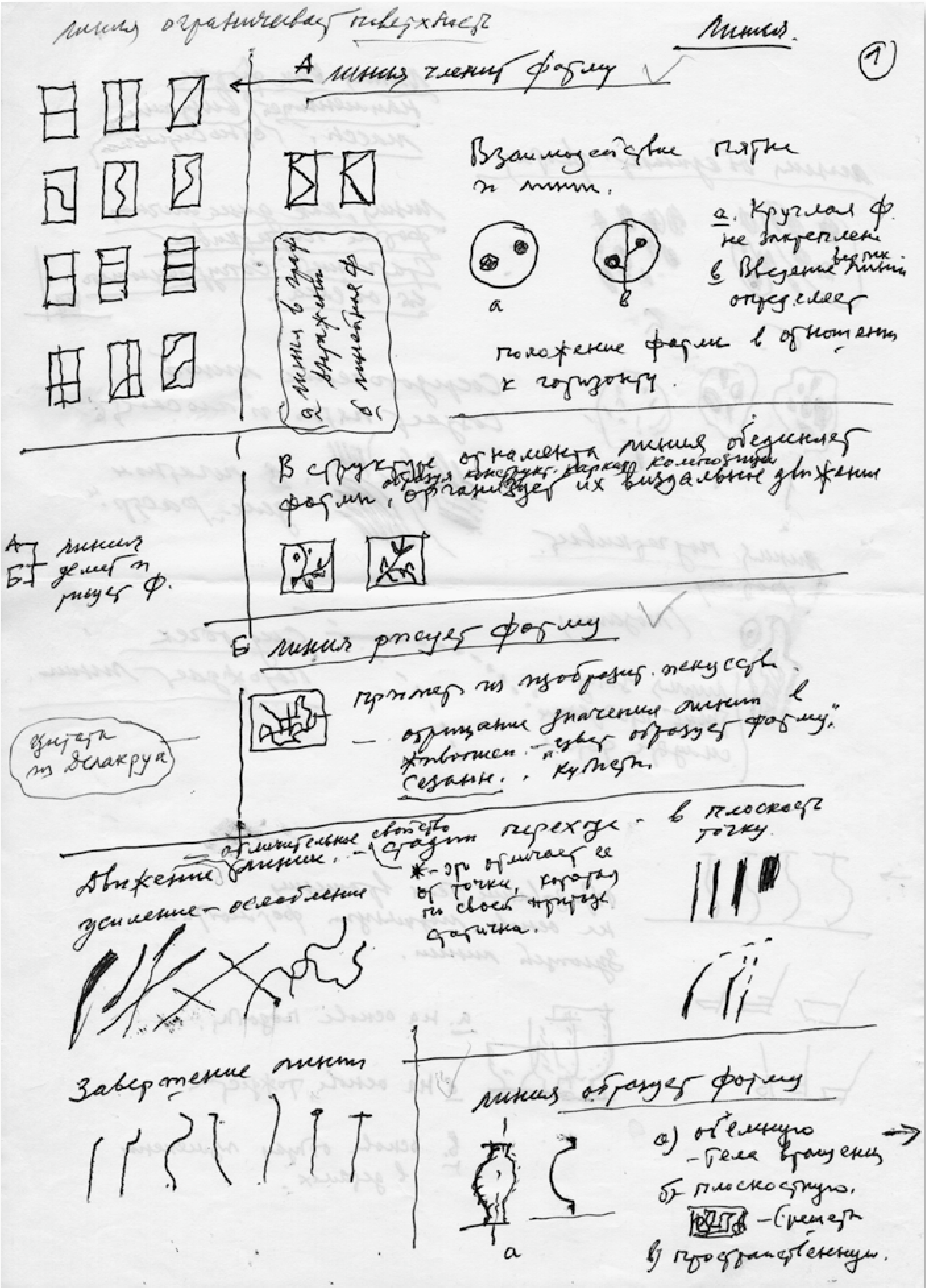
3. Взаимный контраст форм зависит от окружающей их среды и уменьшается по мере сближения по визуальным свойствам форм и окружения.

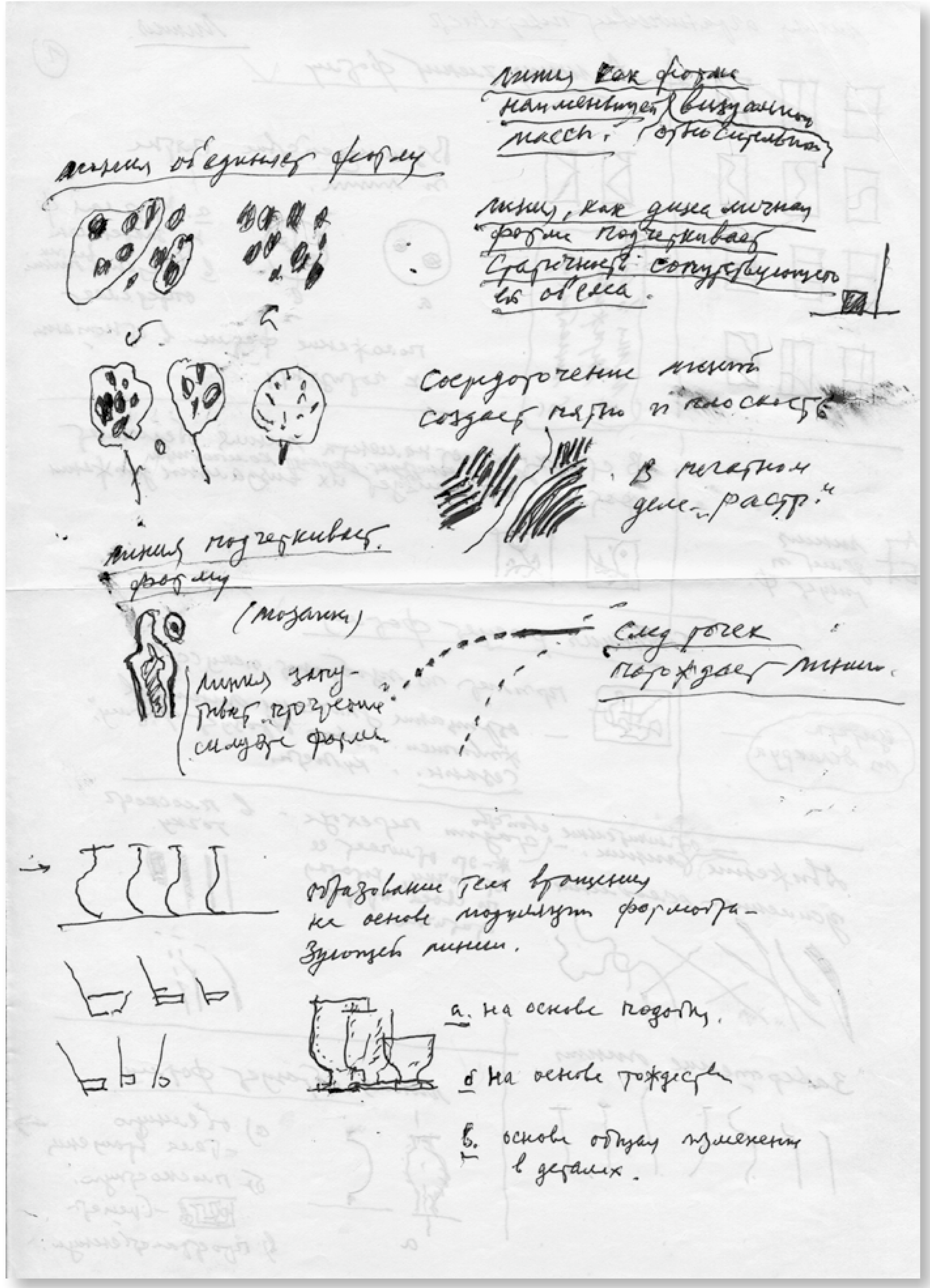
4. Восприятие форм зависит от их пространственного положения. Объем выражается лучше, когда зритель видит его с нескольких сторон.

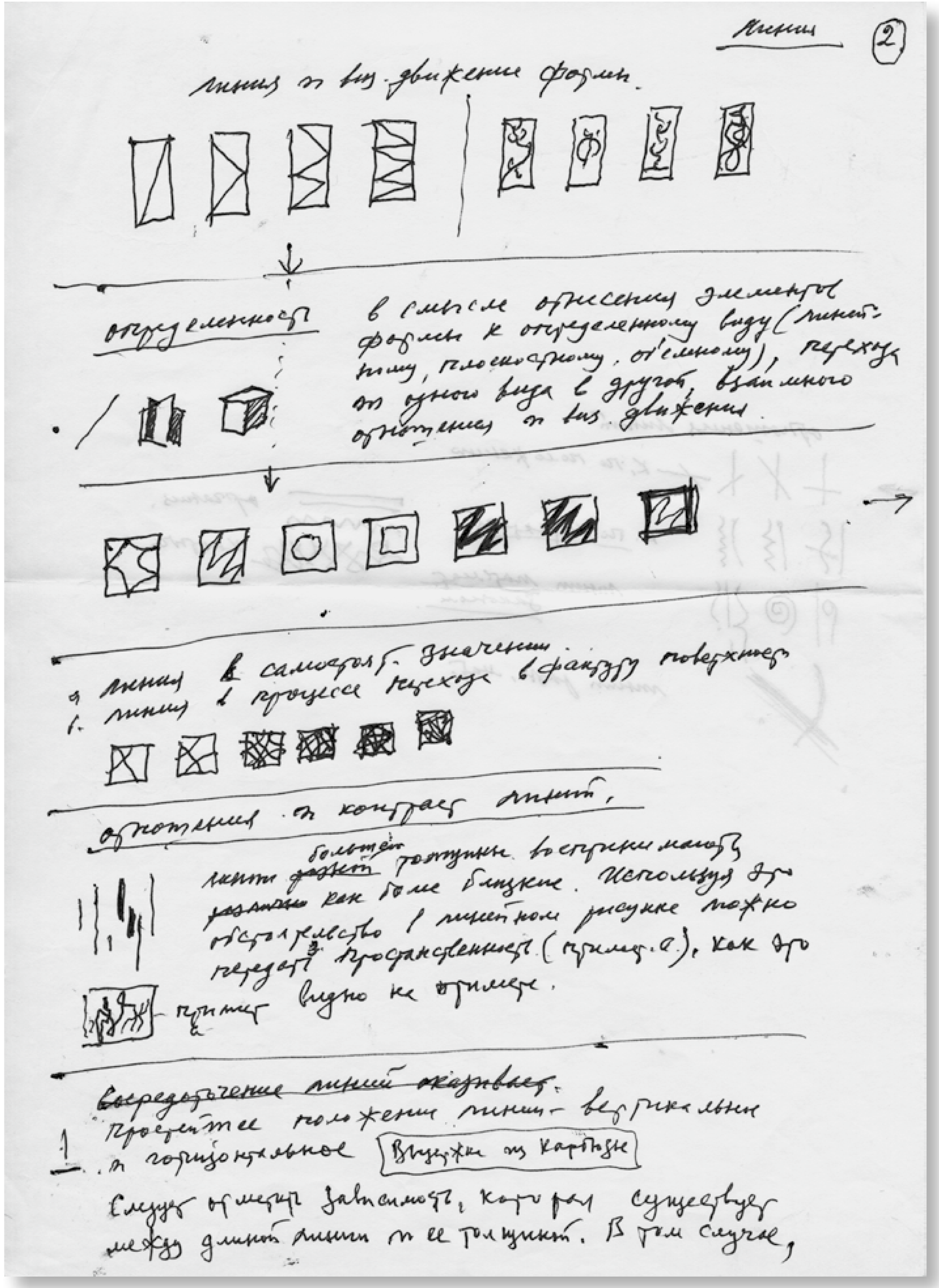
5. Восприятие форм зависит от их пространственного положения. Плоская форма выражена лучше всего при ее фронтальном расположении по отношению к зрителю.

6. Переход собранной «точечной» формы в протяженную линейную сопровождается уменьшением ее визуальной массы, при этом ее физическая масса остается прежней.

7. Горизонталь и вертикаль, будучи наиболее устойчивыми, определяют пространственное положение форм.


Линия ограничивает поверхность
Линия.
1
А линия членит форму
Взаимодействие пятна и линии.
а. Круглая ф. не закреплена
в. Введение линии вертик. определяет
а
в
положение формы в отношении к горизонту.
В структуре орнамента линия объединяет
образуя конструк. каркас композиции
формы, организует их визуальное движение
А Б линия делит и рисует ф.
Б линия рисует форму
пример из изобразит. искусства
— описание значения линии в
живописи — "линия образует форму."
Сезанн.
цитата из Делакруа
отличительные свойства линии, — создает переход — в плоскость точку.
Движение линии.
усиление — ослабление
*— это отличает ее от точки, которая по своей природе статична.
Завершение линии
линия образует форму
а) объемную — тела вращения
б) плоскостную,
в) пространственную.
а


Линия как форма наименьшей визуальной массы. (относительно)
Линия объединяет форму
б
в
линия, как динамичная форма подчеркивает статичность сопутствующего ей объема.
Сосредоточение линий создает пятно и плоскость
В негативном дем.-растр.
Линия подчеркивает форму
(мозаика)
Линия запутывает прочтение силуэта формы
След точек порождает линии.
образование тел вращения на основе подвижных формообразующих линий.
а. на основе подобия.
б на основе тождества
в. основе образуя изменения в деталях.



Линии (2)

линия и виз. движение формы.

определенность — в смысле отнесения элементов формы к определенному виду (линейному, плоскостному, объемному), переход от одного вида в другой. взаимного отношения и виз. движения

а. линия в самостоят. значении
б. линия в процессе перехода в фактуру поверхности

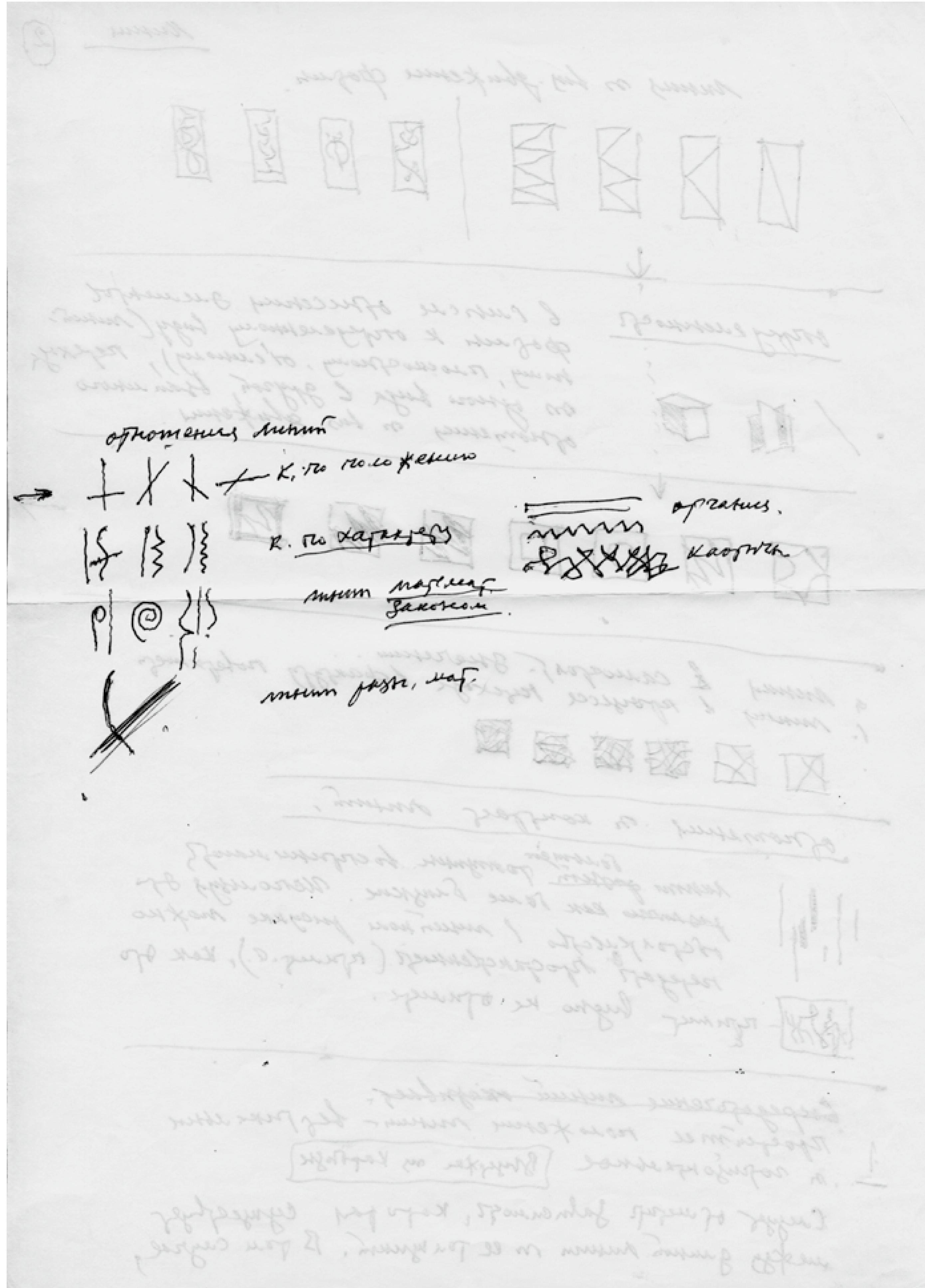
отношения и контраст линий.

линии ~~разные~~ большей толщины воспринимаются как более близкие. Используя это ~~различие~~ обстоятельство в линейном рисунке можно передать пространственность (примеч. а), как это видно на примере.

пример

~~Сосредоточение линий оказывает~~. Пространственное положение линии — вертикальное и горизонтальное [Вырезки из Картины]

Следует отметить зависимость, которая существует между длиной линии и ее толщиной. В том случае,



отношения линий

к. по положению

к. по характеру

органич.

хаотич.

линии наслаг. законом

линии разн. нап.

АФОРИЗМЫ, ЦИТАТЫ, ВЫПИСКИ

***

Над формой, как таковой, начинают работать тогда, когда не имеют содержания.

А. Луначарский

***

Искусство писать состоит не в искусстве писать, а в искусстве… вычеркивать плохо написанное, краткость — сестра таланта.

А. Чехов

***

Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе.

Н. Гоголь

***

Мы считаем здравомыслящими лишь тех людей, которые во всем с нами согласны.

Быть молодой, но некрасивой так же неутешительно, как быть красивой, но немолодой.

Старики потому так любят давать хорошие советы, что они уже не могут подавать дурные примеры.

Ларошфуко

***

Осел, побывавший в Мекке, — все же остается ослом.

М. Саади

***

Молодой щенок лучше старой райской птицы.

М. Твен

***

Я поверю чему угодно, лишь бы оно было совсем невероятным.

О. Уайльд

***

Спорить гораздо легче, чем понимать.

Г. Флобер

***

За каждой вещью в мире
Нам слаще гнаться, чем иметь ее.

В. Шекспир

***

Лучше дважды спросить, чем один раз напутать.

Шолом-Алейхем

***

Если вам подают кофе, то не старайтесь искать в нем пива.

А. Чехов

***

На тигре можно ехать, трудно с тигра слезть.

Китайская пословица

***

Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения.

А. Пушкин. Отрывки из писем, мысли и замечания. 1825–1827

***

Искусство есть одно из средств общения людей между собой… Особенность же этого средства общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли; искусством же люди передают друг другу свои чувства.

Л. Толстой. Что такое искусство?

***

Трудно даже представить себе, до какой степени излишне понимать литературу, чтобы восхищаться ею.

А. Франс. Жизнь в цвету

***

В искусстве нельзя быть косноязычным, надо уметь выговаривать все буквы изобразительного алфавита.

В. Мухина

***

Художник — человек искусств, которые придают формы и образы слову, звуку, цвету, — художник должен стремиться к равновесию в нем силы воображения с силою логики, интуитивного начала и рационального.

М. Горький

***

Автор что-то подразумевает и хочет, чтобы зритель об этом догадался. Хочет ли этого зритель?

Г. Лессинг. Лаокоон

***

Красота произведения искусства живет исключительно в самом произведении, а не в том, что ему служило только предлогом.

О. Глэз

***

Есть искусство изображения — оно пассивно и холодно, и есть искусство выражения — оно зажигает и оставляет след.

К. Юон

***

Я не пишу с натуры, я пишу при помощи натуры.

П. Пикассо

***

Известна притча о двух каменщиках: когда одного спросили, что он делает, он ответил: «Везу тачку с камнями». Когда спросили другого, он ответил: «Строю Шартрский собор».

***

Для нас искусство нечто родное, гений очага, друг, товарищ: оно высказывает лучше, чем мы сами, то, что все мы чувствуем; искусство — это наш домашний бог. Чтобы его знать, надо знать его дом. Бог создан для человека, а произведение искусства для пространства, которое оно завершает и наполняет. Прекрасно то, что на своем месте всего прекраснее.

Р. Роллан. Кола Брюньон

***

Вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя.

Ван Гог. Письма. Л.–М.: Искусство, 1966

***

Не существует абстрактного искусства. Нужно всегда начинать с чего-нибудь. Впоследствии можно устранить всякое сходство с реальностью, в этом уже нет ничего опасного, ибо идея объекта оставила свой нестираемый отпечаток. …Человек есть инструмент природы; она навязывает ему свой характер, свою видимость.

П. Пикассо. Сборник статей о творчестве. М., 1957

***

Скульптор несет в себе груз будущего творения. Пусть он даже еще не знает, как он будет его лепить. От одного нажима пальца к другому, от ошибки к ошибке, от противоречия к противоречию он неуклонно пойдет через бесформенную глину к своему творению. Ни разум, ни интеллект не обладают творческой силой. Оттого что у скульптора есть знания и интеллект, его руки еще не становятся гениальными.

Росток, согретый солнцем, всегда найдет дорогу сквозь каменистую почву. Чистый логик, если никакое солнце не тянет его к себе, увязает в путанице проблем.

Антуан де Сент-Экзюпери. Военный летчик

***

Земля помогает нам понять самих себя, как не помогут никакие книги. Ибо земля нам сопротивляется. Человек познает себя в борьбе с препятствиями.

Смысл видимого мира постигаешь только через культуру, через знание и свое ремесло.

Антуан де Сент-Экзюпери. Планета людей

***

Мир беспорядочно усеян упорядоченными формами. Таковы кристаллы, цветы и листья, разнообразные узоры из полос и пятен на мехах, крыльях и чешуе животных, следы ветра на песке и воде и т. д. Порою эти эффекты зависят от характера перспективы, от неустойчивости сочетаний. Удаленность создает их или искажает. Время их обнаруживает или скрадывает.

Поль Валери. Об искусстве. М.: Изд-во «Искусство», 1976

***

…Я слышал, что в Фивах закон предписывает мастерам, живописцам и ваятелям придавать тому, что они изображают, более возвышенные сравнительно с действительностью черты. За преуменьшение достоинств того, что служило образцом для статуи или картины, живописцам и ваятелям грозил денежный штраф.

Клавдий Элиан. Пестрые рассказы. М.— Л.: Изд-во АН СССР, 1963. Кн. 4. С. 43

***

Сделав Биндо,* сыну Антонио Альтовити, изображение его головы, величиной, как самое живое, из бронзы и послав его ему в Рим, это самое изображение он поставил в некий свой кабинет, каковой был весьма богато украшен древностями и другими красивыми вещами, но сказанный кабинет не был сделан для изваяний, а также и не для картин, потому что окна приходились ниже сказанных красивых работ, так что эти изваяния и картины, получая свет наоборот, не имели того вида, какой они имели бы, если бы получали свой разумный свет.

Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции. М.: Худ. лит., 1958. Гл. LXXIX. С. 432

***

Особенностью греческой керамики является то, что роспись изделий подчеркивала их структуру (архитектоническое строение).
Органическое единство росписи и формы сосуда не ограничивалось только удачным размещением рисунка на сферически изогнутых стенках вазы. Более значительной представляется другая особенность греческой керамики, а именно — стремление выявить посредством рисунка тектонику (основное построение) сосуда.

В. Блаватский. История античной расписной керамики. МГУ, 1953.

---

* Биндо Альтовити, родом из Флоренции, богатый римский негоциант, покровитель художников. Скульптурный портрет Биндо работы Челлини хранится в музее Гарднер в Бостоне.

ЗАМЕТКИ, ИЗЛОЖЕНИЯ, КОНСПЕКТЫ

Из Джорджо Вазари

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956.

…А так как вся фигура круглая, необходимо, чтобы она обладала одинаковыми соразмерностями и спереди, и сбоку, и сзади, представляя общее правильное расположение при любом повороте и любой точке зрения… (Т. 1. Гл. 1 «О скульптуре». С. 69).

…Опыт учит, что все произведения, рассматриваемые издали, будь это живопись, скульптура или что-либо подобное, обладают большими силой и мощью, когда они представляют собой хороший набросок, чем когда они закончены. И, помимо того, что такое впечатление получается благодаря далекому расстоянию, нам кажется также, что в набросках, возникающих внезапно, в творческом порыве, часто уже в нескольких штрихах выражается замысел художника и что, наоборот, усилие и излишняя тщательность лишают порой и мощи и мастерства тех, кто никак не может отнять рук от выполняемой работы (Там же. Т. 2. Лука де ла Роббиа. С. 57).

Примечание: Джорджо Вазари (1511–1574). Лука ди Симоне ди Марко де ла Роббиа (1399/1400–1482). Флорентийский скульптор, основатель мастерской семейства де ла Роббиа. Прославился скульптурами из глазурованной и обожженной глины.

***

Из Г. Вёльфлина

Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913.

Академические теории композиции после эпохи Возрождения: …Академические школы установили в изобразительном искусстве правила равновесия, композиции, которые приобрели канонический, закостенелый характер.

О понятии гармонии и равновесия в итальянском искусстве эпохи Ренессанса:
…Ренессанс очень рано выработал ясную уверенность, что первый признак совершенства в искусстве есть признак необходимости; совершенное должно вызывать впечатление, будто иным оно и не могло быть и будто малейшее изменение части разрушило бы смысл и красоту целого…

…Как достигла архитектура впечатления необходимости? Оно зависит исключительно от гармонии пропорций. Всевозможные пропорции целого и частей должны обнаружить свою общую зависимость от лежащей в основе их идеи единства.

Подробнее см.: *Леон Батиста Альберти.* «De re aedificatoria» (Об архитектуре).

***

…В противоположность Ренессансу, который любил созерцать в явлении то, что было в нем длящегося и спокойного, барокко проявляет вкус к движению, направленному в определенную сторону.

…Тектоническая связность была принесена в жертву дикой жажде движения.

…Круг, например, — вполне спокойная, неизменная форма; овал — беспокойная, как бы стремящаяся ежеминутно измениться. Микеланджело вводит овальный постамент для конной статуи Марка Аврелия на площади Капитолия (1538).

У Виньолы овал встречается часто; Сермио рекомендует для зданий эллиптическую форму.

Квадрат равным образом уступает место прямоугольнику. При этом нужно заметить, что прямоугольник (или эллипс), построенный в среднем и кратном отношении, кажется неподвижным сравнительно с теми же фигурами других пропорций.

…Отвращение к ограниченному и определенному и есть, может быть, наиболее глубокая черта характера барокко… Оно вносит в искусство новое, основанное на чувстве бесконечности понимание пространства, форма уничтожается ради живописного элемента, в высшем смысле этого слова, ради тех чар, которые создает свет. Замысел теперь покоится не на определенных кубических пропорциях, не на принятых соотношениях высоты, ширины и глубины определенного ограниченного пространства. Раньше всего живописный стиль заботится о световых эффектах. Бездонность темной глубины, магия света, льющегося с неизмеримой высоты купола, переход от темного, к светлому и еще более светлому — вот те средства, которыми он располагает. Пространство, которое Ренессанс освещал равномерно и которого он не мог себе иначе представить, растворяется в бесконечности…

***

Из А. Гильдебрандта

Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / предисл. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914.

В натуралистическом искусстве XIX в. функциональное часто преобладает в ущерб зрительной цельности.

***

Ясный силуэт есть дальше всего видный образ предмета. Особенно это необходимо для бронзы, т. к. у нее вследствие темной окраски внутренняя форма выражается слабее.

Греки делали более ясным силуэт предмета, рассматриваемого с далекого расстояния.

Для закрытых помещений, где отход меньше, предмет может быть охарактеризован внутренней формой.

***

Пластика и живопись — искусства подражательные, в противоположность архитектуре. Это определние выражает только различие и упускает сходство. Пластика и живопись, чтобы привести к созданию подлинных произведений, должны развивать архитектонические начала. (Архитектоника — в смысле целостного построения форм, независимо от их языка).

Проблемы формы, возникающие при этом, не поставлены непосредственно природой, как сами собой понятные, но являются проблемами абсолютно художественными. Формы природы, лишь переработанные архитектонически, становятся вполне художественными произведениями.

В прошлые эпохи архитектоническое построение стояло на первом плане, подражательная сторона развивалась лишь медленно. В настоящий момент архитектоническое чувство утрачено. Неспособность выразить в архитектурной форме подражательный материал вызывает художественную неполноценность, часто оправдывается «содержанием», глубоким смыслом и т. п.

Изобразительное искусство не заимствует где-либо своей поэзии или только иллюстрирует ее. Изобразительное искусство имеет дело <…> не с предметом, самим по себе значительным и действующим поэтически или этически.

Мир форм имеет пространственный характер. Их архитектоническое строение, естественно, тоже пространственное. Следует учитывать особенности пространственного восприятия — осязать и видеть, которые соединяются уже в самом глазу.

В восприятии художника, в работе нужна ясность утонченного инстинкта, а не познания, передаваемые словами. Представление зрительное и представление двигательное. Форма и воздействие.

Наше выражение бытия может быть как выражение образа, как взаимоотношения и продукт воздействия.

Позитивистская точка зрения ищет правды в восприятии самого предмета, а не в том представлении о нем, которое в нас образуется, и видит художественную задачу только в точном воспроизведении непосредственно воспринятого. Всякое влияние представления она считает искажением так называемой правды природы, стремится довести процесс изображения до степени возможно точной имитации.

***

Произведение искусства есть законченное, в самом себе покоящееся и для себя существующее целое воздействия <…> противопоставляет себе последнее как самостоятельную реальность природе. В художественном произведении форма бытия существует только как реальность воздействия. Отсюда т. н. учение о пропорциях — недоразумение: они каждый раз должны быть создаваемы вновь. Исключение — греческие храмы. В скульптуре отношения форм в отдельных частях должны быть принесены в угоду целому (например, короткая нога фавна).

Пространственное представление. При изменении пространства группировка предметов или форма предмета указывают на его объем. Пространственное положение формы.

Плоскостные и глубинные представления. Все пространственные отношения и все различия формы, отправляясь от одной точки наблюдения, прочитываются спереди назад.

Восприятие рельефа — фигуры живут в плоскостном слое. Восприятие плоскостное и глубинное.

Если что-либо заметно выступает из этой общей плоскости, то оно помещается уже перед основной границей нашего поля зрения и исключено из общего глубинного движения. Не основная плоскость рельефа, а передняя плоскость должна действовать как главная.

В закрытом помещении, где точка созерцания ближе, предмет может быть охарактеризован внутренней формой. Не следует слишком пользоваться контуром ввиду близкого смотрения, но, наоборот, обойтись без него. Общая масса возможно спокойнее — например, скульптуры Микеланджело.

В бронзе внутренняя форма не говорит отчетливо, поэтому, чтобы обойтись без силуэта, инстинкт заставляет художника уменьшать масштаб. Бронза, как силуэтный образ, требует близкой точки смотрения, меньшего масштаба в сравнении с мраморной фигурой с замкнутым контуром.

***

Так как сущность рельефного восприятия заключается в том, чтобы кубическое сформировать в одно цельное зрительное впечатление, то рельефное восприятие всегда необходимо вступает в силу там, где объектом художественного оформления служит кубический образ. Следовательно, более всего в архитектуре, мебели и т. д., чтобы получить отчетливое чувство наружной поверхности, нужно читать все отдельные формы как углубления снаружи внутрь. Греческий храм — замкнутая пространственная масса.

Микеланджело… описывает процесс обработки мрамора. Нужно представить себе изображение как бы лежащим в воде, которую постепенно спускают, так что фигуры постепенно выступают на поверхность, пока они не высвободятся совсем. Сущность формы при этом заключается в том, что ее отдельные части мыслятся как части одних и тех же плоскостных слоев. Благодаря этому, частичные формы сохраняют лишь для глаза существующую сопринадлежность или единство, которое им не принадлежит по органическим основаниям. Это важно, т. к. пространство организует представление, придает изображению форму, целесообразную для глаза и расчлененную для представления. Скульптуры Микеланджело отличает пространственное единство. Фигуры рассчитаны не как контраст с открытым небом, не для созерцания на большом расстоянии, и отчетливость их изображения не связана с отчетливостью их силуэта.

***

Из неизвестных источников

В противоположность импрессионизму, который стремится создать у зрителя известное чувственное восприятие, кубизм пытается дать возможность пластически осознать живописный объект.

Ради освобождения от «банальности» природных форм, во имя изобразительной силы это искусство комкает и режет формы, разрубает на части предметы видимой действительности, стремясь перевоплотить ее в самодовлеющую, чисто живописную действительность.

«Бубновый валет» — освобождение живописи от заранее данных, отвлеченно программных, ничем не связанных с обработкой живописного материала тенденций — будь это изображение быта (передвижники) или историко-литературные сюжеты («мир искусства»).

1. Первая стадия — разрушение литературы.

2. Вторая стадия — разрушение сюжета, которое трактовалось как утверждение чисто декоративного начала в живописи.

3. Третья стадия — разрушение предмета — живописи: оказались стеснительны не только нормы сюжета, но и нормы предмета, т. е. любой жизненно-реальной формы. Последовало кубистическое разложение предмета. Тенденция очищения живописного начала дошла до логического абсурда — до разрушения изображения — к математически чистой живописности супрематизма. Казимир Малевич «черный квадрат на белой поверхности холста».

***

Повторяемые в современных архитектурных композициях детали, фрагменты, здания стандартны; в прошлом же все это было уникальным, повторялось неповторяемое… Единство стиля подразумевает определенный уровень общности форм. Но в пределах самого стиля заключено огромное богатство форм. Место города, климат, ландшафт, характер среды, материала — источник неповторимости… В современных условиях… техницизм отодвигает на второй план все остальное. Типовой проект абстрагирован от среды.

Новиков Ф. А. Четыре этюда о зодчестве // Новый мир. 1980. № 10.

***

Схватывание ритмической связи может протекать во временной последовательности, но высшее осмысливание ритмической группы основывается на одновременном представлении целого, даже когда аналитическая функция рассудка скрыта, и последние выводы делает эстетическое восприятие.

Бринкман А. Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., 1935.

***

Из Л. Рейнгардта

Рейнгардт Л. Абстракционизм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Сб. статей / под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. М., 1980. С. 136–194.

В творчестве некоторых художников-живописцев XX столетия (П. Мондриан, В. Кандинский, К. Малевич) попытки создания самоценной абстрактной формы приводят к отрицанию самих жизненных основ и привычных понятий равновесия и гармонии в изобразительном искусстве. Формы уравновешенные, замкнутые в себе признаются ущербными как формы, имеющие лишь частные значения (П. Мондриан). Предпочтение отдается формам открытым, в которых усматривается элемент «универсальности», всеобщности.

Получают распространение сочетания дисгармонические, неуравновешенные, в которых якобы выражается «неравновесие и трагизм» самой человеческой жизни. В суждениях Кандинского нарушение привычного равновесия форм, алогическое, парадоксальное расположение отдельных элементов в живописи рассматривается как средство усилить ее «звучание».

Геометрические абстракции П. Мондриана, конструктивизм оказали известное влияние на деятельность известной школы архитектуры и прикладного искусства — Баухауз, сначала в Дессау, затем в Веймаре.

Пит Мондриан (1872–1944), В. Кандинский (1866–1944), К. Малевич (1878–1935).

В. Кандинский создал свой тип абстрактной живописи, освобождая ее от всяких признаков предметности пятна импрессионистов и «диких». Мондриан пришел к своей беспредметности через геометрическую стилизацию природы, начатую Сезанном и кубистами. Третий основоположник абстрактной живописи, К. Малевич, соединяет в своем супрематизме оба пути.

Находившиеся под влиянием К. Малевича Эль Лисицкий, Певзнер, Наум Габо, Моголь Надь и др. перешли к так называемому производственному искусству, перенося в эту область геометризм, алогизм и другие черты абстрактной живописи.

Примечание: *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916.
Малевич К. О новых системах в искусстве. М., 1919.

Мондриан, Малевич, Лисицкий, Моголь Надь оказали влияние на развитие плаката, книжной графики, театральной декорации, архитектуры и прикладного искусства.

Мондриан говорил: «Ограниченные формы суть частные, следовательно, не всеобщие элементы. …Опаснее всего круг, а также другие кривые линии. Формы, ограниченные прямыми линиями, суть более «открытые формы».

«Все больше и больше, — говорит Мондриан, — я исключал все кривые, пока мое произведение в конце концов не осталось только в рамках вертикальных и горизонтальных линий, образующих перекрытия, отделенные и обособленные друг от друга. Вертикали и горизонтали являются выражением двух взаимно противоположных сил; это равновесие противоположностей существует везде и подчиняет себе все». Учение о высшем равновесии вертикалей и горизонталей Мондриан заимствовал у Шойенмейкера.

В 1926 году Мондриан выразил свои наставления художнику в пяти правилах:

1. Средством пластического выражения должна быть плоскость или прямоугольная призма основных цветов (красного, синего

и желтого) и не-цветов (белого, черного, серого). В архитектуре пустое пространство должно быть принято за не-цвет, а строительный материал должен быть принят за цвет.

2. Необходима эквивалентность пластических средств. Различные по размерам и цвету, они, тем не менее, имеют ту же ценность. Вообще говоря, равновесие предполагает большую поверхность не-цвета и меньшую поверхность цвета или материи.

3. Дуализм противоположности пластических средств требуется уже в самой композиции.

4. Постоянное равновесие достигается отношением положения и выражается прямой линией (границей пластического средства) в ее принципиальном противопоставлении.

5. Равновесие, которое нейтрализует и устраняет пластические средства, создается отношением пропорций, в которых они взяты и которые являются источником живого ритма .

В стремлении к абстрагированию живописи Мондриан отстаивал принцип «денатурализации материи». Цвет должен быть основным (в спектральном смысле), плоским.

См. подробнее: *Mondrian P.* Plastic art and pure plastic art (1937) and other assays (1941–1945). N.Y. 1947.

***

В книге В. Кандинского при всей ее алогичности есть своя система, и она действительно отличается от системы традиционной живописи. Мы видим это в начале его рассуждения о точке… Если любой элемент, образующий вместе с другими элементами письменного языка или живописи, поставить на необычное место, то происходит взрыв, нарушение смысла, которое обращает на себя внимание и кажется чем-то значительным. Система Кандинского в том и состоит, что она вырывает из обычного логического или целесообразного контекста те или другие элементы, чтобы поставить их на голову и тем усилить их «звучание».

Практическая эстетика Кандинского изложена в книге «Точка, линия и плоскость». В основе ее лежит борьба между человеческим духом, направляющим инструмент художника, и материальной плоскостью, которая должна быть побеждена. Первым результатом столкновения этих сил является точка. Отсюда Кандинский старается чисто дедуктивным путем вывести все отношения, возникающие на плоскости картины или графического листа.

Основная цель — превращение материальной плоскости в иллюзорное пространство. В духе кубизма, футуризма и других подобных течений Кандинский развивает противоположность спокойного созерцания жизни с одной-единственной точки зрения, создающего плоскость картины («окно в мир») и активного вмешательства в жизнь «переживания пульсации», восприятия разнообразных звучаний, извивающихся вокруг нас в разных тональностях и темпах, подъемах и падениях («выход на улицу через дверь»).

***

О Баухаузе

Стремление разобраться в природе отношений пространственных структур выразилось в системе обучения школы Баухауз в определении противоположных признаков этих структур.

Большое — малое, протяженное — собранное, плоское — объемное, темное — светлое, жесткое — мягкое, прозрачное — непрозрачное и т. п. От степени контраста в этих парных категориях признаков зависит выразительность художественной структуры предмета.

***

…Архитектура как искусство начинается за пределами требований конструкции и экономики на психологическом уровне человеческого существования. Удовлетворение человеческой психики, достигаемое красотой, столь же важно, если не еще важнее для наполненной, цивилизованной жизни, чем выполнение требований нашего материального комфорта…

…Кем созданы розы или тюльпаны — художником или техником? Обоими вместе, потому что в природе польза и красота есть составные качества, неразрывно связанные и взаимообусловленные явления…

Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.

***

…Функциональная пригодность предмета еще не служит гарантией качества, это лишь уровень, ниже которого дизайн не может опуститься, иначе он перестанет служить своей цели.

Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М., 1971.

Эмоциональный и духовный уровень работы дизайнера также имеет более важное значение, чем тип предмета, над которым он работает по заказу или вдохновению (Там же).

***

Из Р. Арнхейма

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

Европейская живопись XIV и XV вв. достигла своей вершины приблизительно в 1430 году, когда была открыта центральная перспектива.

Интеллектуальное знание имеет дело с логическими категориями. Художественное восприятие, не будучи интеллектуальным процессом, опирается на структурные принципы, по Арнхейму — «визуальные понятия». Существуют два типа таких понятий: «перцептивные», с помощью которых происходит восприятие, и «изобразительные», посредством которых художник воплощает свою мысль в материале искусства.

РАВНОВЕСИЕ

С. 42. — «Правая и левая стороны». Г. Вельфин обратил внимание на то, что «Мадонна» Рафаэля, отраженная в зеркале, теряет значение.

С. 53. …Неопределенность запутывает художественное положение, потому что она вынуждает зрителя колебаться между двумя или более утверждениями, не образующими единого целого…

Само по себе каждое отношение, каждая связь не находятся в состоянии равновесия, взятые же все вместе, они в структуре произведения взаимно уравновешивают друг друга.

ОЧЕРТАНИЯ

С. 77. Подразделение зрительно воспринимаемой модели на более элементарные единицы является одним из самых существенных средств композиции в визуальных видах искусства и имеет место на различных уровнях, которые в каждом произведении создают определенную иерархию. Первоначальное выделение устанавливает основные характерные черты художественного произведения. Крупные части снова подразделяют на более мелкие. И задача художника состоит в том, чтобы приспособить степень и вид выделений и связей к смыслу, который он хочет выразить в своем произведении…

С. 122. «Оригинальность» — это непроизвольный продукт удачной попытки одаренного художника быть честным и правдивым, сознательный поиск личного стиля неизбежно вредит ценности художественного произведения, так как этот поиск вводит элемент произвольности в процесс, который может управляться только закономерностью.

С. 161. …Изображение никогда не является точной копией объекта, но представляет его структурный эквивалент, выраженный определенным изобразительным средством.

В материале, который не поддается образованию закругленных форм, окружность может быть выражена путем прямых линий. На рис. 91 изображена змея, преследующая лягушку. Этот рисунок выполнен индейцами Гайяны на плетеном изделии.

С. 162. …Преимущество художника — в способности постигнуть природу и значение художественного опыта в форме определенных изобразительных средств и таким образом сделать этот опыт воспринимаемым другими…

С. 163. …Однажды Матисса спросили, выглядят ли для него помидоры одинаковыми, когда он их ест и когда рисует. «Нет, — ответил он. — Когда я их ем, я их воспринимаю такими же, какими они кажутся всем людям на свете».

РАЗМЕР

С. 188. …В истории искусств мы находим много примеров того, как посредством размеров подчеркивалось значение той или иной детали картины. В древнеегипетских барельефах боги или фараоны часто изображались по крайней мере в два раза большими, чем их подчиненные…

С. 195. …Перцептивное опознание относительно мало зависит от размеров объектов. Формы и ориентация объекта не страдают от изменения размера…

…Обычно мы не осознаем постоянное перспективное изменение размера в объектах окружающей нас среды. Поскольку дело идет об образах, то ни для кого не будет иметь большого значения, покажут ли ему маленькую фотографию человека или гигантскую статую.

…Потребность в «правильных» отношениях размеров в картине является весьма незначительной. Даже в развитом искусстве средневековых книжных иллюстраций замки и люди очень часто имеют одинаковые размеры… Рис. 109 илл. из «Откровения св. Иоанна» — сцена землетрясения.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СКУЛЬПТУРНОЙ ФОРМЫ

С. 211.

1. Двухмерная форма, эпоха палеолита.

2. Четырехмерная форма, но каждая часть решается изолированно. Пример — крылатые быки и львы во дворцах ассирийцев.

3. Ренессанс — объем как беспрерывное целое… В скульптуре барокко отказались от подразделения на четко выраженные проекции, и зачастую невозможно даже определить, где находится главный вид. Каждая проекция представляет собой неотделимую часть постоянно меняющейся формы (с. 212). Акцент на сокращение в ракурсе по наклонной плоскости не дает взгляду остановиться на какой-либо детали. Плоскости управляют восприятием с любой точки наблюдения и требуют от воспринимающего субъекта бесконечной смены позиций.

С. 212. Характерный пример — статуя Христа, выполненная Микеланджело для церкви Санта-Мария сопра Минерва в Риме. …Каждый сегмент фигуры расположен в наклонном положении по отношению к следующему. Таким образом, в любой данной проекции фронтальность одного из сегментов нейтрализуется наклонностью другого…

С. 213. Из других поздних стадий овладения сложностью фермы остановлюсь только на одной. На протяжении всей истории скульптурного искусства всегда существовало четкое отличие между твердой глыбой камня и окружающим ее пустым пространством. Границами фигуры всегда являются либо прямые, либо выпуклые плоскости, а проемы, отделяющие руки от туловища или ноги друг от друга, никогда не ослабляли компактности основного объема…

ПРОСТРАНСТВО

С. 217. …Сопоставляя между собой выполненные в карандаше рисунки Рембрандта с рисунками Матисса или Пикассо, можно обнаружить, что у старых мастеров плотность и компактность изображения достигается посредством того, что изобразительным единицам контура придаются относительно небольшие размеры, Кроме того, поверхности, заключенные внутри какого-либо контура, Рембрандт усиливает внутренним содержанием рисунка, например складками одежды. В современных же рисунках изобразительные единицы очень часто имеют настолько крупные размеры, что контур почти теряет свой эффект. Пограничный характер линий в рисунках Матисса выражен довольно слабо. Они воспринимаются в основном как самостоятельные линии. Тела выглядят неплотными и как бы говорят, что они ничего, кроме бумажной поверхности, собой не представляют. Рисунок обманчиво выглядит прозрачной паутиной, сотканной из линий. Эффект объемности сведен до минимума… В то время как старые мастера хотели подчеркнуть твердость объема и четко выделить глубину, современные художники стремятся дематериализовать предметы, а пространство сократить до минимума. Современные рисунки выступают «как очевидные творения рук человека, как плод его воображения, а не как иллюзии физической реальности. Они предназначены для подчеркивания той поверхности, из которой они выступают.

С. 223. Фигура — фон… части, расположенные снизу, имеют тенденцию располагаться ближе к зрителю. Рис. 139. Пространство во фронтальной плоскости является «анизотропическим», т. е. нижняя и верхняя половины рисунка имеют неодинаковый вес.

***

Из В. Артамонова

Артамонов В. А. Город и монумент. М., 1974.

Оптимальный угол зрения скульптуры — 27° — на расстоянии 2-х высот.

Так, в результате многочисленных исследований установлены следующие границы нормального человеческого поля зрения: в вертикальном направлении — вверх 45°, вниз 65°. В горизонтальном направлении — снаружи 70°, внутрь 60° (рис. 29).

Опыты показывают, что в зрительном процессе большое значение приобретают границы и контуры воспринимаемых объектов. Однако сами по себе границы и контуры на движение глаз не оказывают влияния, а необходимы для выявления только образа. С. 131. Стокгольм. Скульптура летящего Пегаса — К. Миллес.

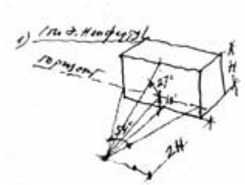
***

Из А. Иконникова и Г. Степанова

Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М., 1971.

Основные углы зрения (по Э. Нейферту)

При разработке архитектурных форм должны учитываться характеристики глаза; поле эффективного зрения, в котором



Основные углы зрения
(по Э. Нейферту)

перемещение взгляда при неподвижном положении головы обеспечивает ясность восприятия, охватывается углом в 54° по горизонтали и 37° по вертикали (27° вверх и 10° вниз от оси зрения).

Таким образом, весь объект можно ясно увидеть на расстоянии не меньшем, чем его длина и двойная высота. Величиной этих углов определяются и количественные характеристики форм, создающих ощущение замкнутости. Оно проявляется в тех случаях, когда в поле зрения входят формы, ограничивающие пространство с трех сторон. Если эти формы заполняют и весь угол эффективного зрения по вертикали, исчезает ощущение открытого внешнего пространства.

Нормальное зрение способно различать предметы только в пределах угла 0°1′, что определяет минимальный размер деталей, которые можно увидеть на данном расстоянии. На значительных расстояниях начинает сказываться и воздушная перспектива, создающая пределы видимости (Гл. «Восприятие пространства и объемной формы»).

Ритм. Закономерное повторение и чередование соразмерных элементов — ритм — свойство, органически присущее многим явлениям природы и жизни человека.

…В архитектуре, изобразительном и прикладном искусстве ощущение ритма создается чередованием элементов в пространстве. Это ритм статичный, где время заменено протяженностью, закономерная последовательность во времени — закономерной последовательностью в пространстве. Правильная повторность ряда форм облегчает его восприятие по сравнению с неупорядоченным множеством… Простейшая закономерность ритма — равенство форм. Порядок, основанный на повторении равных величин, называется метром.

Ритм, организующий пространство, может быть выражен в непрерывном изменении свойств единой формы, например в меняющейся кривизне поверхностей, образованных спиралью и кривыми конических сечений (парабола, гипербола, эллипс — кроме окружности с ее кривизной, определяющей метрический порядок). …Чтобы снять ощущения монотонности, используется прием остановки ритма, нарушения непрерывной последовательности его ряда, имитация случайности, чтобы придать композиции жизненность и преодолеть монотонность ритма.

Простейший вид связи форм — тождество — в большей мере выражает внутреннее равновесие, статичность.

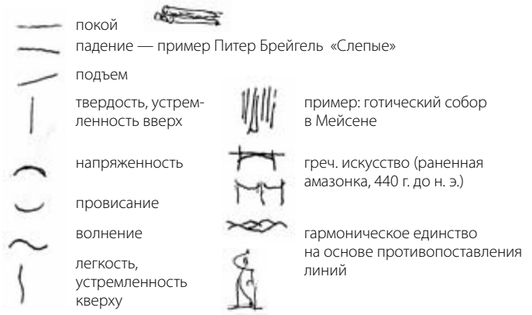
Нюанс — отношение, при котором сходство выражает внутреннее равновесие, статичность. Контраст — отношение, в котором преобладает различие однородных свойств. Контраст подчеркивает свойства форм, делает их более впечатляющими. Нюансы, напротив, сближают несхожее, сглаживают различие. Оптические иллюзии, порождаемые контрастом и нюансом, усиливают их воздействие на восприятие.

***

Идею группировки помещений, окружающих центральное пространство по спирали, предложил Ле Корбюзье. Он развивал ее еще в эскизах тридцатых годов. Залы Токийского Национального музея западного искусства, построенного по его проекту в 1959 году, сгруппированы вокруг главного, как лопатки вокруг оси колеса турбины. Такая система, по мысли архитектора, может быть продолжена, охватывая корпус новыми «витками» и открывает, таким образом, неограниченные возможности роста музея иего экспозиции (Там же).

***

ФОРМАЛЬНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЛИНИИ



Плоскость.
У Древних Египтян иероглиф квадрат - обозначал «поле».

Квадрат, поставленный на один из своих углов в силу малой плоскости опоры, теряет устойчивость и кажется подвижным.

Прямоугольник отличается от квадрата по своему формальному выражению. Поставленный вертикально, он выражает движение кверху, как бы возносящий вес. Будучи положен, выражает покой, собственную тяжесть.

Круглая плоскость.
Получается, когда одна точка движется вокруг другой, находясь все время на одинаковом расстоянии от нее.

В противоположность квадрату, в котором выражено конструктивно твердое состояние покоя, круг создает ощущение постоянного движения. К формам круга приближается эллипс, овоид, яйцевидная, волнообразная, парабола и другие формы дугообразного или циркульного характера.

Немецкий журнал "Farbe und Raum". № 10. 1971.
R. Lungwitz. Die imaginare Linie.

***

Из Ф. Биррена

Перевод с английского книги Ф. Биррена «Цвет, форма и пространство».
Faber Birren. Color, Form and Space. N. Y. Reinhold Publishing Co. 1961.

Сегодня искусство ищет индивидуальность в обществе, которое относится к ней крайне отрицательно.

Красота не является свойством, присущим естественным или искусственным (сделанным человеком) вещам, а представляет собой ощущение человеческого глаза и мозга.

Восприятие форм в пространстве.

Многие архитекторы и конструкторы, склонившись над чертежными досками, занимаются творчеством, создавая изолированные формы, как бы существующие в пустом пространстве.

В действительности все пространство заполнено, даже в том случае, если его заполняет только воздух. В процессе восприятия ощущение пространства сообщает реальность тому, что видит глаз. Джеймс Дж. Гибсон: «Видимое пространство, в отличие от абстрактного, геометрического пространства, воспринимается только благодаря тому, что его заполняет». Любой предмет, будь то здание или стиральная машина, никогда не бывает изолированным от окружающей среды или пространства, которое он заполняет…

Многие замыслы, хорошо выглядевшие на «бумаге», оказывались хуже, будучи воплощены в жизнь. Часто форма, изначально созданная без учета окружающей среды, требует исправления и изменения с целью приведения ее в соответствие с обстановкой, к которой она относится.

***

Нередко архитекторы рассматривают формы как линейные окраски. Все внимание уделяется линиям, массе, пропорции как вещам в себе… Нет ничего в поле зрения человека, что было бы бесцветным. Цвет представляет собой одно целое с формой и не может быть отделен от нее.

Белый, серый, черный суть цвета… Они передают визуальные и эмоциональные сигналы. Белый цвет может быть светлым и неподвижным, серый цвет — спокойным, черный цвет — насыщенным и мрачным… Было бы очень трудно выразить настроение легкомыслия серым цветом, как бы ни пытался художник оригинально и необычно оперировать одними только конструктивными факторами.

Согласно Гибсону, видимый мир «простирается на расстояние и моделирован в глубину; он стабилен и безграничен; он полон красок, теней, света и имеет свою текстуру; он состоит из поверхностей, кромок, форм и промежуточных пространств; и, что важнее всего, он наполнен вещами, имеющими смысл».

Макс Вертгеймер: «Форма представляет собой целое, свойство которого определяется не свойствами отдельных элементов, а внутренней природой целого».

***

Строители Древнего Египта и Малой Азии обладали первоклассным знанием архитектурных пропорций и форм, хотя об их теориях в этой области почти ничего неизвестно. Греки, в особенности Пифагор, оказались теми, кто установил связь между красотой и математикой, и считал гармонию ключом к Вселенной. Пифагор открыл двухтональную шкалу в музыке и констатировал, что существует только пять геометрических тел, у которых стороны и углы равны между собой. Их он отождествлял с элементами греческой мифологии. Они являлись самыми простыми и безупречными формами. Частицы земли символизировал куб, наиболее устойчивое из тел. Частицы огня связывались с тетраэдром, т. е. с формой, заключающей в себе четыре равносторонних треугольника. Частицы воздуха символизировал октаэдр (восьмигранник), двойная пирамида, а частицы воды — икосаэдр (двадцатигранник), т. е. геометрическое тело, поверхность которого состояла из двадцати равносторонних треугольников. Пятое геометрическое тело, додекаэдр (двенадцатигранник), самое сложное из всех, было отождествлено с пятым элементом греческой мифологии — эфиром. Сфера, наиболее совершенное из всех тел, была предусмотрено для Божества.

***

В эпоху Возрождения вновь пробудился интерес к греческой философии и математике. Так, например, итальянец Альберти разработал теорию возможности применения пифагоровых интервалов в музыке к архитектурным конструкциям.

***

Бертран Рассел пишет: «Проникновение в численное строение вещей дало человеку новые возможности подчинения окружающей его природы. В этом отношении человек уподобился Богу».

Человек мог служить мерой вещей. Внутри него находилась небольшая вселенная, микрокосм, и даже его высота, ширина и пропорции были приспособлены к гармонии в искусстве.

***

Джей Хэмбидж в книге «Динамическая симметрия» (М., 1936) отмечает: «Главные принципы, положенные в основу совершеннейшего в мире искусства, могут быть обнаружены в пропорциях человеческого тела и в растущих растениях». В этом заключается греческая традиция.

Геометрия является неисчерпаемым источником красоты форм, однако прежде чем использовать то, что мы из него черпаем, оно должно быть проверено, пропущено через фильтр сознания художника. В новейшее время некоторые из постимпрессионистов, в особенности кубисты, пытались свести природу к геометрии и создать иллюзию глубины на плоских полотнах. Сезанн заявил: «Природа должна быть выражена посредством цилиндра, шара, конуса». Подобно древним грекам, он полагал, что природа скрывает тайны, которые он стремится раскрыть, не замечая более индивидуальной правды, которую законы красоты обязательно порождают в сознании самого человека. Брак соединил живопись с архитектурой, используя линии, плоскости и геометрические формы для создания иллюзий пластического пространства. Пикассо в период его приверженности к кубизму пытался выразить объем на плоскости, не прибегая к свету и тени или даже к перспективе (*Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974).

***

Вильгельм Освальд в своей книге, посвященной гармонии формы (1922), отметил следующее: «Если точка изображена в небольшом размере и неправильной формы, ей недостает элементарной убедительности и она нуждается в объяснении, чтобы зритель был удовлетворен. Однако если точка будет иметь форму круга, квадрата или шестиугольника, то никаких вопросов не возникнет, так как эти формы кажутся правильными и нормальными».

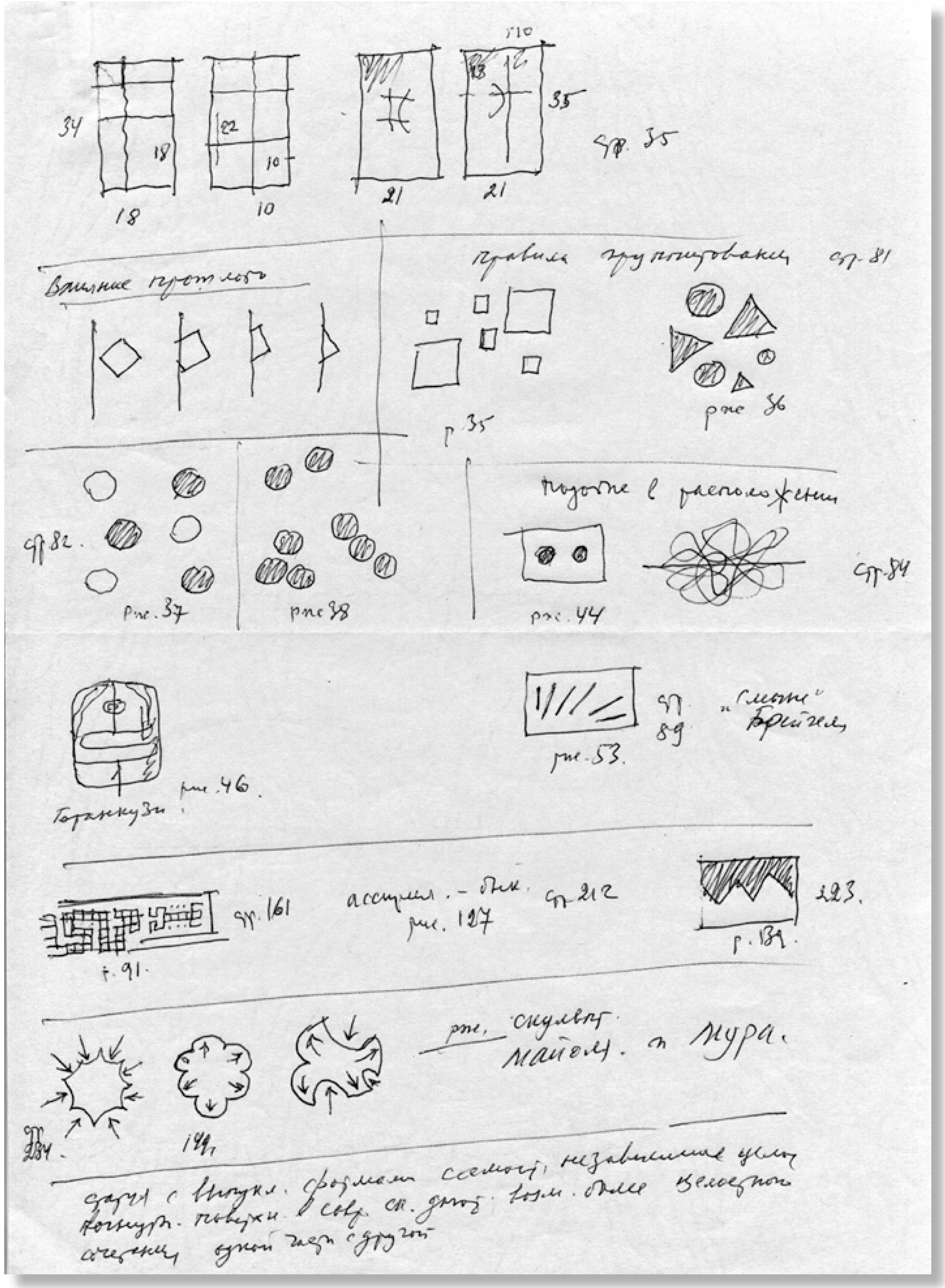
***

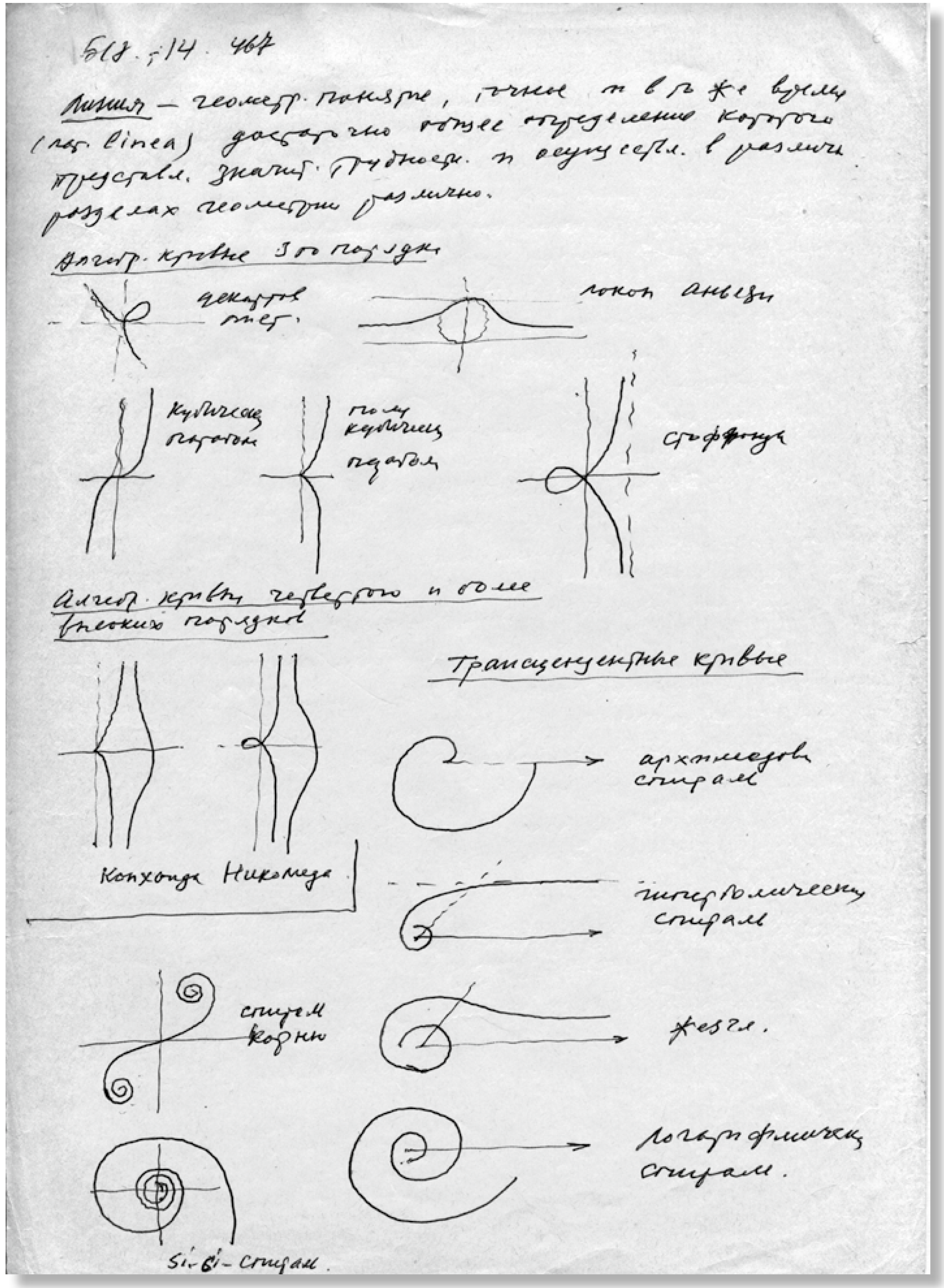
Если простую форму, например Т-образную перпендикулярную, слегка наклонить, то этот наклон будет казаться более произвольным, чем естественный… Наиболее удовлетворительными являются простые формы — квадрат или куб, круг или шар, треугольник или пирамида и т. д. Слегка неправильные формы или формы, заключающие в себе промежутки, будут казаться вполне правильными или сплошными при краткой экспозиции или в виде их остаточных проявлений.

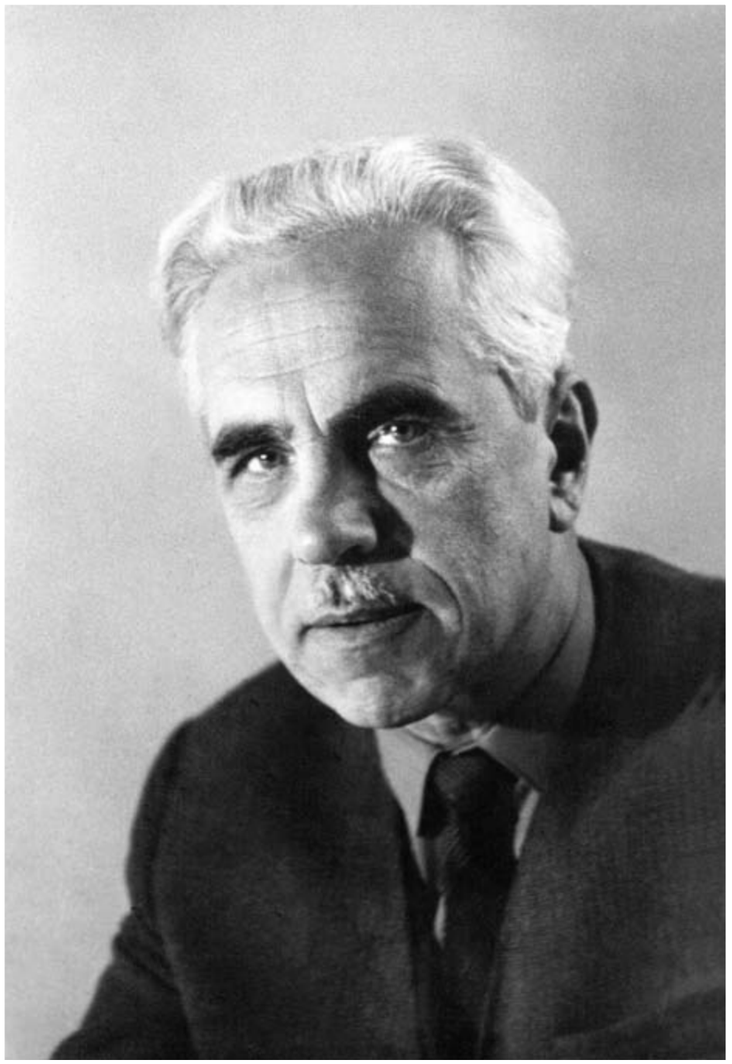
Вертгеймер заметил, что угол, несколько превышающий 90°, при краткой экспозиции будет казаться безупречно прямым углом; треугольники и квадраты (или пирамиды и кубы) легче воспринимать и ориентировать в пространстве, чем круг и шар. Это может объясняться тем, что шар лишен резких очертаний и нелегко фокусируется глазом. Луна над горизонтом кажется находящейся всего лишь в нескольких милях (и относительно большой). Когда она находится высоко на небе, расстояние до нее кажется более далеким (а ее размер меньше).

Зрительное восприятие работает в пользу простоты, стремится к тому, чтобы неправильные формы казались правильными, ищет симметрию и равновесие.

Восприятие формы является динамическим, а не статическим, хорошие формы — это стабильные формы. Субъективистское искусство умышленно нарушает эти принципы. Но это искусство является выражением индивидуального восприятия, которое намеренно противоречит обычным реакциям большинства зрителей.


стр. 35
правила группировки стр. 81
рис. 35
рис. 36
стр. 82
рис. 37
рис. 38
рис. 44
стр. 84
рис. 46
Бранкузи
рис. 53
стр. 89
«Слепые» Брейгель
стр. 161
рис. 127
стр. 212
223
р. 91
рис. скульпт. Майоля и Мура


Линия — геометр. понятие
Алгебр. кривые 3го порядка
декартов лист
локон Аньези
кубическая парабола
полукубическая парабола
строфоида
Алгебр. кривые четвертого и более высоких порядков
Трансцендентные кривые
архимедова спираль
Конхоида Никомеда
гиперболическая спираль
спираль Корню
жезл
логарифмическая спираль
Si-Ci-спираль



В. Ф. Марков. Начало 1970-х

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1912 — родился в Петербурге.

1929 — окончил 25-ю советскую единую трудовую школу-десятилетку с художественным уклоном.

1929–1930 — учился в вечернем Музыкальном техникуме Ленинградпрофобра одновременно с обучением в школе-десятилетке.

1931 — поступил на архитектурный факультет Ленинградского института инженеров коммунального строительства (ЛИИКС).

1933 — перешел из ЛИИКС в Институт живописи, архитектуры и скульптуры Всероссийской академии художеств на архитектурный факультет.

1935 — выполнил проект типового павильона для объединения «Ленфото» (осуществлен в натуре).

1936 — выполнил: проект архитектурной реконструкции фасадов детского сада в Выборгском районе Ленинграда (осуществлен в натуре); около 12 различных проектов малых архитектурных форм в парковой зоне Ленинграда — киоски, стенды, навесы и др. (частично осуществлены).

1937 — окончил Институт живописи, архитектуры и скульптуры им. И. Е. Репина. Выполнил проект архитектурного оформления входа в больничный корпус 2-го медицинского института в Ленинграде (осуществлен). Зачислен на должность архитектора в мастерскую № 3 института «Ленпроект». Выполнил проект средней школы на 6-й Советской улице в Ленинграде (осуществлен).

1938 — выполнил: проект средней школы на 3-й линии В. О. в Ленинграде, совместно с архитектором Л. Л. Шретером (осуществлен); проект благоустройства жилых кварталов новой застройки района Щемиловка в Ленинграде (осуществлен); проект внутренней отделки помещений бюро предварительных заказов на ул. Бродского в Ленинграде (осуществлено, не сохранилось); проект архитектурной реконструкции фасадов детских яслей завода «Большевик» в Ленинграде (осуществлен); около 12 объектов различных проектов малых архитектурных форм, элементов благоустройства застройки Ленинграда (частично осуществлены).

1939 — вступил в члены Ленинградской организации Союза архитекторов РСФСР. Выполнил проект жилого дома Мелькомбината в районе Щемиловка, совместно с архитектором С. И. Евдокимовым (осуществлен).

1941 — выполнил проект архитектурной отделки зала заседаний в фойе здания Верховного Совета Казахской ССР в г. Алма-Ата, совместно с архитектором П. Зиновьевым (судьба проекта неизвестна). Мобилизован в Красную армию для прохождения действительной военной службы.

1941–1945 — воевал на Карельском, затем на 1-м Украинском фронтах, дошел до Берлина.

1945–1948 — работал в системе авиационной промышленности. Выполнил: проект планировки рабочего поселка и двухэтажных коттеджей для города Пермь (частично осуществлен); проект внутренней отделки помещений ателье мод в рабочем поселке г. Пермь (осуществлен); проект реконструкции существующего здания и строительства нового НИИ самолетного оборудования в Москве (частично осуществлен); проект здания заводоуправления авиазавода в Ленинграде (частично осуществлен); проекты типового благоустройства и малых архитектурных форм станций Октябрьской железной дороги (осуществлены); проект реконструкции и внутренней архитектурной отделки помещений столовой авиазавода в Ленинграде (осуществлен); проект типового декоративного фонтана на территории авиазавода (выполнен в натуре); различные архитектурные работы по проектированию закрытых объектов авиапромышленности (частично осуществлены); проект триумфального сооружения на границе СССР — Финляндия (не осуществлен); проект типовых вокзальных павильонов Октябрьской железной дороги (осуществлен).

1948 — начало педагогической деятельности в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной.

С начала 1950-х — принимал участие в ленинградских, республиканских, всесоюзных, а также зарубежных выставках.

1953–1981 — заведовал кафедрой художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

1955–1958 — являлся заместителем директора института по научно-учебной части одновременно с заведыванием кафедрой.

1957 — вступил в члены Ленинградской организации Союза художников РСФСР.

1959 — участие в Международной выставке в Остенде (Бельгия).

1960 — награжден медалью «За трудовую доблесть».

1962 — присужден почетный диплом на Международной выставке керамики в Праге за декоративные штофы (приобретены МК РСФСР).

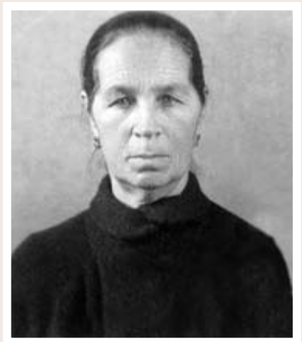
Середина 1960-х — начало 1970-х — выступал с лекциями по современным проблемам промышленного искусства и художественно-промышленного образования в Минском государственном театрально-художественном институте, Будапештском институте прикладного искусства, Берлинской высшей художественной школе, Пражской высшей художественно-промышленной школе.

1965–1976 — являлся проректором по учебно-производственной работе одновременно с заведыванием кафедрой.

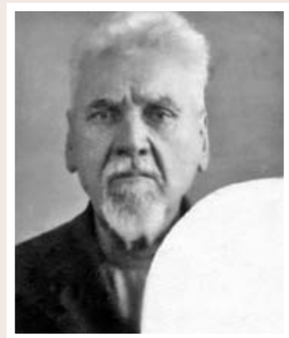
1972 — удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

До 1981 — заведовал кафедрой художественной керамики и стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

1981 — скончался в больнице г. Зеленогорск. Похоронен на кладбище в поселке Комарово под Санкт-Петербургом.



Мать — Екатерина Алексеевна



Отец — Федор Иванович

Володя маленький с сестрой Анной. 1913

Отец — Федор Иванович Марков

Выпускной класс средней школы. 1929
В. Марков — стоит в третьем ряду, крайний слева

Встреча выпускников школы с любимой учительницей. 1932
В. Марков — сидит во втором ряду, крайний справа

В Академии художеств. 1933–1937

Слева направо сидят: Л. Л. Шретер, (?), С. С. Серафимов, А. К. Барутчев, И. В. Похитонова
Стоят: В. Ф. Марков, Б. И. Черняев, П. Ф. Григорьев, Д. Б. Родендорф

В Академии художеств. 1933–1937

В. Ф. Марков — сидит крайний слева

Военные годы. 1941–1945

Прибалтика. 1939

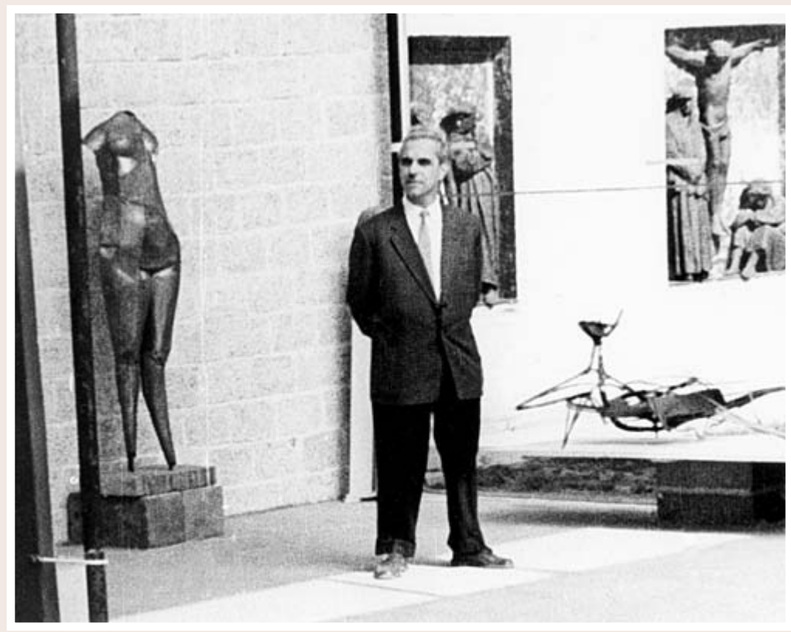
Заседание худсовета в Комбинате декоративно-прикладного искусства ЛО ХФ РСФСР. Конец 1970-х

Просмотр курсовых проектов. Конец 1950-х
Слева направо: И. А. Вакс, В. Ф. Марков

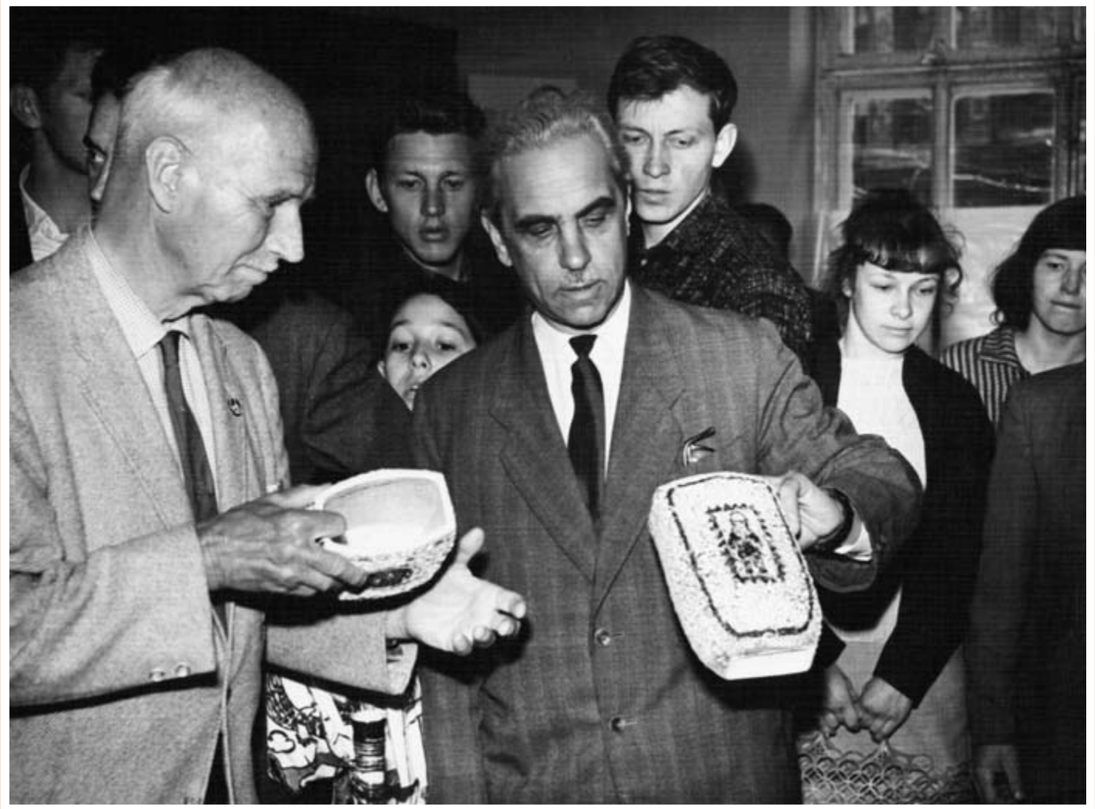
Интерьерный художественный совет при ЛО ХФ РСФСР. 1981
Слева направо: Д. П. Городецкий, Л. В. Калинин, (?), (?), В. Ф. Марков, В. И. Табанин, Ю. А. Мунтян, Г. Н. Габриэль, А. Е. Задорин, Г. А. Гватуа

На кафедре. 1960-е
Слева направо от В. Ф. Маркова (сидят лицом к зрителю): А. А. Татевосова, С. С. Первая, Ф. С. Энтелис

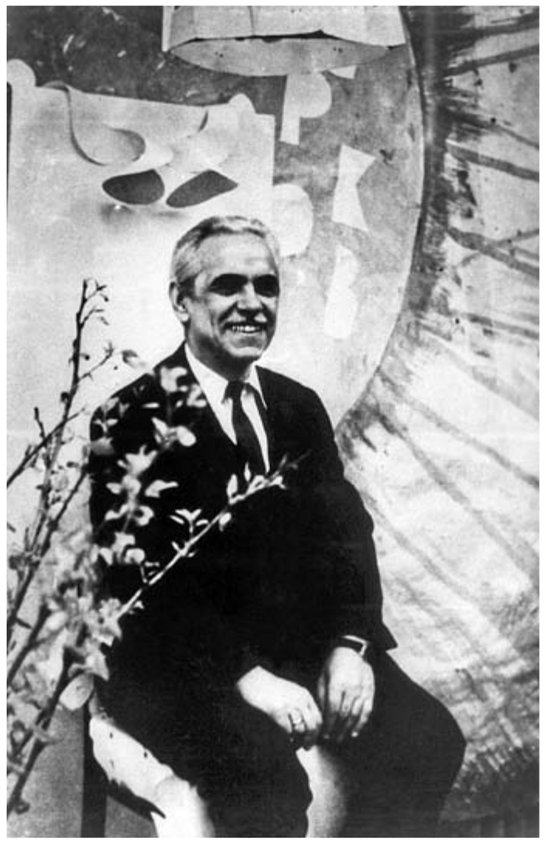
В мастерских училища. 1958
В. Ф. Марков и гончар А. С. Джуля



На выставке в Остенде, Бельгия. 1959



Прием иностранной делегации в училище. Начало 1960-х
Слева — Рокуэл Кент

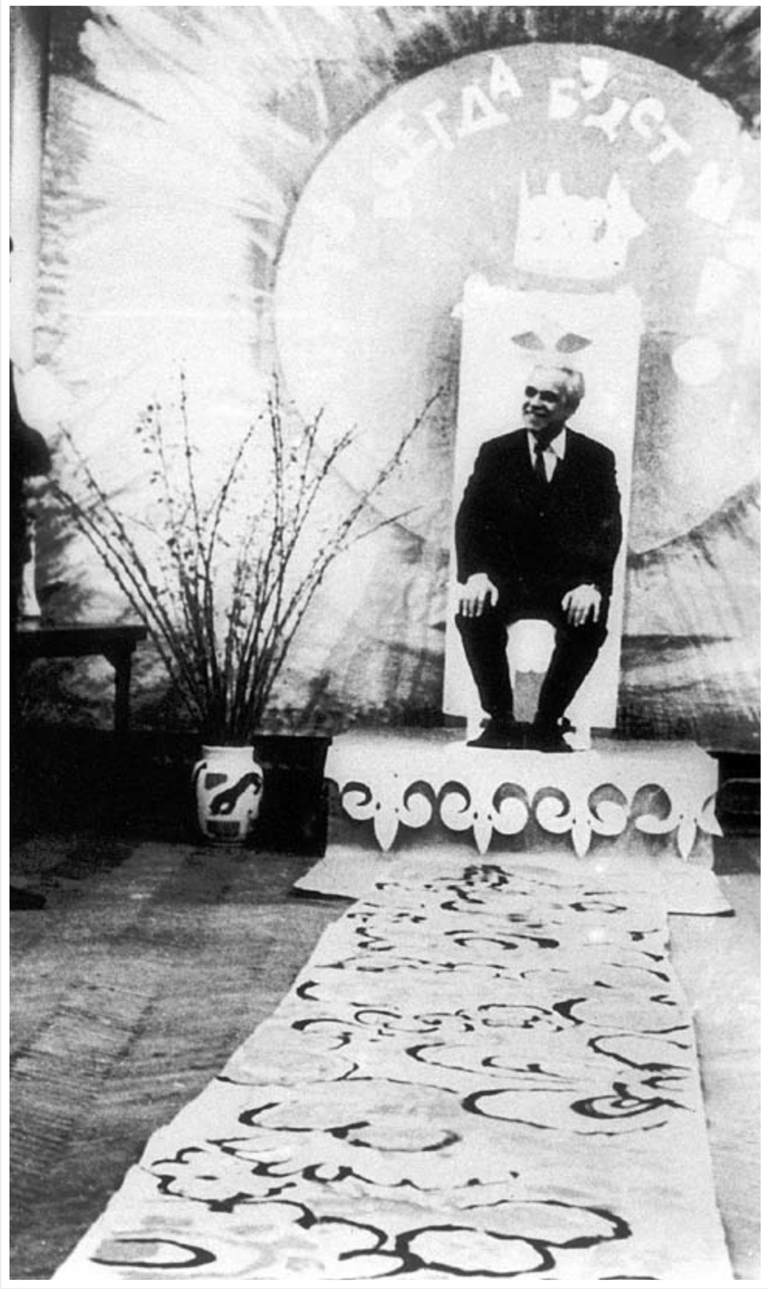


Празднование 60-летия В. Ф. Маркова. 1972

Празднование Нового года на кафедре. Конец 1964

Слева направо: О. А. Иванова, А. А. Татевосова, В. Ф. Марков, Н. С. Кочнева, Е. В. Попова,

В. М. Городецкий поздравляет В. Ф. Маркова с 60-летием



Празднование 60-летия В. Ф. Маркова. 1972

С друзьями в Гаграх. Начало 1950-х
В. Ф. Марков — стоит в верхнем ряду в центре

На даче в Мельничном Ручье. 1956

С дочерью Леной на даче в пос. Всеволожск под Ленинградом. 1957

С женой Мариной. Молдавия, г. Тульчин, река Буг. 1948

1956, лето

С дочерью Леной и женой Мариной на даче в пос. Мельничный Ручей под Ленинградом. 1956

ОСНОВНЫЕ ВЫСТАВКИ, НА КОТОРЫХ ЭКСПОНИРОВАЛИСЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. Ф. МАРКОВА

1956 — Всесоюзная выставка народного прикладного и декоративного искусства РСФСР. Москва. Почетный диплом

1957 — Юбилейная выставка художников РСФСР, посвященная 50-летию советской власти Москва. Почетный диплом

Выставка общества развития культурных связей с зарубежными странами. Бухарест

1959 — Выставка произведений ленинградских художников. Ленинград

Международная выставка художественной керамики. Остенде

1960 — Выставка общества развития культурных связей с зарубежными странами. Прага

Выставка «Советская Россия». Москва. Почетный диплом

1961 — Выставка «Искусство в быт». Москва. Почетный диплом

Советская промышленная выставка. Лондон

Советская промышленная выставка. Париж

Советская промышленная выставка. Рио-де-Жанейро

1962 — Выставка общества Англия — СССР в региональном художественно-промышленном училище. Манчестер

Международная выставка художественной керамики. Прага. Почетный диплом

1963 — Выставка декоративно-прикладного искусства РСФСР. Ленинград

1967 — Юбилейная выставка произведений ленинградских художников, посвященная 60-летию Октября. Ленинград

Юбилейная выставка произведений художников, посвященная 60-летию Октября. Москва

1974 — Осенняя выставка произведений ленинградских художников. Ленинград

1976 — Выставка произведений ленинградских художников «Керамика-1». Ленинград

1977 — Юбилейная выставка произведений ленинградских художников «Искусство принадлежит народу». Ленинград

Юбилейная выставка «Советская Россия», посвященная 60-летию Октября. Москва

1980 — Зональная выставка произведений ленинградских художников. Ленинград

1981 — Выставка произведений ленинградских художников «Керамика-2». Ленинград

1982 — Посмертная персональная выставка произведений В. Ф. Маркова. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Ленинград

Посмертная персональная выставка произведений В. Ф. Маркова. Ленинградская организация Союза художников РСФСР. Ленинград

1985 — Персональная выставка произведений В. Ф. Маркова. Елагиноостровский дворец-музей декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. Ленинград

1986 — Выставка произведений ленинградских художников «Керамика-3». Ленинград

2004 — Выставка «Новые поступления. 1992–2002». Государственный музей истории Санкт-Петербурга

Посмертная персональная выставка произведений В. Ф. Маркова. 1982

ЛВХПУ им. В. И. Мухиной

На стр. 342–343 ▷

Персональная выставка произведений В. Ф. Маркова 1985

Елагиноостровский дворец-музей декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. Ленинград

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература

1. *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве: В 2 т. / пер. В. П. Зубова. М., 1935.
2. *Арнхейм* Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. *Артамонов В. А.* Город и монумент. М., 1974.
4. *Батанова Е. И., Воронов Н. В.* Советское художественное стекло. М., 1964.
5. *Бегенау З.* Функция, форма, качество. М., 1969.
6. *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., 1935.
7. *Бунин А. В., Круглова М. Г.* Архитектура городских ансамблей. Ренессанс. М., 1935.
8. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956.
9. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. СПб., 1913.
10. *Витрувий Поллион М.* Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936.
11. *Волков А. И.* «Курс Архитектоники промышленных форм и комбинаторика» в Харьковском художественно- промышленном институте // Техническая эстетика. 1971. № 9, С. 22–24.
12. *Вудвортс Р.* Экспериментальная психология. М., 1950.
13. *Вудсон У. Е., Коновер Д. В.* Справочник по инженерной психологии для инженеров и художников-конструкторов. М., 1968.
14. *Выгодский Л. С.* Психология искусства. М., 1968.
15. *Гильдебрандт А.* Проблемы формы в изобразительном искусстве / предисл. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М., 1914.
16. *Горбов Н. М.* Донателло. М., 1912.
17. *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.
18. *Дерибере М.* Цвет в деятельности человека. М., 1964.
19. *Жадова Л. А.* О некоторых тенденциях в зарубежном художественном конструировании // Техническая эстетика. 1970. № 3. С. 18–20; № 4. С. 8–10.
20. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М., 1970.
21. *Зигель К.* Структура и форма в современной архитектуре. М., 1965.
22. *Иконников А. В., Степанов Г. П.* Основы архитектурной композиции. М., 1971.
23. *Каган М. С.* О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. Л., 1961.
24. *Кантор А. М.* Изобразительное искусство XX века. М., 1973.
25. *Качалов Н. Н.* Стекло. М., 1959.
26. *Кириллова Л. И.* Масштабность в архитектуре. М., 1961.
27. *Костин В. И.* Что такое художественный образ. М., 1962.
28. Краткая методика художественного конструирования. М., 1966.
29. *Кринский В. Ф., Ламцов И. В., Туркус М. А.* Элементы архитектурно-пространственной композиции. М., 1968.
30. *Крюков Г. В.* Основные принципы и закономерности художественного конструирования изделий промышленного производства. М.: МВХПУ, 1965.
31. *Ламарова М.* Люди и вещи. Прага, 1965.
32. *Ле Корбюзье.* Архитектура XX века. М., 1970.
33. *Ле Корбюзье.* Модулор. М., 1976.
34. *Ле Корбюзье.* Новая эпоха в архитектуре (из доклада, прочитанного в Сорбонне 12 июня 1924 г. // Архитектура современного Запада / под ред. Д. Аркина. М., 1932.
35. *Ломов Б. Ф.* Человек и техника: Очерки инженерной психологии. М., 1963.
36. *Малевич К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. М., 1916.
37. *Малевич К.* О новых системах в искусстве. М., 1919.
38. *Минасян А. М.* Категории содержания и формы. Ростов на/Дону, 1962.
39. Модернизм. Анализ и критика основных направлений: Сб. статей / под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского. М., 1980.
40. *Мунипов В. М.* Эргономика и художественное конструирование. М., 1966.
41. *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна. М., 1971.
42. *Новиков Ф. А.* Четыре этюда о зодчестве // Новый мир. 1980. № 10.
43. *Пажитнов Л. Н.* Творческое наследие Баухауза (1919–1933 гг.) // Декоративное искусство СССР. 1962. № 7. С. 29–33; № 8. С. 16–21.
44. *Райт Ф. Л.* Будущее архитектуры. М., 1960.
45. *Рожанковский В. Ф.* Стекло и художник. М., 1971.
46. *Розенталь Р., Ратцка Х.* История прикладного искусства нового времени. М., 1971.
47. *Салтыков А. Б.* Проблема образа в прикладном искусстве // А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., 1962. С. 43–72.
48. *Саймондс Д. О.* Ландшафт и архитектура. М., 1965.
49. *Цойгнер Г.* Учение о цвете. М., 1971.
50. *Шелковников Б. А.* Русское художественное стекло. Л., 1969.
51. *Beitler E. J., Lockhart D.* Design for you. New York; London: John Wiley and Sons, Inc., 1962.
52. *Birren F.* Color, form and space. New York: Reinhold Publishing Co., 1961.
53. *Bonsiepe G.* Semantische Analyse // ULM. 1968. N 21. S. 33–37.
54. *Faulkner R., Ziegfeld E., Hill G.* Art Today: An introduction to the Fine and Functional Arts. New York: H. Holt and Company, 1956.
55. *Frieling H., Auer X.* Človek — Farba — Priestor. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry, 1965.
56. *Gericke, L., Schöne K.* Das Phänomen Farbe, Zur Geschichte und Theorie ihrer Anwendung. Berlin: Henschelverlag, 1970.
57. *Hofmann A.* Methodik der Form- und Bildgestaltung: Aufbau, Synthese, Anwendung. Teufen: Arthur Niggli Ltd., 1965.
58. *Itten J.* Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus. London: Thames and Hudson, 1965.
59. *Kraft K. S.* Die Schutzmarke. Berlin: Verlag Die Wirtschaft, 1970.
60. *Lungwitz R.* Punkt, Linie, Fläche // Farbe und Raum. 1971. No 8.
61. *Mondrian P.* Plastic art and pure plastic art (1937) and other assays (1941–1945). N.Y. 1947.
62. *Renner P.* Ordnung und Harmonie der Farben. Eine Farbenlehre für Künstler und Handwerker. Ravensburg, 1947.
63. *Rowland K.* Learning to See. London: Ginn and Co, 1968.
64. *Sausmarez M.* Basic Design: The Dynamics of Visual Form. London: Studio Vista; New York: Reinhold Publishing Corporation, 1964.
65. *Šindelář D.* Filosofie Užitkové Tvorby. Praha: Svoboda, 1971.
66. *Wengler G.* Gestaltungsprinzipien in Ornament // Farbe und Raum. 1972. No 2.
67. *Wilson R. F.* Farbe, Licht und Arbeit: ein praktisches Handbuch fur die Verbesserung der raumlichen Arbeitsbedingungen in Fabrike. Gottingen: Musterschmidt-Verlag, 1959.

Публикации В. Ф. Маркова

1. Воспитывать гражданина // Вечерний Ленинград. 24.12.1971.
2. Дизайнеры — выпуск первый // Молодость. 1970. № 9.
3. Модификация пространственной формы // Композиция в промышленном и декоративно-прикладном искусстве: Сб. статей. Л., 1973.

Перечень изданий, в которых приведены отзывы, ссылки на произведения В. Ф. Маркова

1. *Воронов Н.* Культура формы // Декоративное искусство СССР. 1961. № 10.
2. *Алексеев Б.* На международную выставку // Декоративное искусство СССР. 1962. № 6.
3. Выставка керамики в Праге // Прикладное искусство ЧСР. 1962. № 7–8.
4. Тихомирова М. На ленинградской выставке // Декоративное искусство СССР. 1963. № 4.
5. Художник-керамист В. Марков // Художники Ленинграда: Сборник. 1964.
6. Декоративно-прикладное искусство. Изд-во «Художник РСФСР». 1970.
7. Каталог выставки произведений «В. Ф. Марков» / под ред. А. А.Татевосовой. Л.: Художник РСФСР, 1983.
8. Каталог выставки «Академия фарфора». СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2004.
9. Владимир Васильковский / под ред. М. Копылкова. СПб.: Изд-во «Аврора-Дизайн», 2005.
10. *Васильковский В.* Образы 30-х и воспоминания о художнике. СПб.: Изд-во «Новая Нива», 2006.
11. Владимир Цивин: Скульптура / Владимир Цивин: Комментарии. СПб.: Изд-во «Аврора-Дизайн», 2008.
12. Одна композиция / М. Изотова, М. Копылков. СПб.: Изд-во «Новая Нива», 2011.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, акварель. 60 × 83 см. Собственность семьи художника.

2. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, акварель. 77 × 61,5 см. Собственность семьи художника.

3. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, цветной карандаш. 28 × 21,5 см. Собственность семьи художника.

4. Дворец правителя во Флоренции. 1932. Бумага, цветной карандаш. 21,5 × 28 см. Собственность семьи художника.

5. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, сепия. 30 × 41,5 см. Собственность семьи художника.

6. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, сепия. 18 × 17 см. Собственность семьи художника.

7. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, сепия. 10 × 12 см. Собственность семьи художника.

8. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, сепия. 9,5 × 13,5 см. Собственность семьи художника.

9. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, сепия. 25 × 34 см. Собственность семьи художника.

10. Рисунок фонтана. 1932. Бумага, карандаш. 21,5 × 27,5 см. Собственность семьи художника.

11. Архитектурные фантазии. 1932. Бумага, карандаш. 21,5 × 28 см. Собственность семьи художника.

12. Пейзаж. Молдавия, г. Тульчин. 1948. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33 см. Собственность семьи художника.

13. Пейзаж. Молдавия, г. Тульчин. 1948. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33 см. Собственность семьи художника.

14. Пейзаж. Молдавия, г. Тульчин. 1948. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33 см. Собственность семьи художника.

15. Пейзаж. Молдавия, г. Тульчин. 1948. Цветная бумага, цветной карандаш. 25 × 33 см. Собственность семьи художника.

16. Пейзаж. Деревья. 1948. Бумага, карандаш. 31 × 43,5 см. Собственность семьи художника.

17. Пейзаж. Деревья. 1948. Бумага, карандаш. 31 × 43,5 см. Собственность семьи художника.

18. Пейзаж. Молдавия. 1952. Бумага, карандаш. 31 × 44 см. Собственность семьи художника.

19. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955. Бумага, смешанная техника. 66,5 × 50,5 см. ГМИ СПб.

20. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955. Бумага, акварель. 66 × 49,5 см. ГМИ СПб.

21. Художественно-конструкторская разработка подвесного светильника. 1955. Бумага, смешанная техника. 63 × 45 см. ГМИ СПб.

22. Проект мебели для теплохода «Крым». Кровать (осуществлен). 1951. Бумага, фотография. 16,5 × 23,2 см. ГМИ СПб.

23. Художественно-конструкторская разработка телевизора для Ленинградского завода им. Козицкого. Начало 1950-х. Бумага, фотография. 11,5 × 15,9 см. ГМИ СПб.

24. Художественно-конструкторская разработка электропроигрывателя повышенного класса для завода № 278 (вариант 1). Начало 1950-х. Калька, акварель, белила. 15,8 × 24,5 см. ГМИ СПб.

25. Художественно-конструкторская разработка электропроигрывателя повышенного класса для завода № 278 (вариант 4). Начало 1950-х. Калька, акварель, белила. 16,4 × 22,2 см. ГМИ СПб.

26. Архитектурный проект павильона «Пиво-воды» (совместно с архитектором В. Зотовым). 22.05.1941. Бумага, фотография. 13,5 × 20 см. Собственность семьи художника.

27. Проект декоративного рельефа для музея завода им. Ломоносова (вариант). 1949. Бумага, фотография. 11 × 12,1 см. ГМИ СПб.

28. Проект отделки для теплохода «Крым» (осуществлен). 1951. Бумага, фотография. 10,9 × 15,3 см. ГМИ СПб.

29–46. Эскизы керамических работ. 1950-е — 1973. Бумага, фломастер, цветной карандаш, фотография.

47. Ваза ромбовидная на круглой ножке. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 13,5 см. ГМИ СПб.

48. Ваза для цветов. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 21 см. Собственность семьи художника.

49. Кувшин с плоской петлевидной ручкой. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 22 см. ГМИ СПб.

50. Кувшин с крышкой бирюзовый с тиснеными поясами вверху. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 29,5 см. ГМИ СПб.

51. Кувшин для воды «Удобный». 1952. Фаянс, цветные глазури. В – 29,5 см. ВМДПНИ, г. Москва.

52. Ваза с вогнутыми стенками. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 25,2 см. ГМИ СПб.

53. Кувшин с вишневой поливой с плоской петлевидной ручкой. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 22 см. ГМИ СПб.

54. Вазочка для цветов. 1952. Фаянс, цветные глазури. В – 10,5 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

55. Ваза декоративная. 1950-е. Шамот, цветные глазури. В – 29,5 см. Собственность семьи художника.

56. Ваза для цветов. 1957. Фаянс, цветные глазури. В – 14,5 см. Собственность семьи художника.

57. Кашпо подвесное «Кора». 1954. Фаянс, цветные глазури. В – 15,5 см. Собственность семьи художника; вариант — ВМДПНИ, г. Москва.

58. Вазы напольные для общественного интерьера (2). 1954. Шамот, цветные глазури. В – 56 см. Собственность семьи художника.

59. Прибор для вина (2). 1956. Фаянс, цветные глазури. Кувшин. В – 35,5 см. Стакан. В – 8 см. Собственность семьи художника.

60. Ваза декоративная. 1956. Фаянс, цветные глазури. В – 34,5 см. Собственность семьи художника.

61. Сахарница с крышкой. 1950-е. Фаянс, цветные глазури. В – 11,5 см. ГМИ СПб.

62. Ваза «Скорлупка». 1956. Фаянс, цветные глазури. В – 11,5 см. Собственность семьи художника; вариант — ГРМ, г. Санкт-Петербург.

63. Масленка с крышкой из сервиза чайного. 1956. Фаянс, цветные глазури. В – 8 см; д – 18 см. ГМИ СПб.

64. Кувшин для вина. 1956. Фаянс, цветные глазури. В – 28,5 см. Собственность семьи художника; вариант — ГРМ, г. Санкт-Петербург.

65. Сервиз чайно-кофейный массового производства (6). 1956. Фаянс, цветные глазури. Чайник. В – 15,6 см. Молочник. В – 7,9 см. Сахарница. В – 12 см. Чашка. В – 6 см. Блюдце. В – 2,8 см; д – 12,8 см. Тарелочка. В – 2,8 см; д – 15 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

66. Фрагменты чайного сервиза с коричневато-вишневой поливой (3). 1956. Фаянс, цветные глазури. Чайник. В – 13,5 см. Масленка. В – 8 см; д – 18 см. Чашка. В – 5,3 см. ГМИ СПб.

67. Сервиз чайный массового производства «Голубой и розовый». Конец 1950-х. Исп. Шабалин. Фаянс, цветные глазури. Чайник. В – 12,3 см. Сахарница. В – 10,2 см. Масленка. В – 8 см. 4 чашки. В – 6,5 см. 5 блюдец. В – 2,3 см; д – 13,5 см. 2 розетки. В – 0,5 см; д – 6,7 см. 2 розетки. В – 2,3 см; д – 4,8 см. Ваза для цветов. В – 25,6 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

68. Кашпо подвесное. 1956. Фаянс, цветные глазури. В – 26 см. Собственность семьи художника.

69–70. Декоративные вазы «Резные». 1957. Шамот, цветные глазури. В – 40 см. ГМИ СПб, вариант — собственность семьи художника.

71. Питьевой прибор. 1957. Исп. Морозов С. Фаянс, майолика. Кувшин. В – 22 см. 6 стаканов. В – 6,4 см. Поднос. В – 6,3 см; ш – 17,2 см; дл – 39,7 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

72. Молочник в виде коровы. 1957. Исп. Морозов С. Фаянс, майолика. Молочник. В – 22,3 см. Стакан. В – 5,3 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

73. Блюдо декоративное «Натюрморт». 1957. Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 37 см. Собственность семьи художника.

74. Блюдо декоративное «Цветок». 1957. Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 31 см. Собственность семьи художника.

75. Блюдо декоративное «Петух». 1957. Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 31,5 см. Собственность семьи художника.

76. Блюдо декоративное «Листья». 1957. Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 32 см. Собственность семьи художника.

77. Блюдо декоративное «Листья». 1957. Шамот, эмаль, цветные глазури. Д – 32 см. Собственность семьи художника.

78. Блюдо декоративное «Ветка». 1957. Шамот, цветные глазури. Д – 35 см. Собственность семьи художника.

79. Ваза трехгранная вогнутая. 1957. Фаянс, цветные глазури. В – 14,5 см. Собственность семьи художника.

80. Ваза для цветов. 1957. Шамот, цветные глазури. В – 24,5 см. Собственность семьи художника.

81. Декоративная ваза «Овоидная». 1958. Шамот, цветные глазури. В – 77 см. Собственность семьи художника.

82. Декоративная ваза «Кораллы». 1958. Шамот, цветные глазури. В – 75 см. ГМИ СПб.

83. Ваза декоративная «Бирюзовая». 1958. Шамот, цветные глазури. В – 57 см. ГМИ СПб.

84. Ваза декоративная с прилепами. 1958. Шамот, цветные глазури. В – 23 см. ГМИ СПб.

85. Ваза декоративная «Рогатая». 1959. Фаянс, цветные глазури. В – 61 см. ГМИ СПб.

86. Сосуды для вина «Куропатка». 1959. Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись. В – 28,5 см. ГМИ СПб; вариант — собственность семьи художника.

87–88. Сосуд для вина «Куропатка». 1959. Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись. В – 28,5 см. ГМИ СПб.

89. Сосуд для вина «Куропатка». 1959. Исп. Гаспарян С. Фаянс, цветные глазури, подглазурная роспись. В – 28,5 см. Музей ДПИ СПбГХПА.

90. Сосуд для вина. 1959. Фаянс, цветные глазури. В – 30,5 см. Собственность семьи художника.

91. Вазы для цветов «Камешек». 1957. Фаянс, цветные глазури. В – 16 см. Музей ДПИ СПбГХПА; варианты — ВМДПНИ, г. Москва; ГМИ СПб.

92–93. Сосуды декоративные «Африка» (2). 1959. Белая глина, цветные глазури. В – 29,5 см; 35 см. Собственность семьи художника.

94. Ваза для цветов «Четыре горлышка». 1959. Фаянс, цветные глазури. В – 24,5 см. ГМИ СПб; варианты — Музей ДПИ СПбГХПА; собственность семьи художника.

95. Ваза для цветов «Трилистник». 1960. Фаянс, цветные глазури. В – 23 см. ГМИ СПб.

96. Ваза для цветов и блюдо «Лист». 1960. Фаянс, цветные глазури. Ваза. В – 23,3 см. Блюдо. В – 7,5 см; дл – 40,5 см. Собственность семьи художника.

97. Кувшинчик с широким сливом с темно-коричневой глазурью. 1960-е. Фаянс, цветные глазури. В – 18,5 см. ГМИ СПб.

98. Ваза декоративная. 1960-е. Шамот, цветные глазури. В – 34 см. Собственность семьи художника.

99. Сервиз «Голубой». 1961. Фаянс, цветные глазури. Чайник. В – 15,6 см. Молочник. В – 8,4 см. Масленка. В – 6,5 см. 3 чашки. В – 6,7 см. 3 блюдца. В – 2,3 см; д – 13,4 см. ВМДПНИ, г. Москва; вариант — МК РСФСР.

100. Блюдо декоративное «Сграффито». 1960-е. Белая глина, цветные глазури. В – 6 см; ш – 27 см; дл – 31 см. ВМДПНИ, г. Москва.

101. Штофы декоративные с пробкой (2). 1962. Фаянс, цветные глазури. В – 19,5 см; 26 см. Собственность семьи художника.

102. Штофы декоративные с пробкой (2). 1962. Фаянс, цветные глазури. В – ;26 см;19,5 см. ГМИ СПб; вариант — ВМДПНИ, г. Москва.

103. Штоф декоративный. 1962. Фаянс, цветные глазури. В – 18 см. Собственность семьи художника.

104. Кувшин декоративный «Былинка». 1962. Фаянс, цветные глазури. В – 27 см. ГМИ СПб; вариант — собственность семьи художника.

105. Кувшин с двойной ручкой. 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 41,7 см. Собственность семьи художника; варианты — ГМИ СПб; ВМДПНИ, г. Москва.

106. Сосуд декоративный «Птица». 1963. Исп. Копылков М. 1989. Фаянс, цветные глазури. В – 50 см. ГМИ СПб.

107. Сосуд декоративный «Птица». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 50 см. Собственность семьи художника.

108. Ваза декоративная «Красная». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 50 см. Собственность семьи художника.

109. Ваза декоративная «Черная». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 50 см. ГМИ СПб.

110. Ваза декоративная «Красная». 1963. Исп. Копылков М. 1989. Фаянс, цветные глазури. В – 50 см. ГМИ СПб.

111. Ваза декоративная. 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 49 см. Собственность семьи художника.

112. Ваза декоративная «Зеленая». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 44 см. Собственность семьи художника.

113. Ваза декоративная «Ребристая». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 26,5 см. ВМДПНИ, г. Москва.

114. Ваза декоративная «Ребристая». 1963. Фаянс, цветные глазури. В – 26,5 см. ГМИ СПб.

115. Ваза декоративная «Прямоугольная». 1964. Шамот, цветные глазури. В – 32 см. ГМИ СПб.

116. Ваза декоративная «Геометрическая». 1964. Шамот, цветные глазури. В – 28 см. ГМИ СПб.

117. Часть декоративной композиции «Космос». 1968–1969. Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 31,5 см. Фрагмент — ВМДПНИ, г. Москва.

118. Композиция декоративная «Семья» (7). 1965. Шамот, цветные эмали, матовые глазури. В – 10–25 см. МК РСФСР.

119. Ваза юбилейная «Гимн Октябрю». 1967. Шамот, цветные глазури. В – 54,5 см. ГМИ СПб.

120. Ваза юбилейная «Гимн Октябрю». 1967. Шамот, цветные глазури. В – 54,5 см. ГМИ СПб.

121. Чаша декоративная. 1968–1969. Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 8,5 см; ш – 17 см; дл – 20 см. Собственность семьи художника.

122. Чаши декоративные из композиции «Космос» (2). 1968–1969. Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 6 см; д – 12 см; в – 7 см; д – 15,5 см. Собственность семьи художника.

123. Кувшин темно-синий с круглым хватком на крышке. 1970-е. Фаянс, цветные глазури. В – 38 см. ГМИ СПб.

124. Кувшин для воды. 1970-е. Фаянс, цветные глазури. В – 34 см. Собственность семьи художника.

125. Кувшин для воды. 1970-е. Фаянс, цветные глазури. В – 31,5 см. Собственность семьи художника.

126. Кашпо конусовидное с вертикальным рифлением. 1971. Фаянс, цветные глазури. В – 18,5 см. ГМИ СПб.

127. Кашпо цилиндрическое с вертикальным рифлением. Начало 1970-х. Фаянс, цветные глазури. В – 18,2 см. ГМИ СПб.

128. Кувшин зеленый. Начало 1970-х. Фаянс, цветные глазури. В – 22,5 см. ГМИ СПб.

129. Сосуд декоративный «Белый». 1973. Фаянс, цветные глазури. В – 46 см. Собственность семьи художника.

130. Сосуды декоративные «Белый» и «Черный». 1973. Фаянс, цветные глазури. В – 44,5 см. ГМИ СПб.

131–132. Декоративная композиция «Троица» (3). 1974. Фаянс, цветные глазури. В – 59 см. Собственность семьи художника; вариант — ГМИ СПб (исп. Копылков М., 1988).

133. Декоративная ваза «Раковина». 1975–1976. Фаянс, цветные глазури. В – 33,5 см. ГМИ СПб; вариант — ВМДПНИ, г. Москва.

134. Композиция декоративных ваз (4). 1977–1978. Фаянс, цветные глазури, эмали. В – 21–28,5 см. ВМДПНИ, г. Москва.

135. Кашпо типовое для массового производства с серой поливой (2). 1979. Шамот, цветные глазури. В – 18 см; 14 см. ГМИ СПб.

136. Чаша декоративная. Начало 1970-х. Белая глина, цветные эмали, матовые глазури. В – 5 см; дл – 21 см. Частная коллекция, г. Санкт-Петербург.

137. Кашпо типовое для массового производства с зеленой и красной поливой (4). 1979. Шамот, цветные глазури. В – 13,5 см; 17 см; 22 см; 22,5 см. ГМИ СПб.

138. Кашпо для массового производства. Конец 1970-х гг. Шамот, цветные глазури. В – 15,5 см. ВМДПНИ, г. Москва; вариант — собственность семьи художника.

139. Композиция декоративная «Осень» (4). 1980. Шамот, цветные и восстановительные глазури. В – 11–36 см. ГМИ СПб.

140–144. Увлажнители декоративные (3). «Коралл», «Сталактит», «Ветвь». 1981. Фаянс, цветные глазури. В – 13–18 см. ГМИ СПб.

145. Декоративные лепные сосуды «Лесное чудо» (4). 1981. Шамот, цветные глазури. В – 11–41,5 см. ГМИ СПб.

146. Скульптура декоративная «Робот». 1981. Шамот, цветные глазури. В – 97,5 см. ГМИ СПб.

147. Ваза декоративная «Юбилейная». 1980. Шамот, цветные глазури. В – 96 см. МК РСФСР.

148–151. Ваза декоративная «Торжественная». 1981. Шамот, матовые глазури. В – 100 см. МК РСФСР.

152. Ваза для цветов. 1960–1970-е. Цветной хрусталь. В – 15 см. Собственность семьи художника.

153. Ваза для цветов. 1960–1970-е. Стекло. В – 17,5 см. Собственность семьи художника.

154. Ваза для цветов. 1960–1970-е. Хрусталь, мелкая алмазная грань. В – 23 см. Собственность семьи художника.

155. Ваза для цветов. 1960–1970-е. Хрусталь, крупная алмазная грань. В – 25 см. Собственность семьи художника.

156. Ваза для цветов. 1960–1970-е. Хрусталь, крупная алмазная грань. В – 13,5 см. Собственность семьи художника.

СОКРАЩЕНИЯ

ВМДПНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва

ГМИ СПб — Государственный музей истории Санкт-Петербурга

ГРМ — Государственный Русский музей

Елагиноостровский ДМ — Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII – начала XX вв. Санкт-Петербург

КДПИ — Комбинат декоративно-прикладного искусства ЛО ХФ РСФСР

ЛВХПУ — Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной

ЛИИКС — Ленинградский институт инженеров коммунального строительства

ЛОСА — Ленинградская организация Союза архитекторов РСФСР

ЛОСХ — Ленинградская организация Союза художников РСФСР

ЛО ХФ — Ленинградское отделение Художественного фонда РСФСР

Музей ДПИ СПбГХПА — Музей декоративно-прикладного искусства СПбГХПА

МК РСФСР — Министерство культуры РСФСР

СПбГХПА — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица (б. ЛВХПУ)

СХ РСФСР — Союз художников РСФСР

ХКиС — кафедра художественной керамики и стекла СПбГХПА (б. ЛВХПУ)

Технические сокращения:

В — высота

Дл — длина

Д — диаметр

EDITORIAL NOTE

This book is published on the occasion of the 100th anniversary of the birth of Vladimir Fyodorovich Markov, the eminent artist and teacher, awarded with the title of the "Meritorious artist of the Russian Federation", professor of the Leningrad Mukhina Higher School of Arts and Design, the founder of the 1960s through 1980s Leningrad school of ceramics and glass.

Vladimir Markov aligned with harmony the gift of artist and teacher, practice and theory, strong emotion and deep intellect. Analytical articles and chapters of his "Fundamentals of composition" course were shaped in the process of his own artwork. At the same time the architectural practice and artistic production of Markov fortified and illustrated his theories. There was no gap between words and deeds, both complemented and enriched each other. The monograph fully reflects this integrity.

The first part of the book is about his activity, his artistic legacy, graphics, pottery and glass. Unfortunately, it was impossible to present his architectural projects. We have included a few examples of interior and exterior designs, which illustrate that, having a solid universal base and talent, he undertook and easily found solutions for any kind of challenge.

The second part of the book – the word of the thinker, teacher and theoretician – is a pedagogical heritage of professor Markov. Besides the two main parts of the monograph and necessary reference material, the book contains reminiscences of friends, colleagues and former students of Vladimir Markov. A common kind, enamored chorus of these memories might at least give some light to the truly remarkable image of his universal 'renaissance' personality.

"The Fundamentals of composition" course is the main theoretical work of Vladimir Markov; it is a result of his long pedagogical and artistic practice. He constantly worked on it during the last twenty years of his life – refined wording, systematized and enriched subjects, chose illustrations, made drawings and lay-outs, copied out quotes. Numerous manuscripts with his drawings show his persistent continuous work on "The Fundamentals of composition". The same is confirmed by his colleagues, who remembered that at any spare moment, during meetings and conferences, sitting at presidiums, he was drawing schemes, making notes on different ways of presentation of the material, planning new chapters and items, thus patiently continuing to develop and improve his work. There is no doubt that he was dreaming about a weighty, fully fledged book, which he was aiming to make far more complete than those two booklets of the recapitulative conference course that he had prepared, bound and presented as a text book of methodology in 1973.

Manuscripts of Vladimir Markov bear voluminous extracts and drawings from different sources, but mainly from A. Hildebrandt "Problem of form in visual arts" (1914), J. Itten "Design and form" (1965), W. Gropius "Frontiers of architecture" (1971), R. Arnheim "Art and visual perception" (1974). His reiterated references to these works indicate that this was a field of his profound engagement. This was a level

of thought and generalization that he looked up to, this was a reference for his future big book. And we have no doubts that his book would have found its place in this class, if he had had a little bit more health and years of life left.

Working on "The Pedagogical heritage" part, we together with Elena Markova, who made a big preliminary work on preparation of manuscripts and the whole monograph for publication, have faced a dilemma. Whether to update the initial text of "The Fundamentals of composition" with new abstracts from later manuscripts, thus intruding in a harmonious logical structure of the original text with numerous excursus, comments, remarks, without permission inscribing ourselves as co-authors of the wise and encyclopedically educated artist; or to handle the author's heritage in the most delicate way, and to tie the original texts of the rough manuscripts in a separate "Additional materials" section in the form of short articles and fragments, just grouping them together in conformity with the chapters of the two parts of "The Fundamentals of composition". We have chosen the second way.

"The Additional materials" also comprise summaries, abstracts, quotations, illustrations from books, which mark the field and range of interests of Vladimir Markov; his choices in themselves represent the author's act of thinking and creation. I am sure that "The Additional materials" would be of interest for an attentive and thoughtful reader, they would add more strokes to the portrait, better to say, to the self-portrait of the artist and thinker.

All texts have received the minimum amount of editing, including "The Fundamentals of composition", from which we have taken out only some obvious mismatches between texts and illustrations, and some quite few in number, well dosed quotations from the classics of marxism-leninism. The latter helped to camouflage an obvious gap between the structural, formal, in fact, the avant-garde analysis of the arts and the state ideologization of the same.

When choosing between the two ways of reconstruction, restoration, I am a convinced adherent of the most careful conservation of a monument instead of its vigorous reconstruction. We present you results of this conservation of the philosophical, literally and artistic monument. I hope that the whole monograph will become a monument to a prominent artist Vladimir Markov, to the turbulent time of 1950^{s}–1970^{s} and to the remarkable generation of our parents and teachers, who went through the war and have raised and educated us.

Vladimir Tsivin
August 16th, 2011

SHORT BIOGRAPHY

1912 — Born in St.Petersburg.
1929 — Graduated from the Leningrad secondary school No 25 with additional art classes.
1929–1930 Still studying at the secondary school assisted night music classes.
1931 — Became student of the architectural department of the Leningrad Municipal Engineering Higher School (LIIKS).
1933 — Transferred from LIIKS to the architectural department of the Ilya Repin State Academy of Arts in Leningrad.
1937 — Graduated from the Ilya Repin State Academy of Arts.
1937 — Started to work as an architect at the Leningrad Design Institute (Lenproekt).
1939 — Became member of the Leningrad department of the Union of Architects of the Russian Federation (LOSA).
From 1935 through 1941 executed numerous designs of public buildings in Leningrad.
From 1941 through 1945 was mobilized to the Red Army and remained in the army till the end of the war, reached Berlin.
From 1945 through 1948 worked as an architect in the aircraft industry in Leningrad. During the same period executed exterior and interior designs of public and residential buildings in Leningrad, Perm and Moscow.
1948 — Became professor of the Leningrad Mukhina Higher School of Art and Design (now St.Petersburg State Academy of Art and Industry named after Stieglitz).
Since early 1950^{s} participated in Leningrad, republican, all-Union and international exhibitions.
1953 — Became Head of Pottery and Glass department of the Mukhina Higher School of Art and Design and held the chair for 28 years until his death in 1981.
1955–1958 — In parallel with being head of Pottery and Glass department was Deputy Director of science and education of the Mukhina Higher School of Art and Design.
1957 — Joined the Leningrad Department of the Artists' Union of the Russian Federation.
1959 — Participated in the international ceramics exhibition in Oostende, Belgium.
1962 — Was awarded a Diploma of honor at the international ceramics exhibition in Prague for ceramic flat-sided bottles 'Shtofs'.
From 1960^{s} through 1970^{s} gave lectures on problems of the modern design and art education at Minsk State College of Theatre and Arts, Budapest Higher School of Applied Arts, Berlin Higher Arts School, Academy of Arts and Design in Prague.
1965–1976 — Was Deputy Director of education and production of the Mukhina Higher School of Art and Design.
1972 — Was awarded an honorary title of the "Meritorious artist of the Russian Federation".
1981 — Died in Leningrad and was buried in Komarovo cemetery near Leningrad (now St.Petersburg).

Three posthumous solo exhibitions:
May–June 1982 — at the Museum of Decorative and Applied Arts of Mukhina Higher School of Art and Design in Leningrad
July–August 1982 — at the Leningrad department of the Artists' Union of the Russian Federation
December 1984 — January 1985 — at the Elaginoostrovsky palace-museum of decorative and applied arts and interior of XVIII–XX century in Leningrad

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Architectural fantasies. 1932, watercolor on paper, 60 x 83cm (owned by the artist's family)

2. Architectural fantasies. 1932, watercolor on paper, 77 × 61,5 cm (owned by the artist's family)

3. Architectural fantasies. 1932, colored crayon on paper, 28 × 21,5 cm (owned by the artist's family)

4. The palace of Podeste in Florence. 1932, colored crayon on paper, 21,5 × 28 cm (owned by the artist's family)

5. Architectural fantasies. 1932, sepia ink on paper, 30 × 41,5 cm, (owned by the artist's family)

6. Architectural fantasies. 1932, sepia ink on paper, 18 × 17 cm (owned by the artist's family)

7. Architectural fantasies. 1932, sepia ink on paper, 10 × 12 cm (owned by the artist's family)

8. Architectural fantasies. 1932, sepia ink on paper, 9,5 × 13,5 cm (owned by the artist's family)

9. Architectural fantasies. 1932, sepia ink on paper, 25 × 34 cm (owned by the artist's family)

10. Drawing. Fountain. 1932, crayon on paper, 21,5 × 27,5 cm (owned by the artist's family)

11. Architectural fantasies. 1932, crayon on paper, 21,5 × 28 cm (owned by the artist's family)

12. Landscape. Moldavia, Tulchin. 1948, colored crayon on colored paper, 25 × 33 cm (owned by the artist's family)

13. Landscape. Moldavia, Tulchin. 1948, color pencil on colored paper, 25 × 33 cm (owned by the artist's family)

14. Landscape. Moldavia, Tulchin. 1948, colored crayon on colored paper, 25 × 33 cm (owned by the artist's family)

15. Landscape. Moldavia, Tulchin. 1948, colored crayon on colored paper, 25 × 33 cm (owned by the artist's family)

16. Landscape. Trees. 1948, crayon on paper, 31 × 43,5 cm (owned by the artist's family)

17. Landscape. Trees. 1948, crayon on paper, 31 × 43,5 cm (owned by the artist's family)

18. Landscape. Moldavia. 1952, crayon on paper, 31 × 44 cm (owned by the artist's family)

19. Sketch of a hanging lamp. 1955, mixed media on paper, 66,5 × 50,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

20. Sketch of a hanging lamp. 1955, watercolor on paper, 66 × 49,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

21. Sketch of a hanging lamp. 1955, mixed media on paper, 63 × 45 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

22. Sketch of a furniture for the Krym steamer. Bed (executed). 1951, paper, photograph, 16,5 × 23,2 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

23. Sketch of a television receiver for the Leningrad Kozitsky works. Early 1950^{s}, paper, photograph, 11,5 × 15,9 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

24. Sketch of a premium-class electric phonograph (model 1). Early 1950^{s}, watercolor, whitewash on tracing paper, 15,8 × 24,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

25. Sketch of a premium-class electric phonograph (model 4). Early 1950^{s}, watercolor, whitewash on tracing paper, 16,4 × 22,2 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

26. Sketch of a beverage stall (made in collaboration with the architect V. Zotov). 22.05.1941, paper, photograph, 13,5 × 20 cm (owned by the artist's family)

27. Sketch of a decorative relief for the museum of the Lomonosov Porcelain Factory (variant). 1949, paper, photograph, 11 × 12,1 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

28. Interior design for the Krym steamer (executed.). 1951, paper, photograph, 10,9 × 15,3 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

29-46. Sketches of ceramic works. 1950^{s}–1973, paper, marker pen, colored crayon, photograph

47. Rhomboid vase mounted on a circular foot. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 13,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

48. Flower vase. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 21 cm (owned by the artist's family)

49. Jug with a flat loop handle. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 22 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

50. Covered jar glazed in turquoise and decorated with turned stepped bands around the upper part. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 29,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

51. Water pitcher 'Handy'. 1952, faience, color glazes, height 29,5 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

52. Concaved vase. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 25,2 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

53. Jug glazed in cherry with a flat loop handle. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 22 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

54. Flower vase. 1952, faience, color glazes, height 10,5 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

55. Decorative vase. Circa 1950^{s}, chamotte earthenware, color glazes, height 29,5 cm (owned by the artist's family)

56. Flower pot. 1957, faience, color glazes, height 14,5 cm (owned by the artist's family)

57. Hanging cache-pot 'Bark'. 1954, faience, color glazes, height 15,5 cm (owned by the artist's family; variant: collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

58. Floor vases for a public interior (pair). 1954, chamotte, color glazes, height 56 cm (owned by the artist's family)

59. Wine set (2 pieces). 1956. Faience, color glazes. Jug, height 35,5 cm; glass, height 8 cm (owned by the artist's family)

60. Decorative vase. 1956, faience, color glazes, height 34,5 cm (owned by the artist's family)

61. Covered sugar bowl glazed in dark brown. Circa 1950^{s}, faience, color glazes, height 11,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

62. Decorative pot 'Coconut Shell'. 1956, faience, color glazes, height 11,5 cm (owned by the artist's family; variant: collection The State Russian Museum, St.Petersburg)

63. Butter-dish from a tea set. 1956, faience, color glazes, height 8, diameter 18 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

64. Wine vessel. 1956, faience, color glazes, height 28,5 cm (owned by the artist's family, variant: collection The State Russian Museum, St.Petersburg)

65. Tea and coffee set for mass production (6 pieces). 1956, faience, color glazes, hot water pot, height 15,6 cm; cream jug, height 7,9 cm; sugar bowl, height 12 cm; cup, height 6 cm; saucer, height 2,8, diameter 12,8 cm; side plate, height 2,8, diameter 15 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

66. A part tea set glazed in cherry-brown (3 pieces). 1956, faience, color glazes, teapot, height 13,5 cm; butter-dish, height 8, diameter 18 cm; cup, height 5,3 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

67. Tea set for mass production 'Blue and Pink'. Late 1950^{s}, executed by Shabalin, faience, color glazes, teapot, height 12, 3 cm; sugar bowl, height 10, 2 cm; butter-dish, height 8 cm; four cups, height 2, 3 cm, diameter 13,5 cm; five saucers, height 6,5 cm; two jam saucers, height 0,5, diameter 4,8 cm; two jam saucers, height 2, 3, diameter 4,8 cm; flower vase, height 25,6 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

68. Hanging cache-pot. 1956, faience, color glazes, height 26 cm (owned by the artist's family)

69–70. Decorative vase 'Carved'. 1957, chamotte earthenware, color glazes, height 40 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variant: owned by the artist's family)

71. Drinking set. 1957, executed by S. Morozov, faience, majolica, jug, height 22 cm; six glasses, height 6,4 cm; tray, height 6,3, width 17,2, length 39,7 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

72. Milk set in the form of a cow. 1957, executed by S. Morozov, faience, majolica, jug, height 22,3 cm; glass, height 5,3 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

73. Decorative dish 'Still life'. 1957, chamotte earthenware, enamel, color glazes, diameter 37 cm (owned by the artist's family)

74. Decorative dish 'Flower'. 1957, chamotte earthenware, enamel, color glazes, diameter 31 cm (owned by the artist's family)

75. Decorative dish 'Rooster'. 1957, chamotte earthenware, enamel, color glazes, diameter 31,5 cm (owned by the artist's family)

76. Decorative dish 'Leaves'. 1957, chamotte earthenware, enamel, color glazes, diameter 32 cm (owned by the artist's family)

77. Decorative dish 'Leaves'. 1957, chamotte earthenware, enamel, color glazes, diameter 32 cm (owned by the artist's family)

78. Decorative dish 'Branch'. 1957, chamotte earthenware, color glazes, diameter 35 cm (owned by the artist's family)

79. Triangular concaved bowl. 1957, faience, color glazes, height 14,5 cm (owned by the artist's family)

80. Flower vase. 1957, chamotte earthenware, color glazes, height 24,5 cm (owned by the artist's family)

81. Decorative vase 'Ovoid'. 1958, chamotte earthenware, color glazes, height 77 cm (owned by the artist's family)

82. Decorative vase 'Corals'. 1958, chamotte earthenware, color glazes, height 75 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg)

83. Decorative vase 'Turquoise'. 1958, chamotte earthenware, color glazes, height 57 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

84. Decorative vase with prunts. 1958, chamotte earthenware, color glazes, height 23 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

85. Decorative vase 'Horned'. 1959, faience, color glazes, height 61 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

86. Wine vessel 'Partridge'. 1959, faience, color glazes, underglaze painting, height 28,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variant: owned by the artist's family)

87-88. Wine vessel 'Partridge'. 1959, faience, color glazes, underglaze painting, height 28,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

89. Wine vessel 'Partridge'. 1959, faience, color glazes, underglaze painting, height 28,5 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg)

90. Wine vessel. 1959, faience, color glazes, height 30,5 cm (owned by the artist's family)

91. Flower pot 'Pebble'. 1957, faience, color glazes, height 16 cm (collection The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg; variants: the All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow; the State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

92-93. Decorative vessels 'Africa' (pair). 1959, white earthenware clay, color glazes, height 29,5–35 cm (owned by the artist's family)

94. Flower vessel 'Four necks'. 1959, faience, color glazes, height 24,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variants: The Stieglitz Museum of Decorative and Applied Arts, St.Petersburg; owned by the artist's family)

95. Flower vase 'Trefoil'. 1960, faience, color glazes, height 23 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

96. Flower vase and platter 'Leaf'. 1960, faience, color glazes, vase, height 23,3 cm; platter, height 7,5, length 40,5 cm (owned by the artist's family)

97. Jug with a wide opening glazed in dark brown. Circa 1960^{s}, faience, color glazes, height 18,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

98. Decorative vase. Circa 1960^{s}, chamotte earthenware, color glazes, height 34 cm (owned by the artist's family)

99. Blue part tea set. 1961, faience, color glazes, teapot, height 15, 6 cm; cream jug, height 8,4 cm; butter-dish, height 6,5 cm; three cups, height 6,7 cm; three saucers, height 2,3, diameter 13,4 × 13,3 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow; variant: acquired by the Ministry of Culture of the RSFSR)

100. Decorative dish 'Sgraffito'. Circa 1960^{s}, white earthenware clay, color glazes, height 6, width 27, length 31 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

101. Flat-sided bottles with stopper 'Shtofs' (pair). 1962, faience, color glazes, height 19,5; 26 cm (owned by the artist's family)

102. Flat-sided bottles with stopper 'Shtofs' (pair). 1962, faience, color glazes, height 19,5: 26 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variant: the All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

103. Flat-sided bottle 'Shtof'. 1962, faience, color glazes, height 18 cm (owned by the artist's family)

104. Decorative jug 'Blade of Grass'. 1962, faience, color glazes, height 27 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variant: owned by the artist's family)

105. Double-handle jug. 1963, faience, color glazes, height 41,7 cm (owned by the artist's family; variants: collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; the All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

106. Decorative vessel 'Bird'. 1963, executed by M. Kopylkov in 1989, faience, color glazes, height 50 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg)

107. Decorative vessel 'Bird'. 1963, faience, color glazes, height 50 cm (owned by the artist's family)

108. Decorative vase 'Red'. 1963, faience, color glazes, height 50 cm (owned by the artist's family)

109. Decorative vase 'Black' 1963, faience, color glazes, height 50 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

110. Decorative vase 'Red'. 1963, executed by M.Kopylkov in 1989, faience, color glazes, height 50 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

111. Decorative vase. 1963, faience, color glazes, height 49 cm (owned by the artist's family)

112. Decorative vase 'Green'. 1963, faience, color glazes, height 44 cm (owned by the artist's family)

113. Decorative vase 'Ribbed'. 1963, faience, color glazes, height 26,5 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

114. Decorative vase 'Ribbed'. 1963, faience, color glazes, height 26,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

115. Decorative vase 'Rectangular'. 1964, chamotte earthenware, color glazes, height 32 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg)

116. Decorative vase 'Geometric'. 1964, chamotte earthenware, color glazes, height 28 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

117. Fragment of the decorative composition 'Cosmos'. Circa 1968–1969, white earthenware clay, color enamels, mat glazes, height 31,5 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

118. Decorative composition 'Family" (7 pieces). 1965, faience, color enamels, mat glazes, height 10–25 cm (acquired by the Ministry of Culture of the RSFSR)

119. Jubilee vase 'Hymn to the Red October'. 1967, chamotte earthenware, color glazes, height 54,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

120. Jubilee vase 'Hymn to the Red October'. 1967, chamotte earthenware, color glazes, height 54,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

121. Decorative bowl. 1968-69, white earthenware clay, color enamels, mat glazes, height 8,5; width 17; length 20 cm (owned by the artist's family)

122. Decorative bowls (pair). Fragments of the decorative composition 'Cosmos'. 1968-69, white earthenware clay, color enamels, mat glazes, height 6, diameter 12 cm; height 7, diameter 15,5 cm (owned by the artist's family)

123. Jug with a round grip closure glazed in dark-blue. Circa 1970^{s}, faience, color glazes, height 38 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

124. Water pitcher. Circa 1970^{s}, faience, color glazes, height 34 cm (owned by the artist's family)

125. Water pitcher. Circa 1970^{s}, faience, color glazes, height 31,5 cm (owned by the artist's family)

126. Conical riffled cache-pot.1971, faience, color glazes, height 18,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

127. Cylindrical riffled cache-pot. Early 1970^{s}, faience, color glazes, height 18,2 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

128. Jug glazed in green. Early 1970^{s}, faience, color glazes, height 22,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

129. Decorative vessel 'White'. 1973, faience, color glazes, height 46 cm (owned by the artist's family)

130. Decorative vessels 'White and Black'. 1973, faience, color glazes, height 44,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

131-132. Decorative composition 'Trinity' (3 pieces). 1974, faience, color glazes, height 59 cm (owned by the artist's family; variant: executed by M. Kopylkov in 1988, collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

133. Decorative vase 'Shell'. 1975–1976, faience, color glazes, height 33,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg; variant: The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

134. Set of decorative vases (4 pieces). 1977–78, faience, color glazes, enamels, height 21–28,5 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow)

135. Cache-pots for mass production glazed in grey (2 pieces). 1979, chamotte earthenware, color glazes, height 14–18 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

136. Decorative bowl. Circa early 1970^{s}, white earthenware clay, color enamels, mat glazes, height 5, length 21 cm (private collection, St.Petersburg)

137. Cache-pots for mass production glazed in green and red (4 pieces). 1979, chamotte earthenware, color glazes, height 13,5; 17; 22; 22,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

138. Cache-pots for mass production. Circa late 1970^{s}, chamotte earthenware, color glazes, height 15,5 cm (collection The All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Arts, Moscow; variant: owned by the artist's family)

139. Decorative composition 'Autumn' (4 pieces). 1980, chamotte earthenware, color and reductive glazes, height 11–36 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

140-144. Decorative moisturizers 'Coral', 'Stalactite', 'Branch' (3 pieces). 1981, faience, color glazes, height 13–18 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

145. Decorative hand built vessels 'The Forest Wonder' (4 pieces). 1981, chamotte earthenware, color glazes, height 11–41,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

146. Decorative sculpture 'Robot'. 1981, chamotte earthenware, color glazes, height 97,5 cm (collection The State Museum of the History of St.Petersburg, St.Petersburg)

147. Jubilee vase. 1980, chamotte earthenware, color glazes, height 96 cm (acquired by the Ministry of Culture of the RSFSR)

148-151. Gala vase. 1981, chamotte earthenware, mat glazes, height 100 cm (acquired by the Ministry of Culture of the RSFSR)

152. Colored crystal flower vase. Circa 1960^{s}–1970^{s}, height 15 cm (owned by the artist's family)

153. Glass flower vase. Circa 1960^{s}–1970^{s}, height 17,5 cm (owned by the artist's family)

154. Crystal flower vase with small diamond pattern. Circa 1960^{s}–1970^{s}, height 23 cm (owned by the artist's family)

155. Crystal flower vase with large diamond pattern. Circa 1960^{s}–1970^{s}, height 25 cm (owned by the artist's family)

156. Crystal flower vase with large diamond pattern. Circa 1960^{s}–1970^{s}, height 13,5 cm (owned by the artist's family)

Владимир Федорович
МАРКОВ

Руководство проектом, концепция,
составление, общая редакция — В. А. Цивин

Составление, подготовка рукописей и фотоматериалов к изданию,
редактирование, перевод на английский язык — Е. В. Маркова

Дизайн-макет — Е. Б. Большаков

Корректура — Н. В. Нестерова

Предпечатная подготовка — С. В. Гиль

В книге использованы фотографии, документы, репродукции художественных работ
из архива семьи В. Ф. Маркова.

Подписано в печать 1.3.2012. Формат 70 × 100 1/8.
Гарнитура Myriad Pro. Печать офсетная.
Печ. л. 22 Тираж 500 экз. Заказ 000000
Отпечатано: SIA "PRESES NAVS BALTIC". Латвия
Эрееста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050
www.pnbaltic.eu

ISBN 978-5-905704-03-1
9 785905 704031